

***Litterartem 1. Doble reto de rito y mito en el cortometraje La pasión de Judas de David Pantaleón***

**Marwa Mohamed Ibrahim**

Facultad de Lenguas y Traducción. Departamento de Lengua Española.  
Universidad 6 de Octubre. Egipto

[Mar.Mohamed.150182@o6u.edu.eg](mailto:Mar.Mohamed.150182@o6u.edu.eg)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7337-9811>

***Litterartem 1. Double challenge of rite and myth in the short film The passion of Judas by David Pantaleón***

Fecha de recepción: 2.02.2021 / Fecha de aceptación: 11.06.2021

*Tonos Digital*, 41, 2021 (II)

**RESUMEN**

En este trabajo se pretende analizar, adoptando la metodología fenomenológica, un ejemplo de una hibridación disciplinaria que nace como resultado de una época marcada por el acceso continuo a todo tipo de literatura y entretenimiento audiovisual y que nos atrevemos a denominar "disciplina *Litterartem*" en la que se hibridan, como su nombre bien indica, la disciplina de la literatura y la del arte. Es el cortometraje *La pasión de Judas* (2014) de David Pantaleón, en el que nos proporciona una atrevida relectura de la tradición religiosa *La Quema de Judas*, protagonizada por algunos alumnos discapacitados del Centro Ocupacional de Valleseco, adoptando un doble reto estético y actoral muy especial que intenta romper las barreras que se han venido construyendo en conformidad con diversas prácticas, mitos sociales y religiosas, estereotipos y prejuicios en torno a las personas con discapacidad y a ciertas figuras religiosas.

**Palabras clave:** La pasión de Judas; David Pantaleón; literatura y arte españolas; personas con discapacidad.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze, adopting the phenomenological methodology, one example of a disciplinary hybridization that was born as a result of an era marked by continued access to all kinds of literature and audiovisual entertainment, and that we dare to call "*Litterartem* discipline" in which, as its name suggests, the discipline of literature and art are hybridized. It is the short film *The Passion of Judas* (2014) by David Pantaleón in which he provides us with a daring rereading of the religious tradition *Burning of Judas*, starring some disabled students of the Valleseco Occupational Center, adopting a very special aesthetic and acting challenge that attempts to break down the barriers that have been built in accordance with various practices, social and religious myths, stereotypes and prejudices around people with disabilities and certain religious figures.

**Keywords:** The Passion of Judas; David Pantaleón; Spanish Literature and Art; people with disabilities.

## 1. INTRODUCCIÓN

En concordancia con la idea de Quiñónez Gómez (2013) de que el campo del investigador de las ciencias humanas "se torna cada vez más complejo, más difuso, más intersubjetivo, pero simultáneamente más multidisciplinario" (p. 185); junto a la señalada por Luis López (2012) de que "con la interdisciplinariedad se rompen esas barreras que existen entre las distintas ciencias" (p. 368), se ha optado por dedicar los futuros trabajos de investigación a la tarea de superar el riesgo del exceso de especificación, la hiperespecialización, intentando interrelacionar distintas disciplinas humanísticas para dar una mirada más amplia a ciertos fenómenos y evitar caer en reduccionismos en los cuales se cree que una

sola disciplina es capaz de expresar por completo lo que quiere transmitir el autor.

Es bien sabido que la hibridación de los géneros literarios no es una novedad, ya que tiene su origen en obras neoclásicas como *Los empeños de una casa* (1683) de Sor Juana Inés de la Cruz donde se mezclan los géneros dramático y lírico o en obras modernas como *A Margarita Debayle* (1908) de Rubén Darío que es un poema en el cual se combina el género narrativo con el lírico<sup>1</sup>.

En el presente trabajo de investigación no se intenta estudiar este tipo de mestizaje de diferentes géneros dentro de la misma disciplina, sino que se pretende adentrarse más en la hibridación disciplinaria que nace como resultado de una época marcada por el acceso continuo a todo tipo de literatura y entretenimiento audiovisual y como expresión del afán vanguardista de romper las distinciones de géneros literarios y artes. Es la que nos atrevemos a denominar "disciplina *literarte*" (*Litterartem*) en la que se hibridan, como su nombre bien indica, la disciplina de la literatura y la del arte.

Los caligramas<sup>2</sup>, la poesía sonora<sup>3</sup>, la holopoesía<sup>4</sup>, el graffiti<sup>5</sup>; la cinematografía; entre otras, son muestras de híbridos disciplinarios que rompen el propio límite de la escritura sin dejar de ser, por ello, literarios.

### **1.1. Justificación de la elección del sujeto de estudio**

---

<sup>1</sup> Vid: Alberto Scolari, Carlos (2013): *Narrativa transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Centro Libros PAF. <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/119756745-1r-Capitulo-Narrativas-Transmedia.pdf> y Eduardo Arellano, Jorge (2008): "A Margarita Debayle: en los 100 años de un apólogo memorable", *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 37. pp. 135-142. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0808110135A/21621>

<sup>2</sup> Vid: Apollinaire, Guillaume (2014): *Caligramas* (N. R. Galvis, trad.). Bogotá: IDARTES. (Obra original publicada en 1918). Recuperado el 3 de junio de 2020 de [https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos\\_paginas\\_2014/caligramas\\_caligrammes.pdf](https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/caligramas_caligrammes.pdf)

<sup>3</sup> Vid: Ariza, Javier (2003): *Las imágenes del sonido*. Cuenca. Universidad de Castilla la Mancha. Recuperado el 3 de junio de 2020 de [https://alejandroquinteros.files.wordpress.com/2012/02/las\\_imagenes\\_del\\_sonido1.pdf](https://alejandroquinteros.files.wordpress.com/2012/02/las_imagenes_del_sonido1.pdf)

<sup>4</sup> Vid: Novia A, Mauricio (2007): "El fin de la literatura y la escritura post-estética", *Revista de Arte y Estética Contemporánea*. Mérida. Julio/diciembre. pp. 173-184. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://studylib.es/doc/8711468/el-fin-de-la-literatura-y-la-escritura-post-est%C3%A9tica>

<sup>5</sup> Vid: Figueroa-Saavedra, Fernando (2007): "Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Vol. LXII, nº 1. pp. 111-144. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <http://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/28/29>

Sumergirse en los cauces y veredas que fueron hermanando y acomodando el cine con la literatura no es uno de los objetivos de este artículo, dada la envergadura del tema y la limitación de espacio. Solamente se pretende aquí arrojar luz sobre el hecho de que este nuevo arte se alimenta de los dos géneros literarios mayores: la novela y el teatro y de que, como bien indica el sociolingüista Rafael del Moral (2004), "toma prestado de ellos su poder de evocación, su capacidad persuasiva, el ensueño, anudado al apetito que anhela conquistar a una sociedad industrial en pleno desarrollo (...) Se ajusta al teatro en extensión y a la novela en técnica, y añade la imagen" (p. 114).

A pesar de las declaraciones de otros especialistas, ningún manual de literatura incluye la cinematografía en su lista de géneros literarios y en todas las universidades se presenta en un espacio de estudio distinto y separado, como afirma Rafael del Moral (p. 114).

Por este motivo, y por las aclaradas en el principio de este trabajo, se ha optado por elegir el cortometraje como muestra de híbrido disciplinario.

Bajo este contexto, el presente trabajo de investigación -que adopta la metodología analítica descriptiva- se fundamentará en el valor que tiene el símbolo religioso en el desarrollo de un cortometraje, entendiendo por símbolo el cuerpo intermedio que guíe la práctica ritual en un espacio y tiempo, lo que facilite direccionar la trama y proporcione el desarrollo del relato en su conjunto: coordenada espacial, actancial, temporal, etc.

Es este mismo símbolo el que determina las relaciones y dependencias existentes entre las secuencias y escenas generando de esta manera un doble reto conceptual: religioso y social.

