

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LITERARIA EN LA OBRA DE JUAN RULFO.

FASE I

CAMILO LONDOÑO HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL-PERIODISMO

2013

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LITERARIA EN LA OBRA DE JUAN RULFO.

FASE I

CAMILO LONDOÑO HERNÁNDEZ

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicados Social-Periodista

ASESORES

ERIKA JAILLIER CASTRILLÓN

JUAN GUILLERMO LÓPEZ FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL-PERIODISMO

MEDELLÍN

2013

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Medellín, noviembre de 2013.

A Laura y Juan por abrazar mis delirios

{ ...y a Hilary }

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y mi hermana por apoyar mi estudio y dejarme ser. A las personas que quiero y permiten que converse con ellos, entre otras cosas, sobre Juan Rulfo, la imagen y la belleza – ellos conocen sus nombres-. A Erika y Juan Guillermo por guiarme teóricamente en este primer intento de investigación, además de su comprensión y apertura académica, contribuyendo significativamente en este proceso. A Adriana por hacerme reflexionar y construir ideas sobre la imagen y a Lucía por su formación audiovisual e investigativa desde Óptico. A Mario por leerme, corregirme y dialogar. A Juan Carlos por presentarme a Macario y alimentarme con sus ideas. A Inés y Javier por apasionarse como yo por la literatura, la poesía y hablarme sobre Rulfo. Y a los profesores de la Facultad que aportaron y ampliaron mis conocimientos y reflexiones durante la Universidad.

CONTENIDO

1. PRESENTACIÓN GENERAL	3
2. METODOLOGÍA	5
2.1. Presentación metodológica	5
2.2. Fase I: Caracterización y reconocimiento de la imagen	8
2.1. Fase II: Comprensión de las imágenes en la obra de Juan Rulfo y reinterpretación personal.	12
3. ANOTACIONES PARA LEER Y MIRAR.....	16
3.1. Leer y sentir.	16
<i>Anotaciones sobre el texto.</i>	16
3.2. Mirar, retener y mirar.....	27
<i>Anotaciones sobre la fotografía.</i>	27
3.3. La poesía: la imagen.....	38
<i>Anotaciones sobre lo poético.</i>	38
3.4. La imagen: metáfora y símbolo.....	45
<i>Anotaciones sobre una emoción imaginada.</i>	45
4. DIÁLOGO CON JUAN RULFO.....	51
4.1. Tiempo, ritmo y palabra.....	52
Características estilísticas.....	52
4.1.1. Sinestesia	58
4.1.2. Sonidos	59
4.1.3. Atmósfera.....	62
4.1.4. Paisajes.....	63
4.1.5. Personificación.....	65
4.2. Amor y muerte.....	67
Características temáticas.....	67

4.2.1.	El padre	73
4.2.2.	Religiosidad	74
4.2.3.	El hombre y la bestialidad	75
4.2.4.	Devenir. Transitar y detenerse	77
4.2.5.	Nostalgia, melancolía y soledad.....	78
5.	IDEAS FINALES FASE I	81
5.3.	Sobre la metodología	81
5.4.	Sobre la anotaciones para leer y mirar.....	82
5.5.	Sobre el diálogo con Juan Rulfo	87
6.	ANEXOS	91
6.1.	Fichas El llano en llamas.....	91
6.2.	Fichas Pedro Páramo.....	113
7.	BIBLIOGRAFÍA	139

RESUMEN

*Quiero reimaginar un texto con otro.
Quiero capturar con fotografías
las imágenes que Juan Rulfo construyó.*

El presente proyecto es una búsqueda personal por encontrar sentidos y relaciones en las imágenes literarias y fotográficas creadas por Juan Rulfo para reconocer las diversas características de la imagen. A partir de allí hacer un diálogo entre su obra con las emociones y significaciones que se reciben de ella y poder crear una propuesta fotográfica que sirva como reinterpretación de la obra inicial.

El estudio de Juan Rulfo es pertinente como caso específico para este proyecto, porque su obra en particular, desarrollándose profundamente con las imágenes, está construida desde los dos lenguajes estudiados en esta investigación: la literatura y la fotografía. Así, el ejercicio de analizar y cruzar los textos de un mismo autor permite comprender el concepto de la imagen como un elemento narrativo, descriptivo y simbólico con posibilidades de expresión en diversos lenguajes.

Debido a las intenciones de la presente investigación, esta se presenta como una propuesta de proyecto para el curso Investigación en Comunicaciones II, dentro del pregrado de Comunicación Social – Periodismo; pero también como una investigación para ejecutarse en dos fases: una elaborada en el tiempo de la asignatura y otra en el 2014, para profundizar conceptualmente el tema de la investigación y a partir de allí construir una propuesta fotográfica personal. Por eso, con el fin de explorar, indagar y reconocer las imágenes en una concepción más amplia, las dos fases propuestas permiten identificar, caracterizar, integrar y relacionar la imagen, para demostrar que éstas se repiten constantemente en diferentes textos y lenguajes, lo que logra que su significación y conmovión se manifieste y reciba de múltiples maneras.

Palabras clave: Fotografía. Literatura. Imagen. Juan Rulfo. Análisis semiótico.

INTRODUCCIÓN

*La imagen se enmarca
entre la palabra de un hablante
y la mente de un observador.
Desde allí, su sensación es infinita.*

El proyecto de investigación *La imagen fotográfica y literaria en la obra de Juan Rulfo* nace como un pretexto para profundizar la imagen como concepto, debido a que su potencial narrativo e imaginativo, es decir, su capacidad por contar historias y desarrollar símbolos, permite abrir el límite de la imagen como un mensaje meramente gráfico o visual, lo que hace necesario trascender su materialización en lo que vemos y leemos, y permitir una comprensión mayor de las imágenes que interpretamos.

Con esta idea aparece la inquietud por la imagen en la obra literaria y fotográfica de Juan Rulfo para identificar, caracterizar, integrar y relacionar la imagen como mensaje abarcado por dos lenguajes, haciendo que sus sentidos de interpretación se comprendan con múltiples lecturas y transite por diversos textos.

Se espera por tanto, con esta investigación, no sólo entender la imagen en un sentido más amplio, sino ahondar en la obra de Juan Rulfo, sus temáticas y su trabajo estilístico que logra construir con las imágenes metáforas y símbolos potentes narrativa y estéticamente.

El fin de esta investigación es crear un diálogo de interpretación con la obra, a partir de una propuesta fotográfica que integre en reflexiones comunes aspectos académicos y placeres creativos y profesionales de lectura y producción.

Aparte del reconocimiento y exploración de la imagen dentro de una obra específica, este proyecto de investigación beneficia, además de curiosos e interesados, a personas que estudien y reflexionen la imagen como concepto; a estudiosos de la

literatura y la fotografía, como lenguajes; y a analistas y críticos de la obra de Juan Rulfo. En este contexto es válido mencionar la Fundación Juan Rulfo y la Editorial RM, organizaciones que trabajan, estudian y promueven la obra de Juan Rulfo, incluso de forma conjunta.

Así, con esta investigación se contribuye, académica y profesionalmente desde la comunicación, a las áreas de fotografía, literatura y semiótica en estancias locales, nacionales y, si es posible, internacionales; para aportar, en un nivel de investigación descriptivo, ideas simples entorno al estudio de los mensajes y las narrativas.

1. PRESENTACIÓN GENERAL

[Antecedentes]

*Porque el impacto de las imágenes
queda retenido en la retina –como sensación–
y en la mente (o la piel) – como símbolo.*

La investigación *La imagen fotográfica y literaria en la obra de Juan Rulfo* indaga sobre cuáles son las características de la imagen como elemento narrativo, simbólico, metafórico y poético en la literatura y la fotografía. Con este cuestionamiento se identifican particularidades de la imagen en cada uno de estos lenguajes y sus relaciones, las similitudes, diferencias y posibilidades de esta como mensaje.

Como caso de estudio particular se seleccionó la obra de Juan Rulfo, la cual está compuesta por textos literarios y fotográficos, donde las imágenes tienen un tratamiento especial, constituyéndose como un elemento importante de su trabajo. Precisamente, esta investigación explora qué sentidos, complementarios o divergentes, se encuentran en las imágenes existentes en la obra de este autor.

Esto se plantea con el fin de llegar a la idea de que la imagen se crea en cualquier texto, haciéndola transitable entre los lenguajes que la constituyen y las interpretaciones de quien la lee y la observa, es decir, que la imagen aparece entre lo imaginado por alguien que crea un texto y lo imaginado de quien lo lee, conectados ambos por la imagen material.

Por eso, para caracterizar y comprender de qué manera la imagen aparece en diferentes lenguajes y cómo éstos se relacionan, oponen, complementan o integran se plantea como objetivo general de la investigación crear una propuesta fotográfica para entablar un diálogo con la obra de Juan Rulfo alrededor del concepto de la imagen dentro de los lenguajes literario y fotográfico.

Para poder cumplir este objetivo con precisión y cuidado conceptual y propositivo, se plantea una investigación en dos fases:

En la primera fase, desarrollada dentro del curso Investigación en comunicaciones II, se busca, como objetivos específicos 1 y 2, caracterizar el concepto de imagen como elemento narrativo, simbólico, metafórico y poético en la literatura y la fotografía; y reconocer la imagen en los textos literarios y fotográficos de la obra de Juan Rulfo.

En la segunda fase, que se desarrollaría en el 2014 dentro del Grupo de Comunicación Urbana – GICU, y su línea de Narrativas; se plantea, como objetivos específicos 3 y 4: comprender el diálogo que hay entre las imágenes de la obra de Juan Rulfo, cruzando y relacionando sus textos fotográficos y literarios; además de reinterpretar las imágenes de la obra de Juan Rulfo con una propuesta fotográfica.

De esta manera queda expuesto el problema por el que se pregunta esta investigación, sus intereses y sus objetivos, como puntos guía para desarrollar el presente proyecto.

2. METODOLOGÍA

La imagen aparece cuando alguien ve lo que otro imaginó, aunque lo que imaginen sea, para cada quien, algo distinto.

2.1. Presentación metodológica

Como se explicó en la presentación este proyecto se trabaja en dos fases, por tanto la metodología acá descrita es la perteneciente a la Fase I, desarrollada en el 2013 dentro de los cursos Investigación en comunicaciones I y II. Sin embargo también se hace un esbozo de lo que se trabajará en la Fase II, la cual se espera ejecutar en el 2014 con el Grupo de Investigación en Comunicación Urbana - GICU.

Toda la investigación se enmarca en una mirada hermenéutica con un enfoque semiótico que facilita la caracterización de la imagen como signo en diferentes textos y lenguajes, sus sentidos y sus relaciones de significación en función de la construcción del diálogo entre el lenguaje literario y el lenguaje fotográfico, que se abre y complementa con la propuesta fotográfica.

Es necesario aclarar, como lo hace Umberto Eco (1974) en *La estructura ausente*, que el término semiótica puede aplicarse y homologarse con el término semiología, porque aunque la semiología referencia un enfoque lingüístico desde de Saussure, y la semiótica a una ciencia general del signo desde Pierce, estos términos se han desarrollado de tal manera que incluso se han invertido o conjugado, como lo hace Roland Barthes, al estudiar elementos lingüísticos en sistemas no lingüísticos.

Para dar solución a esta precisión en el uso de la terminología, aclara Eco, la convención que da inicio a la *International Association for Semiotic Studies* decidió en 1969, en París, utilizar la palabra semiótica, sin excluir ni dejar de usar la palabra semiología, y así abarcar las reflexiones que se den en este campo de estudio.

La precisión se hace pertinente para poder desarrollar y avanzar en las discusiones dadas en el marco conceptual y aceptar desde el enfoque semiótico autores que para algunos pueden ser contrarios, teóricamente hablando, pero al debatir sobre temas comunes se hace necesario y valioso revisar sus ideas en pro del tema específico de esta investigación: la imagen en los lenguajes fotográfico y literario.

Además del enfoque, esta investigación tiene pertinencia dentro de una facultad de Comunicación Social-Periodismo porque se pregunta por los lenguajes y los textos como elementos constitutivos del proceso comunicativo, además de sus relaciones y sus formas de leerse. “Todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes. Es decir, que todo acto de *performance* comunicativa se apoya en una *competence* preexistente. Que todo acto de *parole* presupone una *langue*”. (Eco, 1974, p.p.15-16)

Por eso, esta investigación recobra la importancia de la literatura y la fotografía como campos de estudio de las ciencias sociales, conectándolos, nutriéndolos y relacionándolos, directa o indirectamente, con áreas como la hermenéutica, la estética y la lingüística.

Ya en el trabajo metodológico, es necesario decir que las fases de trabajo se dividieron en tres etapas: *comprehensiva*, *reflexiva* y *creativa*. Estas corresponden al procedimiento lógico y de avance sobre la investigación, que en cada fase contiene actividades particulares. Tal evolución se hizo de forma paralela en algunos momentos debido a factores de tiempo y necesidad de progresar en lo conceptual y lo temático simultáneamente.

En cuanto al método, el enfoque teórico de esta investigación, de corte semiótico y con una mirada hermenéutica, no sólo sirve para delimitar el marco de referencia sino que los procesos de interpretación proporcionan una forma puntual de avanzar conceptualmente y de abordar las temáticas de los textos con ciertas diferencias

respecto a otro tipo de investigaciones sociales y humanas como el tratamiento y construcción de las categorías o el desarrollo teórico que envuelve el análisis.

De esta manera la metodología se elabora desde lo dialéctico. “Una investigación semiótica solamente tiene sentido si la estructura del campo semiótico es asumida como una entidad imprecisa que el método se propone aclarar”. (Eco,1974, p.15) A partir de este punto, por ejemplo, se justifica el tratamiento de las categorías bajo un modelo de categorías emergentes.

Para extraer las categorías, es importante revisar los objetivos y el planteamiento del problema. De allí han de discutirse y construirse las categorías iniciales, tanto primarias como secundarias. El proceso de categorización es permanente, así que, a medida que se recoge la información o se recolecta esta en los procesos de documentación y de trabajo de campo, se va categorizando. Aparecen en este tránsito las llamadas “categorías emergentes”, que luego deberán revisarse y discutirse desde la luz del problema de investigación. (Jaillier, 2013, p.43)

Este método trabaja sobre categorías de análisis que el mismo texto arroja, y no como conceptos preestablecidos de temáticas que se pretenden corroborar.

Aunque el método comprenda mayores libertades de análisis, no quiere decir que se desvirtúe el rigor académico. Como conceptos previos se esbozó en el anteproyecto unas líneas conceptuales y temáticas, a saber: narrativa de la imagen, el símbolo y la metáfora en la imagen, y la imagen fotográfica y literaria, para la primera fase; y comprensión del diálogo en una obra creativa, para la segunda.

Con el avance bibliográfico y de los textos de la obra de Juan Rulfo, estas líneas se modificaron y se ampliaron para construir el marco referencial. La parte conceptual se abordó dentro de la Fase I y para la Fase II se espera construir el marco contextual. Luego se realizó una sistematización de las imágenes literarias, donde emergieron las categorías de análisis de la imagen en la literatura. Para la Fase II se

analizarán las imágenes fotográficas y las categorías resultantes de este análisis se cruzarán con las categorías literarias para desarrollar un análisis de resultados y construir el universo temático y conceptual que sustenta creativamente la propuesta fotográfica.

Así se presenta de manera general la metodología desarrollada en este proyecto investigativo, que se aborda desde campos sensibles y reflexivos. A continuación se explican las actividades realizadas en cada una de las fases.

2.2. Fase I: Caracterización y reconocimiento de la imagen

En la Fase I se buscó el acercamiento conceptual del tema para caracterizar la imagen en la literatura y la fotografía y hacer un reconocimiento de la misma en la obra de Juan Rulfo para así responder a los dos primeros objetivos específicos:

1. Caracterizar el concepto de imagen como elemento narrativo, simbólico, metafórico y poético en la literatura y la fotografía.
2. Reconocer la imagen en los textos literarios y fotográficos de la obra de Juan Rulfo.

El desarrollo de actividades por etapas fue el siguiente.

Etapas comprensivas

Para caracterizar la imagen se hizo un primer acercamiento conceptual rastreando los textos que construyeron el marco referencial donde se abordó de forma descriptiva el problema de la imagen y su aparición en el texto, pero además su forma de leerse y recibirse. Es necesario mencionar que tal rastreo fue un avance paralelo al trabajo de lectura de la obra de Juan Rulfo y que las ideas trabajadas en el marco de referencia son un primer bosquejo de una profundización temática y conceptual que queda abierta para futuras inquietudes comunicativas y de lenguajes.

Para construir el marco conceptual se abordaron diferentes autores y conceptos. En la comprensión de la semiótica como disciplina y sus tres modelos clásicos de análisis (Pierce, Saussure y Barthes) se abordó a Emiliano Vilades y Kaja Silverman. De Umberto Eco se tomó su trabajo sobre el texto y los mensajes estéticos, además de algunas anotaciones sobre semiótica. De Roland Barthes se aprovecharon las reflexiones del lenguaje fotográfico y algunas sobre el texto y la literatura, además de la imagen, la metáfora y el símbolo. De John Berger se nutrieron los conceptos de lo fotográfico y la imagen. Jean-Luc Godard aportó concepciones de la imagen y la metáfora. Y lo poético se trabajó desde Octavio Paz, Arthur Rimbaud, Ortega y Gasset y Perre Ballart.

Etapas reflexiva

Para poder reconocer la imagen en la obra de Juan Rulfo se hizo una lectura cuidadosa de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, para la literatura. De allí se sacaron las imágenes que tuvieran algún rasgo metafórico, simbólico o poético, dando espacio a la subjetividad de la lectura y la emoción que da la impresión frente a la imagen, considerando estos aspectos de importancia en la recepción estética de los mensajes.

De dicha lectura se obtuvieron 170 imágenes literarias, 100 de los cuentos de *El llano en llamas* y 70 de *Pedro Páramo*. Estas imágenes fueron sistematizadas en una ficha de lectura ofrecida por Juan Guillermo López, asesor temático de la presente investigación, quien también aprobó sus adecuaciones para las necesidades propias de esta etapa.

La ficha ha sido utilizada dentro de su proceso académico e investigativo en la especialización de Literatura, Producción de textos e hipertextos y la maestría en Literatura, ambas de la Universidad Pontificia Bolivariana. Esta además se basa en la metodología utilizada para el proyecto *Ciudades imaginadas* dirigido por Armando Silva, cuyo coordinador en Medellín es el profesor López, quien terminó adaptando el modelo I.R.I (Imaginario, Realidad, Imaginario).

Esta ficha comprende dos campos, uno de contexto y uno de anotaciones personales, además de la denominación de la ficha, la imagen y la categoría. (Ver anexos).

Este modelo consiste en un registro amplio y esquemático donde se expone la imagen a analizar y se anotan ideas de contexto e ideas personales. En el avance de la sistematización el campo de contexto se ajustó para un mejor registro, incluyendo aquí tres nuevas unidades: *apreciaciones de lectura, definiciones de palabra y relaciones intertextuales e hipertextuales*.

Como esta investigación hace una relación entre las imágenes de Juan Rulfo, más desde su relación temática que desde el seguimiento lineal de la trama o el relato, la ficha se amplió en las anotaciones de contexto a unas referencias intertextuales que se justifican porque:

Los significantes adquieren significados adecuados solamente por la *interacción contextual*, a la luz del contexto se reaniman por medio de clarificaciones y ambigüedades sucesivas; nos remiten a un determinado significado pero al hacerlo se nos aparecen otras posibles interpretaciones. (Eco, 1974, p.72)

Estas relaciones facilitaron el cruce y desarrollo de las categorías. También se buscó en este mismo campo relaciones hipertextuales que se sustentan sobre la idea de Landow (1995) cuando argumenta:

El hipertexto fragmenta, dispersa o atomiza el texto de dos maneras afines. Primero, suprimiendo la linealidad de lo impreso, libera los pasajes individuales de un único principio ordenador: la secuencia, y amenaza con transformar el texto en un caos. Y, luego, destruye la noción de texto unitario y permanente. El considerar el texto 'entero' en términos de sus componentes produce la primera forma de fragmentación; el considerarlo en función de sus diferentes lecturas y versiones, produce la segunda. (p.75)

Se incluyeron además unas apreciaciones de lectura que tratan de describir la imagen y sus primeras búsquedas de sentidos bajo un modelo denotativo/connotativo, donde las imágenes ofrecieron información que se registró en un primer acercamiento. A partir de allí esta información abrió la posibilidad de entrar en un recorrido de significaciones que dinamizaron la interpretación de la lectura.

Dentro de la apertura metodológica y el encuentro con el texto, también se creó un campo en la fichas de las imágenes literarias que permitió relacionar la imagen con sus significaciones, para esto se anotó los significados de las palabras que más llamaron la atención en el texto o aquellas que, por ser coloquialismos o alteraciones del lenguaje producidas por el estilo del escrito, merecieron una explicación de su significado.

Ya en el apartado de anotaciones personales se desarrolló una lectura subjetiva, libre de impresión y sensación sobre la imagen permitiendo la liberación de la interpretación hacia el texto.

Etapas creativas

En este punto se escribió el informe final de la investigación donde se registró todo el proceso reflexivo y temático. En el campo conceptual se elaboraron cuatro subcapítulos que permiten enmarcar las problemáticas teóricas de la imagen y el texto. Estos son:

-*Leer y sentir*, capítulo que desarrolla las características del texto, su función estética y la forma de leer diversos objetos textuales.

-*Mirar, retener y mirar*, capítulo que aborda el lenguaje fotográfico y la aparición de la imagen en él.

-*La poesía: la imagen*, capítulo que desarrolla el concepto de lo poético como característica de la imagen.

-*La imagen: metáfora y símbolo*, capítulo que aborda cómo estos elementos permiten el tránsito de la imagen por los lenguajes.

Nota: para la Fase II se desarrollará dentro de este marco el subcapítulo *Imaginar y palabrear*, que aborda el lenguaje literario y la aparición de la imagen en él.

Desde el aspecto temático, y a partir del desarrollo de las categorías se encontraron los siguientes resultados que dan cuenta de la presencia y el funcionamiento de la imagen en la obra de Juan Rulfo. Este análisis se estructuró de tal forma en que se integraran unos ejes temáticos y unos estilísticos, con puntos transversales en cada uno, pero permitiendo sus conexiones¹.

Desde lo estilístico se abordó:

-El tiempo, ritmo y palabra como categoría transversal, y dentro de ésta las características de: sinestesia, sonidos, atmósfera, paisajes y personificación.

Y desde lo temático, se desarrolló:

-Amor y muerte como categoría transversal, y dentro de ésta las características de: el padre; la religiosidad; el hombre y la bestialidad; el devenir, entre el transitar y el detenerse; y la nostalgia, la melancolía y la soledad.

Igualmente se esbozaron unas primeras conclusiones, unas ideas finales a manera de síntesis de lo trabajado en esta primera fase investigativa. Estos resultados son parciales pues necesitan de la Fase II para tener mayor unidad.

2.1. Fase II: Comprensión de las imágenes en la obra de Juan Rulfo y reinterpretación personal.

A partir del levantamiento de las categorías que se realizó en la Fase I, se desarrollará el cruce y la comprensión de las imágenes en la obra de Juan Rulfo para poder entablar el diálogo propuesto en el objetivo general de la investigación, lo que permitirá hallar conexiones, divergencias, similitudes o diferencias de sentido que se complementen, contrapongan o integren como respuesta a los objetivos específicos 3 y 4:

3. Comprender el diálogo que hay entre las imágenes de la obra de Juan Rulfo.

¹ Este surgimiento de categorías se explica en el capítulo de resultados Diálogo con Juan Rulfo.

4. Reinterpretar las imágenes de la obra de Juan Rulfo con una propuesta fotográfica personal.

La ejecución de esta fase igualmente tendría las tres etapas que se encargarían de diferentes aspectos de la investigación.

Etapas comprensivas

Para justificar la propuesta fotográfica se hará una exploración conceptual y bibliográfica que argumente la creación como repuestas posible de un diálogo con la obra de Juan Rulfo, además de una ampliación de los conceptos de metáfora y símbolo que se conecten con el concepto de interpretación como acción dialéctica y generadora. Para esto se proponen los textos *La metáfora viva* de Paul Ricoeur, *Las palabras y las cosas* de Michael Foucault y *La actualidad de lo bello* de Hans-Gerog Gadamer.

También se hará una indagación que permita la construcción del marco contextual, que trabajará la obra y los alrededores de Juan Rulfo. Para esto se proponen los textos *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía y crítica*, de Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda; *Noticias sobre Juan Rulfo*, una investigación académica de Alberto Vital; *La recepción inicial de Pedro Páramo*, de Jorge Zepeda, *Juan Rulfo: letras e imágenes*; *Juan Rulfo, el arte de narrar*, de Françoise Perus. Vale también mencionar el libro *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, donde Federico Campbell selecciona los trabajos más significativos que se han hecho alrededor de Juan Rulfo; y *La semiótica y el discurso literario latinoamericano* de Teresa Spar

Además se realizará la sistematización y análisis de las imágenes fotográficas a partir de los textos *Juan Rulfo 100 fotografías*, *Juan Rulfo fotógrafo* y *Juan Rulfo, letras e imágenes*.

Etapas reflexivas

Para comprender el diálogo entre las imágenes se desarrollará un análisis semiótico que permita cruzar las imágenes fotográficas y literarias y encontrar allí dimensiones

de sentido y comprensión. Este análisis se hará en base al modelo denotación/connotación desarrollado por Roland Barthes, quien a su vez lo retomó de Louis Hjelmslev.

Según Hjelmslev, además de las lenguas naturales, se podrían individualizar otros sistemas de signos (traducibles luego al sistema de lengua natural) y estos otros sistemas de signos serían las semióticas. Las semióticas podrían distinguirse en *semióticas denotativas* y *semióticas connotativas*. Las semióticas denotativas serían aquellas en las que ninguno de los planos (expresión y contenido) serían semióticos en sí; las connotativas tendrían como plano de expresión una semiótica denotativa. (Eco, 1974, p.40.)

Estas relaciones semióticas representan el primer nivel del diálogo, el cual se da entre las diferentes imágenes de la obra. El segundo nivel del diálogo es la que se hace entre la obra y el lector. Este diálogo se manifiesta en el análisis resultante del cruce de las imágenes y cómo este es el espacio de trabajo conceptual para plantear y construir la propuesta fotográfica.

Este proyecto fotográfico sería, entonces, la respuesta al impacto recibido por las imágenes la cual se realizará al final de la investigación y construirá el resultado de todo el trabajo desarrollado. Esta propuesta será la síntesis de las categorías, el análisis, el cruce y las emociones encontradas en la búsqueda de una comprensión de la imagen entorno a la obra de Juan Rulfo.

Etapas creativas

Comprende dos tipos de trabajos, el primero que consiste en terminar de desarrollar el marco referencial y los resultados del análisis. De la primera parte se elaborará el capítulo *Crear y dialogar*, que argumente la creación de la propuesta fotográfica como resultado y respuesta de diálogo con la obra de Juan Rulfo. Luego un marco contextual que incluya una pequeña biografía de Juan Rulfo y el contexto en el que se enmarca su obra y cómo se ha leído, específicamente en Latinoamérica.

Además de la culminación del marco referencial se debe desarrollar y completar las categorías y registrar los resultados del análisis semiótico, al cruzar las fotografías con las imágenes literarias.

Ya el segundo trabajo es, a partir de los resultados del análisis elaborar toda la propuesta fotográfica, ejes temáticos y conceptuales, líneas narrativas y estilísticas, y técnicas y formatos, incluyendo allí cronograma de trabajo y posibles financiaciones de producción.

3. ANOTACIONES PARA LEER Y MIRAR [Marco conceptual]

3.1. Leer y sentir.

Anotaciones sobre el texto.

*La imagen es un objeto de fijación,
un signo, una pregunta, una emoción.*

El texto –tejido-, palabra y objeto, es el soporte de una idea expresiva y comunicativa, es la construcción material de un concepto, algo por decir, una historia, un sentimiento o una anécdota, que se concreta en diferentes formatos, palabra, pintura, escultura, cine, fotografía; y que para entenderse está atravesado por un sistema –código- que permite su lectura, es decir codificar y decodificar en un urdimbre de significados y significaciones. Es entonces este sistema un lenguaje.

Para no entrar en la discusión de qué lenguaje es más congruente (codificable/decodificable)², se dirá que el texto, en un primer acercamiento, siempre remite al lenguaje verbal o lingüístico –el universo de las palabras-. Primero, porque su sistema de signos es limitado y abierto al mismo tiempo; y segundo porque, al ser el lenguaje verbal el más racional y cotidiano, los textos buscan ser homologados a la palabra para así dar cuenta lógica de lo que se está leyendo.

² Umberto Eco (1974) en *La estructura ausente* resuelve esta discusión con la clasificación de lenguajes débiles y lenguajes potentes, los primeros entendidos como sistemas de significación cuyos signos son tan abiertos que la producción de códigos es tan amplia como la existencia de textos posibles, y los segundos como aquellos sistemas cuyos signos son limitados pero que construyen interpretaciones abiertas. En los lenguajes débiles ubica los lenguajes visuales como la fotografía y la pintura, y en los lenguajes potentes ubica a la literatura. Anota que la música es un lenguaje especial pues aunque tiene un sistema de códigos potentes –el pentagrama y las notas musicales- encuentra elementos como la entonación o el sentimiento en la interpretación que liberan el sentido en el momento de leerse y recibirse. Para explicar mejor la diferencia de signos limitados o abiertos Eco utiliza el ejemplo de cómo en la literatura, a pesar de la cantidad de idiomas existentes, la palabra *caballo* siempre estará compuesta por un número determinado de letras, en cambio en lenguajes como la pintura para denotar un caballo siempre existirán infinitas formas, incluso puede desprenderse de la figura del animal y referirlo con características materiales como el color o el pelaje, o características conceptuales como la fuerza.

Lo lingüístico es limitado ya que su unidad de expresión: la palabra, lo que llama Barthes *lexía*, está demarcada por un número específico de signos (el alfabeto español está compuesto por un número cerrado de 27 letras); y abierto porque, a pesar de ser limitado, los significantes pueden remitir a múltiples significados – metonimia-.

Desde una perspectiva lingüística y semiológica la lengua para Saussure “es un ‘sistema de signos que expresan ideas’ y, por tanto, es comparable a otros sistemas de signos como la escritura, las formas de urbanidad, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, etc., pero es al mismo tiempo el sistema más importante”(Vilades.2008.p.347). Así pues, para Saussure, el lenguaje es el uso lingüístico, la estructuración de significados, que se le da a la lengua a través del habla, entendida esta como la utilización particular que cada persona hace del sistema de signos. Por tanto, podría decirse que el texto es la enunciación, verbal o escrita, del habla desde el lenguaje.

Avanzando en las posiciones y desde una mirada semiótica Pierce concibe el signo como aquello que evoca un concepto, así el lenguaje es comprendido como el sistema de signos y sus relaciones significantes, en las que un signo lleva al siguiente para construir una gran estructura sobre la cual se hace un ejercicio de interpretación. Puede entenderse, entonces, el texto como el objeto material del signo y sus relaciones, el cual busca transmitir algo –significar-, y que este debe ser interpretado –recibido- por alguien que actuará como el interpretante del signo en el texto³.

