



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE A·R·T·E·S



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHu

**Estudio de la transmedialidad a través de *Pedro Páramo*:
de la literatura a la ópera y al cine.**

TESIS
para obtener el grado de
Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta
Lic. Lucía Jiménez Martínez

Directora de tesis
Dra. Angélica Tornero Salinas

Cuernavaca, Morelos, a 26 de agosto del 2020.

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Agradecimientos

A la Dra. Angélica Tornero Salinas, por la confianza depositada en mí: por su guía, visión y dirección para realizar este trabajo de investigación; pero, sobretodo, por su paciencia, su amistad y su invaluable calidad humana.

A la Dra. Lydia Guadalupe Elizalde y Valdés y al Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón, miembros de mi comité tutorial, por sus valiosas observaciones y comentarios realizados durante el desarrollo de este trabajo.

A todo el personal docente de la maestría. Profesoras y profesores: porto en el espíritu, con inmenso cariño, sus conocimientos, análisis e interpretaciones sobre todos los posibles mundos del campo del espíritu y de la imaginación humana.

Al personal administrativo de esta maestría, en particular, a Juan Carlos Ramírez Zendejas, por todo el apoyo que recibí para concretar todo lo relacionado a trámites, papeleos y demás avatares propios de la administración de este posgrado.

A Fernando Corona Bajonero, por su siempre amable disposición para auxiliarme con su apoyo técnico para realizar los cortes filmicos finales de este trabajo.

A mi hermano Arturito: porque tu existencia es testimonio del más alto y honorable espíritu de entre los seres humanos.

A Arturo y a Lucy: por su amor y apoyo infinitos.

A Nohemí: por tu amistad y cariño durante todo el sorprendente y palpitante recorrido académico.

A Sebastián, por lo que en poco tiempo ha sido y por lo que vendrá.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. <i>Murmullos del páramo</i> (1992-2006) de Julio Estrada: génesis de una investigación-creación de larga trayectoria	9
1.1.1 Sobre los medios utilizados: del <i>medio dado</i> al <i>nuevo producto medial</i>	13
1.1.2 De la presentación en Tokio 2010 y el registro filmico de la ópera.....	16
1.2 Breve explicación de la lectura de los apartados siguientes	20
1.3 Transformación multimedial de <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo a <i>Murmullos del páramo</i> de Julio Estrada.....	22
1.3.1 De la novela a la figuración escénica: configuraciones de significación.....	24
1.3.2 De la novela a la figuración musical.....	54
1.4. Breve conclusión de capítulo.	61
CAPÍTULO 2. “El hombre de la media luna (Pedro Páramo)” de José Bolaños (1978): de la novela al cine.....	63
2.1.1 Breve revisión histórica: La incursión de Rulfo y de Bolaños en el <i>cine</i>	63
2.1.2 Sobre la selección de la película (o <i>nuevo producto medial</i>)	70
2.2 Transformación multimedial de <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo a <i>El hijo de la media luna (Pedro Páramo)</i> de José Bolaños.....	73
2.2.1 De la novela a la figuración filmica: configuraciones de significación	73
2.3 Breve conclusión de capítulo.....	124
CAPÍTULO 3. Transmedialidad: estudio comparativo de las configuraciones de significación entre la novela, la ópera y el cine	129
3.1 Breve recapitulación	129
3.2 El encuentro de lo símil y/o equivalente entre las configuraciones de significación.	130
3.2.2 “Configuraciones de significación: comparativa intermedial entre la ópera y el cine	134
3.3 Breve conclusión de capítulo.....	150
BIBLIOGRAFÍA	156
APÉNDICES	161
I. Cuadro 1. Configuraciones de enunciación y de ambientación	161
II. Cuadro 2. Configuraciones de enunciación y de ambientación	176

INTRODUCCIÓN

El origen y primer interés para el desarrollo de este trabajo de investigación se remonta a una noción proveniente de Grecia (siglos III y IV d.C) nombrada por Hermógenes como *écfrasis* la cual definió como “una descripción extendida, detallada y vívida, cuya característica principal era la de «presentar un objeto ante los ojos»” (Pimentel 206).

Aquel concepto, junto con el de otros autores ‘clásicos’ que expusieron sus propios pensamientos y reflexiones sobre las relaciones espacio-temporales de las artes¹, forjaron, desde entonces, diversas inquietantes con respecto a las interrelaciones artísticas; que aún y a la fecha tratan de resolverse desde diversas aproximaciones y campos de estudio.

Así, por ejemplo, para mediados del siglo XX los estudios de literatura comparada se empezaron a cuestionar las propiedades espaciales de algunos textos literarios y las propiedades temporales de las obras visuales (Clüver, 24). Luego, se catalogaron a los estudios literarios relacionados con las diferentes disciplinas del arte como: “estudios interartísticos”; a las expresiones artísticas de acuerdo a sus medios de su expresión, producción, función y/o recepción como “estudios mediales” y a los estudios que interrelacionaran a los anteriores como “estudios intermediales”; tal como las distinguiera Claus Clüver en “*Intermediality and Interarts Studies*” (20-21).

Es sabido, con respecto a “los estudios intermediales” que sus conceptos, definiciones y tipo de aproximaciones están, desde sus primeras publicaciones en los años cincuenta, en un constante cambio debido al propio devenir de las artes y de otras entidades y/o fenómenos de expresión artística de acuerdo al fin, objetivos e intereses que se persigan con su estudio.