Para poder ejemplificar esta investigación, se ha seleccionado el cortometraje *La pasión de Judas* (2014) de David Pantaleón<sup>6</sup> ya que se

---

<sup>6</sup> David Pantaleón (1978. Valleseco, Gran Canaria). Licenciado en Arte Dramático por la Escuela de Actores de Canarias. A partir de 2006 comienza su andadura como director. Con sus trabajos ha participado en festivales como Oberhausen (SIGNIS Premio para *La pasión de Judas*), Vila do Conde, Chicago, Leeds, Rio de Janeiro, L'Alternativa... Con *El becerro pintado* ha logrado el premio del jurado de la Segunda Edición del IbizaCineFest y el primer premio de la Sección Oficial del XVII Festival

convirtió en un fenómeno generacional al lograr obtener prestigiosos premios mundiales, entre los que destacan el Richard Leacock al mejor cortometraje en el XIV Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria (2014) y el del Jurado Ecuménico de la 61 Edición del Festival Internacional Kurzfilmtage Oberhausen en Alemania (2015).

Para trabajar bajo esta premisa, será necesario emplear los aportes de diversos críticos que nos guiarán en este análisis y que nos ayudarán a darle forma a la investigación.

## **1.2. Marco teórico sobre el cortometraje**

Según la ley 77/2007 de 29 de diciembre del Cine, se entiende por cortometraje la película cinematográfica inferior a sesenta minutos (2007: 9). Para el Gremio de Productores de América (PGA) se trata de:

*Un proyecto o serie de narrativa transmedia debe consistir en tres (o más) historias narrativas existentes en el mismo universo ficcional en cualquier plataforma de las siguientes: Film, televisión, cortometraje, bandas anchas, publicaciones, historietas, animación, Móvil, sedes especiales, DVD/Blu-ray/CD-ROM, narrativa comercial y lanzamientos de mercadotecnia, y otras tecnologías que puedan o no existir actualmente<sup>7</sup>.*

Bien sabido es que desde la aparición del primer cortometraje español *Riña en un café* en 1987 del cineasta catalán Fructuós, los cineastas españoles intentaron experimentar intensamente con las grabaciones, y que, con el paso de los años, los cortometrajes empezaron a hacerse notar por encima de las películas largas, tanto a nivel del

---

Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria (2017). Algunos otros trabajos a destacar son *El polinizador* (2016), *Tres corderos* (2015) y *Fiesta de pijamas* (2015). Ya prepara su primer largometraje *Hombres de leche*.

Acerca de la biografía de Pantaleón véanse:

- Ayala, Joaquín (2014): "Borrar las lindes: El cine de David Pantaleón", *Encuentros en cine*. 20/2/2014. Versión electrónica: <https://encuentrosconelcine.wordpress.com/2014/02/20/borrar-las-lindes-el-cine-de-david-pantaleon/>
- <http://plat.tv/authors/david-pantaleon>
- <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-cine-que-viene/cine-viene-trilogia-del-carton-23-09-14/2773394/>
- <https://www.lacasaencendida.es/cine/monografico-pantaleon-8364>

<sup>7</sup> "A Transmedia Narrative project or franchise must consist of three (or more) narrative storylines existing within the same fictional universe on any of the following platforms: Film, Television, Short Film, Broadband, Publishing, Comics, Animation, Mobile, Special Venues, DVD/Blu-ray/ CD-ROM, Narrative Commercial and Marketing rollouts, and other technologies that may or may not currently exist." Recuperado el 5 de abril de

[http://www.producersguild.org/?page=coc\\_nm#transmedia](http://www.producersguild.org/?page=coc_nm#transmedia). La traducción es de la investigadora.

público como en los festivales nacionales e internacionales<sup>8</sup>. En palabras del cineasta y crítico Juan Antonio Rodríguez (2018):

*A partir de los años 90 se produce un punto de inflexión en el formato. Además, la Academia de Cine de España otorga los primeros premios a los cortometrajistas. Desde entonces, no ha parado de crecer y desde inicios de este siglo, con el impacto de la revolución digital, las posibilidades de acceso y divulgación han experimentado un cambio sustancial (p. 3).*

No obstante, la definición de María Moliner (1998) de que el mito es una "leyenda simbólica cuyos personajes representan fuerzas de la naturaleza o aspectos de la condición humana" (p. 362), algunos críticos, entre los que destaca Eliade, lo consideran como un reflejo de lo religioso y lo sagrado<sup>9</sup>.

Por esto, ya desde finales del siglo XX y principios del XXI la mitología con sus imágenes religiosas ha sido adoptada en gran parte de películas "para cargar de significados ciertos guiones" (Melo Maturana, 2007. p. 7), intentando transponer la memoria de un pasado en ficción "siendo el arte un canalizador importante para entender la esencia más profunda del individuo moderno" (León del Río, 2009. p. 37)

En este trabajo se ha elegido el ejemplo de David Pantaleón, ya que es el artista que mejor representa el nuevo enfoque de la psicología desarrollado por C. G. Jung (1964) quien descubrió que "el inconsciente no es un mero depositario del pasado, sino que también está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas creativas" (p. 37). El abordaje de Pantaleón sobre el tema manifiesta no solo un conocimiento profundo de los temas religiosos, sino un tratamiento crítico de los

---

<sup>8</sup> Acerca de la historia del cortometraje español e hispanoamericano *vid*:

- García Ortega, Alba et al. (2018): *Calidad informativa y nuevas narrativas*. Ediciones Egregius. Grupo de Investigación en Comunicación e Información Digital (GICID). Universidad Zaragoza.

- Fernández Trujillo, María del Carmen (2003): "Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa. Análisis temático de tres cortometrajes realizados por jóvenes directores", *Cine documental en América Latina*. Paulo Antonio Paranaguá (ed.), Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

- Moreno Rodríguez, Juan Antonio (2017): *El cortometraje en España. Un trayecto a través del lenguaje audiovisual, la historia y la crítica cinematográfica*. Editorial Tal Vez.

- Yáñez, Jara (2010): *La medida de los tiempos: el cortometraje español en la década de 2000*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Autor-Editor.

- Zafra, Remedios (2018): *El entusiasmo, Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Madrid: Anagrama.

<sup>9</sup> "En historia de las religiones, toda manifestación de lo sagrado es importante. Todo rito, todo mito, toda creencia o figura divina refleja la experiencia de lo sagrado..." (Eliade, 1999: 17).

mismos que, aplicando el concepto de semantización<sup>10</sup> a este tipo de tratamiento, se puede calificar de 'tratamiento semantizado'.

Así pues, se procurará descubrir hasta qué punto pudo Pantaleón semantizar este tipo de iconografía, vaciándolo de su contexto tradicional para plasmar sus ideologías, mediante el análisis de *La pasión de Judas* (2014), que mejor representa esta idea de semantización y donde la trama está basada, esencialmente, en la iconografía religiosa que representa el muñeco de Judas Iscariote.

### **1.3. Metodología de análisis**

Tras lo expuesto, para este trabajo, se ha elegido la fenomenología descriptiva en su versión cualitativa como metodología. A pesar de la "poca producción y escasa difusión del método fenomenológico en la literatura en español", dada "la poca claridad que se tiene sobre la fenomenología como método de investigación cualitativa" (Castillo Sanguino, 2020: 8), es el mejor método que nos permite un acercamiento interpretativo capaz de estudiar la experiencia vivida reflejada en el discurso literario tal como es (Merleau-Ponty, 1993. p. 7) y que nos ayuda a elaborar un estudio interdisciplinario, como el nuestro. En este sentido Elizabeth Sosa (2007) señala que:

*De acuerdo con los postulados de Edmund Husserl, se debe entender a la fenomenología como un nuevo método descriptivo que se apoya en un principio interdisciplinario para formar una constitución teórica transdisciplinaria. Esta constitución se apoya fundamentalmente en la relación hombre-sociedad, hombre psicologismo, hombre-lenguaje. Este método descriptivo asume la participación de estas disciplinas para llegar a la esencia de las cosas a través de procedimientos pautados en la reflexión y la comprensión [...] El discurso literario es producto de este tipo de reflexiones vivenciales sobre el hombre en el mundo y aparece como un intento de conciliar diacrónicamente las entidades semánticas que sincrónicamente no se pueden sobreponer [...] Y se*

---

<sup>10</sup> "(...) proceso por el cual un hecho "x" ocurrido en la realidad social es incorporado, bajo la forma de significaciones, a los contenidos de un medio de comunicación de masas. Toda semantización resulta de dos operaciones fundamentales realizadas por el emisor del mensaje: selección, dentro de un repertorio de unidades disponibles, y combinación de las unidades seleccionadas para formar un mensaje. El mensaje puede ser representado como el producto de este doble sistema de decisiones por parte del emisor" (Eliseo, Verón 1971, p. 144), *Lenguaje y comunicación social*, 1971. Buenos Aires: Nueva visión. p. 144. Citado en: Terriles, Ricardo (2013), "Ideología y comunicación: indagaciones en torno a la obra temprana de Eliseo Verón", *Jornada de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. "Comunicación y Ciencias Sociales. Legados, diálogos, tensiones y desafíos*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Noviembre. p. 11.