De igual forma, retomando las intenciones de Saussure sobre lo lingüístico y lo no lingüístico, y aceptando la amplitud sígnica de Pierce, Roland Barthes hace su propia exploración de los signos. Para ello estudia tanto los lenguajes verbales como los no verbales y de allí que se pueda deducir su visión del texto como una estructura de signos que denotan unos significados que permiten elaborar las connotaciones de los textos. Estas connotaciones son a su vez significantes de nuevos significados que

³ Para ampliar esta visión se puede leer *The subject of semiotic* (1983) de Kaja Silverman y su explicación de los modelos semióticos.

construyen un recorrido dinámico sobre la interpretación de los mismos. Por eso su visión de estructura no es un aparato rígido o fijo, sino más bien una red sobre la que se avanza para poder comprender ciertas connotaciones de los textos.

Con estas tres miradas se puede decir que el texto es un entramado de signos, elementos de significación materializados de formas particulares que se ubican en este sistema según cada lenguaje y el uso que se haga de este. Estas formas materiales se representan a través de los códigos del texto, los cuales, en cierta medida, se estructuran y delimitan para su posible comprensión. En el tejido que llamamos texto, sus líneas se recorren para ser interpretadas desde los signos que ofrece, permitiendo que dicha interpretación sea un descubrir del texto hacia el lector y no una búsqueda de sentido final en él, pues este es un tejido que, dada las características abiertas de los signos y sus relaciones de significación, permite el tránsito de sentidos y lecturas.

Así, sin aceptar, desde Saussure, el texto lingüístico como sistema superior de los lenguajes; ni, desde Pierce, el texto como un código por revelar; se define el texto, desde ambos, como un sistema de significaciones (relaciones de significado entre los signos) sobre el que se desarrolla un ejercicio de lectura e interpretación. Sin embargo, los textos no lingüísticos tienen un llamado a la palabra, ya sea como complemento del texto o resultado de la comprensión. Como anota Barthes (1987):

Un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (p.69).

Frente a una pintura o una pieza musical es la conversación con alguien, la escritura o la lectura sobre la obra, lo que permite ampliar su comprensión; también algunas fotografías, las de prensa por ejemplo, vienen acompañadas de pequeños textos de explicación o de contexto que cierran y complementan la imagen.

Por esta definición se puede atribuir u homologar características lingüísticas a todo tipo de textos y lenguajes, ya que se infiere que éstos contienen una pretensión, por amplia que esta sea, de comunicar y expresar, y por tanto, de leerse. En ese sentido, lenguajes como la pintura, la fotografía o el cine poseen desde sus particularidades, al igual que en la literatura, condiciones de narrativa, desarrollo de personajes, trama, escenarios, espacio y tiempo. No se espera que tales elementos se manifiesten de formas idénticas, sino, por el contrario, que cada lenguaje se adapte en cada texto a sus necesidades expresivas desde el código y el sistema que este desarrolle. Igualmente, elementos no lingüísticos se designan como valores del lenguaje, así una expresión literaria adquiere rasgos como la musicalidad, el ritmo, el tono, la textura o el color. Con esto se permite una visión amplia, integrada y nutrida de los lenguajes, donde las características son, tan solo, unidades de clasificación y comprensión de los textos.

De estos rasgos y en pro de un sentido de los textos, el ejercicio de lectura y comprensión se da sobre la estructura que el texto presente. Esta estructura, se ha discutido ya, no es un almacén estático limitado por el lenguaje, al contrario el lenguaje y sus variaciones –innovaciones- permiten que las estructuras se amplíen y así sea cada texto quien sugiera y esboce un estructura particular, la cual se quiebra en el momento de lectura, pues cada lector, al recorrer la estructura textual, decide y construye su propio texto.

Las innovaciones en el lenguaje suelen provenir, por lo general, desde las expresiones artísticas y las experimentaciones que realizan los creadores sobre el lenguaje, y a pesar de ser quiebres a la norma, se adaptan rápidamente y enriquecen las posibilidades del lenguaje. En el caso de la literatura, por ejemplo, podemos observar las rupturas que hace Juan Rulfo en su novela *Pedro Páramo*, en relación al manejo del tiempo y el espacio, no sólo como condiciones constructoras de sentido (lógica espacio-temporal), sino desde el uso de los tiempos narrativos. Aunque esto represente un quiebre en la sintaxis literaria, el mismo lenguaje ha adaptado y recibido estos cambios y es posible su lectura. Incluso, otros textos posteriores a éste, incluyen y juegan con las variaciones narrativas del tiempo y el

espacio, recibíéndose así de forma más natural en el lenguaje. En cine, por ejemplo, existen casos como el de Orson Welles frente al montaje o los del expresionismo alemán frente al espacio y la escenografía.

Para recorrer un texto es necesario reconocer tres condiciones frente a la lectura: 1) concebir el texto como un objeto de significación, 2) leer el texto desde su contexto y no desde su autor, 3) reconocer y permitir en el texto las relaciones textuales.

En cuanto a la concepción del texto como objeto de significación es pertinente aclarar que el texto se construye sobre un soporte, lo que hace de él un objeto material⁴. Sobre este hay una acción de lectura que complementa la idea de objeto y lo dota de significación, ya que, por estar construido por signos que crean significantes y significados, el texto lleva a un acto de interpretación que se da desde lo superficial o literal hasta lo profundo o reflexivo.

Para leer el texto desde su contexto y no desde su autor es necesario aclarar que si el texto es un objeto, en el acto interpretativo lo que interesa es el texto mismo y no los alrededores del texto. Estos alrededores, suelen ser relacionados siempre con el autor, pues su figura se convierte en una ilusión o presencia que el lector quiere encontrar dentro del texto, y tal intención es una suposición difícil de corroborar, debido a lo volátiles que son estos marcos y a lo distanciado que se encuentra el autor del texto. Por eso, el contexto que se acepta en la lectura es el que este crea, como universo y espacio de lectura, en relación al sentido (significación) del texto. Como precisa Eco (1974):

Los significantes adquieren significados adecuados solamente por la *interacción contextual*, a la luz del contexto se reaniman por medio de clarificaciones y ambigüedades sucesivas; nos remiten a un determinado significado pero al hacerlo se nos aparecen otras posibles interpretaciones. Si alteramos un elemento del contexto, los demás elementos pierden todo su valor. (p.162)

⁴Aunque existen textos digitales o virtuales, el código digital sobre el cuál estos se presentan ya es un soporte que puede entenderse como algo material.

Es común, sin embargo, que un lector corriente, sin pretensiones académicas sobre la lectura, haga estas divagaciones, actividad que resulta divertida, con cierto grado de coquetería e ingenuidad relacionada a la pasión e identificación que se da en la experiencia de lectura, pero para procesos de interpretación de textos, donde la lectura ha de ser rigurosa, no por ello menos placentera, es necesario tener conciencia que el objeto de estudio es el texto y no el autor, pues este puede llegar a influir o condicionar, unidireccionalmente, el sentido del texto, cuando lo que se pretende es que el texto sea un objeto de diversas interpretaciones. El autor, pues, se identifica como un creador, mas no como un poseedor de la verdad en el texto.

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 1987, p.71)

Este escrito, explica Barthes, se lee entonces no desde el pasado, como alguien que escribió lo que se lee, sino en presente como algo que vive y cobra sentido cuando se enuncia en el presente. Así, la lectura revivifica al texto, lo renueva de sentido y lo ubica en el ahora. Por eso el texto es un acto performativo.

Para mediar con la *muerte del autor* que esto implica, se propone la aparición del autor en el texto no como un tutor de la lectura, sino como una voz o una interpretación más, de las muchas a las que el texto lleva. Reconociendo la visión del autor, si esta es sabida, aunque sin dejar que la biografía o las anécdotas de él como ser humano se introduzcan lateralmente en el texto.

Ahora, en el tema de las relaciones textuales se explica que el texto, como trama, contiene en sí una serie de conexiones que lo estructuran. Estas se dan, en un primer momento, dentro del texto, pero al ser la lectura un punto de apertura, existen también relaciones por fuera del texto que pueden ser insinuadas por él o recogidas por el lector.

En estas relaciones textuales se destacan las relaciones intertextuales que se dan entre el mismo texto, puede incluso darse como conexiones textuales de una misma obra, como puede ser la presencia de un personaje en varios cuentos o el tratamiento de una figura en varias pinturas. Por otro lado, están las relaciones hipertextuales que se entienden como una fragmentación del texto con vinculación a un nuevo texto, lo que amplía las posibilidades de lectura y la estructura de un texto final anclado a múltiples textos. (Landow, 1995)⁵

Las relaciones textuales permiten la concepción de un texto abierto, dinámico y conectado con otros, no sólo los que ofrece la lectura, sino lo que el lector, desde su experiencia, lleva; y así, permitir un diálogo más intenso entre los textos y los lenguajes.

En este texto ideal, abundan las redes (*réseaux*) que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden *hasta donde alcance la vista*; son indeterminables ...; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinitud del lenguaje. (Barthes, 2001, p.5)

Entender que la estructura que el texto ofrece, que se da fragmentada por la lectura, se sostiene por un sistema de relaciones significantes dentro del texto, es

⁵El concepto de hipertextualidad se desarrolla dentro del texto virtual gracias al vínculo o link. Sin embargo como concepto puede ser aplicado tanto a textos impresos como digitales, sólo que en estos últimos el link modifica la experiencia de lectura en el presente, mientras que en el texto impreso, a excepción de las notas al pie, que sí representa un quiebre en la lectura, las referencias hipertextuales son insinuadas para que el lector de cierto bagaje cultural pueda encontrarlas.

comprender, además, los niveles de significación e interpretación en el texto, los cuales están determinados por las funciones de los mensajes.

En el modelo de comunicación de Roman Jakobson (Emisor + código + canal + mensaje + referente + perceptor), se explican seis funciones que pueden cumplir los mensajes. Estas no son jerárquicas ni excluyentes, es decir, un texto puede incluir alguna o todas estas funciones a la vez según las intenciones y el contexto sobre el cual se construya.

Carlos Emiliano Vilades (2008) en su texto *La semiótica / semiología como fuente científica histórica de una comunicología posible*, escrito que se encuentra en el libro *Comunicación, ciencia e historia* de Jesús Galindo Garcés (2008), enuncia estas seis funciones de la siguiente manera:

1. Connotativa: contacto emisor – destinatario.
2. Fáctica: abrir el canal.
3. Referencial: denotar cosas. Referir y denotar.
4. Estética: dimensión poética y artística de los mensajes.
5. Emotiva: relación de emoción en el destinatario.
6. Metalingüística: relación con otros signos.

(p.363)⁶

De estas funciones Eco (1974) explica que “el mensaje reviste una función estética cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma en primer lugar.” (p.160)⁷

⁶Estas funciones son estudiadas y adaptadas por varios autores. Umberto Eco (1974), por ejemplo, reconoce las mismas funciones, pero en vez de la Connotativa, introduce la Imperativa, como la función de los mensajes de dar una orden.

⁷ Como lo estético en el mensaje se trabaja desde textos tan complejos de delimitar (en su mayoría obras de arte como novelas, pinturas, películas o esculturas), Umberto Eco (1974) menciona la dificultad que produce el texto–obra- para interpretarlo frente a la emoción y la libertad en el código, específicamente en ejercicios de estudios semióticos o hermenéuticos. Por eso desarrolla el concepto de *idiolecto*, como ese código privado y particular del parlante sobre el cual se puede desarrollar un ejercicio de desestructuración para poder comprender los signos del texto. En ello transforma la obra, libre semánticamente, en un mensaje-obra que suministra la información requerida para su lectura. Es una manera de volver codificable el espíritu de la

Por las características de ambigüedad y autorreflexión es que se hace importante resaltar la función estética de los mensajes, pues con ellas, los textos obtienen una mayor apertura y su lectura e interpretación se hace amplia sobre estructuras diversas. No con ello se excluye a otro tipo de mensajes de poseer una función estética, pero los textos creativos suelen tener mayores elementos, en forma y contenido, para analizar la función estética del mensaje.

Cabe anotar también que esta preocupación por la forma dentro de los textos condiciona con importante énfasis la función estética del mensaje. Esta pregunta no es un interrogante material enfocado hacia una técnica. Sin menospreciar el trabajo que esto conlleva, la pregunta por la forma es un cuestionamiento para reconocer en la materialización del texto como resultado —no final, pero sí tangible— unos signos que permitan dar entrada al texto a pesar de la infinidad de códigos y objetos que puedan elaborarse, no para encasillarlos, sino para aprovechar desde su forma variada y en camino hacia la ruptura y creación de nuevas normas dentro del lenguaje, interpretaciones igualmente diversas y sustanciosas.

Lo estético —encuentro emotivo generador de sentimientos y percepciones de belleza, no como formas armoniosas sino como conmoción y afección— designa sobre el mensaje una condición de ambigüedad que construye textos donde las denotaciones y las connotaciones están siempre en un juego constante de sentidos, más intensa y reiterativamente que en otro tipo de mensajes, pues su alta preocupación por la forma (parte material y sintáctica del texto) ponen en duda y fisuran la estabilidad del texto, ya que su comprensión se enmarca en una estructuración lógica, pero a su vez, en una enunciación, no siempre literal, de emociones, ideas y sugerencias, que como capas, intentan llenar el texto de significaciones.

emoción que la obra suscita y pocas veces se puede nombrar con precisión. Sin embargo esta información continúa siendo información estética la cual aún persiste en revelar algún elemento inmaterial que no puede ser interpretado lógicamente y que linda con el sentir de la obra, una esencia de belleza. Eco no resuelve este conflicto, pero propone una reducción de los textos en función de una actividad interpretativa libre y crítica que reconozca la libertad del código y las significaciones. Para ello se vale de los Niveles de información del mensaje estético a partir de Max Bense. Estos son: a) Soportes físicos: formas. b) Elementos diferenciales del eje de selección: estructura y posiciones particulares de la forma. c) Relaciones sintagmáticas: orden. d) Significados denotados. e) Significados connotados. f) Expectativas ideológicas.

Estas significaciones, por estar ubicadas de una manera tan dispersa y a veces compleja, generan un acto autorreflexivo dentro del texto, es decir, lo cuestionan. La función estética interroga al mensaje, hace dudar de sí mismo, porque el ordenamiento de su código lleva a una libertad en la que el lector se pregunta y conmociona frente a él.

Al estructurarse de modo ambiguo respecto al código y transformando continuamente sus denotaciones en connotaciones, el mensaje estético⁸ nos impulsa a identificar en él códigos siempre distintos. En tal sentido, en su forma vacía hacemos confluir significados siempre nuevos, controlados por una lógica de significantes que mantiene tensa la dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad al contexto estructurado del mensaje. Sólo así se puede comprender por qué la contemplación de la obra de arte suscita siempre en nosotros aquella impresión de riqueza emotiva, de conocimiento siempre nuevo y profundo. (Eco, 1974, p.177)

Este juego al que lleva el texto en su función estética amplía las posibilidades de lectura como texto creador, no sólo de experiencias y emociones, sino de conocimientos nuevos y revelados por el texto y el lector. Esto lo convierte en un participante activo del texto, ya que tal conocimiento no es un resultado estructurado que se da desde el objeto de significación, sino que se construye en un diálogo entre él y su experiencia interpretativa en donde a mayor profundidad o continuidad en el ejercicio de fragmentación y reestructuración del texto, mayor número de significaciones y por tanto mayor número de experiencia y conocimiento (reconocimiento) sobre el texto, volviendo a él siempre desde una nueva mirada y contexto, un nuevo presente de emoción, que lleva al texto a estar en un constante péndulo de lecturas e interpretaciones, de cuestionamientos y emociones desde él y hacia el lector.

⁸ Aunque se hable de la condición estética, Eco homologa esta función al término mensaje estético. Con esto no se pretende discriminar un tipo de texto que contenga lo estético y otros que no, sólo se reconoce que cierto tipo de textos se acercan en mayor medida a la función estética del mensaje que otros y a partir de ellos se puede reflexionar sobre este tema. Igualmente se respeta el concepto original desde el autor, pero en el resto de la investigación se asume como lo estético dentro del mensaje.

El texto en sí mismo 'juega' (como una puerta, como cualquier aparato en el que haya un 'juego'); y el lector juega, por su parte, dos veces: 'juega' al Texto (sentido lúdico), busca una práctica que le re-produzca; pero para que esta práctica no se reduzca a una *mímesis* pasiva, interior (el Texto es precisamente es lo que se resiste a esta reducción), *ejecuta* el Texto. (Barthes, 1987, p.79)

Esa ejecución del texto puede darse desde la lectura profunda hasta la exploración emotiva de los mensajes. En ambos casos los niveles que esto desarrolla son individuales y se manifiestan de acuerdo a las intenciones o aperturas del texto y su lectura.

Por estas razones, el texto, como estructura abierta y desde su función estética, puede entenderse como un objeto sensible, factible y susceptible de emoción que no se percibe como impacto primario y vacío que se cierra en el mismo encuentro con el texto, sino que se expande y posibilita la apertura de su lectura.

La emoción —el sentir— en el texto lleva a una reflexión de este, a fragmentarlo y apropiarse de él en busca de una interpretación que no es dada como una revelación sino como un encuentro de sentidos, esbozando un diálogo de significaciones que recorren el código del texto y lo contrastan y aprehenden para leerlo y reconocerlo, reinventarlo, construirlo y vivirlo, desde su lenguaje, formato y comprensión, siempre, abierto y diverso.

3.2. Mirar, retener y mirar

Anotaciones sobre la fotografía.

*Para volver a crear el eco de su huella
miro la imagen fijamente.
La leo, la retengo, la respiro.*

La fotografía, lenguaje y oficio, es un objeto de estudio del cual se puede hablar desde su historia⁹, desarrollada casi siempre por la evolución de su quehacer y los principales exponentes de cada época y lugar; desde su técnica, enseñanza dirigida a los fenómenos físico (óptica) y químico (registro de la luz en el papel debido a ciertas sustancias) que permiten su existencia como invento, junto a la transformación y adaptación de las diferentes tecnologías (paso de lo análogo a lo digital); o desde su condición de forma expresiva y registro, característica que la define como un sistema complejo productor de textos simbólicos.

Así, el mensaje fotográfico se comprende como un texto icónico: imagen visual de particularidades gráficas que desarrolla una estructura completa para la construcción de ideas comunicables y expresadas en un soporte determinado. Además, como cualquier signo visual, su construcción de códigos se presenta en una dispersa libertad de significaciones, lo que lleva a una dificultad en la interpretación, pero que, paradójicamente, potencializa la creación y producción de este tipo de mensajes.

Como cualquier tipo de lenguaje visual, la fotografía es un texto que se recorre y se lee, en primera instancia, desde el sentido de la vista, condición que la enmarca en el juego de percepciones e ilusiones recreadas por el ojo, en una tendencia a

⁹ Para conocer un poco más sobre la historia de la fotografía y sus principales exponentes se recomienda la serie documental *Los genios de la fotografía (2007)*, de Tim Kirby, producida por *Wall to Wall* para la BBC (Londres) y que consta de seis capítulos: *Un juego de sombras*; *¿Arte definitivo?*; *¿En el lugar correcto, a la hora adecuada?*; *Películas de papel*; *Testigos de vidas privadas*; y *Juicios instantáneos*.

homologar lo que ve con lo real. A diferencia de la pintura, por ejemplo, la técnica fotográfica refuerza este juicio y presenta el registro observado como algo que encarna la realidad y reafirma lo visto —objeto material— llevándolo a un imaginario de constatación. Sin embargo, como imagen e ilusión, los textos fotográficos no pueden ser más que una representación y no la realidad misma. “El problema semiótico de las comunicaciones visuales es saber qué sucede para que puedan aparecer *iguales a las cosas* un signo gráfico o fotográfico que no tiene ningún elemento material común a ellas.” (Eco, 1974, p.224)

Este problema se funda en la idea de la fotografía como lenguaje dictador de la realidad a partir de la vista: “Lo he visto y por tanto es cierto o existe”. La imagen representada llena el espacio con elementos perceptiblemente comunes a lo real y así el árbol, el auto o el cuerpo, en la fotografía, adquieren las formas, la perspectiva y, en ocasiones, los colores del árbol, el auto y el cuerpo que conocemos y hemos visto. Umberto Eco (1974) lo explica al aclarar que:

Los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas –por ello un determinado signo denota de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva, o bien denota globalmente una cosa percibida reduciéndola arbitrariamente a una configuración gráfica simplificada. (p.225)

Tal *configuración gráfica simplificada* encuentra en la fotografía su punto de veracidad en la experiencia, la cual se nutre de dos momentos conceptuales: uno específico, vivido en el momento de capturar la fotografía bajo la idea de que he visto ese carro que ahora aparece en la imagen; y uno general, relacionado al momento de la lectura de las fotografías donde se conoce, globalmente, el concepto de carro, el cual puede ser identificado en la infinidad de fotografías que incluyan un automóvil.

A pesar de esta condición perceptiva, marcada por la experiencia, la fotografía, como lenguaje y desde su técnica, constantemente evidencia un alejamiento hacia lo real, presentándose como un sistema productor de significados, si se quiere símbolos, que enuncian la realidad, mas no la igualan.

Podemos, sencillamente, resaltar aspectos como la manipulación de la luz o el tiempo de obturación, los filtros, los barridos, el cambio de lentes que adaptan o deforman lo visto o la alteración directa de objetos y colores sobre la fotografía. Cabe aclarar que la edición de las imágenes fotográficas no se presenta a partir de la aparición de la imagen digital y los programas de diseño, sino que ha estado presente desde su invención, ajustando las imágenes a fines políticos, estilísticos, comerciales o personales.

Por eso, en búsqueda de la amplitud de las concepciones en torno al estudio fotográfico como un lenguaje más allá del registro, se puede admitir que en la fotografía convergen tres prácticas: hacer, experimentar y mirar. (Barthes, 2007). El *hacer* corresponde al aprendizaje y desarrollo de una técnica puntual: el manejo de la luz, el uso del enfoque, la composición, la profundidad de campo, conocimiento de lentes y demás prácticas direccionadas a la creación de una fotografía. El *experimentar* se ubica en la apropiación del hacer en busca de imágenes potentes, personales e íntimas. Intimidad no condicionada a temáticas de lo íntimo, sino a visiones individuales cuya particularidad, además de otros valores estéticos, contribuyen a su potencia de atracción como imagen, lo que permite la construcción de universos en los que se pueda explorar un sinfín de significaciones. Y el *mirar* como un acto que dota de sentido el hacer y el experimento, pues no sólo es esencial en el momento de la construcción de las imágenes (el fotógrafo mira algo y lo recrea), sino que es lo que permite su reconocimiento en la lectura (el lector de la fotografía la mira y recrea la imagen que el fotógrafo miró).

El hacer y la experimentación, ligados a la producción de la fotografía, son acciones que se ejecutan en el fotógrafo y presentan, desde su oficio, ciertas condiciones. Roland Barthes (2007) enuncia que el fotógrafo busca en una foto algo raro, un instante, una proeza, alguna contorsión visual o un hallazgo.

La rareza se comprende como el extrañamiento frente a lo real, aspecto que puede estar vinculado también con el hallazgo y representa algo único digno de asombro, por tanto se captura. Lo instantáneo conlleva consigo la particularidad de reunir, casi como un acto de magia, en espacio y tiempo al fotógrafo y la imagen capturada. Este elemento también se relaciona con el hallazgo y con la proeza, donde la dificultad de conseguir la fotografía, en ocasiones, tiene más valor que la imagen misma. Por último, las contorsiones visuales refieren a efectos técnicos que crean ilusiones ópticas, las cuales pueden crearse desde el momento de obturación hasta la edición de la fotografía. En cualquiera de los casos estas condiciones fotográficas pueden coexistir en su totalidad o parcialmente, están controladas, en mayor o menor medida según las circunstancias, por el fotógrafo, y representan búsquedas enfocadas hacia distintas finalidades.

Fines que pueden atravesar lo documental o lo artístico, pero que se concentran en un acto más allá de mirar: capturar. Obturar, registrar, enmarcar, componer, retener, detener; en una palabra, re-crear la imagen. Capturar es el acto decisivo que puntualiza el marco de la mirada, es decir, la recreación. Y para ello el medio, la cámara fotográfica, se adapta al cuerpo y al objeto de la obturación. “El órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo”. (Barthes, 2001, p.44) John Berger (1987) complementa esta idea del disparador al anotar que: “La palabra *disparados*, aplicada a un rifle o una cámara, refleja una correspondencia que no se detiene en lo puramente mecánico. La imagen tomada por la cámara es doblemente violenta, y ambas violencias refuerzan el mismo contraste entre el momento fotografiado y todos los demás”. (p.43)

Esta acción de disparar y la violencia que contiene, hace de la fotografía un lenguaje cuya realización ya es significativa. Aunque poco se puede saber de las intenciones de quien toma una foto, se puede inferir que el fotógrafo habita las preguntas de qué mira, porqué mira, cómo mira, y sobre todo, porqué decide fotografiar ese algo que le atrae la mirada. Inquietudes instauradas, quizás, como pulsiones resueltas en el encuentro con la imagen que dota de sentido, al menos, para quien la realiza.

Y aunque poco se consigue saber de estas motivaciones, suposiciones ideales, e incluso ingenuas, del fotógrafo, sí puede reconocerse, por medio de un estilo gráfico o fotográfico, las referencias constantes de la fotografía sobre las imágenes de alguien, determinadas por aspectos como la luz, la perspectiva, el encuadre, el grano, la composición, la temática abordada y la pose o postura de los personajes desarrollados en cada foto.

Un último aspecto que enmarca el hacer y la experimentación de la fotografía se centra específicamente en la fotografía de guerra. Es de particular importancia, dentro de la fotografía documental y de prensa, la existencia de estas imágenes puesto que contribuyen a la concepción estructurada de la fotografía como registro imponente de nuestra realidad.

Por un lado, el fotógrafo de guerra acierta en su labor la proeza, el hallazgo, la rareza y el instante de la actividad fotográfica, dignificados, como valor y lectura social, por una lucha y una coyuntura demarcadas en una función política, ideológica y estética. Por otro, el periodo entreguerras del siglo XX hizo que la fotografía fuera la manera “dominante y más ‘natural’ de remitirse a las apariencias. Fue entonces cuando pasó a sustituir al mundo como testimonio inmediato. Fue éste el período en el que se creyó en la fotografía como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real.” (Berger, 1987, p.51). Esto a pesar de que la fotografía fuese inventada en el siglo XIX y las vanguardias, al inicio del siglo XX, como el surrealismo y el dadaísmo, la usaran para reflejar las fragmentaciones de la lógica de la realidad.

La fotografía de guerra además de tener un gran impacto estético, por las emociones suscitadas, era una prueba del horror que juntaba la muerte del objeto fotografiado y la vida del fotógrafo superviviente en un encuentro chocante de sentidos y objetos recreados que hacen sentir en el espectador una conmoción mayor del entorno, que en ocasiones quiere negarse o evadirse por el impacto que genera.

La fotografía de guerra, entonces, revela el problema existente de la tercera actividad fotográfica: el mirar. Este acto se ejecuta en dos niveles, pero es el segundo el que

contiene y complejiza el acto de leer la imagen fotográfica como texto y mensaje conectado tan estrechamente con la mediación de referencia descriptiva y real.

El mirar en su primer nivel se realiza como una actividad del fotógrafo que responde a la violencia y la pulsión del acto de disparar, reforzando la violencia del hecho fotografiado, situación que corrobora el sentido de la vista sobre el cuerpo y sobre el hacer del fotógrafo. Y, como ya se ha mencionado, estas actuaciones son preguntas íntimas del fotógrafo a las que se tiene acceso sólo en la limitada idea de que el fotógrafo miró. Suposición inferida gracias a la foto misma, como objeto material que da cuenta de ello. Este objeto parte de particularidades físicas que se presentan como otro real para conectarse con el signo.

Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. (Berger, 2000, p.15)

La fotografía es el objeto que conecta el mirar del fotógrafo con el mirar del espectador como lector de la imagen. La mirada se transporta de sentido en sentido gracias a la información visual que suministra la foto, no como evidencia, sino como testimonio de una emoción recogida por la vista.

En su segundo nivel, el mirar, en relación a la foto —y a través de ella al fotógrafo, no como autor y anécdota, sino como un *alguien* que construyó la imagen— es un acto que representa ciertas características. Este mirar está relacionado con la actividad de recoger lo que miramos, de volver objetos textuales las imágenes, de poder transformar lo visto en algo visible. Así, la mirada es retener y lo visible se enmarca entre la imagen construida por la mente de quien mira y la realización de la imagen, que en el lenguaje fotográfico corresponde a la foto.

Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida. Lo visible es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos. De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así, sus límites”. (Berger, 2000, p.7)

La foto, como soporte y texto es un objeto, un aparato, un dispositivo que manipulamos, sentimos, transformamos, recreamos, alteramos o conservamos, según las intenciones y características materiales, incluyendo las imágenes virtuales cuya manipulación y aplicabilidad referencian cierta materialidad de uso.

Cualquiera que sea el origen y el destino del mensaje, la foto, además de ser un producto y un medio, es también un objeto, dotado de autonomía estructural; sin pretender en absoluto la escisión entre el objeto y su uso, es necesario tener en cuenta para el primero un método particular, anterior al propio análisis sociológico, y que no puede consistir más que en el análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía. (Barthes, 1986, p.12)

La imagen fotográfica se retiene en el papel o en la pantalla, desde el álbum familiar hasta el anuncio publicitario, está inmersa en nuestra cotidianidad y encuentra, según los espacios y los públicos, niveles, jerarquías, valores de lectura y consumo. La foto, como discurso y artefacto, se consume y recorre en lo social, lo histórico, lo político, lo económico y lo estético.

Sin embargo, si revisamos el consumo de las fotografías en lecturas más profundas y no como objetos comunes de nuestra vida ordinaria, el texto fotográfico en particular, hacia lecturas semióticas e intenciones de encontrar significaciones o sentido, presenta un problema en relación con los signos que representa y el código que ejecuta. Este problema se presenta por las características de la imagen fotográfica

concebida, globalmente, como referente de lo real, además de su forma gráfica, expuesta por una técnica que, generalmente, desarrolla mensajes descriptivos.

Por ser la fotografía una imagen llena de formas realistas, construye signos totalmente denotados, limitando las posibilidades de connotación. Esto no quiere decir que la imagen no se pueda leer, sino que su lectura, en primera instancia y para muchas imágenes fotográficas que se hacen planas u obvias, se observa desde la literalidad. El carro rojo de tales características está ubicado en la calle al lado de la casa verde y con una luz blanca de medio día. La imagen se da en una aparente complitud que debe abrirse para su connotación dado que la interpretación se fuga en elementos, estilísticos o de entidades puntuales dentro de la foto, cuya arbitrariedad de significación busca traducir la emoción o libertad del encuentro entre la imagen y quien la recibe.