*articula en él una visión de mundo, susceptible a la lectura hermenéutica, orientada hacia una postura fenomenológica, porque en ella se operan las reducciones progresivas para crear el "residuo fenomenológico" que se proyecta en la representación del personaje literario.*

y que nos permite elaborar un estudio interdisciplinario, como el nuestro, entendida la fenomenología "como un nuevo método descriptivo que se apoya en un principio interdisciplinario" (Sosa, 2007).

Las líneas de nuestro análisis tendrán una doble perspectiva analítica: la primera es el análisis iconográfico de las imágenes conforme a los temas que Pantaleón desea recrear con su propia perspectiva, identificándolas en el espacio y el tiempo y precisando su evolución<sup>11</sup>; la segunda es el análisis narratológico audiovisual<sup>12</sup> del personaje al servicio de la primera perspectiva, ya que -y como opina Rufí (2016)- tal estudio "posibilita el logro de un amplio número de conclusiones acerca de la construcción del discurso fílmico, al tiempo que permite acceder a interpretaciones acerca de su mensaje" (p. 535).

A partir de lo expuesto anteriormente, se propone reconstruir un modelo de interpretación propio desde el cual sea posible integrar perspectivas de otra disciplina buscando proponer una salida a la dicotomía entre análisis literario y audiovisual.

## **2. ANÁLISIS Y CRÍTICA DE LA PASIÓN DE JUDAS**

### **2.1. Nivel iconográfico de la historia de la narración<sup>13</sup>: El muñeco de Judas Iscariote**

#### 2.1.1. Descripción iconográfica

---

<sup>11</sup> Para el análisis iconográfico se aplica el método Panofsky: Panofsky, Erwin (1987): *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma. pp. 45- 58.

<sup>12</sup> Para ello se intenta mezclar dos propuestas de Lauro Zabala: la del análisis cinematográfico y la del análisis de la narrativa literaria inspiradas principalmente del método del análisis narratológico de Gérard Genette aceptado ampliamente en el medio audiovisual por muchos críticos, entre ellos se destaca a David Bordwell (1996) que afirma su teoría de la narración en el filme "elabora conceptos presentes en los trabajos de los formalistas rusos y los escritos, en esa misma tradición, de Jan Mukaróvsky, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Meir Sternberg y Seymour Chatman" (p. XV Introducción); y a Efrén Álvarez cuyas aportaciones de la narratología al análisis fílmico se basarán "en la narratología formal de inspiración estructuralista de Gerard Genette" (2007: 2).

<sup>13</sup> En este análisis se sigue la distinción que hace Genette: "llamar historia al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho acontecimiento resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce" (1989: 83).

Esta parte del análisis comprende la simple identificación de la forma pura de la imagen y su relación mutua como acontecimiento histórico. En las tradiciones antiguas y modernas se utilizan normalmente diversos materiales para la confección del muñeco: tela, paja, madera, cántaros de barro, etc. En el cortometraje, objeto de este estudio, el muñeco se confecciona con madera cubriendo el tronco con tela de color rojo, formando un ser humano de tamaño mucho más grande de lo normal y con rostro muy duro (3m:21s) como representación del apóstol Judas Iscariote quien, durante la Última Cena, dirigió a los guardias que arrestaron a Jesús y les indicó quién era besándole. Con esto, mayoritariamente, esta imagen personifica la traición en todos sus aspectos.



### 2.1.2. Descripción iconológica

En esta etapa de análisis, se intenta comprender esta imagen en cuanto síntoma de algo distinto por un lado y como un documento sobre la personalidad artística de Pantaleón por otro.

En muchos municipios, tanto españoles (El Burgo, Segurilla, Águilas, Adamuz...) como iberoamericanos (Valparaíso, Yaracuyo, Tocuyo de la Costa...), se usa este muñeco durante la celebración de ciertas fiestas -cuyos nombres varían de una región a otra (Día de Judas, fiesta del Judas, Quema de Judas, El Manteo de Judas...)- obedeciendo a motivaciones y simbologías bien distintas.

Según Brisset Martín (2000), a veces se lo considera como símbolo de alojamiento de los malos espíritus, o del principio de una nueva estación, otras veces; del reverdecer de los campos y de la reanudación

del ciclo agrario; de todos los malos cometidos por los pueblos durante el año; etc. hasta que, con el paso de los siglos, tal atributo iconográfico ha perdido todo carácter religioso y apenas se asocia con la figura de Judas Iscariote.

Para realizar una mejor descripción iconológica de la imagen del Judas como reflexión de la personalidad artística de Pantaleón, es conveniente elaborar el análisis narratológico audiovisual de su cortometraje.

## **2.2. Nivel narratológico audiovisual**

Al principio del cortometraje se aclara que:

*Esta película está basada en una tradición local de algunos pueblos españoles e iberoamericanos en los que, en Semana Santa, se apedrea, lincha o quema un muñeco que representa a Judas Iscariote por su traición a Cristo. A esta tradición se la denomina 'La fiesta de Judas'<sup>14</sup> (Figura 4, 00m:00s-00m:20s).*

En este cortometraje, Pantaleón nos proporciona una atrevida relectura de esta tradición religiosa-popular adoptando un doble reto estético y actoral muy especial, como se verá tras hacer el *découpage*<sup>15</sup>, es decir, la descomposición de la linealidad en fragmentos:

La introducción del cortometraje se abre con una escena en que once personas - que representan los once apóstoles-, cuyas cabezas están cubiertas con unas bolsas de papel, están de pie en un camión con caja

---

<sup>14</sup> Acerca de la mitología religiosa y los ritos de la imagen de Judas Iscariote, véanse:

- Alejandro Cutri, Daniel (2010): *Judas Iscariote. De amigo a traidor. Análisis de textos canónicos y extracanónicos*.
- Jesús Lorite Cruz, Pablo (2011): "La forma de representar a Judas Iscariote en la imaginería religiosa española", *Revista de Claseshistoria*. Septiembre. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5169199.pdf>. Fecha de consulta 13/7/2019.
- <https://rinconforero.mforos.com/2077056/11184433-la-semana-santa-imagenes-historia-curiosidades-noticias/?pag=18>
- Boneque, Gerardo y Zafra, Ángel (1997): "La quema de Judas remata la semana de procesiones", *El País*, 31 de marzo. Recuperado el 3 de junio de 2020 de [https://www.elpais.com/articulo/madrid/ESPAnA/MADRID/quema/Judas/remata/semana/procesiones/elpepuespmad/19970331elpmad\\_10/Tes](https://www.elpais.com/articulo/madrid/ESPAnA/MADRID/quema/Judas/remata/semana/procesiones/elpepuespmad/19970331elpmad_10/Tes).
- García de Sola, Arantxa (1997): "Pasiones vivientes para empezar, jamones para terminar", *El País*, 26 de marzo. Recuperado el 3 de junio de 2020 de [https://elpais.com/diario/1997/03/26/madrid/859379067\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/03/26/madrid/859379067_850215.html)

<sup>15</sup> Para Russo se llama *découpage* "a la partición de planos y encuadres a posteriori, en el interior de una secuencia, para su mejor observación" (1998: 7). Según Konigsber, se utiliza el término 'encuadre' para referirse "a un solo plano, el cual, en realidad, está compuesto por toda una serie de fotografías proyectadas desde la película" (2004: 197).

abierta y que en su parte delantera aparece escrito el nombre del décimo segundo apóstol: Judas Iscariote (00m:25s-00m:55s).

1<sup>er</sup> encuadre (02m:00s-02m:20s): catorce personas con las cabezas tapadas con bolsas de cartón están sentadas alrededor de una mesa llena de comida representando la Última Cena. Uno de ellos empieza a quitarse la bolsa y lo siguen los otros. Ahora nos encontramos con unas personas con discapacidad.

2<sup>o</sup> encuadre (02m:29s-03m:18s): doce de ellos empiezan a ponerse abrigos negros formando cuatro grupos, cada uno lleva una parte de un muñeco: las piernas, las manos, el tronco y la cabeza.

3<sup>er</sup> encuadre (03m:19s-03m:35s): pegadas estas partes, se forma todo el cuerpo del muñeco. Los doce personajes, sentados al lado de él, empiezan a tapar sus cabezas otra vez.

4<sup>o</sup> encuadre (03m:36s-03m:50s): el personaje que representa a Judas besa al que representa a Jesús Nazaret, que está sentado en medio de otros personajes.

5<sup>o</sup> encuadre (04m:00s-4m:17s): Judas cuenta algunas monedas.

6<sup>o</sup> encuadre (04m:18s-04m:32s): uno de los personajes viene gritando nerviosamente: "por treinta monedas".

7<sup>o</sup> encuadre (04m:33s-4m:38s): Judas siente una tristeza profunda.

8<sup>o</sup> encuadre (04m:48s-05m:18s): las doce personas, tapadas de nuevo sus cabezas con las bolsas de cartón, están de pie en la caja de un camión y en cuya parte delantera está escrito el nombre del décimo segundo apóstol: Judas Iscariote y que lleva dentro el muñeco.

9<sup>o</sup> encuadre (05m:19s-05m:35s): las doce personas están sentadas delante de algunas casas. Llaman a las puertas diciendo en voz alta "Judas Iscariote" y disparando juegos artificiales.

10<sup>o</sup> encuadre (05m:36s-06m:11s): continúan por la carretera hasta llegar a otro barrio haciendo lo mismo.

11<sup>o</sup> encuadre (06m:12s-07m:03s): se trasladan de un barrio a otro hasta llegar a uno donde empiezan a colgar el muñeco.

12º encuadre (07m:13s-07m:28s): el personaje que representa a Jesús está sentado delante de un reloj de torre gritando el nombre de Judas.

13º encuadre (07m:29s-07m:49s): Judas se sienta solo, llorando y soliloquiando: "Dios, ¿qué he hecho? No he hecho daño a Jesús de Nazaret... No he hecho daño a Jesús... No he hecho daño a Jesús de Nazaret".

14º encuadre (07m:50s-07m:59s): el personaje que representa a Jesús continúa gritando: "traidor... traidor... traidor".

15º encuadre (08m:00s-08m:15s): Judas continúa llorando y soliloquiando: "Dios, ¿qué ha pasado?".

16º encuadre (08m:16s-08m:29s): el resto de los personajes llora.

17º encuadre (08m:30s-08m:40s): el personaje que representa a Jesús actúa como si estuviera muerto, extendiendo las manos frente al reloj de torre.

18º encuadre (08m:49s-10m:02s): todo el pueblo está presente, tapadas las cabezas, para asistir a la ceremonia de la quema del muñeco.

### 2.2.1. Coordinada actancial

*Mientras la crítica se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el análisis se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película) (p. 4).*

De acuerdo con la idea anterior de Lauro Zabala (2010), se ve conveniente que este estudio se limite al análisis de la coordinada actancial intentando determinar la especificidad del mismo.

Este es el cortometraje que cierra la trilogía<sup>16</sup> de cuentos de cartón del director David Pantaleón con la colaboración del Centro Ocupacional de Valleseco<sup>17</sup>. Hemos de mencionar que todo el desarrollo de esta trilogía

---

<sup>16</sup> *A lo oscuro más seguro* (2013) y *Fondo o forma* (2011) junto con *La Pasión de Judas* (2014), forman la trilogía de los cuentos de cartón, donde éste se convierte en el elemento principal de la utilería de las escenas.

<sup>17</sup> "Este centro está destinado a las personas con discapacidad de los municipios de Valleseco, Tejeda y Artenara. Además de talleres ocupacionales, este centro comarcal lleva a cabo diferentes programas de orientación laboral y apoyo en la búsqueda de empleo", Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://sid.usal.es/cys/discapacidad/13549/2-1-2-2/centro-ocupacional-comarcal-de-valleseco-tejeda-y-artenara.aspx>.

está protagonizado por algunos alumnos discapacitados de este centro a fin de afirmar la especificidad de este corto.

Siguiendo a Norden (1998), la mayor parte de las obras de arte cinematográfico tiende a aislar a los personajes con discapacidad de los otros capacitados, representándolos mediante imágenes que a menudo están lejos de sus verdaderas actitudes, experiencias y estilos de vida<sup>18</sup>, lo que contribuye a crear un sentido de "autorrepulsa entre los miembros del público de discapacidades" (p. 27). Afortunadamente, aparecen películas y obras literarias con una visión más positiva y fiel a la realidad<sup>19</sup>, entre ellas se puede citar a *La pasión de Judas*.

La definición que hace Medellín (2005) del verdadero realizador de productos audiovisuales es la mejor que puede describir la actitud de Pantaleón a la hora de elaborar este cortometraje: "... es el que sabe mirar la realidad, percibirla en detalle, analizarla con profundidad, interpretarla en su esencia, criticarla con justicia, escoger de ella lo que es interesante y recrear eso que la caracteriza" (p. 17).

Pantaleón, consciente de que este tipo de arte es una poderosa herramienta cultural que ejerce una intensa influencia en la formación de la imagen de las personas discapacitadas en la mente del pueblo, intenta cambiar positivamente tal imagen y lograr su normalización en la sociedad, transmitiendo al público valores como amistad, superación personal, empatía, aumento de la autoestima, familiaridad, respeto, conformidad y muchos otros, además de ayudar a aquellas personas a mejorar su productividad laboral, anticipándose, de esta manera, en la aplicación del octavo de los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda de 2030 de las Naciones Unidas (2018), creada en el año 2015, que pretende "lograr el empleo pleno y productivo y el trabajo decente para todos los hombres y mujeres, incluidos los jóvenes y las personas

---

<sup>18</sup> La Revista Española sobre Discapacidad Intelectual Monjas cita cincuenta películas que "evidencian la escasa presencia y la inadecuada imagen que en el cine se muestra de las personas con discapacidad" (2005: 13) que está empapada de creencias negativas y estereotipadas.

<sup>19</sup> En el libro de Porras y Verdugo se citan muchos ejemplos de obras literarias que hablan de la discapacidad "de manera natural" (2018: 9), como *Palabras de pan* de Blanca Álvarez (2005), *Mi hermano y yo* de Isabel-Clara Simó (2009), *La piedra de Toque* de Montserrat del Amo (2015), entre otros.

con discapacidad” (p. 40). Este informe es fruto de muchos años de trabajo de las Naciones Unidas<sup>20</sup> en el área de las discapacidades, cuyo objetivo es promover los derechos y el bienestar de las personas con discapacidades en todos los ámbitos de la sociedad y su pleno desarrollo, así como concienciar sobre su situación en todos los aspectos de la vida política, social, económica y cultural.