Así pues, la paradoja fotográfica residirá en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el 'arte', el tratamiento, la 'escritura' o la retórica de la fotografía); en su estructura, la paradoja no reside evidentemente en la convivencia de un mensaje denotado y un mensaje connotado: tal es el estatuto, fatal quizás, de toda la comunicación de masas, sino en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje *sin código*. (Barthes, 1986, p.15)

Por tanto, la lectura connotada, es decir, el recorrido reflexivo del paso de significantes a significados en un desarrollo de sentido de la imagen, se da desde la emoción referenciada por la experiencia individual que se conecta e identifica en la fotografía. Como apunta Eco (1987), frente a la lectura de los íconos y su lectura, lo denotado en ciertas realidades no logra sentirse. Lo que consigue la emoción son estímulos visuales, estímulos que coordina y genera una estructura percibida, sumada a experiencias adquiridas para poder recrear la imagen.

En esta apertura de lectura y significación de las imágenes fotográficas, Roland Barthes expone dos niveles de lectura: el *studium* y el *punctum*. El primero como un sistema general que clasifica y valora las imágenes bajo valores comunes y categóricos como la composición, el color, el encuadre o el tema; el segundo, por su parte responde a ese punto indescifrable de la imagen que genera atracción sobre ella, incluso rompiendo los valores desarrollados por el *studium*.

El *studium* es la aplicación sistemática de un estudio a una cosa, es la lectura codificada (Barthes.2007). Para ello Barthes (1986) en *Lo obvio y lo obtuso* propone unos procedimientos de connotación, como parte del *studium* de las imágenes:

1. Truaje: montaje. Intromisión de la connotación a la denotación del mensaje fotográfico.
2. Pose. Por fuera de la fotografía que se le acepta. Es la parte connotada basada en archivos culturales.
3. Objetos: sentido del objeto específico, su relación y uso dentro de la imagen.
4. Fotogenia: la connotación de la misma imagen. (Arte que difiere de sentido)
5. Esteticismo: Convertir en “pintura” la fotografía, por encima de los objetos significantes.
6. Sintaxis: estructuras suprasedgmentales. Problema en la secuencia, pero no en su totalidad. (Unicidad y repetición).¹⁰

Estas características pueden ser utilizadas en el análisis semiótico de las fotografías, sin embargo para poder liberar la lectura de la imagen fotográfica en concordancia de la paradoja de su estructura, que permita la decodificación del mensaje sin código, se presenta el *punctum*, para abrir las posibilidades de sentido e interpretación.

¹⁰Barthes desarrolla el *studium* y el *punctum* en *La cámara Lúcida*, texto posterior a *Lo obvio y lo obtuso*, y aunque él no se autorreferencia en sus textos, por ser parte de las posturas de un mismo autor frente al tema fotográfico, se hace uso de los procedimientos de la connotación para ampliar el concepto de *studium*. Por otro lado, se aclara que el concepto de Fotogenia la retoma Barthes de Edgar Morín.

El *punctum* es un corte, una mancha, una casualidad, un punzón que sale de la imagen que revela la fuerza metonímica de la foto, bajo un sistema no codificado. (Barthes, 2007). Es la esencia, lo íntimo, lo trasgresor —no de normas, sino frente a lo visible— que hace detener al espectador frente a la imagen.

El *punctum* es subjetivo y se presenta como un proceso personal en el encuentro con las imágenes. Propiedad no dada por ser el creador –fotógrafo- sino el recreador –observador-. La individualidad del lector como reconstructor del sentido del texto pone en crisis la sistematización del lenguaje, no lo niega, sino que lo fisura, lo pone en el límite de ser un objeto –texto- que comunica y expresa a partir de signos, además de arbitrarios, desde de Saussure, y dispersos y libres, desde Eco.

Este *punctum* no es una característica a todas las fotografías, pues muchas suelen encontrarse en un universo de estandarización y regularidad, marcado por una producción industrial de las imágenes. Por eso la fotografía que punza y atrae, no sólo dificulta (estructuralmente hablando) su lectura, sino que a la vez revitaliza y altera el sistema de las imágenes. “En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*”. (Barthes, 2007, p.71)

Una forma de leer estas imágenes bajo un sistema libre y moderador al mismo tiempo es desde la subjetividad. Un mutismo personal de cada persona que entabla un distanciamiento entre la imagen, el espectador y los sentidos. En la fotografía por “la falta de un lenguaje común, su silencio, siempre garantiza su distancia, su diferencia, su exclusión con respecto al hombre”. (Berger.1987.p.11) Un vacío que, paradójicamente, genera y permite crear significados, de emoción y expresión. Es lo que conecta el sentido, no como un saber totalizador, sino como un conocimiento mutable y abierto al diálogo.

Tales características no pueden presentarse bajo modelos tradicionales de producción, como es el caso de imágenes cuyas intenciones económicas, ideológicas o políticas se dan bajo lecturas ágiles, reiterativas en forma y mensaje, preestablecidas para no generar atención al detalle. El bullicio natural que rodea la

imagen está puesto para potencializar la búsqueda de ese objeto o esa forma que revele e insinúe el punto de atracción entre la imagen y quien mira.

La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: *'Técnica'*, *'Realidad'*, *'Reportaje'*, *'Arte'*, etcétera: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva. (Barthes, 2007, p.94)

El silencio, el aislamiento, la intimidad de la imagen permite el surgimiento, no como revelación sino como encuentro, del sentir en la fotografía, de ese desembocar de ideas suscitadas por una primera imagen, signo detonante de la emoción y la euforia, del sentimiento de regocijo o tranquilidad, de angustia o deseo. La forma de comportarnos frente a la imagen es juguetona, dinámica y contradictoria, al tratar de ordenar desde el sentir un caos impuesto por las formas gráficas limitantes. Se altera el cuerpo por lo sugerido de unos signos que evocan una realidad enunciada, y en ella, una conmoción vivida, una turbación del espíritu frente al acontecimiento mirado, disparado, capturado y recreado en la fotografía, expuesta como objeto de observación y contención de la mirada y la experiencia.

3.3. La poesía: la imagen.

Anotaciones sobre lo poético.

No hallo valor en una imagen que no sea atractiva, provocadora, trasgresora, rítmica o poética.

El poema, como texto, presenta y desarrolla a través del verso y la rima imágenes sensitivas que logran transmitir la belleza poética de la palabra en una referencia de lo real. El poema, mensaje y forma, ritmo, tono, color y juego, se presenta como una sucesión de palabras y sentimientos, que construyen un impacto, una emoción, en quien lo recibe.

Como anota Octavio Paz (1998) en *El arco y la lira*:

El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. (p.13)

Por eso, tanto su escritura como su lectura es un acto íntimo e individual al mismo tiempo que abre un puente con el otro. Algo que conecta una sensación humana y busca en ella su belleza.

El poema se habita en soledad y se halla en él el universo. Es un camino, un encuentro, un instante expandido, retenido, resaltado por la palabra, es un fluir de ideas, acciones, voces y realidades. El poema, para su estructuración, se vale de las imágenes para transmitir, conectar y expresar el sentimiento que yace en él.

Así, leer –recibir- un poema no es descifrar el secreto de la palabra lírica, es dejar recorrer el universo de sensaciones que tiene, es habitar la conmoción de la voz y la

expresión, que se advierte a través de la contemplación y el detenimiento, la fijación sobre el poema.

La comprensión de un poema en tanto que poema, su simple lectura efectiva incluso, es resultado directo de una previa percepción especial, que aísla sus enunciados de la realidad mundana y los contempla parsimoniosamente dentro de unos límites que, contra lo que pudiera parecer, no los aprisiona sino que aseguran de hecho su existencia. (Ballart, 2005, p.30)

Sin embargo, las características del poema no son exclusivas a él (entendido esto desde la emoción que genera y no como texto particular). El poema, aunque converge con la poesía no es el único dispositivo que la puede contener. La poesía, como expresión y experiencia de lo bello, habita en todas las artes y los lenguajes, y el poema, como objeto, permite que lo poético se instale en la cotidianidad antes de encerrarse en sí mismo.

Por eso, alejados del problema material del poema y su construcción con la palabra, puede inferirse que no sólo hay poesía en el poema, de hecho puede ocurrir lo contrario. “Hay poesía sin poema; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas”. (Paz, 1998, p.14) Esta libertad de la poesía es lo que construye lo poético. El material sensible, la experiencia vital que nutre al poema y demás obras humanas que se consideran recipientes y provocadores de bellezas, es decir, contenedoras de poesía. Una belleza que se comprende más allá de las formas armoniosas, pulidas o armónicas; es una belleza de sentimiento evocado por imágenes conmovedoras, dolorosas, profundas, angustiantes o felices.

Poesía que es vivencia y asombro, extrañeza de la cotidianidad, espera y recogimiento, árbol, pájaro y camión, aire, palabra y lengua. La poesía es el horizonte revestido de color, la alteración de lo común, el paso por segunda vez, el rompimiento del agua, la lluvia y su evaporación. La poesía es un paisaje habitado con los ojos y demarcado en los órganos del cuerpo.

La experiencia poética es el acto diario en su cruce con otro día, el mismo día disfrazado de otro tiempo, quizás, de otro espacio. Es el reconocimiento de la materia, el bosque, el ojo, la calle. Lo poético surge a través de un catalizador por descubrir que revela la imagen poética instaurada sinuosamente sobre nuestros horizontes y allí se camufla para que el hallazgo libere la poesía.

Tal encuentro no es un suceso revestido de idealidad sobre lo bello o lo sublime, no es un trucaje forzoso de nuestra vida hacia una pose poética. No es asumir valores tradicionalmente concebidos como líricos y ubicarlos en un actuar diario. Es por el contrario aceptar lo propio y lo común y descubrir allí una emoción.

De igual forma lo expresa Luis Tejada en su corto y divertido texto, *Lo poético y lo prosaico*, donde precisa que “los poetas están adquiriendo un concepto más general y más uniforme del universo; no han dejado, sin duda, de ser sensibles al valor poético de la rosa, pero principian a ser sensibles al valor poético de la zanahoria”. (Tejada, 1997, p.16). Donde la rosa encarna el valor tradicional de lo bello, y la zanahoria representa la belleza en el objeto común para así evidenciar cómo la poesía habita completamente la experiencia humana.

La poesía nos ofrece un conocimiento de lo que somos desde lo que sentimos y habitamos cotidianamente. No es un cambio de objetivo, es una apertura en la mirada, es reconocer, por ejemplo, la naturaleza en la lluvia, lo social en la palabra y lo íntimo en el silencio. Es recorrer lo ya conocido y volverlo a mirar como un nuevo descubrimiento.

Un fragmento del poema *El herrero* de Arthur Rimbaud puede ilustrar de mejor manera cómo el poema y la poesía recrea y cuestiona —se deleita— frente al transcurrir tranquilo y bello de la vida.

¿Acaso no es hermoso ver, en el mes de junio,
Entrar en las cuadras enormes carretas de heno?
¿Darse cuenta del olor de lo que está creciendo,
De los establos cuando llovizna, de la hierba pelirroja?
¿De ver campos de trigo, las espigas a rebosar de grano,
Y pensar que no es más que para hacer el pan? (Rimbaud, 2011, p.91)

En la poesía —lo poético— el mundo primario, la realidad ordinaria se fisura y en su grieta emerge un cuestionamiento, un interrogante, una pregunta por lo que observamos, por la realidad que suscita sentires y agitaciones sobre el cuerpo y el pensamiento. Una alteración que trastoca lo que percibimos, lo ponen en duda, busca una nueva respuesta, intenta crear una solución al interrogante, una refutación que instaure una nueva lógica de pensamiento, no como fuga sino como apertura y cruce de realidades.

La poesía se propone explorar la ambigüedad, la multiplicidad de sentidos, lo incompleto, la sugerencia, la apertura, las distintas formas y expresiones de lo bello, la presencia del instante. Explora la simultaneidad, revela la unidad de los contrarios, los diferentes, deja aparecer las figuras que se arman en la realidad y que no son visibles para la razón sino que se descubren a través de una sensibilidad afinada y de una atención especial que se detiene en las cosas y rompe y transgrede la causalidad lógica (tiempo-espacio) y propone otras causalidades. (Posada, Mora, & Torres, 2013)

La poesía construye nuevas leyes de sentido, nuevos cruces de significación, nuevas maneras de recorrer los textos y así nuevas formas de interpretar la realidad y sus ilusiones, su creaciones. La poesía instaure un mundo propio, abierto, dinámico y sensible.

Se conecta así con el lenguaje, con el habla, la palabra, el sonido y el color, porque es el mensaje, el código, el sistema de los signos el que busca abrir las lecturas

sobre el mundo, crear dudas e inventar nuevas conexiones, estructurar (desestructurar) la forma de nombrar y reconocer para habitar el espacio desde un sentido —sentir— diverso y personal.

Es el lenguaje (literatura, pintura, fotografía, cine, teatro, escultura) en una simbiosis con los actos cotidianos, y su reinvención desde la creación, el que cuestiona lo real y reconfigura nuevas realidades que contribuyen a la materialización de la poesía.

El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad, el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro entorno real. (Ortega y Gasset. *Meditación de un marco*. Disponible en: <http://www.pro-europa.eu/es/index.php/zodiaco/7-ortega-y-gasset-meditacion-del-marco>)

Así se expande el poema a la foto, la novela, el cuadro o la película. A un juego de formas, técnicas, presentaciones, sintaxis, materiales, condiciones de palabra y silencio que construyen el texto como un poema conectado por el sentir poético.

El poema (la obra), se centra entonces en retener y capturar la experiencia poética y conectarla con la vivencia personal y habitual. Unir en un mismo objeto el hacer y el sentir, y con esta unión liberar la creación de una pretensión lógica, unívoca y racional.

Intenta transmitir, por medio de un andamiaje propio de cada texto, lo que alguien sintió y recrearlo a través de unas características, herramientas y técnicas puntuales (palabras, diálogos, sonidos, texturas, colores, armonía, encuadre, ritmo). Así el objeto poético —texto y poema— se ubica entre el estremecimiento de un creador y la impresión de un receptor, para hilar entre ambos la poesía sentida antes que explicada.

La situación de enunciación del poema presente al yo poético en el acto mismo de contemplar el objeto artístico, esta urna griega, hace verosímil el carácter interrogativo de su discurso y que aparezcan en ordenada progresión sus intentos de respuesta a la especialísima interpelación que representa la obra que figura tener ante sí. (...) El 'mutismo', digámoslo así, con que presentan las obras su proposición expresiva —sin otro comentario, admonición o consejo— es la razón primera de que nos sintamos fuertemente impedidos, como aquí la voz poética, a preguntarnos sobre el sentido real de cada representación. (Ballart, 2005, p.p.46-47)

El mensaje erigido desde el sentir poético se construye desde la imagen pues se asemeja en esta al llenar —inundar— la mente y la imaginación. Como un cuadro repleto de signos y formas dispersas y libres, la imagen y la poesía se entregan hacia una totalidad que antes de ser denotadas o connotadas, se expresan en sí mismas. Lo dan todo y lo que dejan es el impacto como rastro de una belleza suscitada y nombrada.

Así resuena la poesía en la piel de la misma forma en la que las imágenes se suspenden en la retina. La imagen aparece y converge en la poesía porque sus niveles de interpretación (significados) no se escudriñan a partir de la literalidad (significantes), sino que estos están allí para jugar con la emoción y sugerir una apertura de sentidos (relaciones de significación).

Las imágenes, experiencias y objetos poéticos, confluyen y se difunden en un universo de libertad para que alguien reciba su belleza, la adapte, revitalice y permita la conexión de realidades y agitaciones.

La palabra poética es plenamente lo que es —ritmo, color, significado— y, asimismo, es otra cosa: imagen. (...) El artista no se sirve de instrumentos —piedra, sonido, color o palabra— como el artesano, sino que los sirve para que

recobren su naturaleza original. Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende. Esta operación paradójica y contradictoria produce la imagen. El artista creador de imágenes: poeta. (Paz, 1998, p.p.22-23)

Las imágenes, literaria, fotográfica, musical o plástica, son poesía. La imagen es un habitáculo de lo poético. Es descubrimiento y perturbación, hallazgo y recogimiento, esencia y materia, juego y objeto. En ella el espacio, el tiempo, el sonido, el color, la experiencia de la realidad se resignifica, busca nuevos valores de lectura, nuevos horizontes de comprensión. No pretende un entendimiento, sino que expresa y conecta un sentimiento.

La imagen en la poesía se vive desde el sentir, como marco y límite llama a la creación desde un abismo, una ventana, un visor que recrea y entrelaza puntos no unidos, emociones no conjeturadas, palabras no pensadas, sonidos no revelados. Lo poético es el halo que recubre la imagen para que esta habite el lenguaje desde los múltiples textos y mensajes en la libertad estética de la sensación y la comprensión.

3.4. La imagen: metáfora y símbolo.

Anotaciones sobre una emoción imaginada.

*El tiempo de una imagen
es el tiempo de dos cuerpos
esperando el próximo abrazo.*

La imagen es una emoción, un pensamiento, una idea, una palabra, una visión, un sonido, un color, un texto, un momento, un recorrido, un encuentro. La imagen se fija sobre el sentir y el sentido, sentimiento percibido por el cuerpo y sentido elaborado por el pensamiento. La imagen es tránsito y juego.

Se siente y conmociona porque recrea una experiencia que incita y despierta la imaginación. Nace en la mente como consecuencia de un estímulo, algo que pensamos o sentimos, algo que vimos, leímos o recordamos. La imagen es el signo de que algo nos ocurrió y se construye a partir de lo que nos afecta y desde allí la hacemos pensamiento.

Ferdinand de Saussure, por ejemplo, en su explicación del sistema lingüístico para nombrar el significante usa el término de *imagen acústica*, entendiéndola como “la huella psíquica que deja el sonido material de la palabra dicha, es una imagen sensorial, es el testimonio de nuestros sentidos”. (Vilades, 2008, p.347) Desprendidos del adjetivo acústico y extendiendo esta definición a significantes no lingüísticos, podemos observar cómo la imagen es el registro de una impresión. La imagen es, ante todo, una experiencia de sensaciones que se acomodan de forma particular en nosotros.

Algo que además de conmocionar invita a la reflexión, no como acto profundo de meditación o discernimiento, sino como explicación o entendimiento, un primer intento de estructurar lo visto. La búsqueda de un sentido sobre la emoción vivida. La imagen como pensamiento es el proceso de dar forma al estremecimiento de vivir. Por eso, se convierte en huella y rastro de un momento personal, anecdótico,

histórico o social. Es la evidencia de haber existido sobre un instante de belleza, un acto que desató un hecho feliz, sublime, angustiante o trasgresor, terrorífico, erótico, rítmico o vulgar. La imagen da cuenta de un estado sensible.

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y es preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver (...). Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver. (Berger, 2000, p.p.15-16)

La imagen es un proceso personal, una subjetivación sobre los acontecimientos, es una forma de conectarse y dar cuenta del mundo percibido por la piel, la vista, el paladar, el olfato y el oído, para construir un signo que represente, transforme, estructure y se relacione con el entorno.

La imagen es, entonces, una idea que deviene en un texto, que aunque incluye lo icónico y lo gráfico, no se limita a estas características, y muchos menos se encierra solamente en los lenguajes visuales. De allí que podamos partir de la imagen mental y pasar por imágenes verbales, pictóricas, sonoras, sensitivas e incluso olfativas. La imagen, como mediación con el mundo, supera la vista y atraviesa todos los sentidos.

oh que maravilla
poder mirar
lo que no se ve
oh dulce milagro
de nuestros ojos ciegos
(Godard, 2007, p. 20)

Este artefacto que es la imagen hace de ella un texto presente en los diferentes lenguajes, y allí es dispositivo y a la vez condición o cualidad. La imagen se abre y posiciona como signo en el texto, siendo ella también un objeto textual, lo que permite expresarse sobre un universo interpretativo.

Adrián Cangí en la introducción que hace del texto de Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, trata de explicar la visión que tiene este autor sobre la imagen y precisa que ésta es paradójica y estratigráfica:

Paradójica porque no funciona como una identidad cerrada sobre sí sino como una potencia de variación y combinación. La imagen así definida es portadora de una dimensión temporal, es decir, de un doble efecto actual-virtual. Estratigráfica porque sólo avanzamos en ella a través de capas definidas por intereses perceptivos y por esfuerzos de la memoria. Así concebida, la imagen es legible al mismo tiempo que visible, es coalescente entre lo percibido y lo memorado. (Cangí, 2007, p.13)

Esta paradoja de ser signo fijo y combinación móvil evidencia el carácter comprensivo de las imágenes en una intención dialógica. Es en este punto en el que la imagen es un recorrido y un encuentro, tránsito y juego que posibilita cruzarse y estar en ella sobre el tejido de significaciones que suscita. De igual forma su característica estratigráfica deja ver el modo en el que nos acercamos a las imágenes en un descubrir de información que hallamos sobre lo visto y lo sentido. Sobre las imágenes, como objetos textuales, develamos significados que no buscan un sentido final o profundo sino que introducen la metonimia del lenguaje.

Por tal motivo podemos apropiarnos dos elementos que desarrollan y posibilitan el traslado de sentido en el lenguaje: la metáfora y el símbolo. La primera como engranaje y llave del artefacto que es la imagen, y el segundo como conexión y representación del universo en el que esta se ubica.

Se supone que la primera metáfora fue animal. En su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau mantenía que el propio lenguaje empezó con la metáfora: 'Dado que la emoción fue el primer motivo que indujo al hombre a hablar, las primeras palabras que éste pronunciaría hubieron de ser tropos (metáforas). Primero nació el mensaje figurativo, los verdaderos significados fueron los que más tardaría en encontrarse'. (Berger, 1987, p.13)

La metáfora es, entonces, un signo del sentir emotivo del hombre, de la belleza y asombro que busca ser evidenciada en algún soporte material. Pero tal situación lleva, al igual que el sentimiento, a difuminarse y reelaborarse por el pasar continuo de la explicación. La conmoción, quizás por abrumadora o intangible, se dispersa en divagaciones que pretenden asimilarla y es la metáfora la que parece encontrar la primera respuesta, ya que condensa y se asemeja, además de que torna en formas precisas y en analogía, esta afectación. Sin embargo, en relación al símil que construye también se hace dinámica y empieza, igualmente, a avanzar por un camino de combinaciones y conexiones con el sentido de la emoción. Por partir de allí la metáfora encarna el objeto que le interesa nombrar, pero como lenguaje se libera y rápidamente se ubica en un campo de sentidos, interconectados, pero libres. El sentido fluye a partir de la metáfora, que en tal condición ya no busca la primera emoción sino que se disfruta en este juego de tránsito y fluir.

El juego que es una actividad regulada y siempre sometida al retorno, consiste entonces no en acumular las palabras por puro placer verbal (logorrea), sino en multiplicar una misma forma del lenguaje, como si se quisiese agotar la invención no obstante infinita de los sinónimos, repetir y variar a la vez el significante a fin de afirmar el ser plural del texto, su retorno. (Barthes, 2001, p.48)

Retorno que permite el diálogo con la imagen, diálogo en un sentido de tensiones significativas mutables y correspondientes. Es decir, búsqueda y confrontación entre significantes y significados que afirman o cuestionan el texto. Cuestionamientos que a su vez vuelven plural la imagen, pues la ida y vuelta por el sentido de lo que leemos (percibimos, vemos, sentimos), hace que la interpretación se desarrolle en

un campo mediado por los conocimientos, las experiencias, las motivaciones y los sentimientos de quien lee.

La letra ya no es, ya ha dejado de ser el origen de la imagen: *toda metáfora carece de origen* ya que pasa del enunciado a la enunciación, de la palabra a la escritura; la relación metafórica es circular, sin prioridades; los términos que la analogía recoge son términos flotantes. (Barthes, 1986, p.106)

La metáfora da la entrada al significante y a su vez lo introduce en el universo de lo diverso y múltiple, condensa las emociones de lo real y las comunica con las ideas nacidas a partir de allí, lo que crea una red compleja de sentidos dentro de la comprensión para su reconocimiento constante y variable.

Por su parte el símbolo, en concordancia con la metáfora, se convierte en una señal que contiene y encarna las significaciones de la imagen en un sistema de conexiones políticas, ideológicas y estéticas dentro de unas funciones sociales determinadas por las convenciones arbitrarias sobre el signo.

Este se define por unas características icónicas que contienen unos rasgos correspondientes con las señales desprendidas del contexto como objeto, igualmente mediador de lo real, en el que se suman, concretados por formas puntuales, valores sociales que permiten expresar un universo cultural.

La cultura se nos aparece cada vez más como un sistema general de símbolos, regido por las mismas operaciones: hay una unidad del campo simbólico, y la cultura, bajo todos sus aspectos, es una lengua. (Barthes, 1987, p.25)

Esta lengua, como sistema, expresa sus códigos a partir de textos limitados e imitativos, es decir, que el símbolo para poder materializarse —pasar de idea a imagen— asume los rasgos más destacados de una cosa y se adapta técnicamente

sobre él. Esta técnica no es reduccionista sobre el quehacer propio de cada lenguaje, sino que reconoce unos procedimientos ajustados a cada sistema —códigos—.

De tal modo que el símbolo como elemento constitutivo de la imagen en el texto se estructura para introducir conceptos que condensen un ícono mental que posibilite una comunicación, en tanto conecta ideas compartidas, hacia un objeto común e identificable, sin embargo desde allí también se proyecta una línea y tránsito de sentidos.

El Texto es simbólico de una manera radical: una obra en la que se concibe, percibe y recibe la naturaleza íntegramente simbólica de un texto. El Texto resulta de este modo restituido al lenguaje; al igual que él, está estructurado, pero descentrado, sin cierre. (Barthes, 1987, p.p.76 -77)

El símbolo se desarrolla en el texto como una metáfora que libera el sentido. La metáfora se presenta como un tropo y así se concentra en la forma y la disposición de los códigos para lograr esta fuga, mientras que el símbolo se constituye como una figuración que alude a las relaciones y fenómenos de significación de un contexto.

Como precisa Jean-Luc Godard, “toda imagen es una metáfora” (Godard, 2007, p.247), y toda imagen principia características simbólicas. Así, la imagen: metáfora y símbolo, se recoge sobre estos elementos pues ambos concretan la abstracción de una emoción, un sentimiento que busca y se presenta sobre un soporte específico, se limita a un lenguaje, pero como imagen mental —imaginación—, esta se reproduce y transita, ubicándose en todo tipo de formatos (palabra, fotografía, filme, escultura, pintura o música). De esta manera la imagen, conmoción y precepción, se materializa y se nutre como elemento constitutivo de cualquier lenguaje.

4. DIÁLOGO CON JUAN RULFO

[Resultados iniciales]

Quiero compartirte una imagen.

El análisis de las imágenes de la obra de Juan Rulfo se realiza a partir de la estructuración de las categorías emergentes durante el proceso de sistematización a través de las fichas de análisis.

Estas categorías revelaron un eje temático y otro estilístico, el primero trata de condensar los conceptos y las preocupaciones materiales de las imágenes, y el segundo revela algunos elementos que permiten dilucidar el andamiaje que existe en los textos desde el lenguaje. Sin embargo, se reconoce que ambas están en constante interacción y que las unas se complementan con las otras y que su clasificación es más con propósitos de entendimiento y clasificación en el análisis.

La lógica de organización de las categorías se da a partir de una categoría eje o transversal, que para lo estilístico es *Tiempo, ritmo y palabra*, y para lo temático es *Amor y muerte*.

Estas categorías representan ideas centrales que se conectan a lo largo del análisis con las demás categorías, así la interpretación va avanzando desde lo más directo hacia conceptos más envolventes. Este raciocinio puede presentarse de forma invertida, es decir, que los conceptos generales se van hilando hasta llegar al eje de la interpretación que sería la categoría transversal.

4.1. Tiempo, ritmo y palabra.

Características estilísticas

Como categoría transversal del análisis se enuncian unas características generales del estilo de Juan Rulfo en el momento de desarrollar imágenes literarias. Esta categoría evidencia asuntos importantes para entender la forma de escritura de este autor que se centra en la concreción de palabras, el uso simple y directo del lenguaje, el manejo elíptico del tiempo y la descripción precisa y detallada de los escenarios y los personajes, además de una irrupción de las lógicas espacio temporal, y una profundización en los estados de los personajes revelados por imágenes sumamente poéticas presentes en las metáforas y con varios elementos simbólicos.

La forma de presentar las imágenes en *El llano en llamas* se da, entre otras maneras, por medio del contraste y la conexión de dos elementos que punzan en su encuentro. Así, por ejemplo, describe aspectos naturales como un paisaje y en él introduce una sensación de vacío o una imagen de muerte que transforma y choca la tranquilidad que describe. Estas conexiones desarrollan contrapuntos en el estilo literario que despiertan sensaciones estéticas y le permiten dar ritmo a la narración además de atraer y retener la emoción de quien recibe la imagen.

En el caso de *Pedro Páramo*, este contraste también se presenta, sin embargo se desarrolla con más elementos y en una mezcla de líneas narrativas más profunda, dado que su trama es más compleja. Así, potencializa la oposición de sentidos con el desarrollo de secuencias imaginativas que hilan unas imágenes con otras hasta construir grandes escenas emotivas y sensibles.

Otro elemento que permite esbozar la forma de aparición de las imágenes en la obra literaria de Rulfo es la reiteración de ideas, que para el caso de *El llano en llamas* se da por la reiteración de conceptos complementarios, es decir, acciones o situaciones similares descritas de dos maneras. La aliteración se da sólo en algunos cuentos como *Anacleto Morones* y *Acuérdate* y en la novela *Pedro Páramo*, donde sí existen

un desarrollo más extenso de juegos de palabras repetidas e imágenes sucesivas en pro del ritmo y el tono de la narración.

Estos tonos se expresan de formas sencillas, a veces con inocencia, a partir de diminutivos expresados por los personajes, quienes aumentan la crudeza de ciertas escenas como la muerte o la pobreza. Los personajes también dan su voz para hacer reclamos, reflexiones y juicios morales, políticos, filosóficos o psicológicos, donde se recrea y nutre la imagen y se da información emotiva al lector.

Las imágenes se mueven entre un estilo directo y crudo y un despliegue sensitivo y adornado, no de forma barroca sino a través de detalles precisos que hacen brillar y despuntar los fragmentos claves de cada imagen. Así, la muerte suele desarrollarse rápidamente en contextos naturales y en ocasiones llega a embellecerse crudamente con objetos —palabras— plásticos llenos de textura como la sangre, el cuerpo, la lluvia, la neblina o la tierra.

Un ejemplo de esto se puede observar en el cuento *El hombre* (Ficha. El hom.10), donde aparece la siguiente imagen: “Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua”.

Las imágenes literarias suelen ser abruptas, algunas dantescas, con la aparición de referentes simbólicos como el infierno, las cavernas o el hundimiento, rasgos que se complementan con sonidos como murmullos, risas y llantos que llenan de voces y sonidos lo macabro de ciertas descripciones.