El éxito de este cortometraje reside principalmente en la elección de sus protagonistas, ya que, aplicando la clasificación que hizo Fox de los carismas de los personajes, se puede afirmar que estos actores ostentan dos estilos de carismas, de los cuatro que determina Fox, y que no hubieran sido bien manifestados sin el buen manejo del arte de la dirección de Pantaleón: el de *visión*, que es extraordinariamente efectivo, ya que Pantaleón hace que los personajes hablen con tanta convicción y tanta pasión que hacen que nosotros, los espectadores, nos sintamos inspirados y que creamos poder superar los obstáculos y conseguir los objetivos. Por otra parte, el de *bondad* revelado por el lenguaje corporal de los personajes, específicamente de la cara, que refuerza la capacidad de los mismos para irradiar una tremenda cordialidad y una completa aceptación por parte de los espectadores. “Unas personas que quizá nunca se hayan sentido aceptadas completamente, de todo corazón, de repente sienten que las ven de verdad y se sienten envueltas en su aceptación” (Fox, 2012. pp. 103, 104).

Conviene agregar el arquetipo del *hombre discapacitado* a los quince arquetipos universales establecidos por Agapito-Mesta (2016) que se repiten constantemente en la mayoría de las producciones audiovisuales o literarias, ya que manifiestan una serie de características, singularidades y peculiaridades propias que los hacen diferenciarse del resto de los arquetipos como por ejemplo el cariño, la sensibilidad y la sociabilidad, contrastando, de esta manera, el diferente modo en que este arquetipo ha sido concebido en diversas prácticas cinematográficas.

---

<sup>20</sup> La Asamblea General ha declarado el 13 de diciembre de 1992 como El Día Internacional de las Personas con Discapacidad mediante la resolución 47/3, Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://undocs.org/pdf?symbol=es/A/RES/47/3>

De entre los tres niveles de análisis de personajes establecidos en estudios previos como los de Chatman (1990) y Casetti y Di Chio (1998), el personaje como rol (enfoque formal), el personaje como actante (enfoque abstracto) y el personaje como persona (enfoque fenomenológico), se ha elegido primar esta última visión puesto que nos permite obtener resultados más profundos acerca de la construcción actancial.

Basándose en la propuesta metodológica del análisis del personaje cinematográfico establecida por Ruffí (2016), en este cortometraje se presenta el arquetipo de la persona discapacitada, siendo este el único existente, aunque se representa por diversos actores.

#### 2.2.1.1. Personaje esférico/plano

Según la distinción que hace Forster (1983) acerca del tipo del personaje, se puede afirmar que el arquetipo de la persona discapacitada es esférico ya que su conducta es imprevisible, es capaz de cambiar y de sorprendernos de manera convincente. No se habla aquí del personaje como rol sino como una persona.

Elegir el arquetipo de la persona discapacitada hace que el escritor sea más fiel a la verdad, ya que, siguiendo la opinión de Campbell (1991), "sólo se puede describir verídicamente a un ser humano describiendo sus imperfecciones. El ser humano perfecto no tiene interés" (p. 29).

#### 2.2.1.2. Apariencia del personaje

Se sigue en esta parte del análisis la propuesta de Dyer (2001. pp. 144-147) en la observación de la apariencia del arquetipo.

##### 2.2.1.2.1. Fisonomía

En esta parte del análisis se destacan los defectos físicos de los personajes. Al principio del cortometraje nos extraña el mundo de las personas con diversidad funcional, pero una vez nos acostumbramos a ese mundo nuevo, mediante la focalización interna filtro<sup>21</sup> de la cámara en los

---

<sup>21</sup> Con la técnica de la focalización interna filtro que distingue Seymour Chatman se consigue transmitir la idea del papel del personaje de Judas y de uno de los apóstoles como el medio emocional por el cual se puede "capturar algo de la función mediadora de la conciencia de un personaje -percepción,

rostros, nos encontramos a nosotros mismos, nos enfrentamos con nuestra propia humanidad, escondida en la profundidad de estos personajes.

#### 2.2.1.2.2. Vestuario

En *La pasión de Judas* la primera interacción que establecen los personajes con el espectador es a través del vestuario. Se puede notar que los tipos de vestuario se dividen en dos:

##### 2.2.1.2.2.1. Vestuario normal

Los personajes que representan a los apóstoles llevan todos, en las primeras escenas, pantalones y camisetas de colores blanco, beige, verde y marrón. Solamente el personaje que representa a Jesús lleva una camiseta de color rojo. Luego, se van poniendo abrigos azules, delante de la cámara, que representan el siguiente tipo del vestuario:

##### 2.2.1.2.2.2. Vestuario simbólico

Se representa por los abrigos azules puestos sobre el vestuario moderno normal y las bolsas de cartón que tapan las cabezas de los personajes en algunas escenas. En este cortometraje, la uniformidad en el vestir, la máscara y el abrigo azul "es una modalidad de la manifestación del yo universal" (Chevalier, 1986. p. 695) ya que subraya los rasgos característicos del personaje del apóstol. Asimismo, evoca a otro plano del ser, al espiritual, da un halo de religiosidad a los rituales de la fiesta de Judas. Por otra parte, el color azul de los abrigos "evoca la idea de la muerte" (Chevalier, p. 164) de Judas Iscariote.

En la primera escena nos encontramos con algunos personajes con sus rostros ocultos con bolsas de cartón y que, inmediatamente, se las van quitando para que el espectador vea sus verdaderos rostros. En concordancia con Altuna (2009), tal dualidad rostro/máscara tiene sus denotaciones ideológicas. Enseñar los rostros de los personajes singulariza a cada uno de ellos haciendo visible su ser único y valioso, y ocultarlos con las máscaras significa ocultar a esa singularidad remitiéndolos a un

---

cognición, emoción, ensueño- cuando los acontecimientos se experimentan desde un espacio dentro del mundo de la información narrativa" (1990: 114).

arquetipo, tal como se acaba de mencionar con anterioridad. Recurrir a esta dualidad, evitando ver únicamente la máscara social sin reparar en el rostro único y personal, es un mensaje de advertencia de Pantaleón para evitar que se caiga en la trampa de cualquier actitud racista o clasista.

La novedad que propone Pantaleón, dirigiendo, en que los actores aparecen con vestuario normal en las primeras escenas y cambian el tipo de vestuario delante de la cámara en una escena principal del cortometraje, hace que éstos se sientan cómodos con su vestuario normal para que luego puedan identificarse mejor con sus personajes.

#### 2.2.1.2.3. Gesto

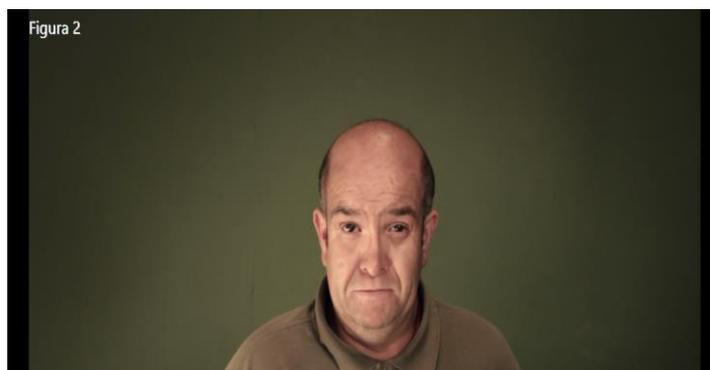
Si bien, y como afirma Field (1995), “los diálogos deben revelar los conflictos internos entre personajes y el interior de cada uno de ellos, y los estados emocionales y peculiaridades de sus personalidades” (p. 32), en *La pasión de Judas* los gestos y el silencio tienen las mismas funciones de enriquecer la narración y ayudar a mostrar más y contar menos. Se encuentran aquí dos tipos de conflictos según la clasificación que hace Seger (1991) al respecto: conflicto interno, que se presenta en la inseguridad, la tensión y el temor que experimenta el personaje principal, Judas, que se ve condenado por el asesinato de Jesús por el pueblo; y conflicto social, originado por este personaje principal y el pueblo que son las dos partes, a causa de la captura de Jesús.