En cuanto al elemento poético como huella característica del estilo del autor, las imágenes se dan en un sentido complementario a partir de unas conexiones narrativas y sensibles, es decir, la imagen se construye gracias a un fragmento de información que ubica al personaje o describe la situación y un fragmento poético donde se construye la metáfora, permitiendo que la primera parte cobre fuerza y extrañamiento.

La obra de Juan Rulfo es, entonces, un universo sensible tan potente que altera y cuestiona las realidades lógicas espacio temporales para transmitir la belleza frente a temas como el dolor, la angustia, el abandono, la naturaleza, la muerte, el padre y lo social, en un asombro por la naturaleza, el hombre, su cuerpo y el espacio.

Esta alteración lógica de la realidad se da de manera imperceptible, introduciendo cambios sutiles del tiempo y el espacio. Una sutileza no explicada o antecedida por ciertas pistas, sino que dentro de una naturalidad especial la narración avanza y da saltos de espacio y tiempo para construir un universo donde la lógica común de trama y cronología se rompan y se prioricen aspectos como la situación en sí o el sentimiento que esta suscita por medio de lo que viven o dicen los personajes o por el espacio y las atmósferas.

Así, el uso del tiempo se contrapone en el horizonte sobre el que se escribe la obra de Juan Rulfo a partir de elementos como los detalles. Cada detalle de la acción es un complemento de la imagen que la hace avanzar en la narración, escribiendo lo que puntualmente le interesa llegando a quebrar el cuerpo o aislar el espacio y dejar, como flotando, los únicos detalles que entrega a la imagen, convirtiéndose ésta en un trozo de una imagen mayor, o si se quiere, de una cadena de imágenes. .

Esta introducción descriptiva da paso a la metáfora en su obra, a la cual llega por medio de lo narrativo de las acciones y del estado de ánimo del personaje. La metáfora es explotada por el juego de las palabras, los detalles y la relación de los personajes con el espacio, además de que se potencializa, pues logra, en ciertas ocasiones, hiperbolizar las imágenes y alterar el universo creado para establecer con potencia la metáfora de una forma directa al lector.

Otro tipo de juegos que caracteriza el estilo rítmico de la literatura de Juan Rulfo es el juego de sujetos y complementos, es decir que altera la voz narrativa para ubicar primero el sujeto sobre quien recae la acción y luego quien la realiza sin llegar a ser una voz pasiva, pero permitiendo caracterizar a los personajes y sus contextos con voces propias y reveladoras de un espacio insinuado. Un ejemplo de esto es el cuento *Paso del norte* (Ficha. Paso.2), donde un personaje recrea la expresión:

“Usted me nació”. La imagen entra de golpe con una alteración de la sintaxis de la frase y el sentido de las palabras, el verbo nacer, intransitivo, se vuelve transitivo sobre el sujeto que habla con el uso del pronombre me, el cual se ubica entre ambos sujetos, el que realiza la acción —el narrador— y sobre quien recae —usted— para trastocar el sentido de la frase y la realidad.

Este corto ejemplo orienta la forma como con palabras directas y simples, concretas, las imágenes en Juan Rulfo juegan con el tiempo además de incluir la adjetivación para personificarlo y caracterizarlo en un universo que se encoge, es tibio, se detiene o se retuerce.

Es el caso, por ejemplo, de *Pedro Páramo*, donde en una escena se narra lo siguiente (Ficha. Ped.36): “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.”

La alteración de esta reversa se da dentro de la imagen por la definición explícita de la frase “Como si hubiera retrocedido el tiempo” y porque lo que se describe ya fue narrado con anterioridad, repitiendo las palabras que reviven la sensación de la imagen ya nombrada y que ahora se presenta en retrospectiva. Toda la escena adquiere, entonces, un carácter especial sobre el lector, quien revisa con asombro y sensibilidad.

Otro ejemplo es el caso del cuento *El hombre* (Ficha. El hom.5): “La hiedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo”.

En este caso el tiempo se recorre lento y triste a través del ojo —la palabra— siguiendo la hiedra. La planta de los sabinos, verde, gris y blanca, como los frailejones o los musgos en los nevados, recrea la idea de eternidad y perpetuidad, sin saber si es muerte o infinito, total vida eterna. Además de una sórdida delicadeza en las telarañas y el deshacer por el tiempo. Un manejo del lenguaje rítmico y una suavidad del dolor con el que la hiedra llega a su manto de inmovilidad en un impacto de belleza.

Por último, en cuanto al tiempo y la secuencia en las imágenes, estas se estructuran, más o menos, como pequeñas líneas dramáticas donde hay una introducción, luego una construcción del símbolo como el nudo o punto eje y luego una especie de desenlace que deja que la belleza se instaure en la imagen. Estas pequeñas estructuras se entretajan a través de suspensos o impactos, tensión dramática que se quiebra con preguntas, voces o cambios abruptos de tiempo y espacio sin dar resolución inmediata al conflicto desarrollado, el cual se resuelve más adelante, manteniendo trenzadas varias emociones en el receptor de la obra.

Tal situación se da tanto en *El llano en llamas* como en *Pedro Páramo*, sin embargo por ser cuentos el uno, y novela el otro, sí presentan algunas diferencias relacionadas más al desarrollo o extensión de las imágenes y a la posibilidad de trenzar y hacer mayores saltos entre imagen e imagen, que posteriormente se retoman, esto para el caso de la novela.

Por eso, a continuación se presentan algunas imágenes centrales de la novela de Juan Rulfo donde se evidencia este manejo estilístico del tiempo, el espacio, el ritmo y la palabra, además de ser claves en una estructura general de todo el texto.

Acá se tiene la muerte de Juan Preciado (Ficha. Ped. 38.), dada en las calles vacías de Comala y revelada por un diálogo entre él y Dorotea, personaje que ya está muerto y quien recogió el cuerpo de Juan Preciado para enterrarlo.

Toda esta secuencia es el punto central de la novela, no sólo por conjugar tantos elementos narrativos y estéticos de la obra de Juan Rulfo, sino porque sirve para cerrar la primera situación de la trama planteada, el destino y la decisión de vida de Juan Preciado. Por ejemplo, esta imagen es tan central en la estructura que después de esta secuencia en la novela no vuelve a aparecer la voz de la madre y la narración se centra en la resolución de la vida de Pedro Páramo, sus acontecimientos en la guerra, su amor con Susana San Juan y su respectiva muerte.

Se infiere así que la estructura de *Pedro Páramo* se desarrolla a partir de un detonante que es la promesa de un hombre frente a la muerte de su madre por

cobrarle el abandono al padre. Esto manifiesta el interés por conocer al personaje Pedro Páramo, e inicia el camino de Juan Preciado, como un destino.

Para justificar este camino hacia la muerte la novela trenza voces del pasado de su madre, de su padre y del pueblo que los juntó. Este tejido es tan profundo estéticamente y narrativamente, que la escena de la muerte de Juan Preciado se construye en un tiempo alterado de tal manera que permite desarrollarse con total libertad pues el universo de la narración ya ha sido creado.

Después de llegar a este nudo y resolver la voz de la madre y el destino de Juan Preciado, el texto se dedica a desarrollar al detonante de todo: Pedro Páramo. Como un personaje ensalzado o ubicado en una vitrina, la vida de Pedro Páramo se desarrolla con un solo delirio, el amor hacia Susana San Juan. Este delirio justifica todos los hechos de muerte, de poder, control de tierras y de guerra.

Otra imagen que revela y ejemplifica el uso secuencial del tiempo en Juan Rulfo es la muerte de Susana San Juan (Ficha.Ped.66.) En esta secuencia la escena se desarrolla varios elementos: tres imágenes alrededor de la muerte (tríptico), unas transiciones como conexiones entre imagen e imagen, y una imagen en contrapunto de la escena que completa y evidencia, simbólicamente, la situación final de la novela.

La primera imagen es la muerte de Susana, donde hay un dolor y hundimiento del cuerpo y el alma hacia un universo oscuro; la transición es un diálogo de un personaje que se encuentra en la habitación donde yace el cuerpo. La segunda imagen, es la del sonido de campanas en el pueblo como señal de muerte, esto refleja un paso de lo íntimo a lo colectivo, y un intento de Pedro Páramo por llenar el pueblo de dolor; la transición se da a través de los murmullos de personas del pueblo preguntando por lo que pasa con las campanas. La tercera imagen es una fiesta en Comala desatada por la bulla de las campanas, aquí hay un cambio de sentido de muerte a carnaval, introducción del absurdo y contraposición de situaciones.

Esta última imagen da paso, sin transiciones, a la imagen de contrapunto: el duelo en la Media Luna como silencio y contraste de una tierra alejada del pueblo en bullicio.

Esto es a su vez un símbolo del poder y la venganza: Pedro Páramo, poder y muerte, reta a Comala por no respetar su dolor y le asegura un presagio de muerte, pues si él está de luto, el pueblo no puede estar de fiesta.

Con estas imágenes específicas se esbozan algunas características del estilo de las imágenes de la obra de Juan Rulfo que se desarrollan y construyen con elementos como la sinestesia, los sonidos, los paisajes, la atmósfera del espacio y la personificación de ciertos conceptos.

4.1.1. Sinestesia

El estilo de las imágenes de la obra de Juan Rulfo está determinado por su capacidad sinestésica, es decir, que con la agrupación de una o varias imágenes que refieren a distintos sentidos (ver, sentir, oler, escuchar) logran despertar una emoción sensitiva y sensible mayor.

Tal capacidad también se evidencia en el uso concreto de las palabras, así la unión y el impacto del encuentro de las imágenes no se presentan como un exceso en las palabras, por el contrario, lo preciso y limitado de estas intensifica su impacto, la carga de sentido y sonoridad es más congruente y así más conmovedora.

En particular, cabe resaltar que es constante en la obra literaria sensaciones de resequedad, evidenciadas en el ambiente que reflejan estados emocionales de los personajes. Por ejemplo, asuntos como el calor, la densidad del aire, el humo, el viento frío o la lluvia, además de recrear el espacio donde se presentan las imágenes, también sirven para connotar ahogo, angustia, abandono, fuerza, intensidad, complejidad, desazón o incertidumbre.

Otros elementos de sinestesia son las acciones y situaciones que realizan o sobrellevan los personajes. Estas, determinadas por características como de crudeza, humanidad, amparo, desdicha o tragedia, se mezclan y conjugan con espacios, sonidos, olores, contrastes emocionales, choques de palabras y ritmo en la secuencia de las frases y la narración. Es la sinestesia, en la obra de Juan Rulfo, el desborde y recibimiento de un cúmulo de imágenes.

Un ejemplo de ello se da en el cuento *La herencia de Matilde Arcángel* (Ficha. La her. 3.):

A mí me tocó cerrarle los ojos llenos de agua; y enderezarle la boca torcida por la angustia: esa ansia qué le entró y que seguramente le fue creciendo durante la carrera del animal, hasta el fin, cuando se sintió caer. Ya les conté que la encontramos embrocada sobre su hijo. Su carne ya estaba comenzando a secarse, convirtiéndose en cáscara por todo el jugo que se le había salido durante todo el rato que duró su desgracia. Tenía la mirada abierta, puesta en el niño. Ya les dije que estaba empapada en agua. No en lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara. Y parecía haber muerto contenta de no haber apachurrado a su hijo en la caída, ya que se le traslucía la alegría en los ojos. Como les dije antes, a mí me tocó cerrar aquella mirada todavía acariciadora como cuando estaba viva. La enterramos. Aquella boca, a la que tan difícil fue llegar, se fue llenando de tierra. (Rulfo, 2002)

En esta imagen se logra apreciar ese cúmulo de imágenes enlazadas, logrando que estas, además de narrativas, adquieran un carácter plástico; los ojos llenos de agua como si fueran bolsas de vidrio inundadas por una especie de líquido amniótico, la cara de cáscara, los ojos abiertos pero felices abrazando el niño, la boca abierta llena de tierra. Así se construye una sinestesia y un dolor por la sumatoria de descripciones y detalles de la muerte, no como hecho sino como objeto, como si aquello fuera una escultura para apreciar con horror.

4.1.2. Sonidos

Es particular en el estilo de Juan Rulfo el uso de los sonidos que se integran a la imagen complementándola con otro tipo de signos, contradiciéndola o intensificando su sentido. Además de dar niveles y matices a las imágenes literarias, logra estructurar un modo de recrear las escenas.

Los elementos más sobresalientes que aparecen dentro de los sonidos son el llanto, los rumores, murmullos y voces. Todos estos sonidos que vienen desde adentro del

hombre, de su cuerpo, se conjugan con sonidos del entorno como la naturaleza o los animales.

En lo natural, el viento, el vacío o la luna llegan a adquirir una sonoridad que además induce un movimiento, Por su parte, cabe resaltar que los animales no son recreados sonoramente por sus onomatopeyas, sino que es la palabra (ladró, graznó, aulló) la que llena el sonido del animal.

Estas representaciones se refuerzan estilísticamente con ciertas palabras existentes en los textos que caracterizan a los personajes y formas particulares de hablar que suelen ser voces y palabras crujientes, ágiles o con cierta cacofonía o trucaje en su pronunciación como cambio o cortes de letras y expresiones.

Un último elemento que introduce el ritmo y la sonoridad es la reiteración o aliteración de las ideas. Es más común encontrar en *El llano en llamas*, ideas similares que se refuerzan y complementan sin repetir las palabras, mientras que en *Pedro Páramo* existe un mayor uso de la aliteración sobre la misma idea, volviéndola incisiva.

En esta categoría tenemos dos ejemplos que dan cuenta del uso de los sonidos en la obra de Juan Rulfo.

El primero es el cuento *Macario* (Ficha. Mac. 2.):

Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo; primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que le tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tumtum del tambor... Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. (Rulfo, 2002)

El tambor y la chirimía convocan a voces, gente, pueblo, algarabía, espacios llenos de cuerpos, sonidos, sudores, manos, dientes, ojos, calles, pueblo en movimiento. Sin embargo Macario está solo, escucha el tambor en solitario, puede ser el tambor

una metáfora de él, no únicamente de su soledad, si no de la “demencia” de sus palabras que se repiten como un tumtum, una y otra vez aguardando las ranas, otra vez las flores, Felipa, las cucarachas. Él quiere escuchar un ruido que lo saque, que lo golpee, que lo quiebre como quiebra el tambor el silencio de la llanura o el pueblo. Su cabeza es como un tambor, él es el tambor.

En esta imagen se aprecia en dos dimensiones: el tambor como objeto y el tumtum como sonido del objeto. Así se crea una sensación material y una espiritual. Una imagen definida por dos sentidos, lo que se ve y lo que se oye. Este efecto da cuenta de la función metafórica y simbólica de los sonidos en las imágenes de la obra de Juan Rulfo que permite avanzar desde el sonido en las emociones de Macario.

El otro ejemplo es la voz de la madre de Juan Preciado en la novela *Pedro Páramo*, allí incluso el cambio de estilo tipográfico (cursiva) da cuenta de que esa voz, ese sonido, adquiere una condición especial. Esta imagen evidencia un poco su papel narrativo y poético como voz, murmullo y sonido en el texto. (Ficha. Ped. 38.):

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida... (Rulfo, 2002)

Acá la voz de la madre con el tono poético recrea una imagen dentro de otra imagen. La voz de la madre a pesar de lo metafórico sirve para explicar lo que está sucediendo, al menos lo que le sucede a Juan Preciado. Es una voz de sentido sensible y narrativo, y justifica también la muerte, la eternidad y la atmósfera de desasosiego o agotamiento de Comala, y con ella la de la novela.

4.1.3. Atmósfera

Como se observa en los sonidos, estos elementos estilísticos no funcionan de manera independiente sino que contribuyen a desarrollar un complejo artefacto literario que escenifique y permita la existencia de las imágenes en la obra.

Las atmósferas de los textos de Juan Rulfo suelen caracterizarse por un uso fino de los detalles, a partir de elementos como la luz, la sombra, el aire y la lluvia. Estos también se acompañan del sol, las estrellas, o el firmamento vacío.

Es importante en este caso las situaciones ligadas al tiempo, porque hace transcurrir la atmósfera: el día amanece, la noche cae, en el cielo atardece. Esto además refleja el avance de la trama o da cuenta, simbólicamente, de una emoción de los hechos y los personajes.

Estas atmósferas están sostenidas sobre tierras áridas, secas, movedizas o polvorientas, pero la materialidad del suelo y la tierra son necesarias en la recreación de los ambientes que se suman al universo de sensaciones de la obra de Juan Rulfo.

En concordancia con la emoción sensible y casi indescriptible de las atmósferas que recrean y contienen las imágenes, llevándolas a un silencio, se presentan acá algunos ejemplos sin explicación que esbozan lo que Juan Rulfo construye:

Cuento *Nos han dado la tierra* (Ficha. Nos han. 2):

Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo desde nosotros como si fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí; pero nos gusta llenarnos de polvo. Nos gusta. Después de venir durante once horas pisando la dureza del llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra. (Rulfo, 2002)

Cuento *No oyes ladrar los perros* (Ficha. No oyes. 2):

“La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda”. (Rulfo, 2002)

En la novela *Pedro Páramo* (Ficha. Ped. 18):

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo; Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: 'Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él'. Pensé: 'No regresará jamás; no volverá nunca.' (Rulfo, 2002)

4.1.4. Paisajes

En relación con las atmósferas, los paisajes son una extensión tangible de la categoría anterior, pero que merece un desarrollo particular debido a que da cuenta del ambiente que rodea las imágenes e introduce el espacio como elemento físico, que a su vez se rompe con la lógica espacio-tiempo para construir un universo propio.

En cuanto al espacio, este se quiebra no porque sean escenarios fantásticos, por el contrario su recreación se da desde objetos naturales como el cielo, las gotas de lluvia o la niebla, sin embargo se presentan con un uso puntual. Sin necesidad de desplegar todo el espacio, este, como cajas o vitrinas contiene lo necesario para llenarse, es entonces la montaña, la llanura o el río el espacio concreto, que sumado a algún espacio de color o la situación narrada, se satisface a sí mismo para estar completo en la imagen

Esta condición da cuenta del quiebre espacial, sumado al avance de la trama donde se dan saltos de un espacio a otro sin explicaciones o transiciones explícitas. Como en el lenguaje cinematográfico las secuencias avanzan por corte, dejando que las imágenes se expliquen por sí solas en el mismo impacto que generan.

El espacio suele llevar a sensaciones de inmensidad, vacío, contemplación o descanso. También existe otro tipo de espacio, más allá de los naturales, que adquieren condiciones políticas y sociales, este espacio es el pueblo, representado en casas y calles o vacías o que se van muriendo. Un pueblo que a veces también es gente o tumulto, como masa y muchedumbre.

El pueblo como espacio se presenta, generalmente de noche o en camino hacia la muerte o el abandono, y cuando se presenta de fiesta o de día, se envuelve en situaciones de tragedia o dolor. El pueblo funciona en algunas ocasiones, tanto en los cuentos (*Talpa, Luvina o El día del derrumbe*) como en la novela, a manera de personaje, que representa los juicios morales y sociales, dimensiona las proporciones de la muerte y reconfigura el silencio y la atmósfera que atañe las acciones principales.

Tres ejemplos del espacio se dan en el cuento *Luvina*:

Uno del manejo natural del espacio (Ficha. Luv. 3):

Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas. (Rulfo, 2002)

Es jovial, libre, el juego que se hace con las nubes, como se mueven, primero ágiles, saltando, avanzando, luego frágiles y crocantes, al quebrarlas, al desprenderlas por las barrancas como si dieran saltos al vacío desglosando su vientre de vidrio. La imagen se robustece con la descripción, la comparación, de ser vejigas infladas.

Otro del aspecto físico como abstracción e inmensidad (Ficha. Luv.7):

“Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire. Allí nos quedamos”. (Rulfo, 2002)

Es monumental la imagen por una descripción del detalle, la yerba como elemento de ausencia frente al aire hace que la plaza se convierta en un gran cuadro vacío, sola para ella misma, ahí nace la inmensidad del espacio descrito. Además hay una contraposición de ideas, implícitas ambas bajo la misma imagen, la del detenimiento, pues que las yerbas no retengan el viento le da al aire una característica de libertad, de fluidez, sin embargo ellos se quedan ahí, es decir, se detienen, se estancan afirmativamente para remplazar las yerbas y retener el viento.

Y otra del elemento social que el pueblo como espacio se transforma y convierte en personaje (Ficha. Luv. 10):

Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya, mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento. (Rulfo, 2002)

Esta imagen podría ser una pintura al óleo, el estancamiento de la imagen y la idea de una acción plástica como mascar y tragar infinitamente una y otra vez, sumado a estar como empastados al muro, evidencia el complemento del espacio y los personajes

4.1.5. Personificación

Un último aspecto estilístico de las imágenes literarias en la obra de Juan Rulfo, es el elemento de lo corpóreo, este aspecto, aunque también podría incluirse en las categorías temáticas, se refiere al manejo del lenguaje, pues no solo conlleva una pregunta por el cuerpo, sino que se refiere a la forma en que ciertos conceptos o ideas se personifican, dándole acciones o estados concretos.

Por el lado del cuerpo, este se maneja como un objeto sobre el cual recaen acciones y situaciones que contienen, tácitamente el espíritu de la imagen. Así, el cuerpo, como ese lugar donde se desarrollan los sentidos (sinestesia), se llena con elementos de agotamiento, debilidad, sudor, cansancio, sangre, vómitos o fluidos.

El cuerpo se arrastra, divaga y se transforma, adquiere condiciones dúctiles, se deshace o se entierra. Es una forma estilística de concretar, como símbolo, en el cuerpo las emociones del texto y para hacerlo no lo reduce sino que lo despliega en un sinfín de acciones materiales y metafóricas para hacer surgir la imagen a partir de él.

Un ejemplo corto de esto se ve en el cuento *Es que somos muy pobres* (Ficha. Es que.5):

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin

dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella. Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición. (Rulfo, 2002)

Por otro lado, esta personificación también se refiere a dar acciones y actitudes concretas a palabras o conceptos inmateriales como el tiempo, el olvido, el amor. No los convierte en personas, pero sí se personifican al tener acciones, por eso el aire muerde, la tarde ríe o el tiempo se estanca. Esto caracteriza las atmósferas y contribuye a la construcción de sensaciones más profundas ubicadas en el universo creado por la obra de Juan Rulfo.

Acá como ejemplo está el cuento *No oyes ladrar los perros*. (Ficha. No oyes. 5):

Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar. Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolo de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza; allá arriba, se sacudía como si sollozara. Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas. (Rulfo, 2002)

Cada frase es una entrada a un universo de angustia. Es volver líquida la imagen llevándola de un extremo a otro, de lo seco a lo fluido donde ambos reflejan lo mismo: cansancio. Así cada nuevo sudor o resequedad es la confirmación de este sentimiento a través del cuerpo, que dentro de sí lleva toda la emoción de la imagen. Es como si el sudor fuera convirtiendo el cuerpo en un muñeco, lo va desgajando por partes hasta que la realidad de la muerte se trastoca y logra hacer que todo el cuerpo lllore en sudor.

4.2. Amor y muerte.

Características temáticas

Dentro de las características temáticas existe una categoría transversal sobre toda la obra literaria de Juan Rulfo, referida al amor y la muerte. El amor visto como un estado y forma de relación entre los personajes, no en todos y no como única motivación, pero sí como una emoción muy potente, generadora de acciones o hechos en la trama del relato. La muerte, por su parte como una presencia y una manifestación, tanto literal como metafórica que ronda los hechos de las narraciones y el estado o espíritu que envuelve las palabras de este autor.

Una forma de evidenciar la muerte es la condición etérea y evanescente de los personajes y los paisajes como elementos volátiles, estos aparecen y desaparecen sin justificación previa o sin explicación de su función, se concretan en el relato para desarrollar la imagen y de forma igualmente libre no vuelven a aparecer. No se despliegan ni se preocupa el texto por conectarlos, sino que permite su tránsito, asemejándose a la vida, en tanto la vida transcurre simplemente; y a los recuerdos, ya que estos brotan o se pierden en la memoria con una dispersión tal que lo que nos queda es su estela como sensación de que alguna vez se concretaron en palabras o situaciones.

Esta condición de los personajes se suma con el espacio en un acto constante de caída o desfallecimiento. Hay, tanto en los cuentos de *El llano en llamas* como en los de *Pedro Páramo*, un derrumbamiento constante de las cosas, la tarde se desprende, las casas se desgajan de sus paredes, la tierra se remueve, se seca, se muere, las personas se debilitan, se derriten, se angustian y flaquean.

Este acto continuo del romper introduce, discretamente, el tono que permite el quiebre de la realidad y la lógica espacio temporal que desarrolla el universo de la obra de Juan Rulfo.

Por ejemplo, en *Pedro Páramo*, existen dos situaciones que dan cuenta de este quiebre de la realidad a partir de la muerte: cuando el arriero que acompaña a Juan

Preciado, antes de llegar a Comala, le revela que Pedro Páramo está muerto, a pesar de que anteriormente lo mencionaba como alguien vivo; y segundo, cuando Eduviges, aunque reconoce que desde hace mucho tiempo no habla con Dolores Preciado, le dice a Juan Preciado que ella, ya muerta, le anunció su visita.

Así, la alteración de la realidad a partir de la muerte en toda la novela hace que se ahonde en la fisura de realidad creando universos donde los muertos se mezclan entre los vivos.

La muerte, como tema, se manifiesta en las imágenes de cuerpos en movimiento, que caminan hacia un fin o un acabar; igualmente en espacios de inmensidad y vacío que se recrean con los elementos necesarios como la luna sobre una oscuridad vacía, las personas solas en el pueblo, el cielo sin nubes, todas señales de horizontes inconmensurables que recrean sensaciones de desasosiego que abonan la muerte.

Muerte, que es pregunta y encuentro. Pregunta en tanto es un deseo saber quién está muerto y por qué se murió, lleva a la duda, al porqué, al cuestionamiento; y encuentro en tanto moviliza las acciones en la narración y permite que los personajes se conjuguen en un mismo espacio y un mismo tiempo atravesado por lo que está muerto.

La muerte, por su parte, desde la acción de los personajes se da como una entrega, desprendimiento manifestado en sentidos contrapuestos, por un lado como una transferencia hacia lo natural de la muerte que se refuerza con los espacios como el campo, la tierra o el agua, en ríos, charcos e incluso el mar; y por el otro como un aferrarse a la misma muerte como un ritual, un acto social y político que ahuyente y convoca, que purifica y atormenta, que debe normalizarse en acciones como matar o ver morir, pagar la muerte, hacer el duelo, enterrar el cuerpo, cerrar los ojos, limpiar la sangre o verla chorrear. Es alterar, voltear y agitar el entorno por una conmoción interior.

Esta muerte lleva a la soledad, al vacío y a la espera, a la vez que se camina hacia ella, se recorre en procesión toda una vida para morir, para esperarla, e incluso

después de ella lo que continua es un divagar, un tránsito del cuerpo en una nueva condición.

El cuerpo por su parte se debilita, adquiere cierta anormalidad que en la obra de Juan Rulfo se manifiesta en elementos como la piel, la carne, los huesos, el sudor, el vómito o el llanto. Y se rodea de objetos plásticos, adornos macabros de la muerte, como la tierra, fluidos, olores o animales como las moscas.

Llega incluso a convertirlos en objetos autónomos que no actúan como ánimas o fantasmas, pero que ya no son personas. No son tampoco muertos vivientes, sino que son cuerpos que después de la muerte por alguna pena continúan habitando algún espacio físico, reconfigurándolo en un nuevo universo. Esto se puede ver en estas dos imágenes de *Pedro Páramo*:

(Ficha. Ped. 46.) “Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan”. (Rulfo, 2002)

Acá, las condiciones físicas alteran la materialidad del cuerpo y dan entrada a las características de este cosmos con otras reglas sobre el tiempo, el espacio y la corporalidad.

(Ficha. Ped 40.) [Conversación entre Juan Preciado y Dorotea desde la tumba]

-¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

-Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de ésas. Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: ‘Aquí se acaba el camino -le dije-. Ya no me quedan fuerzas para más.’ Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón. (Rulfo, 2002)

En este caso se muestra por qué no son ánimas, como almas en pena, las voces que rondan Comala, tampoco son fantasmas, sino cuerpos muertos que continuaron una vida. Acá el cuerpo de la mujer se vacía, literalmente, de su alma. En esto ambas entidades, cuerpo y alma, adquieren autonomía, destinos distintos. El cuerpo se convierte en un objeto en pena que no encuentra lugar ni descanso. La imagen del desprendimiento se materializa poética y plásticamente por el hilito de sangre en el corazón.

Es importante, además, anotar que Susana San Juan y Pedro Páramo no son fantasmas, ni muertos con voz. Ellos no deambulan, más que como recuerdo de la historia. No alteran la realidad, no entran en ese universo, justifican narrativamente gran parte de los hechos, pero tienen una característica distinta.

En cuanto al lenguaje, hay, desde las palabras mismas, un desprendimiento que hace desvanecer, desmenuzar, desenhebrar los objetos, los cuerpos y los paisajes. Una muerte de los espacios, de cosas que se rompen, caen y desfallecen, como animales o artefactos que se desploman en la tierra como último fin. Un ejemplo de estas imágenes se da en *El llano en llamas*. (Ficha. Llano 7.):

Luego la máquina se vino para atrás, arrastrada y fuera de la vía por los carros pesados y llenos de gente. Daba unos silbatos roncros y tristes y muy largos. Pero nadie la ayudaba. Seguía hacia atrás arrastrada por aquel tren al que no se le veía fin, hasta que le faltó la tierra y yéndose de lado cayó al fondo de la barranca. Entonces los carros la siguieron, uno tras otro, a toda prisa, tumbándose cada uno en su lugar allá abajo. Después todo se quedó en silencio como si todos, hasta nosotros, nos hubiéramos muerto. (Rulfo, 2002)

En este caso vemos la contemplación de la muerte. La imagen avanza como avanza el tren, anticipando su tragedia pero siguiéndola, porque nadie puede evitarla, porque está marcada como los rieles de una vía que se deben seguir, casi que por obligación. La descripción es natural, como un registro detallado y explícito, sin embargo dos acontecimientos en la imagen hace de esta una metáfora profunda y bella: primero la tristeza de los silbatos roncros y largos, son como un agudo gemir de la máquina que se convierte en cuerpo viviente que grita; y segundo el silencio

que sirve para trasladar la muerte desde la máquina hasta los hombres: el que mira y lo mirado se unen, se convierte en una misma cosa en estado de muerte.

Algunas diferencias del tratamiento de la muerte en las imágenes de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, son que en los cuentos se llega a ella de forma directa, sin adornos, cortando el ritmo e impactando al lector, mientras que en la novela la metáfora contribuye en gran medida a introducir el estado de muerte. Esto, claro está con sus alteraciones, no como una regla general sino como asuntos constantes, pero, por ejemplo, en cuentos como *La herencia de Matilde Arcángel* la muerte se llena de más detalles que la insinúan antes de hacerla explícita; y en *Pedro Páramo*, por ejemplo la muerte de él se describe cruda y directamente.

Para ambos casos las voces y los sonidos se presentan como materialización de la muerte, aumentando imágenes sórdidas y de terror, con sensaciones desgarradoras, de locura y angustiantes, llenas de elementos gráficos y simbólicos para poder cargar la imagen de la muerte en todo el texto.

Un último aspecto de la muerte como temática transversal en la obra de Juan Rulfo es el destino. La muerte se anticipa como un presagio por las voces y murmullos de los personajes, o estos mismos caminan y avanzan hacia un destino de muerte.

Por ejemplo, la muerte de Dolores Preciado determina el destino de Juan Preciado, la de Susana San Juan la de Pedro Páramo, y la de éste define el destino de Comala. Se trenzan así caminos hacia la muerte o desde la muerte.

Es en este punto, precisamente, en el que aparece el amor como conjunción de la muerte. El amor, como delirio, obsesión, pasión, recuerdo, nostalgia y deseo se entrecruzan con los destinos de los personajes en ese ya descrito espacio de fallecimiento.

Por ejemplo, en varios cuentos de *El llano en llamas* como *Talpa*, los personajes conviven, a través de una procesión que terminará en muerte, el amor y el desamor; o en *Macario* hay un deseo amoroso de él hacia Felipa; o en *Anacleto Morones*, los juicios morales y religiosos se transforman en situaciones de pasión.

Para el caso de *Pedro Páramo*, algunos ejemplos son el amor que se rompe entre Dolores Preciado y Pedro Páramo por un amor hacia la hermana y la tierra de ella; o cómo Damiana se cruza con el deseo, la soledad y el poder que representa Pedro Páramo; o el amor delirante del padre de Susana San Juan hacia su hija, el vacío de ésta entre otros asuntos, por la pérdida de su esposo, y la obsesión de Pedro Páramo hacia ella, aunque sea desde la locura, marcado por la añoranza, la nostalgia, el recuerdo y el dolor.

De igual forma que en las características estilísticas donde asuntos como el manejo del tiempo determinan la estructura del texto, con la muerte como categoría temática transversal, sus imágenes también revelan detalles estructurales de la forma en que se presenta la novela de Juan Rulfo.

Para la muerte de Juan Preciado (Ficha. Ped. 38.) se logra instaurar y resolver la lógica de la muerte y concretar los dos ejes de la historia. Aquí, Dorotea y Juan Preciado conversan en la tumba y la primera se reduce para darle cabida a la muerte de Juan Preciado, se deja abrazar y contener aunque desea ser ella quien, a manera de madre, lo contenga a él. Esto es una forma simbólica de prepararlo para la muerte, no porque vaya a morir, ya lo está, sino para entender su estado de muerte como un universo de eternidad sobre el cuerpo.

Este estado, que podría traducirse como un delirio, justifica todos los hechos de poder, control de tierras y de guerra que hay en la obra. Planteados los dos pilares de la novela, el destino de Juan Preciado y la vida de Pedro Páramo, con naturalidad narrativa se resuelven la muerte del hombre que desata no solo el desarrollo de la novela, sino quien afecta toda la vida de Comala. Se anota, además, que es curioso que la muerte de Juan Preciado sea tan metafórica, llena de voces y símbolos, y la de Pedro Páramo sea casi real, brutal y corriente como un trágico y crudo asesinato. Esto aumenta el impacto de toda la obra y cierra la trenza política y poética, metafórica y narrativa del texto.

Por su parte la muerte de Susana San Juan (Imagen. Ped.66.) es una secuencia donde se conjugan las tres muertes de toda la novela: la muerte del amor a través de

Susana San Juan, la muerte del poder, a través de la decisión de Pedro Páramo por abandonarse, y la muerte del pueblo como consecuencia de los dos primeros actos. Se construye así el presagio del final, del cual todas sus consecuencias ya han sido narradas y solo falta el acontecimiento: la muerte de Pedro Páramo.

Finalmente la muerte de Pedro Páramo, es una muerte directa, que además incluye otra muerte dentro de sí, la de la mujer del asesino. Esta situación funciona como metáfora en la que la muerte de Pedro Páramo es la muerte de Comala, pero esto a su vez es la muerte de todo, del amor, la tierra, la gente, el paisaje, el poder o la guerra.

Con estas situaciones que ejemplifican toda la categoría se esboza el avance temático de la obra de Juan Rulfo que se manifiesta en imágenes y conceptos como el padre, la religiosidad, el hombre, la bestialidad, el viaje, como tránsito, destino y detenimiento, la nostalgia, la melancolía y la soledad.

4.2.1. El padre

La pregunta por el padre como eje temático en la obra de Juan Rulfo tiene una condición especial. Por un lado es tema central en algunos cuentos de *El llano en llamas* (*El hombre*, *No oyes ladrar a los perros* y *Paso del norte*), y por otro en *Pedro Páramo* es un detonante de la narración y aparece constantemente en el texto.

Para el caso de los cuentos podemos decir que la trama y los personajes recrean toda la historia. Ya en *Pedro Páramo* funciona de manera distinta, ya que al ser el que determina asuntos como el destino, la muerte y la locura de varios personajes, podría pensarse que es una categoría transversal a la obra.

Esto en cierta medida lo es, sin embargo, como presencia material dentro del relato, la figura del padre no es desarrollada con tanta profundidad como la de la muerte y se conjuga con otras temáticas como el hombre, el devenir y la nostalgia. Es entonces el tema del padre en la novela de Juan Rulfo una categoría motivadora y

su transversalidad se entiende más como algo implícito o sugerido que tiene algunos puntos concretos en el texto.

Estos asuntos revelan ideas y temas más generales que ronda la obra como el destino. El padre en los personajes, al igual que la muerte marca un lineamiento de su futuro. Por ejemplo, la muerte de Dolores Preciado hace preguntarse a Juan Preciado por el padre y desde allí encarna su camino hacia la muerte.

Esto a su vez genera una pregunta por el hijo quien ha de replantear su identidad, pues le promete a su madre y busca a su padre, en estos polos se pregunta por sí mismo. Por su parte en los cuento el hijo es una figura que se conecta con el padre desde y hacia la muerte.

Dos ejemplos de esta situación se dan en *Pedro Páramo*, específicamente la conversación entre Juan Preciado y Eduviges (Ficha. Ped. 17) y la muerte de Juan Preciado (Ficha. Ped.38)¹¹ donde la voz de recuerdo, reflexiones y añoranzas de la madre cuestionan al hijo y le otorgan un sentido a la historia de búsqueda del hombre por el padre, entre peregrinación interior y venganza extendida o heredada.

4.2.2. Religiosidad

La religiosidad como tema en las imágenes de Juan Rulfo se da como caracterización puntual de una cultura católica y desde allí las imágenes se recrean con símbolos e íconos de esta religión, además de que permite esbozar cuestionamientos por dios, la fe y la creencia o pérdida de esperanza.

Estas inquietudes se construyen a partir de juicios constantes a lo largo de los textos, contrastando la moral, la situación política y la personalidad psicológica de los personajes.

¹¹ No se presentan las imágenes ni su análisis debido a su extensión y porque la idea central ya está desarrollada en esta categoría y en la categoría central sobra la muerte. Estas fichas se presentan completas en los anexos.

También se rodea por espacios y escenarios directamente referenciados a la religión católica, como la búsqueda o alejamiento del cielo, el infierno y el purgatorio. En este contexto aparecen imágenes dantescas, poderosas, intimidantes, extremadamente simbólicas y llenas de densidad.

Dentro de estos escenarios los personajes transitan entre procesiones y peregrinaciones, el caminar, desde lo religioso actúa como una limpieza o un avanzar hacia la salvación.

Uno ejemplo de esto es el cuento de *Luvina* (Ficha. Luv. 8.):

Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar desmantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir de los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes. (Rulfo, 2002)

En esta imagen la iglesia, símbolo de la religiosidad, se presenta como amparo, pero rápidamente se trunca a un abandono y se llena de una atmósfera de horror y penumbra, como en tinieblas y asechanza del mismo espacio, de la misma iglesia.

4.2.3. El hombre y la bestialidad

Esta categoría es un esbozo general de un tema que se desarrolla más como postura que como presencia puntual. Aunque es necesario mencionar que las imágenes literarias de la obra de Juan Rulfo sí tienen una preocupación por el individuo, su psicología y su identidad o identidades, qué se es, qué rodea al ser, qué lo contiene, qué pasa con su cuerpo o qué puede llegar a ser.

Así, se plantea una postura moderna frente al hombre, determinada por la individualidad, el deseo, el inconsciente, las alteraciones psicológicas y emocionales, con puntos o resoluciones de tragedia y muerte.

Esta postura del yo y su entorno, se enlaza con lo social y lo religioso desde ciertos idealismos quebrantados en los que nace una construcción de nuevas lógicas con sentidos poéticos y estéticos que refuerzan esa búsqueda del ser en elementos de belleza y dolor.

Sin llegar a ser romántico, ni buscar reflexiones ontológicas, el hombre como tema o concepto de la obra de Juan Rulfo se materializa en una visión desde la bestialidad. Ligado a la pregunta por lo corpóreo y desde el estilo de la personificación, la bestialidad en Rulfo se manifiesta en elementos como la crudeza de los actos de los hombres y las metáforas en las que características de animales se ubican en los personajes, especialmente en las imágenes de muerte. Es una forma brutal de encarnar la muerte, ejecutándola, viviéndola u observándola.

Esto se puede ejemplificar con una escena de *La cuesta de las comadres* (Ficha. La cues. 5.):

La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio. Lo vi que se movía en dirección de un tejocote y que agarraba el guango que yo siempre tenía recargado allí. Luego vi que regresaba con el guango en la mano. Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundía hasta donde le cupo. Y allí la dejé. (Rulfo, 2002)

Lo directo y crudo del acto de la muerte sintetiza y refleja la brutalidad que simboliza el hombre como individuo en las imágenes de Juan Rulfo.

4.2.4. Devenir. Transitar y detenerse

Otro elemento importante como categoría de análisis en la obra literaria de Juan Rulfo es la idea del devenir, esta está compuesta por el movimiento como un tránsito, y su respectivo detenimiento. Las situaciones, los paisajes y los personajes se mueven y siguen su destino o su destino es esperar, aquietarse, entrar en un estado de inmovilidad. Los personajes, buscan y avanzan

El primer elemento que evidencia esta característica es el viaje como camino, ligado a la peregrinación y las imágenes de la procesión o la marcha, por fines religiosos o políticos, como grupos de soldados o rebeldes que luchan.

Además de movimientos colectivos, también existen tránsitos personales que se comportan como metáforas de viajes interiores, preocupaciones individuales de deseo o turbación que se resuelven o complejizan con el acto de avanzar, es decir, que el viaje lleva un devenir del hombre.

Podemos ver en este caso imágenes en cuentos como *El hombre*, *Nos han dado la tierra*, *Talpa*, *No oyes ladrar a los perros*, *El llano en llamas*, *Anacleto Morones* y *Luvina*, e igualmente en *Pedro Páramo*.

En contrapunto a este movimiento, pero como condición implícita del devenir, aparecen imágenes de espera. Los personajes se detienen, están al asecho, aguardando algo, la muerte, la guerra, la noche o la madrugada. Es una contemplación del tiempo, y en este curso se introduce un pensamiento reflexivo, como un mirar dentro de sí. Es entonces el devenir un estado interno de los personajes que revelan emociones, pensamientos y deseos.

Un ejemplo del movimiento se puede observar en el cuento *Talpa*, y un ejemplo de la espera se puede observar en *Anacleto Morones* o en *Macario*.

(Ficha. Tal. 6)

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos

apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. Los ojos seguían la polvareda; daban en el polvo como si tropezaran contra algo que no se podía traspasar. Y el cielo siempre gris, como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos desde arriba. Sólo a veces, cuando cruzábamos algún río, el polvo era más alto y más claro. Zambullíamos la cabeza acalenturada y renegrida en el agua verde, y por un momento de todos nosotros salía un humo azul, parecido al vapor que sale de la boca con el frío. Pero poquito después desaparecíamos otra vez entreverados en el polvo, cobijándonos unos a otros del sol de aquel calor del sol repartido entre todos. (Rulfo, 2002)

(Ficha. Ana. 2.):

“Te esperé y te esperé y me quedé esperando”. (Rulfo, 2002)

(Ficha. Mac.1.):

“Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando que salgan las ranas”. (Rulfo, 2002)

4.2.5. Nostalgia, melancolía y soledad

Por último, como un estado de secuela o como estela de la conmoción de la imagen se presenta esta categoría a manera de espíritu que envuelve las imágenes literarias de la obra de Juan Rulfo.

Este impacto puede interpretarse como el sentir poético que encierra los textos, donde las sensaciones de las acciones, el universo quebrantado, rítmico, contemplativo, centrado en detalles, abrupto, cruel, bello, desgarrador y profundo conllevan a una reiteración en sentimientos de soledad, nostalgia y melancolía.

Como un vacío, las imágenes se construyen como un universo suspendido en cuestionamientos, llantos, deleites, recuerdos, añoranzas, muerte, paisajes, voces y sensaciones que refuerzan las temáticas de la obra y dan sentido al tratamiento estilístico de la misma.

Este estado sensible se refleja, además en objetos como acciones repetidas de los personajes, cotidianidades trastocadas, pero llevadas a un estado de eternidad. Las situaciones no buscan resolverse, suceden y dejan su huella y sobre esta marca se continúa, se avanza hacia una nueva conmoción.

La secuencialidad no es resolutive, aunque exista un final de los hechos, es más como una voz poética, con tonos oníricos a manera de fugas o aperturas de posibilidad, que se instaura para afectar y dejar un eco cuya onda transforme, complemente y se reinvente en sentidos y sentimientos como un dolor constante y bello.

A manera de cierre de estas categorías se presentan como ejemplos las siguientes imágenes de *Pedro Páramo*:

(Ficha. Ped. 30):

¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que mostraban sus adobes revenidos. (Rulfo, 2002)

Esta imagen revela el impacto y el vacío. La primera sensación es dada por el grito, no solo el tono sino la frase misma, lo que dice, es asustador, además de revelar desespero y angustia. Después del encuentro fantasmagórico con Damiana, quien aparece y desaparece como un aterrizaje a la realidad de Juan Preciado, pero éste vuelve a estar solo y son las casas las que lo regresan al espacio, al entorno lógico del personaje que ya se encuentra en otro nivel ya que por la soledad, el encuentro recién ocurrido y las viviendas en estados deplorables y derruidas, hacen que esta realidad adquiera una atmósfera de terror y ausencia. Melancolía.

(Ficha. Ped. 31.):

Vi pasar las carretas. Lo bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos.

“...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los ‘derrepentes’, mi hijo”

Carretas vacías remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros.

Entonces alguien me tocó los hombros. (Rulfo, 2002)

(Ficha. Ped. 33.):

“Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño”. (Rulfo, 2002)

5. IDEAS FINALES FASE I

[A manera de epílogo]

De una imagen espero otra imagen

Dada las características de esta investigación, cuya metodología propone procesos más abiertos y al presentarse en una etapa intermedia, pues el trabajo de la Fase I aun necesita algunas complementaciones y por contener una segunda fase para dar cuenta de unas ideas generales consideradas como conclusiones, se presentan estas anotaciones finales como una recapitulación del proyecto donde se resumen las ideas generales de la metodología, el marco referencial y los resultados.

Estas ideas finales no son, como tal, cierres de un proceso, postulados o conceptos definidos, por el contrario son observaciones, reflexiones y sugerencias sobre lo investigado y lo que puede continuar a partir de este punto.

5.3. Sobre la metodología

En cuanto a lo metodológico son varios aspectos por anotar. Primero se rescata el procedimiento dialéctico que se ha llevado con la investigación. Este proceso se justifica en elementos como el enfoque semiótico que tras intereses interpretativos permite la revisión y el replanteamiento de las lecturas o posturas que se desarrollan mientras se avanza; y a través del método de las categorías emergentes, ya que éste posibilita una libertad en la sistematización de las imágenes y su respectivo análisis, concretando los resultados en conceptos aportados por el diálogo entre el texto y el lector.

Segundo, como planificación de la investigación se hace importante anotar la división por fases y etapas. Esta forma de organizar estratégicamente el trabajo investigativo permite demarcar una línea más estructurada con mayores posibilidades de trabajo

en cada uno de los pasos, concentrándose en las soluciones de cada fragmento, pero sin perder de vista un objetivo general.

Se espera que esto contribuya al resultado de la propuesta fotográfica, donde no se busca una instrumentalización de la investigación cuyo fin sea el producto, sino que este se sustente por el discernimiento, la reflexión y la experimentación trabajadas en la parte conceptual, el análisis y la posterior creación, sin forzar, sino integrando, cada una de estas etapas.

Por último, se destaca el enfoque teórico de la investigación que ha contribuido, en ayuda del asesoramiento académico, a una integración de diferentes áreas en pro de plantear problemas semióticos y comunicativos, relacionándolo con campos del conocimiento como la literatura, la fotografía, la estética y la poética.

Tal conjunción de disciplinas y saberes contribuyen y se mezclan en propuestas y análisis nutridos de diversas miradas, facilitando la apertura en las lecturas de los textos y la forma de abordar académicamente cuestionamiento del lenguaje.

Igualmente se sugiere que para la Fase II se revise y se ajuste un modelo que permita el cruce y el análisis entre las imágenes literarias y fotográficas. Esto con el fin de obtener hallazgos más precisos, sin desconocer sus referencias desde Pierce y Barthes, pero ajustándose a las necesidades del presente proyecto.

5.4. Sobre la anotaciones para leer y mirar

Desde el marco referencial se plantea toda una línea teórica que reflexiona varios aspectos del lenguaje para llegar a un análisis de la imagen como concepto que se reconoce las particularidades del lenguaje fotográfico y literario, pero a partir de la idea de que ésta, con características como la metáfora, el símbolo y lo poético se presenta en diferentes objetos textuales y abre la conexión con la recepción y lectura sensible de éstos.

Para ello es necesario definir qué es el texto y cómo se entiende. Este es una construcción material de signos donde se instauran relaciones de significación, es decir, una red o estructura de significantes y significados que se recorren y retienen para comprender y construir sentidos desde allí.

Esta estructura no es un elemento rígido y su interpretación no se da en busca de un sentido final, así el lector como co-creador del texto, asume libertad sobre el trazado de signos que recibe del texto, los relaciona con su propio universo de signos y símbolos y construye una idea conjunta y dinámica del decir del texto.

Dentro de este recorrido de encuentros y búsquedas de comprensión, con intenciones académicas o investigativas, se asume la postura de Barthes donde se desecha el autor, desde su vida personal y anecdótica, como un tutor que guía el entendimiento de los textos. Sin embargo, se acepta su postura, si se conoce, como una interpretación de muchas que pueden existir sobre algún mensaje, además que se reconoce su valor creador, que para el caso de la imagen se para en aceptar el punto de vista de alguien que miró algo y posteriormente recreó, en palabras o fotos, esa visión personal.

El texto, productor de mensajes, cumple unas funciones que explica Jakobsson y dentro de las cuales aparece la función estética. Esta característica se nutre de lo estético como el encuentro de los sentidos y la comprensión de la conmoción interior a partir de algo que recibimos como personas y que suele asociarse a objetos o situaciones enmarcados en estados de belleza.

La belleza así no se asume como un patrón armónico que resume los ideales de valor de una cultura y que se concentra en objetos específicos, sino que se pretende que lo bello sea aquello que contiene alguna emoción sensible suscitada a partir de experiencias que pueden ser felices, angustiantes, horribles, tranquilas o cotidianas.

De esta manera, lo estético en el texto es un elemento que permite, desde el sentimiento propio construir y leer esa red de signos que sugieren, representan y simbolizan conceptos, ideas o momentos. El texto, por su libertad y apertura de

significación y su conexión con rasgos tanto racionales como emocionales, se sustenta de la estética para reconocer en el sentir una posibilidad de comprensión y conocimiento.

Dentro de esta perspectiva de asimilar los textos y sus ejercicios de interpretación, se propone hacer una explicación de cada lenguaje en función del interés de esta investigación, así se desarrollan los lenguajes literario y fotográfico con el fin de descubrir en sus particularidades la aparición de la imagen.

Lo fotográfico como lenguaje se entiende, entonces, como un sistema de códigos dispersos cuya arbitrariedad dificulta delimitar acciones de interpretación, pero que potencializa las acciones de creación y producción.

Por eso, además de entender la fotografía como un mensaje, es necesario explicarla desde su procedimiento técnico. Como un oficio la fotografía se hace y experimenta, con acciones y requerimientos puntuales como la obturación, la óptica, la revelación de las imágenes, ya sea en soportes químicos o digitales, o la manipulación de las mismas.

Es así como aparece la importancia del fotógrafo y en especial la fotografía de guerra. Sin entrar a detallar las características puntuales de estas prácticas, la fotografía de guerra reúne el momento de la mirada y la acción de retener, capturar, lo que se mira. El proceso de obturación revela una violencia doble, por un lado el acto que se registra y por otro la violencia de disparar, de decidir contener esa imagen.

Este juego de las miradas se traslada hasta la foto donde se revela el modo de ver de un tercero, para llegar a una nueva recreación de la imagen desde el sentido. Esta comprensión connotativa se centra en la paradoja de que la fotografía se sustenta en un sistema de códigos no definidos, o no como la literatura o la música, pero permite, gracias a cierto tipo de conexiones simbólicas construir mensajes que abran el sentido y permitan la comprensión como cualquier texto.

En la fotografía la imagen se dispersa en códigos, pero se extiende a un universo de interpretaciones con posibilidades de significación debido a lo simbólico y lo sensible de la foto. La foto se hace atractiva, trasgresora, inquietante y reflexiva para permitir a un lector recibir la emoción de la imagen y recrearla en sentidos u objetos propios y subjetivados.

Estas sensaciones dan paso a lo poético dentro de la imagen. Se asume la poesía como una experiencia sensible, como un asombro, un extrañamiento del ser frente a lo que vive, frente a su entorno y sus sentimientos.

Esta situación le permite al ser humano aprehender y conocer, y desde allí se asume que para habitar la poesía no es necesario el poema, pues la experiencia poética existe en los actos cotidianos y se descubre en un transcurrir continuo de afectaciones frente a lo vivido.

El poema, por su parte es la expresión de la palabra, con unas condiciones particulares por recrear en el lenguaje estas sensaciones. Sin embargo, el poema no es el único texto que puede materializar la experiencia poética. Son entonces poemas la pintura, el cine, la escultura, la música y la fotografía.

Estos mensajes recrean la poesía pues esta, se construye y se concentra en recrea imágenes. Imágenes que aportan ritmo, forma, composición y conexión con otro a los objetos textuales. Imágenes porque representan la detención de un momento, que se imagina y se proyecta en un texto para que quien la reciba vuelva a imaginarla desde una interioridad sensible y facilitadora de nuevas recreaciones.

Lo poético es una condición de la imagen, pues la imagen recrea y contiene, pero librea y expresa. Busca la belleza, explora lo humano, representa lo social, da cuenta del hombre y se entretiene en un universo de sentidos y formas.

Lo poético, introduce la idea de que la imagen es un objeto que se traduce en varios lenguajes para permitir los juegos y recorridos de sentido. Y es en este punto donde la imagen se nutre de dos elementos que contribuyen a esta situación. La metáfora y

el símbolo, son características de la imagen que funcionan y posibilitan la materialización de la imagen en cualquier texto.

Por un lado la metáfora se presenta como un engranaje, una puerta de entrada al significante que condensa y concreta la emoción poética de la experiencia, esta limitación de signos, paradójicamente dinamiza los significados e introduce la apretura de interpretación, a manera de inferencias o percepciones.

En cuanto al símbolo, este al igual que la metáfora condensa acciones concretas en signos, íconos y códigos, para representar algo. Su particularidad reside en poder sintetizar y conectar ideas sociales y comunes, es decir, poner ideas transversales a las experiencias humanas en íconos que permitan su identificación. Esta representación asumida desde una perspectiva mutable y adaptable a las características del lenguaje.

La imagen como metáfora y símbolo, se apoya y funciona como ambos elementos para crear y significar juegos y aperturas de sentido. Metonimias a partir de la concreción o el cambio de significantes que liberan los significados entablado mayores relaciones de interpretación y comprensión. Situación que permite que la imagen transite y se asiente, desde los textos, en lenguajes como la fotografía y la literatura.

Este es, entonces, el estado conceptual sobre el que se avanzó en la primera fase. Para la Fase II se espera profundizar en los conceptos de metáfora y símbolo y poder construir un texto que argumente la creación como forma de diálogo con un texto, donde la propuesta fotográfica sea el objeto material de los resultados, sustentada en esta concepción de la imagen, los lenguajes y sus recepciones sensibles.

5.5. Sobre el diálogo con Juan Rulfo

A manera de resultados se presentan las categorías divididas en dos ejes, uno estilístico y otro temático. Esta jerarquización se entiende para efectos de análisis, mas se aclara que convergen en el texto de múltiples maneras, unas con mayor presencia que otra, pero todas en función de recrear las emociones de la obra. Igualmente estos resultados corresponden a una postura de lectura, una mirada particular que encuentra ciertos signos en el texto a partir de lo que conoce y siente.

En cuanto a lo estilístico se debe mencionar el manejo del tiempo, la concreción de las palabras como elementos transversales a la obra literaria de Juan Rulfo. Estas características condicionan la narrativa, el tono y el sentido del texto y justifican y se complementan con el desarrollo temático.

Las características de estilo en la obra de Juan Rulfo y su análisis desde las fichas de sistematización, permiten revelar el funcionamiento y la aparición de las imágenes a través de las palabras. Se usa la palabra funcionamiento no desde una idea utilitaria como si existiera un dispositivo que produjese las imágenes bajo parámetros fijos, sino como unas particularidades del lenguaje que se repiten y manejan, en función de la construcción imaginativa del texto.

Los asuntos de estilo evidencian uno puntos en común en la manera de utilizar el lenguaje en la obra de Juan Rulfo. De allí que se pueda constatar y plantear elementos generales de la obra, que den cuenta de cierto rasgos en los escritos.

De allí se encontraron asuntos como la conjunción de sentidos, a partir del contraste y la aliteración de las palabras, el choque de emociones y sucesos descritos con detalles precisos que rozan entre ejercicios plásticos de la palabra y construcciones cinematográficas, plasmadas por la fijación de ciertos elementos que contienen toda la fuerza de la imagen.

Los sonidos como uso particular para recrear las situaciones, llenos de simbolismo e información, conjugados a los sonidos del cuerpo, la naturaleza y el espacio. Este

sentido sonoro se complementa con el ritmo y la musicalidad de las palabras utilizadas en la obra de Juan Rulfo.

Estos sonidos se integran a la atmósfera y los paisajes como recreación del contexto en el que se sostienen los personajes y se da perspectiva a la imagen mencionada. Las atmósferas se construyen a partir de descripciones y sensaciones de densidad, resequedad, ahogo y vacío y se integran con la materialidad de los paisajes marcados por la tierra, el cielo y el viento, el agua, la lluvia, la montaña o la llanura expuestas a horizontes limpios casi inhabitables que profundizan el sentido de sordidez y desasosiego de las imágenes.

Además del entorno y su trabajo natural y físico, las características de estilo se complementan con la personificación de ciertos elementos conceptuales que encarnan acciones concretas para incrementar las dimensiones del universo creado en la obra de Juan Rulfo. Este universo se sustenta en la fragmentación del tiempo y el espacio como manera de introducirse al asombro y el extrañamiento.

Es en este punto donde lo poético cobra sentido como idea y se manifiesta en las imágenes analizadas. La obra de Juan Rulfo envuelve de una poesía no sólo por la conjugación de ciertos usos del lenguaje, sino porque contribuyen al desarrollo profundo y complejo de emociones y reacciones frente a la historia revelada en la trama, pero también frente a la conmoción de los sentimientos como la pérdida, el abandono, el detenimiento o la tristeza.

Así se conjuga lo estilístico con lo temático donde surge la muerte y el amor como una categoría transversal que refleja y se materializa en las imágenes y lleva a afecciones de melancolía, nostalgia y soledad. Esta lectura de los textos se nutre y sustenta en temas como la pregunta por el padre, la religiosidad, el transitar y el detenerse, el hombre y su bestialidad.

El padre como elemento detonante y cuya transversalidad se expresa de forma sutil en los textos de Juan Rulfo, y más específicamente en su novela, sirve para contener la pregunta por el ser, su identidad y su destino. El padre, además, refleja la

muerte, la recibe y la lleva consigo como en una condición immanente, dentro de condiciones de brutalidad y poder.

Otro elemento temático se refleja en la religiosidad, donde esta complementa el contexto social y moral de los personajes, pero también contribuye a la construcción metafórica y simbólica de las imágenes, llenándolas de un sentido particular, no solo desde lo cultural sino desde lo psicológico, profundizando en el espíritu del ser.

A este tratamiento se suman elementos que tienen puntos materiales en el texto con imágenes puntuales pero que a su vez remiten y connotan hacia otros conceptos más envolventes. Así el devenir y el hombre se cruzan como ideas y preguntas del texto en donde persisten las imágenes del viaje el tránsito, el recorrido, el camino o la peregrinación en contraste con situaciones de espera, detenimiento, inmovilidad o eternidad.

En este juego de sentidos por el fluir y el retener como maneras de aceptar el destino, y en sí lo que se es, el hombre aparece como una pregunta y una figura individual solitaria, abandonada, en busca de algo, agotada y con sed, tratando de recomponer su fe, sus creencias o ideales, pero enmarcado en presagios, muerte y perdición.

El hombre se convierte en un reflejo de lo que busca de sí mismo, se altera con otros yo y se pregunta por el cuerpo, este como materialidad autónoma sobre el que recaen las señales del universo y se hace materia, sufre, se debilita, se transforma y avanza en el tiempo y se llena o completa el espacio que habita.

Se ubica a la persona en un cúmulo de sentires, que se reflejan en la obra como un cúmulo de imágenes, un camino de experiencias que, sin ser existencialistas, se revelan desde unidades complejas y profundas, oscuras a veces, pero también humanas, naturales, contemplativas, delirantes, áridas, sigilosas, rítmicas o poéticas.

La poesía se llena de símbolos, se recrea en las metáforas, se construye a partir de la palabra y busca la imagen para construir una conmoción, cuyo impacto se refleja en un detenimiento, una vuelta de hoja, un volver a pasar sobre el texto para

dilucidar o asimilar un universo de comprensiones y sentidos que se estructuran y relacionan en las imágenes de la obra de Juan Rulfo.

A partir de estas ideas se propone y espera complementar la investigación *La imagen fotográfica y literaria en la obra de Juan Rulfo*, con el desarrollo de la Fase II. En este proceso se complementará el concepto de la imagen en la literatura y la fotografía, además de profundizar y ahondar en la imagen de Juan Rulfo con el análisis de las imágenes fotográficas, con el fin de llevar los resultados de esta investigación a una propuesta fotográfica que cierre el diálogo entre obra y lector como una resonancia de la lectura de las imágenes del autor mexicano y lo que significa este proyecto de investigación.

6. ANEXOS

Como anexos se adjuntan las fichas que se mencionan dentro de los resultados para poder apreciar el proceso de análisis.