En una de las escenas, el personaje de Judas Iscariote aparece ejecutando gestos de tristeza y choque con su cara. La aparición del personaje solo en la escena, aparte de los otros personajes, nos provoca un fuerte sentimiento de credibilidad del estado emocional del personaje y de tal manera del nuevo reto del rito de la traición de Judas Iscariote (Figura 2. 7º encuadre).

Como bien afirma Lorite Cruz (2011), la forma en que la mayoría de las obras literarias e iconográficas trata de representar la figura de Judas Iscariote siempre está marcada por la maldad, con excepción de

muy pocas obras<sup>22</sup> en que se cambia por completo “la motivación de Judas: en vez de avaricia, es el sacrificio por el bien de la humanidad lo que le había llevado a la traición señalada” (Veljović, 2013. p. 165).

Se puede incluir *La pasión de Judas* a las escasas obras que adoptan la segunda tendencia que distingue Cutri (2010), la de los textos que tienden a exculpar a Judas. Aquí el autor recrea la escena de la Última Cena adoptando el punto de vista anterior presentando a Judas “de manera positiva y se lo describe obedeciendo una misión divina de entregar a Jesús a las autoridades para la salvación del mundo.” (p. 11).



En este cortometraje el gesto no solamente revela los estados emocionales de los personajes, sino también de las personas actantes. Ejemplo de ello es la escena en la que los actores se visten delante de la cámara, donde el montaje se desarrolla respetando el guion, aunque sin dejar de lado la idea principal del director: manifestar al espectador parte de la espontaneidad y la ternura de los discapacitados, dejando como tal la toma de la escena en que aparece una persona ayudando a otra a vestirse (figura 3. 2º encuadre). Se puede incluir este tipo de gestos en los códigos informales que distingue Dyer (1998) ya que tienen la misma “capacidad para proporcionar un acceso particularmente privilegiado”, no

---

<sup>22</sup> Entre ellas se destaca el cuento *Tres versiones del Judas* de Borges incluido en su antología *Ficciones* publicada en 1944 por la editorial Ficciones y Sur en Argentina y Posteriormente *Judas Iscariote, el calumniado* de Juan Bosch, publicada en 1995, por la editorial Antonio Machado Libros en Madrid, donde revisa la tradición evangélica sobre el personaje, presentándolo como víctima de una interpretación errónea de los hechos.

solo "al verdadero yo del personaje" (p. 113)<sup>23</sup>, sino de la persona como representante arquetípico.



### 2.2.1.3. Expresión verbal

En *La pasión de Judas* se nota un predominio de la repetición como fenómeno del discurso, tanto en su vertiente dialógica como monológica. "Por treinta monedas" (repetida once veces); "¡Judas Iscariote!" (cinco veces); "¡Dios, ¿qué he hecho?! Yo le he hecho daño a Jesús Nazaret" (tres veces); "¡traidor!" (tres veces) y "¡Dios mío! ¡¿qué ha pasado?!" (una vez) son los diálogos y soliloquios existentes en un film que dura once minutos y que se reiteran algunos de ellos con leve modificación de entonación, de morfemas verbales, etc.,

Siguiendo el esquema de la estructura interna de la repetición que elabora Garcés Gómez (2002) de tal fenómeno (pp. 439-445), se nota que es el propio hablante el responsable de volver a emitir las mismas palabras, por lo tanto, la repetición aquí es *monológica autoiniciada consecutiva*, que se utiliza como un modo de intensificación sucesiva cuantitativa de las veces que se realiza esa acción.

---

<sup>23</sup> La traducción es de la investigadora: "The vocabulary of gesture may be read according to formal (that is, recognized to be governed by social rules) and informal (or involuntary) codes. Both may be taken as indicative of personality and temperament, although only the former recognizes the social dimension of personality. For this reason, the latter are often taken as giving particularly privileged access to a character's 'true' self".

En cuanto a la estructura formal, se distinguen los dos tipos de repetición: la *no literal*, ya que algunos segmentos repetidos varían eliminando una o más palabras en la nueva formulación: "Por treinta monedas... por treinta monedas... por treinta...por treinta...por treinta monedas" (Pantaleón, *La pasión*, 4m:20s), y *literal* en los segmentos que se repiten tal como es: "¡Dios, ¿qué he hecho?! Yo le he hecho daño a Jesús Nazaret... Yo le he hecho daño a Jesús Nazaret... Yo le he hecho daño a Jesús Nazaret" (Pantaleón, *La pasión*, 7m:30s). Esta repetición ecoica reiterada da una mayor fuerza al acto ilocutivo que se representa mostrando actitudes de extrañeza e incredulidad de los hablantes ante la traición de Judas Iscariote.

Por otra parte, según los elementos comunes, la repetición aquí es *parcial* cuando se reitera solo una parte, o *total* al reproducir el segmento en su totalidad como bien muestran los dos ejemplos anteriores.

#### 2.2.1.4. El carácter de los personajes

En *La pasión de Judas* no se puede considerar solo a los personajes como unidad psicológica "cuyo carácter solo sale a la superficie a través de las acciones" (Vale, 1989. p. 81), sino también a los actores mismos, dada su condición especial de salud, que hace de su carácter una idea, la que el autor tiene sobre algún arquetipo, dando "el espaldarazo a una nueva versión de una antigua imagen" (Bentley, 1982. p. 66).

#### 2.2.1.5. Elementos discursivos caracterizadores del personaje

En este cortometraje no es solo el diálogo el que tiene la función de transmitir la información que haga avanzar la historia, sino que son también las pistas sonoras y gráficas a las que recurre Pantaleón, antes y durante la caracterización, que se complementan mutuamente para elaborar biografías y "ampliar la percepción de la historia y el personaje" (Field, 1995. p. 53) y, de esta manera, el momento de la vida de los personajes a partir del cual decide empezar a contar la historia.

##### 2.2.1.5.1. Pistas sonoras y gráficas

Las pistas que proporciona Pantaleón sobre la anécdota bíblica son abundantes. Se pueden considerar como *leits-motivs* que anticipan las

secuencias del cortometraje. Desde la pista gráfica introductoria que da una idea sobre la base del cortometraje (Figura 4, 00m:05s), pasando por las referencias visuales de unas imágenes de escultura que representan la crucifixión de Jesús de Nazaret -que se refrescan con la pista sonora de la canción de género salsa de Héctor Lavoe *El Todopoderoso* (1975)-, hasta las pistas gráficas de algunos versos de canciones célebres de Ferrer (2003), Colón (1981), D'Leon (1974), Barreto (1979) y Cruz (1994) que introducen las cinco escenas principales del cortometraje (Figura 5, 02m:28s). El tema principal de las canciones nada tiene que ver con la anécdota religiosa del cortometraje, pero sí son los versos elegidos muy cuidadosamente que valen para todas las relaciones interpersonales, sea cual sea su contexto, matrimonial, laboral, social, religioso, etc. Todos los tipos de pistas citados anteriormente ejercen la segunda función que distingue Genette (2001) de los epígrafes: la de "un comentario del texto que precisa o subraya indirectamente su significación" (p. 134).

Figura 4

ESTA PELÍCULA ESTÁ BASADA EN UNA TRADICIÓN LOCAL DE ALGUNOS PUEBLOS ESPAÑOLES E IBEROAMERICANOS EN LOS QUE, EN SEMANA SANTA, SE APEDREA, LINCHA O QUEMA UN MUÑECO QUE REPRESENTA A JUDAS ISCARIOTE POR SU TRAICIÓN A CRISTO.

A ESTA TRADICIÓN SE LA DENOMINA "LA FIESTA DE JUDAS".

Figura 5

OYE, QUÉ HERMANOS YO TENGO,  
QUÉ BUENOS HERMANITOS YO TENGO

IBRAHIM FERRER

#### 2.2.1.5.2. Decorados y escenarios

Con una intención realista, Pantaleón elige los decorados y los escenarios lo más simples posible: mesa de madera cubierta con un mantel blanco, once sillas de madera, escenario de un barrio pobre, reloj de torre, etc. Mimetizándose así con el ambiente general de la historia de la Última Cena.

#### 2.2.1.5.3. El maquillaje y el vestuario

Aunque el vestuario ya ha sido tratado en la descripción de la identidad física del sujeto, se subraya aquí, junto con el maquillaje *nude*, su funcionalidad realista en la configuración del discurso, al tiempo que su definición de la tipología religiosa.

#### 2.2.1.5.4. Iluminación

Es, como el maquillaje y el vestuario, neutra en los espacios abiertos y artificial de color blanco en los espacios cerrados y sirve para que el encuadre religioso sea percibido con nitidez.

#### 2.2.1.5.5. Composición del plano

En cuanto a "la relación que existe entre el personaje u objeto y el espacio que lo rodea" (Escalante, 2004. p. 15), predominan en este cortometraje los planos medios donde existe equilibrio entre el personaje y el espacio que lo rodea de manera que "va de la cabeza hasta aproximadamente la cintura", destacando al personaje y separándolo para mostrar su relación con el lugar en que se desarrolla la acción. Con respecto a "la relación entre la cámara y los ojos del personaje" (Escalante, p. 20) destaca aquí la posición normal en la que la cámara se encuentra a la misma altura de los ojos del actor (figura 2, 04m:35s) y la contrapicada donde la cámara se coloca en una posición inferior a la mirada del personaje. Esta última posición agrega cierto contenido narrativo y psicológico al encuadre dando "un efecto de superioridad al personaje que se está encuadrando" (Escalante, p. 23) con respecto tanto a los otros personajes como al espectador y que, en este caso, se trata del personaje que representa a Jesús de Nazaret (figura 6).

Figura 6



### 3. CONCLUSIONES

Pantaleón logra representar el arquetipo del personaje discapacitado como construcción abierta, idónea para generar nuevas ideas y descubrir rasgos diferentes haciendo que sintamos como real un mundo recreado por él -que va del documental más en bruto “el rito de la quema de Judas” hasta la ficción más elaborada- dotado de un mayor grado de sincera espontaneidad e impetuosidad, no solo de los actores, sino de todos los elementos de la creación: vestuario, iluminación, encuadres, expresión verbal y no verbal, etc.

De este modo, se aprecia el contraste entre el diferente modo en que se ha concebido la justificación de la traición de Judas, cargando el imaginario tradicional mitológico de una perspectiva diferente escasas veces experimentada antes, por una parte; e intentando cambiar, por otra, las connotaciones negativas de las personas con discapacidad representadas en las diversas prácticas cinematográficas. Es decir, Arquetipo y símbolo religioso se dinamizan articulando el relato del cortometraje, amplificando el sentido de la realidad cultural y logrando romper las barreras, que, a lo largo del tiempo, se han venido construyendo en conformidad con diversas prácticas, mitos sociales y religiosas, estereotipos y prejuicios en torno a las personas con discapacidad y a ciertas figuras religiosas, como la de Judas Iscariote, los

cuales las excluyen y las convierten en elementos de negación de sus posibilidades vitales, actitudes y conductas como seres humanos.

#### 4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agapito-Mesta, Claudia Ximena del Rocío (2016). Los arquetipos como herramientas para la construcción de buenas historias: análisis del universo diegético de intensamente. Tesis doctoral (PhD). Universidad de Piura, Perú. Recuperado el 5 de mayo de 2020 de [https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/2587/INF\\_199.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/2587/INF_199.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Altuna, Belén (2009). El individuo y sus máscaras, *Ideas y Valores*, 58 (140), pp. 33-52. Recuperado el 22 de mayo de 2020 de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36475/38396>

Barreto, Ray. (1979). Hipocresía y Falsedad [Canción]. *Gracias*. Fania. <https://www.youtube.com/watch?v=-xGZ5XGEVE>

Bentley, Eric (1992). *La vida del drama* (A. de Albert Vanasco, trad.). México: Paidós. (Obra original publicada en 1964). Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <https://pdfslide.tips/documents/179972125-la-vida-del-drama-eric-bentley-parte-1pdf.html>

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción* (P. V. Mota, trad.) Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1985).

Brisset Martín, Demetrio E. (2000). Imagen y símbolo en el personaje ritual del Judas, *Gazeta de Antropología*, núm. 16, art. 06. Recuperado el 18 de mayo de 2020 de [https://www.ugr.es/~pwlac/G16\\_06DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](https://www.ugr.es/~pwlac/G16_06DemetrioE_Brisset_Martin.html)

Campbell, Joseph (1991). *El poder del mito* (C. Aira, trad.). Barcelona: Emecé Editors. (Obra original publicada en 1988).

Casetti, Francisco y di Chio, Federico (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castillo Sanguino, Narciso. (2020). Fenomenología como método de investigación cualitativa: preguntas desde la práctica investigativa,

- Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*. N°20. Argentina. Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de [https://www.researchgate.net/publication/344659548\\_Fenomenologia\\_como\\_metodo\\_de\\_investigacion\\_cualitativa\\_preguntas\\_desde\\_la\\_practica\\_investigativa/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/344659548_Fenomenologia_como_metodo_de_investigacion_cualitativa_preguntas_desde_la_practica_investigativa/citation/download)
- Colón, Willie (1981). Toma mis manos [Canción]. *Fantasmas*. La Tierra Studios. <https://www.youtube.com/watch?v=ZCufFVsx05k>
- El cortometraje en España. Una entrevista a Juan Antonio Moreno Rodríguez, *Atmósferacine*. 22 de enero de 2018. Recuperado el 13 de agosto de 2020 de <https://www.juanantonimoreno.com/entrevistas/ElCortometrajeEnEspana/Atmosferacine.pdf>
- Cruz, Celia (1994). Que le den candela [Canción]. *Irrepetible*. UMG Recording. <https://www.youtube.com/watch?v=dHIKwVxubIM>
- Cuevas Álvarez, Efrén (2007). Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico, en Marzal Felici, Javier y Francisco Javier Gómez Tarín, *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*. Madrid: Edipo. pp. 321-331. Recuperado el 18 de octubre de 2020 de <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/38640/Metodolog%25C3%25ADas%2520de%2520an%25C3%25A1lisis%2520de%2520fim.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Chatman, Seymour (1990a). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine* (M. J. F. Prieto, trad.). Madrid: Taurus Humanidades. (Obra original publicada en 1978).
- Chatman, Seymour (1990b). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell U.P.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- D'Leon, Oscar (1974). Llorarás [Canción]. *Dimensión Latina 75*. Estudios La Discoteca C.A. <https://www.youtube.com/watch?v=Obv4rk5Xs3s>

Del Moral Aguilera, Rafael (2004). *Literatura y cine, Actas del XXXVIII Congreso internacional de la AEPE*. Universidad de Alcalá de Henares. Madrid: Publicaciones de la AEPE. Recuperado el 1 de octubre de 2020 de [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_38/congreso\\_38\\_12.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_12.pdf)

Dyer, Richard (1998). *Stars*. British Film Institute.

Eliade, Mircea (1999). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona: Paidós.

Eliseo, Verón (1971). *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva visión. Citado en: Terriles, Ricardo (noviembre de 2013). Ideología y comunicación: indagaciones en torno a la obra temprana de Eliseo Verón, *Jornada de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Comunicación y Ciencias Sociales. Legados, diálogos, tensiones y desafíos*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. p. 11. Recuperado el 9 de octubre de 2020 de [https://www.academia.edu/6882981/Ideolog%C3%ADa\\_y\\_Comunicaci%C3%B3n\\_indagaciones\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_obra\\_temprana\\_de\\_Eliseo\\_Ver%C3%B3n](https://www.academia.edu/6882981/Ideolog%C3%ADa_y_Comunicaci%C3%B3n_indagaciones_en_torno_a_la_obra_temprana_de_Eliseo_Ver%C3%B3n)

Fernández Trujillo, María Alejandra (2003). *Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa. Análisis temático de tres cortometrajes realizados por jóvenes directores*. Paulo Antonio Paranaguá (ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

Ferrer, Ibrahim (2003). Buenos hermanos [Canción]. *Buenos hermanos*. Buenavista Social Club. <https://www.youtube.com/watch?v=U8-HCMNVw8>

Field, Syd (1995). *El libro del guión*. Madrid: Plot.