6.1. Fichas El llano en llamas

Nombre	Mac.1
Imagen	Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando que salgan las ranas.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Macario espera las ranas para apachurrarlas, para acallarlas, para matarlas y así su madrina pueda dormir. El vigila el sueño de quien la vigila.</p> <p>-¿Lo poemático podrá ser aposemático? ¿Son las ranas de Macario aposemáticas o poemáticas?</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-La R.A.E no tiene definición para la palabra aposemático.</p> <p>Esta página http://glosarios.servidor-alicante.com/ecologia/aposematico de glosarios la define así: Mecanismo de mimetismo Müllleriano con disposición de tonos, contrastes y combinaciones de color advertidor, que señalan la peligrosidad o potencial toxicidad del organismo que la ostenta. Son “armas cromáticas” que previenen al predador de la peligrosidad de la presa o asustan al predador que inesperadamente se ahuyenta.</p> <p>La R.A.E, busca similitudes de escritura y referencia la palabra <i>poemático</i>, y la define así: 1. Perteneiente o relativo al poema o a los poemas. 2. Que posee caracteres de poema lírico o épico. Existen varias ideas –palabras- que remite este texto, ya sea porque están dentro de este fragmento, porque dentro del cuento se explican o aclaran, o porque remiten a ellas. Tales palabras son:</p> <p>-Vigilar: La madrina controla a Macario, lo retiene, lo amarra, vigila su deseo, sus ganas de matar, de ahogar – sean ciertas o no-. Vigilar su sin sentido: “no más por no más”. Dentro de esta palabra puede estar contenidas: retener y castigar.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales:</p> <p>-Esta imagen aparece dos veces en el cuento, esta, que se encuentra al inicio del cuento y al final donde la transforma de la siguiente forma: “Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas”.</p> <p>Aunque cambia el verbo y ya no se especifica si Macario está sentado, la imagen inicial queda tan fija en la lectura que volverla a ver es una reiteración, un paso por el inicio para poder hacer circular el texto, para que el monólogo del personaje vuelva a la realidad primera, a ese mundo de la alcantarilla, la espera y las ranas, porque aunque redondo el texto la acción está incompleta, pues el acto que iba a desarrollar Macario de matar a las ranas no se ha ejecutado, solo se conserva la espera, aguardar, estar atento mientras va pasando el tiempo, y con él, su vida – o la imagen de vida que él a construido de si mismo, con las ranas, Felipa, la madrina y “lo demás”.</p> <p>-En el cuento de Anacleto Morones (Ana. 2) también existe una imagen de espera.</p>

	<p>“Te esperé y te esperé y me quedé esperando.” -Las ranas venenosas suelen tener colores aposemáticos.</p>
Anotaciones personales	<p>Creo que todo este proyecto inicia con este cuento, con esta imagen, un tanto inocente, enigmática, puntual, “puesta en situación”. No sé que es lo atractivo de esta imagen si las ranas o la espera. Toda la imagen es sórdida, una alcantarilla por donde salen ranas y estar junto al lado de esta convierte a la alcantarilla en un pozo, un pantano, un lago, un lodazal. Esperar en este espacio vuelve la escena algo oscura, estática, inmoviliza el resto del mundo en un contexto de espera de quietud, de atención –infantil-. Es esta quietud la que mueve las palabras, es el pantano – alcantarilla- lo que hace saltar la palabra de Macario, lo que despierta su voz, lo que le permite construir su mundo. En la espera aparece su vida. Pero, ¿será la espera la fuerza central de esta imagen? Nos atrae la acción o la situación, qué es más potente aguardar o una rana por donde deberán salir, en algún momento, ranas. ¿Cómo serán esas ranas? Antes de avanzar en la lectura y de que Macario revele cómo son estas ranas, además de que las come, ¿nos imaginamos unas ranas verdes, negras, café, rojas, naranjas, grandes, pequeñas, vultuosas, delgadas? Puedo pensar entonces que lo atractivo de la imagen es la conjunción del acto de esperar, en un contexto sórdido e insinuado como la alcantarilla – que podría ser pantano- con una situación –un objeto- de interés: la rana, por qué la rana, cómo será, que hará Macario con la rana, por qué espera la rana. Todas estas inquietudes que contiene el animal –el objeto de la imagen que está fuera de ella porque no ha aparecido, se espera- es lo que atrae, pregunta, inquieta, mueve a quien observa a un niño “aguardando a que salgan las ranas”.</p>
Categorías	Devenir, hombre.

Nombre	Mac. 2
Imagen	<p>Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por no más.</p>
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Existen varias ideas –palabras- que remite este texto, ya sea porque están dentro de este fragmento, porque dentro del cuento se explican o aclaran, o porque remiten a ellas. Tales palabras son: -Vigilar: La madrina controla a Macario, lo retiene, lo amarra, vigila su deseo, sus ganas de matar, de ahogar – sean ciertas o no-. Vigilar su sin sentido: “no más por no más”. Dentro de esta palabra puede estar contenidas: retener y castigar. -Soledad: en acto opuesto a la compañía controladora que ejerce la madrina sobre Macario aparece la idea de soledad. Cuando puede estar solo Macario y cuando no. Está tan sola la madrina que necesita controlar a Macario para tener compañía. Busca la madre compañía la madre –madrina- bajo la excusa de protección yendo a misa con Macario. Las madres llevan a sus hijos a la misa, al colegio, a comer, a dormir y al baño. -Culpa: no solo la religiosa, por estar en una misa, en una iglesia, en un espacio (símbolo) de moralidad. Culpa que aparece direccionada por el otro, por la madrina que lo amarra y por los otros “que inventaron que estaba ahorcando a una señora por el pescuezo”.</p> <p>Definiciones de palabras: R.A.E. Culpa: Imputación a alguien de una determinada acción como consecuencia de su conducta. / Hecho de ser causante de algo. <i>La cosecha se arruinó por culpa de la lluvia.</i> / Omisión de la diligencia exigible a alguien, que implica que el hecho injusto o dañoso resultante motive su responsabilidad civil o penal. / Acción u omisión que provoca un sentimiento de responsabilidad por un daño causado. / Pecado o transgresión voluntaria de la ley de Dios. -R.A.E Vigilar: Velar sobre alguien o algo, o atender exacta y cuidadosamente a él o a ello. -R.A.E. Locura: Privación del juicio o del uso de la razón. / Acción inconsiderada o gran desacierto. / Acción que, por su carácter anómalo, causa sorpresa. / Exaltación del ánimo o de los ánimos, producida por algún afecto u otro incentivo. -R.A.E. Muerte: Cesación o término de la vida. / En el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y el alma. / Muerte que se causa con violencia. / Figura del esqueleto humano como símbolo de la muerte. Suele llevar una guadaña. / Destrucción, aniquilamiento, ruina. / Afecto o pasión violenta e irreprimible. R.A.E. Amor: Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser. / Apetito sexual de los animales.</p>

	<p>Relaciones intertextuales e hipertextuales:</p> <p>Aunque no sería la intención de este proyecto, cabe mencionar que un libro que habla a profundidad sobre la vigilancia, el control el castigo y demás es <i>Vigilar y castigar</i> de Michael Foucault.</p> <p>-Locura y muerte (por conectadas y explícitas en el texto, las junto): Quiroga dice: "Somos locura, amor y muerte". Locura: "porque dizque luego hago locuras". Muerte: "yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora". Muerte y locura: "nada más por no más".</p> <p>Acu. 1</p>
Anotaciones personales	<p>Alguna vez escribí: "Tres cosas importantes hay entre respirar y caminar: belleza, dolor y placer, pero no encuentro forma de desligar la locura de la belleza, el amor del dolor y la muerte del placer". Esta imagen puede resumir esta idea. Es bella por la descripción, por la inocencia desgarradora del narrador al hablar de castigo, muerte y culpa tan libremente; es dolorosa por la imagen de él amarrado, retenido, castigado, desligado de la muerte física, ingenuo de esta, pero dependiente de la razón del otro, de eso que inventaron y que por poner en duda tal realidad poco importa si él es el culpable del ahorcamiento, de la muerte. Es un invento que lo amarra, lo controla; y es placentera porque llama a la muerte, a la destrucción, anulando la culpa, anulando, la ley, y si se quiere, al otro.</p>
Categorías	Dios, hombre.

Nombre	Nos han. 2
Imagen	Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: la palabra platicar da una inocencia a la frase que contrasta con el ahogo, con la imagen de las palabras cayéndose de la boca por el peso que les causa el calor. También da la noción de un silencio. De un callar colectivo. Nadie dice nada, porque no se puede decir, porque es mejor callar. (<i>Aparentemente</i> por el calor).</p> <p>Definiciones de palabras: -Platicar: conversar. -Resuello: Aliento o respiración, especialmente la violenta. / Hacerle callar, intimidándole. // Resollar: Dicho de una persona o de un animal: Absorber y expeler el aire por sus órganos respiratorios. / Respirar fuertemente y con algún ruido. / Dicho de una persona ausente: Dar noticia de sí después de algún tiempo. -Ahogo: Aprieto, congoja o aflicción grande. -Lengua: facultad de hablar / órgano.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: El no hablar de estos hombres es un ahogo igual al que sofoca al diálogo de las veladoras en <i>Oh Marineiro</i> de Pessoa. Desesperan sus palabras esperando el amanecer, como este silencio aguardando la tierra seca.</p>
Anotaciones personales	<p>El uso de la palabra como objeto, como idea, como algo material que debe mantenerse guardado, cuidando el objeto y el cuerpo que la contiene. La palabra se quema como se quema la lengua por pronunciarla. Ahoga la idea de callar como la de hablar. Una imagen poética y resonante. Ambivalente porque puede definir y describir las palabras precisamente porque no se dicen, porque no se deben decir. Que calor siento al leer la palabra que se calienta en el resuello. Me caliento por la lengua que es todas las palabras.</p> <p>Toda palabra calienta la lengua.</p>
Categorías	atmósfera

Nombre	La cues. 5
Imagen	La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio. Lo vi que se movía en dirección de un tejocote y que agarraba el guango que yo siempre tenía recargado allí. Luego vi que regresaba con el guango en la mano. Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundía hasta donde le cupo. Y allí la dejé.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Nuevamente la escena es móvil gracias a la luz, es la luz de la luna la que va revelando los objetos importantes dentro de la imagen. No sólo porque arranca con ella sino porque direcciona la mirada del personaje y del lector al objeto –aguja- que sirve para desarrollar la situación, para resolverla. Es una cadena de imágenes, una secuencia que va describiendo acto por acto: la luna y su forma de pegar en el espacio para así revelar la sombra de Remigio, la revelación de la aguja, el acto de enterrarla y al decisión, como eco de la imagen anterior de dejarla allí. La muerte, enterrada en el ombligo se expande y horroriza cuando esta es dejada allí, como una sentencia de eternidad, como la perpetuidad e un dolor, de una punción constante que se va hundiendo en las vísceras.</p> <p>Definiciones de palabras: Desensartar: Deshacer la sarta; desprender o soltar lo ensartado. Sarta: Serie de cosas metidas por orden en un hilo, en una cuerda / Serie de sucesos o cosas no materiales, iguales o análogas.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: Esto puede ser la descripción de un cuento de Poe. (Casi que cualquiera). Acu. 3 / No oyes. 2</p>
Anotaciones personales	<p>Tres cosas me gustan de esta imagen y su fuerza brutal:</p> <ul style="list-style-type: none"> -La luna pegaba de lleno, esta metáfora abre el tono y la intención de la imagen que será un golpe seco, frío, azulado, como aluminio, pero tranquilo y casi natural de toda la escena, descarnada y fluida. -La revelación de la aguja por la luna, de forma casi cinematográfica el juego de luces y sombras que a manera de chorro de luz direccionan la mirada y la atención del momento hacen que el objeto se redimensione “comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja”. Es la redención, como revelación divina que la luna le ha hecho a él para salvarse, es decir, para matar a Remigio. Contraste puro de adelantar la muerte con un asomo de esperanza que parece dado por la naturaleza. La luna, esa luz moviliza tanto al hombre que me asombra y me conmueve. - Se la hundía hasta donde le cupo. Y allí la dejé. La crudeza y simplicidad de la idea, la imagen y la frase me retumba, es eso lo que necesitaba e hizo y así lo nombra, como sintió la necesidad de hacerlo, como decir tengo hambre y me voy

	a dormir y ya sin explicación ni elucubraciones. Sin remordimientos morales o cuestionamientos de actos, quiero matar y mato, necesitaba enterrarle una aguja y se la enterré tan hondo como pude porque esa era mi necesidad y la satisface. Tengo hambre y como. Brutal instinto humano. No animal si quiera, aunque haya algo de instintivo en toda la imagen, pero tal tranquilidad de nombrar la muerte solo puede ser un reflejo del sentir humano.
Categorías	Muerte, hombre y atmósfera.

Nombre	Es que. 5
Imagen	Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella. Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Sinestesia. Se concreta toda la imagen, el cuento y la emoción. La muerte de la vaca, el vestido rosa, la metáfora del llanto y el río, la suciedad del caudal, el abrazo, el temblor, el sabor y el olor de la corriente, los pechos de Tacha, y el augurio de pérdida, de tragedia. Todos estos elementos descritos en un fluir de emociones encontradas y acompañadas por la lluvia y el llanto, dos formas de hacer que agua caiga y corra sobre la tristeza. Se concreta el símbolo de la vaca sobre Tacha y sus antecedentes de las hermanas como un camino ya avisado y remarcado por la tragedia de la lluvia, la cual sólo se puede observar. Ver miara pasar el dolor propio, por eso es que la metáfora, potente, íntima, dolorosa, hermosa, sintética y voraz, es justa para la imagen. Ese absurdo de que el río se le ha metido en los ojos es una sinestesia y una conjugación de toda la historia, el resumen del drama de Tacha pues ella se desborda, con miseria y podredumbre como el río de la corriente. Un llanto hiperbólico, agitado, penetrante y aturdido, pues no es necesario esperar un grito de ella, el agua lleva la voz de toda la imagen.</p> <p>Definiciones de palabras: Chorrear: Dicho de un ser vivo o de un objeto: Dejar caer o soltar el líquido que ha empapado o que contiene. / Dicho de un líquido: Caer formando chorro.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: Llorar a lágrima de viva de Oliverio Girondo. http://www.literaberinto.com/vueltamundo/llorargirondo.htm . Tal. 1</p>
Anotaciones personales	Y todo el agua son sus ojos, y el río en sus ojos, y sus ojos chorros y chorros, caudales, cuencas, llamaradas de lluvia. Ojos azules de lluvia, cafés de tierra, negros de piel de cordero. Llorar. Lloro el cuerpo de la niña, su vientre aun virgen sus piernas aun cerradas, sus senos aun tibios sin leche. Llorar de ver el agua correr sin vacas, sin casas, sin gentes, sin puente. Llorar de ver el río. Llorar como lloran los peces cuando la tierra se desfonda y sus escamas se hacen pétalos como hojas pequeñitas sobre el aire. Y todo entra y sale por sus ojos, la puerta que contiene el abrazo de misericordia y espera las manos que anteceden la penetración. Llorar y llover. Abrir los ojos sobre el río y ver el verde hacerse café. No descansar porque la lluvia está escondida en sus pestañas antes de parpadear.
Categorías	Sinestesia, devenir.

Nombre	El hom. 5
Imagen	La hiedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: recorrido y lento y triste del ojo – la palabra – siguiendo la hiedra. Planta verde gris y blanca, como los frailejones o los musgos en los nevados. Idea de eternidad: <i>telarañas que el río no deshace en ningún tiempo</i>. Idea de perpetuidad, sin saber si es muerte o infinito, total vida eterna. Sordidez. Delicadez en las telarañas y el deshacer por el tiempo. Rítmico y lento, suavidad del dolor con el que la hiedra llega a su manto de inmovilidad.</p> <p>Definiciones de palabras: Hiedra: Planta trepadora, siempre verde, de la familia de las Araliáceas, con tronco y ramos sarmentosos, de que brotan raíces adventicias que se agarran fuertemente a los cuerpos inmediatos, hojas coriáceas, verdinegras, lustrosas, persistentes, pecioladas, partidas en cinco lóbulos, enteras y en forma de corazón las de los ramos superiores, flores de color amarillo verdoso, en umbelas, y fruto en bayas negruzcas del tamaño de un guisante. Aunque la hiedra no es una parásita verdadera, daña y aun ahoga con su espeso follaje a los árboles por los que trepa. Sabinos: En México <i>ahuehuete</i>: Árbol de la familia de las Cupresáceas, originario de América del Norte, de madera semejante a la del ciprés. Por su elegancia, se cultiva como planta de jardín.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales:</p>
Anotaciones personales	<p>He encontrado en estas palabras la belleza. // La hiedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo. La hiedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.</p> <p>La hiedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.</p>
Categorías	Estilo, naturaleza.

Nombre	El hom. 10
Imagen	Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Crudeza y simplicidad de la primera imagen. Si está muerto está muerto. La forma del narrador contar la historia hace recrear dos imágenes, donde la primera permite desembocar en la segunda con mayor fuerza, aunque ya sepamos que esté muerto, pasar por la primera imagen de creer que sólo eran sus ropas, para después entrar en el detalle del cuerpo y la cara en el agua, reafirmando la premisa inicial y directa de la imagen, logra mayor nitidez en la segunda imagen y por tanto en la escena completa. No permite dudas. La imagen se afirma, luego divaga como un rápido flashback para luego reiterar en la muerte y el cuerpo flotando.</p> <p>Definiciones de palabras: Trapo: Pedazo de tela desechado. / Paño de uso doméstico para secar, limpiar, quitar el polvo. / Prendas de vestir, especialmente de la mujer.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: el texto, al final cambia de narrador y de tono, se hace más directo y la voz distante que ha avanzado sobre el texto, los dos personajes y sus pensamientos, ahora es un personaje del cuento, quien, como tercero cierra la historia, por tanto su tono y su lenguaje, además de coloquial, es más simple, más directo, como cerrando la escena en una anécdota y dejando la profundidad de lo que sucedió en el lector.</p>
Anotaciones personales	Síntesis de infinitas divagaciones, tensiones, pensamientos, angustias y pulsiones. Muerte, conclusión primaria y última de cualquier acto. Redimensión de la muerte, no para re-significarla, sino para ampliar el mismo concepto como fin. Todo cuerpo ha de morir, respondiendo como el fin más simple cualquier cuerpo.
Categorías	Muerte, estilo.

Nota: El texto del *El hombre* es el más complejo y difuso de El llano en llamas, sus cambios de tiempo y espacio, la alteridad y el juego de los personajes, la introspección que hace de estos, sus motivaciones y deseos, el juego de la muerte, la venganza y la persecución, además de una resolución recaída en un tercer personaje, evidencian los juegos magistrales no sólo de la palabra sino de las sensación y los actos humanos que tiene Juan Rulfo. Varias de sus imágenes, aunque bien descritas, me hacen dudar de su posibilidad de traslado o adaptación a otros lenguajes como la fotografía, o incluso a otros textos literarios. ¿Cómo conservar tal extrañamiento que atraviesa las imágenes y todo el texto? Creo también que este, junto con otros dos cuentos sobre la pregunta por el padre (*Paso del Norte* y *Oyes ladras a los perros*), además de *Macario*, son los ejercicios, en uso del lenguaje, más cercanos a lo que será Pedro Páramo.

Nombre	Tal. 5
Imagen	Desde allí comenzamos a juntarnos con gente que salía de todas partes; que había desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo. Porque de la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: sinestesia de una imagen barroca. La gente, tanto ellos como la muchedumbre en la que habitan se convierten en una sola masa, como masa de agua de río. Cao, ritmo, convulsión, agitación de cuerpos peregrinando. En medio de esa imagen la sinestesia se logra por dos descripciones de atmósfera, el primero el polvo que los envuelve, crea un misticismo y una temperatura en el ambiente, además de darle color y opresión a toda la sensación que genera el polvo que los recubre como si fueran una caudal de agua gente envueltos en una nube rojiza. Esta sensación se intensifica con el detalle del cielo sin nubes, ya que aunque ellos sean, metafóricamente una nube de polvo, no puede tener sombra, es decir, no hay respiro, la sensación de caos y muchedumbre pierde esperanza de descanso, respiro o redención. Desasosiego en el avance de la muchedumbre que camina.</p> <p>Definiciones de palabras: Desembocar: Dicho de un río, de un canal. Entrar, desaguar en otro, en el mar o en un lago. / Dicho de una calle: Tener salida a otra, a una plaza o a otro lugar. / Salir como por una boca o estrecho. Rastras: Cosa que va colgando y arrastrando. / Llevando por el suelo Bullir: Dicho de una cosa: Agitarse con movimiento parecido al del agua que hierve. / Dicho de una masa de personas, animales u objetos: Agitarse a semejanza del agua hirviendo. Tamo: Polvo o paja muy menuda de varias semillas trilladas, como el trigo, el lino</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: Imagen del polvo. Nos han. 5 Escena de peregrinación en la película <i>Batalla en el cielo</i> de Carlos Reygadas.</p>
Anotaciones personales	Polvo rojo eres. La tierra se eleva y no hay un gallo al final de la noche. Luz blanca vaciando el lugar. Puedes caminar descalzo si en tus pies sabes recibir las raíces. Soplas y de tu boca se expele la respiración de los muertos. Hace calor y las piedras se han derretido. Ahora son humo. Caminas sin sustento del suelo y tú también te elevas como el polvo naranja que ahora eres.
Categorías	Devenir, atmósfera.

Nombre	Llan. 7
Imagen	Luego la máquina se vino para atrás, arrastrada y fuera de la vía por los carros pesados y llenos de gente. Daba unos silbatazos roncós y tristes y muy largos. Pero nadie la ayudaba. Seguía hacia atrás arrastrada por aquel tren al que no se le veía fin, hasta que le faltó la tierra y yéndose de lado cayó al fondo de la barranca. Entonces los carros la siguieron, uno tras otro, a toda prisa, tumbándose cada uno en su lugar allá abajo. Después todo se quedó en silencio como si todos, hasta nosotros, nos hubiéramos muerto.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: la contemplación de la muerte. La imagen avanza como avanza el tren, anticipando su tragedia pero siguiéndola, porque nadie puede evitarla, porque está marcada como los rieles de una vía que se deben seguir, casi que por obligación. La descripción es muy natural casi como un registro detallado y explícito, sin embargo dos acontecimientos en la imagen hace de esta una metáfora profunda y bella: primero la tristeza de los silbatazos roncós y largos, son como un agudo gemir de la máquina que se convierte en cuerpo viviente que grita; y segundo el silencio que sirve para trasladar la muerte desde la máquina hasta los hombres: el que mira y lo mirado se unen, se convierte en una misma cosa por la potencia de la imagen.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Silbatazo: // Silbato: Instrumento pequeño y hueco que se hace de diferentes modos y de diversas materias, y que soplando en él con fuerza suena como el silbo. // Silbo: Sonido agudo que hace el aire.</p> <p>-Tristeza: Cualidad de triste. / Sentencia de muerte.</p> <p>-Prisa: Prontitud y rapidez con que sucede o se ejecuta algo. / Rebato, escaramuza o pelea muy encendida y confusa. / Aprieto, conflicto, consternación, ahogo.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: <i>La llegada del tren a la estación</i>, película en la que a pesar de no haber una destrucción, sí hay una agitación tumultuosa de los cuerpos y las máquinas, casi melancólica.</p> <p>-Alberto Caeiro, poema de las máquinas (Buscar).</p>
Anotaciones personales	El silencio es un pequeño intersticio entre el grito y la muerte. (Debería escribir más sobre la sensación de la máquina, la agitación de la tierra, los cuerpos y la materia, para ampliar la sensación y el impacto del silencio).
Categorías	Muerte.

Nombre	Luv. 3
Imagen	Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Es jovial, libre, el juego que hace con las nubes, como las mueve, primero ágiles, saltando, avanzando, luego frágiles y crocantes, al quebrarlas, al desprenderlas por las barrancas como si dieran saltos al vacío desprendiendo su vientre de vidrio. La imagen se robustece con la descripción, la comparación, de ser vejigas infladas.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Tumbos: Vaivén violento. / Caída violenta, vuelco o voltereta. / Ondulación de una ola del mar, y especialmente la de una ola grande.</p> <p>-Vejiga: Órgano muscular y membranoso, a manera de bolsa, que tienen muchos vertebrados y en el cual va depositándose la orina producida en los riñones. / Bolsa pequeña de tripa de carnero en que se conservaba un color para la pintura al óleo.</p> <p>-Trueno: Estruendo, asociado al rayo, producido en las nubes por una descarga eléctrica.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: película <i>La mala noche</i> de Gus Van Sant, donde hay unas imágenes en blanco y negro de las nubes como quietas pero moviéndose sobre las montañas. Suena gracias a la vida de Mercedes Sosa.</p>
Anotaciones personales	De <i>Sombra del cielo en domingo. (Un ejercicio de clase)</i> : El viento se manifiesta en el sonido de los matorrales, lo negro se disipa y en el nuevo entramado del cielo otra nube tostada quiere entrar como una boca abierta de pelo largo, con los dientes y la lengua del mismo color. Debajo de la boca un trébol de 400 pétalos, en múltiples dimensiones, remolca cada hoja como un nudillo tumultuoso con el borde izquierdo volcánico y resplandeciente. Empuja el viento. Quisiera conocer el reverso de la suerte detrás de las nubes. Pienso. Otra estría se alarga sobre el horizonte, esta vez es de un color metal turbio, va siguiendo la línea de la montaña al suroriente. Sinuosamente se despega una nube seminegra del sol y empiezan, de nuevo, las cosas a dibujarse en las superficies. Todos somos la sombra del cielo colándonos entre las nubes. Vuelvo a pensar.
Categorías	naturaleza

Nombre	Luv. 7
Imagen	Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire. Allí nos quedamos.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Es monumental la imagen por una descripción del detalle, la yerba como elemento pequeño sin estar para resistir el aire hace que la plaza se convierta en un gran cuadro vacío, sola para ella misma, ahí nace la inmensidad del espacio descrito. Además hay una contraposición de ideas, descritas ambas bajo la misma idea, la del detenimiento, pues que las yerbas no retengan el viento le da al aire una característica de libertad, de fluidez, sin embargo ellos se quedan ahí, es decir vuelve la idea de detenimiento, esta vez afirmativa, como para que ellos replacen las yerbas y retengan el viento.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Yerba: (Hierba) Toda planta pequeña cuyo tallo es tierno y parece después de dar la simiente en el mismo año, o a lo más al segundo, a diferencia de las matas, arbustos y árboles, que echan troncos o tallos duros y leñosos.</p> <p>-Detener: Interrumpir algo, impedir que siga adelante. / Pararse, cesar en el movimiento o en la acción.</p> <p>-Quedar: Estar, detenerse forzosa o voluntariamente en un lugar. / Subsistir, permanecer o restar parte de algo.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: película La Sirga, el aire de esa película es igual que el de esta imagen frío y escurridizo entre los paisajes amplios, casi vacíos, sin embargo en la película sí hay yerba.</p>
Anotaciones personales	Inmovilidad. Me detengo, me quedo, me estanco. Soy una roca que flota en el río, que no se hunde, que no se moja. Soy un río sin desagüe, un canal sin compuertas, una lluvia sin tierra donde caer. Empiezan a levitar las hojas y yo desfallezco.
Categorías	devenir

Nombre	Luv. 8
Imagen	Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar desmantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir de los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Un desasosiego en el resguardo. Se espera que la iglesia los cubra del viento, porque allí llega menos fuerte, sin embargo al personificar el aire como alguien que hace sonar todo el lugar, la idea de protección se convierte en desamparo, creando una atmósfera tétrica y barroca con mezcla de elementos religiosos y campesinos, ambos abandonados, reforzando el espacio fantasmagórico creado por la imagen y potencializado por el sonido.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Desmantelar: Echar por tierra y arruinar los muros y fortificaciones de una plaza. / Desamparar, abandonar o desabrigar una casa. -Socavón: Cueva que se excava en la ladera de un cerro o monte y a veces se prolonga formando galería subterránea. / Hundimiento del suelo por haberse producido una oquedad subterránea. -Mezquite: Árbol de América, de la familia de las Mimosáceas, de copa frondosa y flores blancas y olorosas en espiga. Produce goma, y de sus hojas se saca un extracto que se emplea en las oftalmias, lo mismo que el zumo de la planta. -Rechinar: Dicho de una cosa: Hacer o causar un sonido, comúnmente desapacible, por rozar con otra. / Entrar mal o con disgusto en algo que se propone o dice, o hacerlo con repugnancia. <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: el castillo del cuento de Edgar A. Poe, en el cuento <i>La máscara muerta de la roja</i>, donde también el sonido, en este caso el de un reloj contribuye a un ambiente de tensión.</p>
Anotaciones personales	El viento cumple una presencia desgarradora, inhumana, perversa, si se quiere, sin piedad del frío, el miedo o el abandono de quienes están tratando de resguardarse en el lugar, el viento sigue su recorrido como una rutina y aunque hay verbos que personifican este elemento, no le dan características humanas porque es indiferente y despiadado, creando una escena de vacío.
Categorías	Nostalgia, religión, sonidos.

Nombre	Luv. 10
Imagen	Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya, mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: es esto una pintura al óleo, el estancamiento de la imagen y la idea de una acción plástica como mascar y tragar, infinita, como repetida una y otra vez, sumado a la descripción de repegados al muro, hace que todo fuera un empaste de una pintura.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Mascar: Partir y triturar algo con la dentadura. / Triturar la comida con la dentadura torpemente.</p> <p>-Bagazo: Cáscara que queda después de deshecha la baya y separada de ella la linaza. / Residuo de una materia de la que se ha extraído el jugo.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: algunos cuadros de Botero en el que pinta casas y calles de pueblos vacíos o cuyos pocos personajes parecen atrapados casi por error, y detenerlos allí hace estancarles su vida en esa imagen. (Un cuadro en el Museo Nacional de un cardenal en una calle de casas amarillas, aunque Luvina es azul). Película <i>Sofía y el terco</i>, en la repetición de los días fríos.</p>
Anotaciones personales	Destino, miseria o costumbre, atrapados como en una película, resignados siempre a seguir las mismas acciones una y otra vez, cargados de una textura plana y plástica, casi diluida de tanto repetir siempre lo mismo, sin posibilidad de respirar por andar tragando saliva, un gargajo pesado y tosco que baja lento como sus pasos y pegado a la garganta como ellos a las paredes.
Categorías	Devenir.

Nombre	No oyes. 2
Imagen	La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Una metáfora potente, una imagen ante la cual lo que existe es un asombro y una contemplación. Hace de la tierra un vientre, una matriz, una apertura y logra mezclar – pintar- con el color de la tierra la luna y hace que todo el paisaje descrito tenga un color naranja, pero no resplandeciente como un medio día, pero si con una luz que abarque todo el horizonte, como una luz reveladora, como infrarrojo o de neón que está en todo el espacio. Iluminando pero dejando la oscuridad – al menos la noche- en su presencia.</p> <p>Definiciones de palabras: -Venir: Dicho de una persona: caminar / Moverse de allá hacia acá. / Llegar a donde está quien habla. / Ajustarse, acomodarse o conformarse a otra o con otra -Lllamarada: Llama que se levanta del fuego y se apaga pronto. / Encendimiento repentino y momentáneo del rostro. -Redonda: De forma circular o semejante a ella. / De forma esférica o semejante a ella. / Claro, sin rodeo, completo.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: La cues. 5. / No oyes. 3/ Aunque no son lunas pienso en la intensidad de las pinturas que aparecen en la película Hana-Bi (Flores de fuego)</p>
Anotaciones personales	<p>La luna es un disco de naranja, una esfera de ojos de golondrina viendo llover, el parpadeo de un dragón y el corazón de una ciudad de edificios ámbar.</p> <p>El cielo es un escondite de lana para los peces, un vientre de gorrión puesto a secar, el respiro de dinosaurio y las manos de un anciano con huesos de nailon.</p> <p>La tierra es la hoja seca de un libro sin letras, un seno de cabra silente, el tejido hecho con las venas de los narcisos y la lengua de un armadillo solitario.</p> <p>Cuando la luna hace el amor con la tierra, el cielo se estremece.</p>
Categorías	Sinestesia, naturaleza, estilo.

Nombre	No oyes. 5
Imagen	Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar. Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolo de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza; allá arriba, se sacudía como si sollozara. Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Cada frase es una entrada a un universo de angustia. Es volver líquida la imagen llevándola de un extremo a otro, de lo seco a lo fluido donde ambos reflejan lo mismo: cansancio. Así cada nuevo sudor o resequedad es la confirmación de este sentimiento, que dentro de sí lleva toda la emoción de la imagen y del cuento. Es como si el sudor fuera convirtiendo el cuerpo en un muñeco, lo va desgajando por partes hasta que la realidad de una muerte se trastoca logra hacer que todo el cuerpo lllore en sudor. Es, según esta lectura sistematizada, la única imagen de muerte que no es directa sino sugerida, transmitida por la sensación y la sinestesia que ha en la descripción y los acontecimientos de la imagen.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Secar: Extraer la humedad, o hacer que se evapore de un cuerpo mojado, mediante el aire o el calor que se le aplica. / Gastar o ir consumiendo los líquidos de un cuerpo. -Apretar: Estrechar algo contra el pecho o ceñir, de ordinario con la mano o los brazos. / Oprimir, ejercer presión sobre algo. / Aguijar, espolpear al caballo. -Balancear: Igualar o poner en equilibrio, contrapesar. / Dudar, estar perplejo en la resolución de algo. -Sollozar: Respirar de manera profunda y entrecortada a causa del llanto. <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: La habitación que suda anís. (43 SNA). Forma de destilar un dolor, una muerte una pérdida. // La gota de Nos han. 3</p>
Anotaciones personales	El hombre se desprende, se desgarrar, se suelta, se llora, se suda. Se vuelve líquido un cuerpo frente a la muerte. Sus lágrimas son gotas de sudor, su sudor son lágrimas, todo su cuerpo llora, porque ahora está muerto, metáfora de la consciencia propia de la muerte, de saber el cuerpo como ya no será. ¿Desdoblamiento? No, pena, abandono, tristeza, estancamiento de sentir que ya no se es. Doler, doblar, llorar, sudar, romper, quebrar, aguantar, llevar, cargar, desprender, mojar, secar, viento, aire, noche, luna, palimpsesto de agua sangre.
Categorías	Sinestesia, muerte.

Nombre	Paso. 2
Imagen	Pero usted me nació. Y usted tenía que haberme encaminado, no nomás soltarme como caballo entre las milpas.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: además del tono de reclamo la imagen entra de golpe con una alteración de la sintaxis de la frase y el sentido de las palabras, el verbo nacer, intransitivo, se vuelve transitivo sobre el me, el cual se ubica entre ambos sujetos (sujeto que realiza la acción y sujeto objeto sobre el que recae) para trastocar el sentido de la frase y la realidad, quién nació a quién o sobre quién. Hace del nacimiento una cinta de moebius. Luego de tan directa, corta y potente imagen, la escena se sigue con la repetición del usted, aumentando el ritmo y el tono, con una imagen de opuestos: encaminar, dirigir, guiar, enseñar, descrita con naturalidad; y soltarme como caballo, para decir liberación, desprotección, bestialidad, ímpetu descontrolado, narrada como una metáfora salvaje y paisajística.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Nacer: salir del vientre materno / salir del huevo / salir o aparecer. / Dicho de un astro: Empezar a dejarse ver en el horizonte. / Dicho de una cosa: Tomar principio de otra, originarse en lo físico o en lo moral. -Encaminar: Enseñar a alguien por dónde ha de ir, ponerle en camino. / Dirigir algo hacia un punto determinado. / Enderezar la intención a un fin determinado, poner los medios que conducen a él. -Milpas: Terreno dedicado al cultivo del maíz y a veces de otras semillas. <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: vuelve el tono de reclamo. Paso. 1 / moebius relación padre e hijo. Paso. 4 / Alteración del nacimiento, cuento Viaje al centro del humano.</p>
Anotaciones personales	<i>Per usted me nació.</i> Es la forma en que un hombre pare a un hijo, la madre da el nacimiento, es el hijo quien nace y la madre quien lo ofrece, pare (parir). Pero esta vez, este reclamo hace del hombre un naciente sobre su propio hijo, un acto de nacimiento, una obligación de responsabilidad, de conexión, de cordón umbilical lingüístico y metafórico para reclamar la ausencia del padre y el olvido por su nacimiento, revelando la conexión de sangre y la responsabilidad sobre él.
Categorías	Hombre, estilo, padre.

Nombre	Ana. 2
Imagen	Te esperé y te esperé y me quedé esperando.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Imagen directa y dolorosa. Es redundante y rítmica por el uso de la aliteración. Dos verbos, uno escrito tres veces: esperar; y quedar, forma de reiterar la esperar y de caracterizarla con la inmovilidad que está requiere. El sonido salta entre estos verbos, los dos pronombres y la conjunción y.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Esperar: Tener esperanza de conseguir lo que se desea. / Creer que ha de suceder algo, especialmente si es favorable. / Poner en alguien la confianza de que hará algún bien. Espero en ti.</p> <p>-Quedar: Estar, detenerse forzosa o voluntariamente en un lugar. / Subsistir, permanecer o restar parte de algo. / Cesar, terminar, acabar.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: imágenes de espera Mac. 1 / La cues. 2. Penélope, esperando y tejiendo.</p>
Anotaciones personales	Es una súplica, un reclamo, un dolor, un recuerdo, una memoria, una reiteración de la espera que fue y sigue siendo, una inocencia, una inmovilidad, una inutilidad, una voz femenina, un viento detenido, un aguante, un perdón, una resignación, un agotamiento, una espera.
Categorías	Devenir.

Nombre	La her. 3
Imagen	A mí me tocó cerrarle los ojos llenos de agua; y enderezarle la boca torcida por la angustia: esa ansia que le entró y que seguramente le fue creciendo durante la carrera del animal, hasta el fin, cuando se sintió caer. Ya les conté que la encontramos embrocada sobre su hijo. Su carne ya estaba comenzando a secarse, convirtiéndose en cáscara por todo el jugo que se le había salido durante todo el rato que duró su desgracia. Tenía la mirada abierta, puesta en el niño. Ya les dije que estaba empapada en agua. No en lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara. Y parecía haber muerto contenta de no haber apachurrado a su hijo en la caída, ya que se le traslucía la alegría en los ojos. Como les dije antes, a mí me tocó cerrar aquella mirada todavía acariciadora como cuando estaba viva. La enterramos. Aquella boca, a la que tan difícil fue llegar, se fue llenando de tierra.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: continuación narrativa y rítmica de la imagen anterior. Cúmulo de imágenes. A destacar, además del avance narrativo e impactante de la tragedia lo plástico de cada imagen narrada, lo ojos llenos de agua como si fueran bolsas de vidrio rellenas de líquido amniótico, la cara de cáscara, los ojos abiertos pero felices, como acariciando, los brazos y el niño, la boca abierta de muerta que después se llena de tierra. Se construye una sinestesia y un dolor por la sumatoria de descripciones y detalles de la muerte, no como hecho sino como objeto, como si aquello fuera una escultura para apreciar con horror.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Angustia: Aflicción, congoja, ansiedad. / Temor opresivo sin causa precisa. / Sofoco, sensación de opresión en la región torácica o abdominal. / Dolor o sufrimiento. / Estrechez del lugar o del tiempo.</p> <p>-Caer: Dicho de un cuerpo: Moverse de arriba abajo por la acción de su propio peso. / Colgar, pender, inclinarse. / Perder el equilibrio hasta dar en tierra o cosa firme que lo detenga / Descender de un nivel o valor a otro menor.</p> <p>-Embrocarse: Vaciar una vasija en otra, volviéndola boca abajo. / Dejar caer algo. / Involucrar a alguien en una actividad que lo perjudica.</p> <p>-Traslucir: Conjeturar o inferir algo en virtud de algún antecedente o indicio. / Dicho de un cuerpo: Ser traslúcido.</p> <p>-Boca: Abertura anterior del tubo digestivo de los animales, situada en la cabeza, que sirve de entrada a la cavidad bucal. También se aplica a toda la expresada cavidad en la cual está colocada la lengua y los dientes cuando existen. / Órgano de la palabra.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: Tal. 8 Muertos con ojos abiertos.</p>
Anotaciones personales	La imagen de la boca en la tierra, como culmen de toda la escena crea un ahogamiento, una resequedad en la lengua, un atasco, una falta de aire frente a la muerte. Existe además un confluir de humanidades que desborda la sensación de empatía con la imagen, primero el horror de la muerte, la tristeza de la pérdida, la tragedia sumada con felicidad por la salvación del niño, el sentir del amor de la madre y su compasión y la mirada de otro que la buscan, la entierran y la narran.
Categorías	Muerte, sinestesia, melancolía.

6.2. Fichas Pedro Páramo

Nombre	Ped. 1
Imagen	Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo -me recomendó. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dar gusto conocerte.” Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: dos tonos existen en esta imagen: el primero es de sensación –podría decir que la única explicación psicológica de todo Pedro Páramo- el tono que describe su estado: “prometerlo todo”. Y un tono de destino, dado por la imagen misma de la muerte, enfatizada y descrita a partir de las manos apretadas y en dificultad de zafarse.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Señal: Marca o nota que se pone o hay en las cosas para darlas a conocer y distinguirlas de otras. / Indicio o muestra inmaterial de algo. / Cicatriz que queda en el cuerpo por resultados de una herida u otro daño. / Imagen o representación de algo.</p> <p>-Prometer: Obligarse a hacer, decir o dar algo. / Asegurar la certeza de lo que se dice. / Dicho de una persona o de una cosa: Dar muestras de que será verdad algo.</p> <p>-Zafar: Desembarazar, libertar, quitar los estorbos de algo. / Soltar o desatar algo. / Descoser una costura o una prenda de ropa.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: aunque no es un texto, la muerte de mi abuela. Mi madre fue quien la vio morir mientras ella apretaba el suero a manera de escapulario y mi madre y ella, sin decir nada se comunicaban.</p> <p>-Mamá, ¿estás con mi padre? Y ella respondía a través de su cuerpo y no con las palabras.</p> <p>-Entonces vaya donde él. No se preocupe que acá todos estaremos bien. Yo me encargaré de cuidar a la familia.</p> <p>Ped. 16.</p>
Anotaciones personales	Varios símbolos o señales: el de destino por la promesa de muerte, por ser la madre y el hijo, una línea –sino- a seguir por doble vía por pasado y por futuro, pasado de su madre y su progenitor; y futuro porque es su camino a seguir, lo que irá a hacer. Siento que el tono de inicio y al forma de prometerle de Juan Preciado a su madre dan cuenta de dos aspectos de toda la obra, la promesa la hace un hombre moderno (alguien individualista, zafado de la muerte y de la madre, casi indiferente, que responde más a su estado que a la relación que ese momento significa). También además de moderno, se puede sospechar de un regreso al campo, o a una vida pasada y puesta en otro espacio.
Categorías	Sinestesia, muerte, padre, nostalgia.

Nombre	Ped. 17
Imagen	<p><i>“ . . .Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...”</i></p> <p>“Ella siempre odió a Pedro Páramo. ‘¡Doloritas! ¿Ya ordenó que me preparen el desayuno?’ Y tu madre se levanta antes del amanecer. Prendía el nixtenco. Los gatos se despertaban con el olor de la lumbre. Y ella iba de aquí para allá, seguida por el rondín de gatos. ‘¡Doña Doloritas!’</p> <p>“¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? ‘Doña Doloritas’, esto está frío. Esto no sirve. ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.</p> <p><i>“...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo.”</i></p> <p>“Entonces comenzó a suspirar.</p> <p>“-¿Por qué suspira usted, Doloritas?</p> <p>“Yo lo había acompañado esa tarde. Está en mitad del campo mirando pasar las parvadas de los tordos. Un zopilote solitario se mecía en el cielo.</p> <p>“-¿Por qué suspira usted, Doloritas?</p> <p>“-Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana.</p> <p>“-No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más.</p> <p>“Y tu madre se fue:</p> <p>“-Hasta luego, don Pedro.</p> <p>“-¡Adiós!, Doloritas.</p> <p>“Se fue de la Media Luna para siempre.</p> <p>“Yo le pregunté muchos meses después a Pedro Páramo por ella.</p> <p>“-Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar a gusto. Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si es eso lo que te preocupa.</p> <p>“-¿Pero de qué vivirán?</p> <p>“-Que Dios los asista.</p> <p><i>“ . . . El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”</i></p> <p>“Y así hasta ahora que ella me avisó que vendrías a verme, no volvimos a saber</p>

	más de ella.”
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: esta imagen es una trenza de voces y de justificaciones. Voces mezcladas en poesía y recuerdo. Las primeras voces en cursiva de la llanura verde y el pueblo que huele a miel chorreada. La libertad de las metáforas permite dar el tono de nostalgia que viene por la voz de la madre recordada, aue pasa su primer cruce de trenza, dos párrafos más adelante cuando retoma el mismo tono con la añoranza del dolor de los naranjos. La tercera voz de la madre, bien dado ya no en tono poético sino en voz de recuerdo, de reflexión, cuestionamiento o afirmación que se hace Juanpreciado sobre su destino dado por la promesa que le hizo a la madre y justifica todo el desarrollo de la novela porque esta sentencia es lo que marca la búsqueda del hombre por el padre, entre peregrinación interior y venganza extendida o heredada: “. . . <i>El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro</i>”. Estas tres voces de la madre se entretajan con otras voces más narrativas, que reducen la metáfora para poder dar información y explicar narrativamente qué ha pasado, son las voces de Eduviges las que explican esto y ella dice frases de Pedro Páramo y Dolores Preciado, son voces no de recuerdo nostálgico, sino voces de historia pasada – anecdota-. En esta voz anecdótica vuelve a colarse una voz poética, la imagen de los suspiros, para rematar con la historia de porqué Dolorespreciado se fue del pueblo. Esta historia contrapone la idea de abandono construida en un inicio por la madre, sin embargo las respuestas y acciones de Pedro Páramo, según Eduviges, también hace sentir que sí hay un abandono o un desprecio de él hacia ella. Entonces aunque narrativamente se cuenta la historia que motiva la novela, las razones son expuestas de forma tan ambigua que no se puede concluir una solución, a manera de quién tiene la razón, sino que se crea es una fisura de destino e historia, que permite complementar o dar razón del tono poético y nostálgico utilizado en las metáforas a través de las voces que aquí se enuncian. Es además curiosos que se esté hablando de Pedro Páramo y Dolores Preciado, pero los personajes que hablan Son Eduviges y Juanpreciado, esto hace que la atmósfera y la trama construidas tengan mayor fuerza, porque ya la duda sobre la muerte y la realizad ha sido implantada más atrás en dos ocasiones, cuando el arriero que acompaña a Juanpreciado después de hablarle sobre Pedro Paramo como alguien vivo, le dice que está muerto; y cuando Eduviges le dice a Juan Preciado que su madre le anunció que él iba para Comala. Esta conversación dada entre ellos, entonces, complemente la ambigüedad y duda sobre lo que se narra, manteniendo el espíritu de misterio y tensión sobre los hechos, dando a entender que por encima de “lo que pasó” se tejen más sensaciones o acontecimientos de características poéticas y, si se quiere, inexplicables.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Alfalfa: Mielga común que se cultiva para forraje. / Arbusto siempre verde, de la familia de las Papilionáceas, con hojas dentadas y flores de color amarillo. Es originario de Italia, y se cultiva como planta de adorno y para forraje.</p> <p>-Miel:Sustancia viscosa, amarillenta y muy dulce, que producen las abejas transformando en su estómago el néctar de las flores, y devolviéndolo por la boca para llenar con él los panales y que sirva de alimento a las crías. / Jarabe saturado</p>

	<p>obtenido entre dos cristalizaciones o cocciones sucesivas en la fabricación del azúcar.</p> <p>-Nixtenco:lugar donde se cuece o se tuesta alguna cosa (Hispanoteca: http://www.hispanoteca.eu/Foro-preguntas/ARCHIVO-Foro/Mexicanismos.htm)</p> <p>-Lumbre:Materia combustible encendida. / Fuego voluntariamente encendido para guisar, calentarse, u otros usos.</p> <p>-Rondín: Ronda que hace regularmente un cabo de escuadra para celar la vigilancia de los centinelas.</p> <p>-Endurecer: Poner duro algo.</p> <p>-Azahar:Flor blanca, y por antonom., la del naranjo, limonero y cidro.</p> <p>-Tibieza: Tibio: Ni frío ni caliente. / Indiferente, poco afectuoso.</p> <p>-Parvadas:Conjunto de pollos que de una vez sacan las aves. / Bandadas.</p> <p>-Tordos:Pájaro de unos 24 cm de largo, cuerpo grueso, pico delgado y negro, lomo gris aceitunado, vientre blanco amarillento con manchas pardas redondas o triangulares y las cobijas de color amarillo rojizo. Es común en España y se alimenta de insectos y de frutos, principalmente de aceitunas.</p> <p>-Zopilotes:Ave rapaz diurna que se alimenta de carroña, de 60 cm de longitud y 145 cm de envergadura, de plumaje negro irisado, cabeza y cuello desprovistos de plumas, de color gris pizarra, cola corta y redondeada y patas grises. Vive desde el este y sur de los Estados Unidos hasta el centro de Chile y la Argentina.</p> <p>-Inquirir:Indagar, averiguar o examinar cuidadosamente algo.</p> <p>-Cobrar:Recibir dinero como pago de una deuda. / Reparar</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales:Voz de Dolores Preciado. Ped.9, 21 y 31// El día señalado de Manuel Mejía Vallejo, la voz de una madre estancada por los actos del padre (“Su hombre”) y el hijo que busca la resolución de ese conflicto. / Parvada de tordos. Ped. 35</p>
Anotaciones personales	<p>De esta imagen he de decir que es bella por el encuentro de lo narrativo con lo poético, atravesado por una descripción bella de imágenes y metáforas, en contrapunto de una historia directa, clara y, en lo personal, fuerte, no porque exista descripciones de violencia o con una intención de impacto maquinada, sino porque es tan simple y el corte de las relaciones que construye y deconstruye que logran vaciarlo a uno sin entender o explicar del todo las razones, existiendo para la misma historia y he ahí su punto de impacto. Es una imagen de mucha nostalgia y dolor –político- por las relaciones sociales entre ellos dos como pareja y sus respectivos receptores, Eduviges y Juan Preciado. En cuanto al color de esta imagen roza entre ele verde, el naranja y el gris oscuro, más precisamente un pardo. Algunos toques de rubí y lila, pero muy opacos y para detallar algunas cosas, como para iluminar con suavidad. En texturas es una imagen clara, a pesar de tener tantos elementos. Es nítida, pero con algún filtro opaco, acercándose a unos claroscuros por las esquinas que matizan la imagen.</p>
Categorías	Muerte, sonidos, devenir.

Nombre	Ped. 18
Imagen	“El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo; Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: ‘Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él’. Pensé: ‘No regresará jamás; no volverá nunca.’”
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Imagen desarrollada en dos fragmentos, la metáfora de lo rojo de su belleza, del crepúsculo ensangrentado tiñendo su pelo y la información, desarrollo de la trama, despedida de ella y motivación de la ida. Ambas partes construyen la emoción de añoranza y tristeza.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Crepúsculo: Claridad que hay desde que raya el día hasta que sale el Sol, y desde que este se pone hasta que es de noche. / Tiempo que dura esa claridad. -Ensangrentado: Manchar o teñir de sangre. / Encenderse, irritarse demasiado en una disputa o contienda, ofendiéndose unas personas a otras. -Volver: Dar vuelta o vueltas a algo. / Corresponder, pagar, retribuir. / Hacer que se mude o trueque alguien o algo de un estado o aspecto en otro. <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: sin tener el mismo tono despedida de la película <i>Casablanca</i>, se mezclan el tiempo (Noche-tarde), el amor y el lugar como espacio de es querer, además de la certeza de no volver. Partida definitiva. // Lo que el viento se llevó, imágenes de atardecer.</p>
Anotaciones personales	Me atare la poética de la despedida, es una voz muy femenina, por la añoranza y el presentimiento, sin embargo se sabe que es un hombre, porque la frase “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él”, da cuenta que es una mujer la que se va, introduciendo la figura del hombre en el narrador, que sin embargo se ha impregnado de la voz femenina al despedirse. (No entender femenino y masculino como valores convencionales sino como tonos de la voz, de la personalidad). También me asombra, me delito, en el rojo descrito, que se mezcla con el naranja, el lila encendido y el fucsia.
Categorías	Atmósfera, devenir, muerte y amor.

Nombre	Ped. 30
Imagen	<p>¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!</p> <p>Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que mostraban sus adobes revenidos.</p>
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Impacto y vacío. La primera sensación es dada por el grito, no solo el tono sino la frase misma, lo que dice, es asustador, además de revelar desespero y angustia. Después del encuentro fantasmagórico, de Damiana que desaparece, como un aterrizaje a la realidad Juan Preciado vuelve a estar solo y son las casas las que vuelven a traer el espacio y lo físico al entorno lógico del personaje, sin embargo por la soledad, el encuentro recién ocurrido y las casas en estados deplorables y derruidas, hacen que esta realidad del espacio adquiera una atmósfera de terror y ausencia.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Correoso: Que fácilmente se doblaga y extiende sin romperse. / Dúctil, maleable. / Dicho del pan y de otros alimentos: Que, por la humedad u otros motivos, pierden cualidades o se revienen. -Descarapeladas: Descascarar, resquebrajar. -Adobes: Masa de barro mezclado a veces con paja, moldeada en forma de ladrillo y secada al aire, que se emplea en la construcción de paredes o muros. -Revenido: Operación que consiste en recocer el acero a temperatura inferior a la del temple para mejorar este. <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: <i>Lost Highway</i> de David Lynch, cuando se combinan los personajes y no se sabe quién es quién. / <i>Las noches de la vigilia</i> de Manuel Mejía Vallejo, donde el personaje deambula por un pueblo entre vacío y fantasmagórico. // <i>Las noches blancas</i> (Película y novela) donde el hombre camina por las calles solas.</p>
Anotaciones personales	<p>Me atraen las ventanas abiertas, como si dentro de las viviendas existieran personas aguantando calor y dejando pasar el aire del pueblo a sus casas. Pero todo está vacío, el aire no corre para las personas ni las ventanas están abiertas para los habitantes, están ahí y así para el vacío de la calle, para confundir a Juan Preciado. Por esta situación es que la yerba se ha apropiado de las casas de cuya pintura ahora se desprende desgatada.</p>
Categorías	Muerte, nostalgia.

Nombre	Ped. 36
Imagen	<p>Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.</p> <p>Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: “¡Busque a doña Eduvigés, si todavía vive!”</p> <p>Luego un cuarto a oscuras. Una mujer roncando a mi lado. Noté que su respiración era dispareja como si estuviera entre sueños, más bien como si no durmiera y sólo imitara los ruidos que produce el sueño. La cama era de otate cubierta con costales que olían a orines, como si nunca los hubieran oreado al sol; y la almohada era una jerga que envolvía pochote o una lana tan dura o tan sudada que se había endurecido como leño.</p> <p>Junto a mis rodillas sentí las piernas desnudas de la mujer, y junto a mi cara su respiración. Me senté en la cama apoyándome en aquél como adobe de la almohada.</p>
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: la imagen claramente está en reversa. Este efecto se da dentro de la imagen por la expresión “como si hubiera retrocedido el tiempo” y la idea de volver a vivir ciertas cosas; y por fuera de la imagen porque ciertas de estas cosas ya han sido narradas. Ya entrados en la lógica de este universo inverso, las descripciones fluyen con naturalidad, ricas en detalles, tanto físicos como de voces y personajes, el sol, las piedras, el señor, el cuarto, la cama de otate, las piernas de la mujer y él, dormido en el suelo. Cada descripción es tan minuciosa y precisa que logra introducirse de tal forma que uno cree ser quien está dormido. Conjuga diversos elementos y los utiliza para construir la imagen.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Obscuro: Que carece de luz o claridad. / Dicho de un color: Que se acerca al negro, o que se contrapone a otro más claro de su misma clase. -Imitar: Ejecutar algo a ejemplo o semejanza de otra cosa. / Hacer o esforzarse por hacer algo lo mismo que otro o según el estilo de otro. -Otate: Guadua. / Tallo de esta planta. -Costal: Pertenciente o relativo a las costillas. / Saco grande de tela ordinaria, en que comúnmente se transportan granos, semillas u otras cosas. -Orear: Dicho del viento: Dar en algo, refrescándolo. / Dicho del aire: Dar en algo para que se seque o se le quite la humedad o el olor que ha contraído. -Jerga: Tela gruesa y tosca. / Colchón de paja o hierba. -Pochote: Árbol bombacáceo, con el tronco cubierto de espinas semejantes a pústulas, cuya madera se usa en construcción. / Especie de algodón blancuzco que rodea las semillas del fruto de este árbol y que se utiliza como relleno de colchones y almohadas.

	Relaciones intertextuales e hipertextuales: Ped. 15, 17, 35. (Parvadas de toros e imágenes –metáforas- del tiempo) // El sol en las paredes. Ped. 7 // Aunque más macabra La mujer de <i>El resplandor</i> .
Anotaciones personales	Todo se retrocede y se estanca en la luna un reloj que no gira. Tic- tac, tic, tac, parpadean las estrellas mientras el sol se occidentaliza y la luna se esconde sin tener reverso en el costado del mundo. Los marineros están cayendo al fondo del horizonte marino y las piedras rebotan en el agua sin llegar a hundir sus cuerpos gastados. La nube camina de espaldas y las voces se traban para repetir las mismas palabras. Se abre la puerta de la casa y la señora sale a saludar el sol. ¡Buen día!, saluda y recoge su camisón de seda sobre sus gordos pies. La escena se repite y todo gira como una bailarina.
Categorías	Estilo, atmósfera.

Nombre	Ped. 38
Imagen	<p>-¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado, como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.</p> <p>-Tienes razón Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?</p> <p>-Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.</p> <p>-Es cierto Dorotea. Me mataron los murmullos.</p> <p><i>“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”</i></p> <p>-Sí. Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.</p> <p>“Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba en mis cabales, recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descrapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por la mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante detrás de mí. No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se enchinó el pellejo. Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar; pero me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre. Entonces reconocí que estaba asustado. Oí el alboroto mayor en la plaza. ¿De modo que siempre volvió Donis? La mujer estaba segura de que jamás lo volvería a ver”.</p> <p>-Fue ya de mañana cuando te encontramos. Él venía de no sé dónde. No se lo pregunté.</p>

-Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: "Ruega a Dios por nosotros." Eso sí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto.

-Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?

-Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.

-¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre mirando de reojo como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido a mi niño. Y todo fue culpa de un maldito sueño. He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el "bendito" y al otro el "maldito". El primero fue el que me hizo soñar que había tenido un hijo. Y mientras viví, nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpar de su corazón. ¿Cómo no iba a pensar que aquello fuera verdad? Lo llevaba conmigo a dondequiera que iba, envuelto en mi rebozo, y de pronto lo perdí. En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ése fue el otro sueño que tuve. Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: "Esto prueba lo que te demuestra".

"Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago engarrñado por las hambres y por el poco comer; pero otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: 'Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu purgatorio sea menos largo.'

	<p>“Ése fue el sueño ‘maldito’ que tuve y del cual saqué la aclaración de que nunca había tenido ningún hijo. Lo supe ya muy tarde, cuando el cuerpo se me había achaparrado, cuando el espinazo se me saltó por encima de la cabeza, cuando ya no podía caminar. Y de remate, el pueblo se fue quedando solo; todos largaron camino para otros rumbos y con ellos se fue también la caridad de la que yo vivía. Me senté a esperar la muerte. Después de que te encontramos a ti, se resolvieron mis huesos a quedarse quietos. ‘Nadie me hará caso’, pensé. Soy algo que no le estorba a nadie. Ya vez ni siquiera le robé espacio a la tierra. Me enterraron en la misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?”</p> <p>-Siento como si alguien caminara sobre nosotros.</p> <p>Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.</p>
<p>Contexto</p>	<p>Apreciaciones de lectura: secuencia de imágenes:</p> <p>-Primera imagen, confirmación de la muerte en tono de reclamo y reflexión. Hace cuestionar al personaje y sus quejas, lo transforma. Su pregunta moderna esbozada en el inicio de la novela se fragmenta frente a la irrealidad de la situación pues se está hablando desde la muerte, además del corte de sus reproches. Este corte también se reafirma al final de toda la secuencia cuando Dorotea le dice a Juan Preciado que ya no tenga miedo. Él ya ha llegado a Comala y se ha muerto como todos, ya hace parte de su destino, ya cumplió su misión, no hay de que quejarse.</p> <p>-Segunda imagen, respuesta en diálogo a la primera, donde inicia la descripción de su propia muerte, acá aparecen las voces y los murmullos como justificación de la muerte se profundizan las razones, se anula el calor y se da cuenta de los recuerdos como una razón más válida para la muerte del hombre. (Esta imagen confirma la idea de que Juan Rulfo no trabaja sobre el calor sino sobre la resequedad, el ahogamiento y la asfixia. Esto no sólo se da a través del calor, que sí lo hace, sino también como aparece en esta secuencia por medio de las voces, el sudor e incluso la lluvia). Aparece en esta segunda imagen trenzada la voz de la madre, con el tono poético que siempre ha tenido y una imagen dentro de otra imagen. La voz de la madre siempre ha servido, a pesar de lo metafórico que llegue a ser, para explicar lo que está sucediendo, al menos lo que le va pasando a Juan Preciado. La voz de la madre justifica también la muerte, la eternidad y la atmósfera del aire de Comala y con ello la atmósfera de toda la novela.</p> <p>-Tercera imagen, transitada por la justificación de por qué vino Juan Preciado a Comala se pasa a la imagen más simbólica, que no es de los personajes</p>

principales, pero sí permite entender un poco el sentido de muerte, desilusión y angustia en la que se encuentran todos en Comala. La ilusión de Juan Preciado por encontrar a Pedro Páramo es igual de ingenua y dolorosa que la ilusión de Dorotea, este personaje triste, humillado, delirante, insignificante para los que la rodean, ínfima y desgastada construye la imagen simbólica y mística de su bebe a través de dos imágenes que resume como sueños que a manera de epifanía o revelación marcan su destino. El primer sueño el del bebé cuestiona por la realidad y cómo las emociones y sentimientos de ella sobre lo que decía tener eran más fuertes que el mismo bebé, existiera o no. Es así la obra de Juan Rulfo, un universo sensible tan potente que altera y cuestiona las realidades lógicas espacio temporales para transmitir la belleza, el dolor, la angustia, el abandono, la naturaleza, la muerte, la madre, el padre y lo social. El segundo sueño, instaurado en esta misma lógica es más simbólico donde, a través de los ángeles ubica la revelación de su verdad sacada de las propias entrañas de la mujer, el cielo, aunque ideal no es un lugar de paz, por el contrario es un lugar de gente uniforme, que anula los sueños tristes de las personas y las arroja a la tierra a penar con dolor y el único consuelo que pueden dar es la bondad como forma de soportar el purgatorio.