Forster, Edward (1983). *Aspectos de la novela* (G. Lorenzo, trad.). Madrid: Debate. (Obra original publicada en 1970)

Fox, Olivia (2012). *El mito del carisma*. Barcelona: Ediciones Urano.

- Garcés Gómez, María Pilar (2002). La repetición: formas y funciones en el discurso oral, *Archivo de Filología Aragonesa*. pp. 59-60, 437-456. Recuperado el 6 de mayo de 2020 de <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/50/024garces.pdf>
- García Ortega, Alba et al. (2018). *Calidad informativa y nuevas narrativas*. Ediciones Egregius. Grupo de Investigación en Comunicación e Información Digital (GICID). Universidad Zaragoza.
- Gelabert, Fructuós (1897). *Riña en un café* [cortometraje]. <https://www.youtube.com/watch?v=wVXBgY7WfTk>
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III* (C. Manzano, trad.). Barcelona: Editorial Lumen. (Obra original publicada en 1972)
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato* (M. R. Tapia, trad.). Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1983)
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. (S. Lage, trad.). México: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1987)
- Quiñónez Gómez, Herly Alejandra (2013). Investigación en Ciencias Humanas: una mirada a su *habitus*, *FERMENTUM. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*. Universidad de los Andes. Venezuela. Vol. 23, núm. 67, mayo-agosto. Recuperado el 18 de octubre de 2019 de <https://www.redalyc.org/pdf/705/70538669004.pdf>
- Jesús Lorite Cruz, Pablo (2011). La forma de representar a Judas Iscariote en la imaginería religiosa española, *Revista de Claseshistoria*. Septiembre. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5169199.pdf> Fecha de consulta 13/7/2019
- Jung, Carl Gustav (1995). *El hombre y sus símbolos, concebido y realizado por Carl G. Jung* (L. E. Bareño, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1964)
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine* (E. H. Pérez y F. L. Martín, trad.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1998)
- Lavoe, Héctor (1975). El Todopoderoso [Canción]. En *La Voz*. Fania Records. <https://www.youtube.com/watch?v=jP0PojlKmgS>

- León del Río, María Belén (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung, *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 21, p. 37. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 18 de octubre de 2020 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551277003>
- Ley N° 55/2007. Boletín Oficial del Estado, núm. 312, Madrid, 29 de diciembre de 2007, Art. 4. P. 9. Recuperado el 5 de enero de 2020 de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-22439-consolidado.pdf>
- López, Luis (2012). La importancia de la interdisciplinariedad en la construcción del conocimiento, *Revista Sophia: Colección de Filosofía de la Educación*. N°13. Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala. Recuperado el 18 de octubre de 2020 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441846102017>
- López-Yáñez, Julián (2010). *La medida de los tiempos: el cortometraje español en la década de 2000*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Autor-Editor.
- Medellín, Fabio (2005). *Cómo hacer televisión, cine y video*. Bogotá: Editorial Paulinas. Recuperado el 15 de mayo de 2019 de <https://books.google.com.eg/books?id=5MmlwuuX-rAC&lpg=PA17&dq=Medell%C3%ADn%2C%20el%20verdadero%20realizador%20de%20productos%20audiovisuales&hl=es&pg=PA17#v=onepage&q=Medell%C3%ADn,%20el%20verdadero%20realizador%20de%20productos%20audiovisuales&f=false>
- Melo Maturana, Natalia Elena Patricia (2007). *La iconografía religiosa como un elemento de moda o diseño*. Tesis doctoral (PhD). Universidad de Palermo. Recuperado el 3 de marzo de 2020 de [https://www.palermo.edu/dyc/maestria\\_diseno/pdf/tesis.completas/13%20Maturana.pdf](https://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/pdf/tesis.completas/13%20Maturana.pdf)
- Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, trad.) Barcelona: Planeta. (Obra original publicada en 1945). Recuperado el 10 de mayo de 2020 de

[https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty Maurice Fenomenologia de la percepcion 1993.pdf](https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf)

Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español*. Segunda Edición. Madrid: Gredos.

Monjas Casares, María Inés, Arranz, Francisco y Rueda, Eva María (2005). Las personas con discapacidad en el cine, *Revista Española sobre Discapacidad Intelectual*. Vol. 36 (1). Núm. 213. Recuperado el 18 de octubre de 2020 de <https://sid.usal.es/idocs/F8/ART7026/articulos2.pdf>

Moreno Rodríguez, Juan Antonio (2017). *El cortometraje en España. Un trayecto a través del lenguaje audiovisual, la historia y la crítica cinematográfica*. Tal Vez.

Naciones Unidas (2018). *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe (LC/G.2681-P/Rev.3)*. Santiago.

Porras Navalón, María del Pilar y Verdugo Alonso, Miguel Ángel (2018). *La voz de la discapacidad en la literatura española*. INICO. Instituto Universitario de Integración en la Comunidad de Salamanca. Recuperado el 18 de octubre de 2020 de <https://sid-inico.usal.es/documentacion/la-voz-de-la-discapacidad-en-la-literatura-espanola/>

Norden, Martín (1998). *El cine del aislamiento. El discapacitado en la historia del cine*. Madrid: Escuela Libre Editorial.

Pantaleón, David (Director) (2014). *La pasión de Judas* [Cortometraje]. Valleseco: Los de Lito Films. <https://vimeo.com/162057175>

Pérez Rufí, Patricio José (2010). El diálogo como elemento caracterizador en el cine clásico, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/dialcine.html>

Russo, Eduardo (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Seger, Linda (1991). *Cómo convertir un buen guion en guion excelente*. Madrid: Ediciones Rialph.

- Sosa, Elizabeth (2007). El personaje literario: una expresión fenomenológica de la realidad en la literatura, *Letras*. V.49. N° 74. Pp. 152-178. Caracas. Recuperado el 20 de abril de 2020 de [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0459-12832007000100006](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832007000100006)
- Vale, Eugene (1989). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa. Recuperado el 1 de marzo de 2020 de [https://guion2.weebly.com/uploads/1/5/0/9/15091428/tecnicas\\_de\\_guion\\_para\\_cine\\_y\\_televisin.pdf](https://guion2.weebly.com/uploads/1/5/0/9/15091428/tecnicas_de_guion_para_cine_y_televisin.pdf)
- Vega Escalante, Carlos (2004). *Manual de producción cinematográfica*. México: UAM. 30 Años. Recuperado el 7 de mayo de 2020 de <https://clasemediosaudiovisuales.files.wordpress.com/2015/09/el-lenguaje-del-cine.pdf>
- Veljović, Jelica (2013). Una lectura posmoderna de Borges: Judas Iscariote como Otredad del Dios, *Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumania y Serbia*. Pp. 163-171. Recuperado el 18 de octubre de 2020 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5249334>
- Zafra, Remedios (2018). *El entusiasmo, Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Madrid: Anagrama. Recuperado el 6 de abril de 2020 de [https://www.anagrama-ed.es/libro/argumentos/el-entusiasmo/9788433964175/A\\_514](https://www.anagrama-ed.es/libro/argumentos/el-entusiasmo/9788433964175/A_514)
- Zabala Alvarado, Lauro (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. México: Trillas. Recuperado el 10 de enero de 2020 de [https://www.academia.edu/31122314/ZAVALA\\_Teor%C3%ADa\\_y\\_pr%C3%A1ctica\\_del\\_an%C3%A1lisis\\_cinematogr%C3%A1fico\\_2010](https://www.academia.edu/31122314/ZAVALA_Teor%C3%ADa_y_pr%C3%A1ctica_del_an%C3%A1lisis_cinematogr%C3%A1fico_2010)
- Zavala Alvarado, Lauro (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Mendoza. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.