-Cuarta imagen, la muerte misma. Después de la construcción simbólica de los sueños, e instaurada la lógica en pleno de la muerte se pasa el diálogo final de Dorotea y Juan Preciado en la tumba. Aquí existe una contradicción entre los personajes, pues ella, muerta primero se reduce para darle espacio a la muerte de Juan Preciado, se deja abrazar y contener aunque desea ser ella quien, a manera de madre, lo contenga a él. Sin embargo a pesar del símbolo de la tierra ella si logra calmarlo y consolarlo, o al menos prepararlo para la muerte. Él se asusta por los ruidos que parecen caminar sobre ellos y ella, con ayuda de la lluvia intenta calmarlo, sin embargo este descanso no es reconfortante, pues la única esperanza que le da es la eternidad, por tanto la solución no es un espacio mejor sino la resignación y consciencia de la muerte extendida en el tiempo y por tanto, dada esta eternidad poco sirve ya angustiarse.

Toda esta secuencia es el punto central de la novela, no sólo por conjugar tantos elementos narrativos y estéticos de la obra de Juan Rulfo, sino porque sirve para cerrar la primera situación narrativa planteada, la vida de Juan Preciado. Después de esta secuencia en la novela no vuelve e aparecer la voz de la madre y la narración se centra en la resolución de la vida de Pedro Páramo, sus acontecimientos en la guerra, su amor con Susana San Juan y su respectiva muerte. La estructura entonces de Pedro Páramo se desarrolla a partir de un detonante que es Pedro Páramo, esto inicia el camino de Juan Preciado, para justificar su camino hacia la muerte la novela trenza voces del pasado de su madre, de su padre y del pueblo que los juntó. Esta trenza es tan profunda estética y narrativamente, que la secuencia actual permite desarrollarse con total

libertad pues el universo de la narración ya ha sido creado. Después de legar a este nudo y resolver la voz de la madre y el destino de Juan Preciado, el texto se dedica a desarrollar al detonante de todo, Pedro Páramo. Como un personaje ensalzado o ubicado en una vitrina, la vida de Pedro Páramo se desarrolla con un solo delirio, el amor hacia Susana San Juan. Este delirio justifica todos los hechos de muerte, de poder, control de tierras, de guerra y finalmente de muerte. Planteadas los dos pilares de la novela, el destino de Juan Preciado y la vida de Pedro Páramo, con naturalidad narrativa se resuelven la muerte del hombre que desata no solo el desarrollo de la novela, sino quien afecta toda la vida de Comala. Es curioso que la muerte de Juan Preciado sea tan metafórica, llena de voces y símbolos y la de Pedro Páramo sea casi real, tan común y corriente como un accidente, esto aumenta el impacto de toda la obra y cierra la trenza política y poética, metafórica y narrativa de la novela.

Definiciones de palabras:

-Portal: Zaguán o primera pieza de la casa, por donde se entra a las demás, y en la cual está la puerta principal. / En una casa de vecinos, pieza inmediata a la puerta de entrada que sirve de paso para acceder a las distintas viviendas. / Pórtico.

-Tirante: tenso. / Dicho de una relación de amistad: Próxima a romperse. / Dicho de una situación: Violenta y embarazosa. / Cuerda o correa que, asida a las guarniciones de las caballerías, sirve para tirar de un carruaje.

-Acalambrar: Contraer los músculos a causa del calambre. / Producir miedo o gran preocupación. / causar asombro / fatigar con la palabra.

-Contimás: En Chile, es una palabra casi en desuso. Se utiliza en las zonas rurales y su significado corresponde a "además que".

<http://diccionariolibre.com/definicion.php?word=Contim%C3%A1s>

-Murmullos: Ruido que se hace hablando, especialmente cuando no se percibe lo que se dice. / Ruido continuado y confuso de algunas cosas.

-Querencia: Acción de amar o querer bien. / Inclinação o tendencia del hombre y de ciertos animales a volver al sitio en que se han criado o tienen costumbre de acudir. / Ese mismo sitio. / Tendencia natural o de un ser animado hacia algo.

-Enflaquecer: Poner flaco a alguien, disminuyendo su corpulencia o sus fuerzas. / Debilitar, enervar.

-Reventar: Deshacer o desbaratar algo aplastándolo con violencia. / Hacer enfermar o morir al caballo por exceso en la carrera. / Fatigar mucho a alguien con exceso de trabajo.

-Bullicio: Ruido y rumor que causa la mucha gente. / Alboroto, sedición o tumulto.

-Grieta: Hendidura alargada que se hace en la tierra o en cualquier cuerpo sólido. / Hendidura poco profunda que se forma en la piel de diversas partes del cuerpo o en las membranas mucosas próximas a ella.

-Descarapeladura: Descarapelar: Descascarar, resquebrajar.

-Zumbar: Producir ruido o sonido continuado y bronco, como el que se produce a veces dentro de los mismos oídos. / Dicho de algo inmaterial: Estar tan inmediato,

	<p>que falte poco para llegar a ello.</p> <p>-Enchinar: Empedrar con chinas o guijarros. / Formar rizos con el cabello. / Dicho de una persona: Ponérsele la carne de gallina.</p> <p>-Helar: Solidificar por la acción del frío un líquido. / Poner o dejar a alguien suspenso y pasmado. / Quitar el ánimo.</p> <p>-Bisbiseo: Bisbisear: Mustiar: Susurrar o hablar entre dientes</p> <p>-Ton: tono / Sin motivo, ocasión, o causa, o fuera de orden y medida.</p> <p>-Son: Sonido que afecta agradablemente al oído, con especialidad el que se hace con arte. / ¿Con qué motivo?</p> <p>-Pilar: Descascarar los granos en el pilón, golpeándolos con una o las dos manos o con majaderos largos de madera o de metal. / Pila / Especie de pilastra, sin proporción fija entre su grueso y altura, que se pone aislada en los edificios, o sirve para sostener otra fábrica o armazón cualquiera. / Cosa que sostiene o en que se apoya algo.</p> <p>-Pellejo: Piel del animal, especialmente cuando está separada del cuerpo. / íel de hombre. / Piel de algunas frutas y hortalizas.</p> <p>-Molde: Pieza o conjunto de piezas acopladas en que se hace en hueco la forma que en sólido quiere darse a la materia fundida, fluida o blanda, que en él se vacía, como un metal, la cera, etc. / Instrumento, aunque no sea hueco, que sirve para estampar o para dar forma o cuerpo a algo; p. ej., las letras de imprenta, las agujas de hacer media, los palillos de hacer encajes,</p> <p>-Hambre: Gana y necesidad de comer. / Escasez de alimentos básicos, que causa carestía y miseria generalizada. / Apetito o deseo ardiente de algo.</p> <p>-Achaparrar: Dicho de un árbol: Tomar la forma de chaparro. / Dicho de una persona, de un animal o de una planta: Adquirir una configuración baja y gruesa en su desarrollo. / Agacharse, encogerse.</p> <p>-Espinazo: espina. / Columna vertebral.</p> <p>-Rematar: Dar fin o remate a algo. / Poner fin a la vida de la persona o del animal que está en trance de muerte. / Agotar lo que queda de algo.</p> <p>-Rumbos: Dirección considerada o trazada en el plano del horizonte, y principalmente cualquiera de las comprendidas en la rosa náutica. / Camino y senda que alguien se propone seguir en lo que intenta o procura.</p> <p>-Abrazo: ceñir los brazos. // Abrazar: Estrechar entre los brazos en señal de cariño. / Comprender, contener, incluir.</p> <p>-Enterrar: Poner debajo de tierra. / dar sepultura a un cadáver. / Hacer desaparecer algo debajo de otra cosa, como si estuviese oculto bajo tierra.</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales:</p> <p>Una imagen que contiene casi todas las imágenes de Juan Rulfo: el sudor, la muerte, los árboles, la madrugada, el aire, la contradicción, el calor y el frío, la muerte, la irrealidad, las voces, la madre y el padre, el pueblo, la ausencia, entre otras. // La muerte en la película <i>El padrino</i>, que se da en el portal. // La grieta y las tumbas de Doris Salcedo. // las tumbas de Beatriz González // Lo amarillo de El</p>
--	--

	acoso. // El sudor que producen los cuentos de Kawavata // La sinestesia de muerte y dignidad de un hombre de Hana-bi // La poética de Tarkovski.
Anotaciones personales	He aquí la imagen contenedora de casi todas las imágenes, conceptos e ideas que he leído en la obra de Juan Rulfo. Tiene la modernidad de la pregunta por el hombre y su destino, la explicación o motivación de la novela, la búsqueda del padre, tiene el encentro de la muerte con los vivos y es el limbo que no es fantasmas sino muertos con voces y recuerdo, tiene el calor y el sudor, las imágenes desagarradas mue muerte y sangre, el frío del cuerpo y su respectivo sudor de resequedad. Tiene el espacio carcomido por el tiempo, la naturalidad de las frases, la noche y la lluvia, la ilusión y el sueño, el símbolo de la muerte y la vida, las metáforas del vacío y el desprendimiento, los murmullos y los ecos, la voz de la padre en tono de nostalgia poética, tiene el factor político y social del abandono de las tierras y los pueblos que se van quedando solos, tiene también la religiosidad del cielo y el purgatorio, tiene el horror de sentir pasos sobre la tumba y la pregunta por el miedo. Tiene la mezcla de los tiempos que es entre pasado y futuro, con un encuentro en el presente de personajes que en sí contienen o referencian a otros, tiene la voz de lo femenino y la presencia de lo masculino. Esta es la imagen síntesis de esta investigación.
Categorías	Todas.

Nombre	Ped. 40
Imagen	<p>-No lo sé, Juan Preciado. Hacía tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería . . . Fue cosa de mis pecados; pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido . . . El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora.</p> <p>-¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?</p> <p>-Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de ésas. Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: “Aquí se acaba el camino -le dije-. Ya no me quedan fuerzas para más.” Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.</p>
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: imagen de derrota llena de metáforas que, literalmente vacían su cuerpo. Primero como castigo divino y resignación hay una abnegación a la gloria por consecuencia de los pecados. Esto marca un destino de deambular por la tierra con la muerte. Luego la imagen de desprendimiento del alma. En esto ambas entidades, cuerpo y alma, tienen autonomía. Que la voz sea la del cuerpo muerto evidencia que las voces de muerte de Pedro Páramo no vienen como fantasmas, sino que son muertos en pena, cuerpos que no encuentran lugar, ni descanso. La imagen del desprendimiento se materializa poética y plásticamente por el hilito de sangre en el corazón.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Alzar: En el santo sacrificio de la misa, elevar la hostia y el cáliz después de la consagración. / Mover hacia arriba. / Erigir, instituir</p> <p>-Gloria: Reputación, fama y honor que resulta de las buenas acciones y grandes calidades. / Gusto o placer vehemente. / Majestad, esplendor, magnificencia.</p> <p>-Alma: Principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida. / En algunas religiones y culturas, sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos. / Vida humana. / Principio sensitivo que da vida e</p>

	<p>instinto a los animales, y vegetativo que nutre y acrecienta las plantas. / Sustancia o parte principal de cualquier cosa.</p> <p>-Preocupar: Ocupar antes o anticipadamente algo. / Prevenir a alguien en la adquisición de algo.</p> <p>-Remordimiento: Inquietud, pesar interno que queda después de ejecutada una mala acción.</p>
	<p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: Cortometraje animado donde un hombre vive con la cabeza boca abajo. <i>Jeremy Clapin - Une Histoire Vertebrale.</i> http://www.youtube.com/watch?v=Pq2hPgSzlwg&feature=endscreen&NR=1 / Cuento de Oscar Wilde <i>El pescador y su alma.</i></p>
Anotaciones personales	<p>La primera parte de la imagen es negra, roja, café y morada. Nubarrones de tinieblas oscuras. LA negación del cielo introduce la presencia, no de un infierno, sino de un purgatorio, cuyos colores son más sombríos que el infierno. La siguiente imagen, la del alma, es blanca, casi transparente, por la idea de evanescencia del espíritu, sin embargo se hace plástica y brillante con el color de la sangre que en forma de hilo, centraliza la atención en el objeto y su color.</p>
Categorías	Religión, muerte.

Nombre	Ped. 46
Imagen	Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan.
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: Es una imagen que rápidamente introduce lo irreal y rompe la lógica, la voz avanza tranquila como tratando de explicar naturalmente porque la humedad hace remover los cuerpos, esto se anota como algo posible dentro de las características físicas del cuerpo, pero después de un punto y en dos palabras la frase se estalla, acelera su ritmo e impacta con la irrealidad como algo posible, los muertos van a despertar por la humedad.</p> <p>Definiciones de palabras:</p> <p>-Viejo: Se dice de la persona de edad. Comúnmente puede entenderse que es vieja la que cumplió 70 años. / Antiguo o del tiempo pasado. / Deslucido, estropeado por el uso.</p> <p>-Humedad: Cualidad de húmedo. / Agua de que está impregnado un cuerpo o que, vaporizada, se mezcla con el aire.</p> <p>-Remover: Pasar o mudar algo de un lugar a otro. / Mover algo, agitándolo o dándole vueltas, generalmente para que sus distintos elementos se mezclen. / Conmover, alterar o revolver alguna cosa o asunto que estaba olvidado, detenido</p> <p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: (Buscar otras imágenes en Pedro donde los muertos se levantan.) / <i>A la diestra de Dios padre</i> de Tomás Carrasquilla, sensación de cotidianidad frente a la alteración de la muerte.</p>
Anotaciones personales	Esta imagen es una línea gris oscura que va avanzando como el humo sobre un espacio vacío y al final estalla en un flash blanco y enceguecedor. Asusta.
Categorías	Muerte, corporalidad.

Nombre	Ped. 66
Imagen	<p>Se oyó el sollozo de una de las mujeres escondidas en la sombra. Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó en la cama y dijo: -¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!</p> <p>Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche.</p> <p>-Yo. Yo vi morir a doña Susanita.</p> <p>-¿Qué dices, Dorotea?</p> <p>-Lo que te acabo de decir:</p> <p>Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despierta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: “¿Qué habrá pasado?”, se preguntaban.</p> <p>A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco, como de cántaro.</p> <p>-Se ha muerto doña Susana.</p> <p>-¿Muerto? ¿Quién?</p> <p>-La señora.</p> <p>-¿La tuya?</p> <p>-La de Pedro Páramo.</p> <p>Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecinado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función, en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo.</p> <p>Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No</p>

	<p>hubo modo de hacer que se fueran antes, por el contrario, siguieron llegando más.</p> <p>La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala.</p> <p>-Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo.</p>
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: tres imágenes en causa efecto, como una matriusca donde se contienen entre sí, y una imagen alejada, consecuencia de la matriusca pero no contenedora de ellas, al contrario, opuesta a ellas. Las de la matriusca son:</p> <p>-Muerte de Susana San Juan. En esta imagen hay un grito de poder y abnegación cuando ella manda a Justina a llorar otra parte. Un intento por dignificar la muerte a abolir el dolor o la resignación. Incluso el duelo. Además de esto hay una metáfora que crea una especie de imagen metafísica donde el cuerpo, apretado por la cabeza en el vientre de alguien que lora sobre ella, la va hundiendo en la noche como si el cuerpo fuera una sirena que se hunde en el mar. Se transforma la corporalidad y los objetos que la rodean para evidenciar la muerte física y espiritual.</p> <p>Transición a través del diálogo de Dorortea.</p> <p>-Efecto de campanas por la muerte de Susana San Juan. Como un duelo magnificado se llena de ruido el pueblo, para decir que el cielo, a través de la Iglesia está gimiendo, gritando adolorido. Es una señal de duda que mueve a la gente a preguntarse, a alterarse, a moverse hasta vaciarse como el sonido hueco de las campanas.</p> <p>Transición a través de las voces de los habitantes del pueblo.</p> <p>-Fiesta como efecto del alboroto de las campanas por la muerte de Susana San Juan. El grito de duelo es confuso tal vez porque las campanas se convierten en signos de múltiples interpretaciones, porque el pueblo, aunque conoce a Pedro Páramo, poco le importan sus dolores, o porque la muerte es más silencio que alboroto y se aprovecha para transformar la tragedia en comedia, en fiesta, en teatro. Esto es además como una cadena un llamado, donde ya las razones de la fiesta, o el duelo, no importan lo que importa es que se ha creado el alboroto, que hay comida, trago y gallos. Es todo un absurdo, un carnaval donde se rompen los duelos y las moralidades.</p> <p>Imagen opuesta, duelo en la Media Luna. En contraposición a la fiesta, las tierras de la Media Luna, como único resguardo geográfico mantienen el duelo inicial y se</p>

	<p>genera una tensión un reto. Allá la luz, acá lo gris, allá la fiesta, acá el dolor, allá el pueblo, acá el poder. En esta imagen se conjugan las tres muertes de toda la novela: la muerte del amor a través de Susana San Juan, la muerte del poder, a través de la decisión de Pedro Páramo, y la muerte del pueblo como consecuencia de los dos primeros, un reto del poder por matar el pueblo al no respetar la muerte de su amor. Se construye así el presagio del final, del cual todas sus consecuencias ya han sido narradas y solo falta el acontecimiento: la muerte de Pedro Páramo.</p>
	<p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ventre: Cavidad del cuerpo de los animales vertebrados, en la que se contienen los órganos principales del aparato digestivo y del genitourinario. / Región exterior del cuerpo, correspondiente al abdomen, que es anterior en el hombre e inferior en los demás vertebrados. -Desmarañada: Desenredar, deshacer el enredo o maraña. -Toque: Acción de tocar algo, tentándolo, palpándolo, o llegando inmediatamente a ello. / Ensayo de un objeto de oro o de plata que se hace comparando el efecto producido por el ácido nítrico en dos rayas trazadas sobre una piedra dura, una con dicho objeto y otra con una barrita de prueba, cuya ley es conocida. -Repique: Riña, altercado o cuestión ligera que tiene alguien con otra persona. // Repicar: Dicho de las campanas o de otros instrumentos: Tañer o sonar repetidamente y con cierto compás en señal de fiesta o regocijo -Lamento: Queja con llanto y otras muestras de aflicción. -Sordo: Que no oye, o no oye bien. / Callado, silenciosos, sin ruido. -Zumbido: Golpe o porrazo que se da a alguien. // Zumbar: Producir ruido o sonido continuado y bronco, como el que se produce a veces dentro de los mismos oídos. / Azuzar un perro. -Hormiguelo: Acción y efecto de hormiguelar. // Hormiguelar: Dicho de alguna parte del cuerpo: Experimentar una sensación más o menos molesta, semejante a la que resultaría si por ella bulleran o corrieran hormigas.
	<p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: En la madrugada 8De El Llano en llamas). / Cuento de García Márquez, El mar del tiempo perdido, donde el pueblo se hace una fiesta. / Crónica de una muerte anunciada.</p>
<p>Anotaciones personales</p>	<p>Imagen en tres actos, por tanto un tríptico. Primera imagen del tríptico la muerte del amor, de la mujer, en soledad. Una muerte negra, roja y azul. Algunos cuadros de Ethel Glimour pueden contener el tono y la emoción de esta imagen. Segunda imagen del tríptico el pueblo y el alboroto, en contraposición a la muerte metafísica, acá hay una imagen barroca atiborrada, llena de colores, texturas y elementos como algún cuadro del Bosco o algunos murales de Diego Rivera donde se contiene la emoción y la caracterización de los pueblos en la plaza pública, en el alboroto, en la fiesta y el carnaval, con sus costumbres y tradiciones. La tercera imagen en contraposición a la segunda y como una búsqueda de equilibrio con la primera es una imagen azul y gris, con destellos celestes y blancos, en tonalidades opacas, como algunos cuadros de Cezanne, donde la luz y la oscuridad se empastan sobre personajes viejos y sombríos.</p>
<p>Categorías</p>	<p>Muerte, dios, nostalgia, estilo.</p>

Nombre	Ped. 68
Imagen	<p data-bbox="407 237 1016 268">-Denme una caridad para enterrar a mi mujer -dijo.</p> <p data-bbox="505 302 1386 373">Damiana Cisneros rezaba: “De las asechanzas del enemigo malo, líbranos, Señor.” Y le apuntaba con las manos haciendo la señal de la cruz.</p> <p data-bbox="505 386 1386 537">Abundio Martínez vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando encontrarse con alguna mala figuración. Al no ver a nadie repitió</p> <p data-bbox="505 550 1105 581">-Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta.</p> <p data-bbox="505 594 1386 665">El sol le llegaba por la espalda. Ese sol recién salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la tierra.</p> <p data-bbox="505 678 1386 785">La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: ¡Están matando a don Pedro!”</p> <p data-bbox="505 798 1386 1440">Abundio Martínez oía que aquella mujer gritaba. No sabía que hacer para acabar con esos gritos. No le encontraba la punta a sus pensamientos. Sentía que los gritos de la vieja se debían estar oyendo muy lejos. Quizá hasta su mujer los estuviera oyendo, porque a él le taladraban las orejas, aunque no entendía lo que decía. Pensó en su mujer, que estaba tendida en el catre, solita, allá en el patio de su casa, adonde él la había sacado para que se serenara y no se apestara pronto. La Cuca, que todavía ayer se acostaba con él, bien viva, retozando como una potranca, y que lo mordía y le raspaba la nariz con su nariz. La que le dio aquel hijito que se les murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada: el mal de ojo y los fríos y la rescoldera y no sé cuántos males tenía su mujer, según le dijo el doctor que fue a verla ya a última hora, cuando tuvo que vender sus burros para traerlo hasta acá, por el cobro tan alto que le pidió. Y de nada había servido . . . La Cuca, que ahora estaba allá aguantando el relente, con los ojos cerrados, ya sin poder ver amanecer, ni este sol ni ningún otro.</p> <p data-bbox="505 1453 894 1484">-¡Ayúdenme! -dijo-. Denme algo.</p> <p data-bbox="505 1497 1344 1528">Pero ni siquiera él se oyó. Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo.</p> <p data-bbox="505 1541 1386 1692">Por el camino de Comala se movieron unos puntitos negros. De pronto los puntitos se convirtieron en hombres y luego estuvieron aquí, cerca de él. Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara.</p> <p data-bbox="505 1705 1386 1776">Los hombres que habían venido la levantaron del suelo y la llevaron al interior de la casa.</p> <p data-bbox="505 1789 1154 1820">-¿No le ha pasado nada a usted, patrón? -preguntaron.</p> <p data-bbox="505 1833 1224 1864">Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza.</p> <p data-bbox="505 1877 1386 1908">Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la</p>

	<p>mano: -Vente con nosotros -le dijeron-. En buen lío te has metido. Y el los siguió. Antes de entrar en el pueblo les pidió permiso. Se hizo a un lado y allí vomitó una cosa amarilla como de bilis. Chorros y chorros, como si hubiera sorbido diez litros de agua. Entonces le comenzó a arder la cabeza y sintió la lengua trabada. -Estoy borracho -dijo. Regresó a donde estaban esperándolo. Se apoyó en los hombros de ellos, que lo llevaron a rastras, abriendo un surco en la tierra con la punta de los pies. Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: “Todos escogen el mismo camino. Todos se van.” Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.</p>
Contexto	<p>Apreciaciones de lectura: imagen delirante. Es totalmente narrativa a pesar de lo atiborrado de las imágenes. Es una secuencialidad progresiva con un flashback en el centro y una resolución del conflicto: hombre que va a matar a Pedro Páramo por su pena borracha.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primero hay un acercamiento de los personajes, este hombre como fuerza en pugna se acerca en un estado alterado pidiendo compasión por la muerte de su mujer. Anticipando el peligro Damiana trata de protegerse y proteger a Pedro Páramo con la cruz. Una protección simbólica. - Esta protección es inútil pues el estado de este personaje rompe las barreras simbólicas al estar en una situación de animalidad, de instinto de muerte y dolor. Esto hace que inicie el acto de acuchillar a Pedro Páramo. La narración utiliza los gritos de Damiana y la conciencia taladrada del hombre para narrar fuera de campo pues no se detalla en la entrada del cuchillo sobre Pedro Páramo, que en un estado de resignación constante se ha escondido de la luz, de las cobijas, de él mismo. - Los gritos sirven para transitar hacia un pequeño flashback que cuenta la muerte de la mujer, su pérdida del bebé y así se justifica las motivaciones y estados de aquel hombre para llegar hasta allí. Es paradójico que la muerte de Pedro Páramo parezca un asunto del azar y el delirio y no una venganza puntual. Como si cualquier cosa fuera suficiente para matarlo, pues él, en cierto modo ya está muerto. - Del flashback se pasa a la resolución dada en tres acontecimientos, la llegada de los hombres a terminar la escena, separando al asesino de Pedro Páramo, levantando y Damiana del suelo buscando apoyo para

	<p>Pedro Páramo.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esta escena se bifurca en los acontecimientos de ambos oponentes, el asesino sólo puede vomitar como expulsar su delirio en un corto lapsus de conciencia para decir que está borracho. Elimina sus culpas y su rabia. Esta especie de purificación es llamativa por el color amarillo de la bilis. Luego está la resolución de Pedro Páramo quien en un estado metafísico pierde conciencia de su muerte física, pues ya lleva tiempo muriendo sus pedazos y solo tiene como resguardo el espacio de sus pensamientos, donde estos como algo inmaterial se materializan en un espacio físico casi real.
	<p>Definiciones de palabras:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Asechanza: Engaño o artificio para hacer daño a alguien. -Cruz: Figura formada por dos líneas que se atraviesan o cortan perpendicularmente. / Patíbulo formado por un madero hincado verticalmente y atravesado en su parte superior por otro más corto, en los cuales se clavaban o sujetaban las manos y pies de los condenados a este suplicio. / Imagen o figura de este suplicio. -Ayuda: Persona o cosa que ayuda. // Ayudar: Prestar cooperación. / Auxiliar, socorrer. -Punta: Extremo agudo de un arma blanca u otro instrumento con que se puede herir. / Colilla de cigarrillo. / Lengua de tierra, generalmente baja y de poca extensión, que penetra en el mar. -Serenar: Aclarar, sosegar, tranquilizar algo / Enfriar agua al sereno. / Apaciguar o sosegar disturbios o tumultos. / Templar, moderar o cesar del todo en el enojo o señas de ira u otra pasión, especialmente en el ceño del semblante. -Apestar: Causar, comunicar la peste. / Corromper, viciar. -Potranca: Yegua que no pasa de tres años. -Rescoldera: pirosis: Sensación como de quemadura, que sube desde el estómago hasta la faringe, acompañada de flatos y excreción de saliva clara. -Relente: Humedad que en noches serenas se nota en la atmósfera. / Sorna, fresca. -Vomitarse: Arrojar violentamente por la boca lo contenido en el estómago. / Dicho de una cosa: Arrojar de sí violentamente algo que tiene dentro. / Proferir injurias, dicerios, maldiciones / Dicho de una persona: Declarar o revelar lo que tiene secreto y se resiste a descubrir. / Dicho de una persona: Restituir lo que retiene indebidamente en su poder. -Equipal: Especie de sillón hecho de varas entretejidas, con el asiento y el respaldo de cuero o de palma tejida.
	<p>Relaciones intertextuales e hipertextuales: La cuesta de las comadres. La noche en la que lo dejaron solo. Talpa. / Guy de Maupassant. <i>Confesiones de una mujer</i>. / Película <i>The Wall</i>, hombre que vomita. / Ped. 38 (comparación de ambas</p>

	muertes)
Anotaciones personales	La imagen aunque barroca dada sus múltiples escenas es una imagen clara y limpia en los acontecimientos, incluso en la atmósfera existe una tonalidad envolvente y precisa que ronda entre los naranjas, los amarillos y los grises, mezcla de la agitación, la sangre, el sol frío, la tierra seca y la fuerza de la muerte, donde no aparece el negro, pues ambos estado de delirio se aproximan más a unos blancos fulminantes que a unos negros depresivos. Es una imagen detenida pues cada elemento está descrito ara ser capturado en un elemento del cuadro donde se narran varias situaciones a la vez, pero todas pertenecientes a la misma imagen.
Categorías	Muerte, estilo, sonido, hombre y bestialidad.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Ballart, P. (2005). *El contorno del poema*. Barcelona, España: Editorial Acantilado.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina : Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (2001). *S/Z*. México: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Berger, J. (1987). *Mirar*. Madrid, España: Herman Blume.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Cangi, A. (2007). Presentación. En J.-L. Godard, *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Eco, U. (1974). *La estructura ausente*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Entrevernes, G. d. (1982). *Análisis semiótico de los textos*. Madrid, España: Ediciones cristiandad.
- Gasset, J. O. (s.f.). *Meditación del marco*. Recuperado el octubre de 2013, de pro-europa.eu: <http://www.pro-europa.eu/es/index.php/zodiaco/7-ortega-y-gasset-meditacion-del-marco>
- Godard, J.-L. (2007). *Historia(s) de cine*. Buenos Aires, Argentina : Caja Negra Editora.
- Jaillier, É. (2013). *Elementos claves para la investigación social*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Landow, G. P. (1985). *Hipertexto*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica.
- Posada, I., Mora, A., & Torres, L. (2013). *Relatoría 9 de la investigación Análisis de las adaptaciones cinematográficas de la obra literaria de Gabriel García Márquez*. Medellín, Colombia: Semillero Óptico.

- Rimbaud, A. (2011). *Arthur Rimbaud. Poesía al raso. Vol I. Textos 1870-1871* .
Barcelona España: Editorial Alrevés .
- Rulfo, J. (2002). *Pedro Páramo y El llano en llamas*. Barcelona, España: Editorial
Planeta.
- Silverman, K. (1983). *The subject of semiothic*. New York, U.S.A: Oxford University
Pres, Inc.
- Tejada, L. (1997). *Libro de crónicas*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma.
- Vilades, E. (2008). La semiótica / semilogía como fuente científica histórica de una
comunicología posible. En J. Galindo, *Comunicación, ciencia e historia*.
Madrid, España: Mc Graw Hill.