No obstante, la historia de la definición de ‘intermedia’ se remonta a una primera mención en el año de 1812 por el poeta T. S. Coleridge, y retomada de nueva cuenta en 1966 por Dick Higgins, artista de la corriente artística del *Fluxus*, cuando expresó en su ensayo “Intermedia” que dicho vocablo era usado con respecto a las fusiones en “las nuevas artes” y

¹ Me refiero a las propuestas de autores clásicos que establecieron los primeros paralelismos entre la poesía y las artes visuales al situarlas dentro del mismo espacio y tiempo —que no los medios de expresión— en cuanto a la connotación de *mimesis* o representación de la realidad. Como por ejemplo: la de Platón, en *República*, quien valora a la poesía «como un arte aproximado a la pintura»; como el de Aristóteles, en *Retórica*, quien afirma que «la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía» (Hernández s.p.); o cuando Plutarco cuando atribuye a Simónides de Ceos la frase: “poesía muda” y “la poesía [es] pintura que habla” (Alberdi 20; Giraldo 115); otra más, nacida de *Arte Poética* con la más famosa cláusula de Horacio: «ut pictura poesis» - «como la pintura así es la poesía» (Pimentel 206).

cuya principal característica era: “*that [...] they fall conceptually between established or traditional media*” para dar a entender que el “arte intermedial” funcionaría como un rompimiento en las formas habituales de percepción” (Rajewsky, 51).

Dentro de este “rompimiento de la percepción” y/o quebrantamiento, o mejor dicho, desintegración de los límites de las disciplinas del arte se insertaron algunas expresiones artísticas tales como la ópera y el cine; ambas consideradas como fenómenos *parteaguas* que impactaron considerablemente el discurso interartístico pues, por un lado, ya resultaba imposible catalogarlas como disciplinas del “arte bajo” —por tratarse, hasta entonces, como expresiones propias de la “cultura popular”— pero, sobre todo por la develación de su complejidad a través de la articulación y/o la combinación de diversas estructuras mediales: todas ellas imposibles de catalogar en una única disciplina artística y/o tradicional² (Clüver, 24-26; Rajewsky 50,52). Así, con el paso del tiempo, se reconoció que la mejor aproximación a su estudio tendría que ser considerado por la intermedialidad.

Sirvan las líneas anteriores para recordar, de manera sucinta, mi propio camino de entendimiento del campo de estudio al cual pertenece este trabajo de investigación. Tal como su título indica, trata de los fenómenos intermediales que articularon la transmedialidad — esto es, la transformación de un medio de expresión artística a otro— de la primer y mítica novela de Juan Rulfo³, *Pedro Páramo* (1955), para recrearse en y como nuevos fenómenos mediales de expresión artística tales como la ópera de Julio Estrada⁴ *Murmulllos del páramo* (2010) y la película de José Bolaños⁵ *El hombre de la Media Luna (Pedro Páramo)* (1978).

² En el artículo “*The Intermediality of Film*” Joachim Paech, define al filme, desde su concepción histórica hasta la actualidad, como una *constelación híbrida* dada su compleja construcción intermedial técnica y estética (Paech 8-9). Similar acontecimiento sucede con la ópera: en 1850, Richard Wagner, introdujo el concepto “*das Gesamtkunstwerk*” rumbo a la comprensión de la integración de artes —tales como la poesía, la música y el baile— para convertirlas en una nueva entidad artística: “el arte del futuro” y es en este campo donde se integró y renovó el concepto de ópera; sobre todo en Alemania luego de la primera guerra mundial (Breivik 95).

³ Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaíno, Juan Rulfo, nació en Apulco, Jalisco, un día 16 de mayo de 1917. Muere en la Ciudad de México en el año de 1986. Como testimonio del desarrollo de una de sus vetas artísticas, la de la escritura —otras fueron la fotografía y el cine—, dejó al alcance del mundo lector dos novelas —*Pedro Páramo* (1955) y *El gallo de oro* (1958) y un libro de cuentos —*El llano en llamas* (1953)—, además de otros relatos. Para conocer más de su biografía recomiendo *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía* de Alberto Vital, publicada por la editorial RM en el año 2017.

⁴ Julio Luis Estrada Velasco (México, 1943-) es doctor en “Música y Musicología” por la Universidad de Estrasburgo, investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores, miembro del Instituto de

Como es evidente, la formulación de los títulos dichas obras manifestaban desde ya su cualidad filial —de entrecruzamiento, de intermedia— con respecto a la obra literaria, pero más allá de este parentesco nobiliario me pregunté si, a través de algún método sistemático del campo de la intermedialidad, particularmente por esta noción del “entrecruce de fronteras entre diversos fenómenos interartísticos”, podrían encontrarse *los núcleos, rastros o huellas genéticas* que indicaran, dentro de su código de formulación y sin importar su medio de expresión, su ascendencia filial con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; y, si esto fuese posible, ¿cómo es que se configurarían en los diferentes medios? ¿qué articulaciones mediales de cada nuevo producto tendrían que interactuar para otorgar una significación por ella misma y de pertenencia con su medio original (la novela)?; aún más, ¿habría configuraciones intermediales equivalentes (por su narratividad o por su efecto discursivo) entre los medios de expresión re-creados a pesar de sus diferencias de expresión medial?

Sin saberlo, estas preguntas me dirigían no solo a la formulación de los objetivos de esta tesis, sino a la creencia —que luego compondría la hipótesis— de que era factible encontrar, analizar y describir los medios y fenómenos de la transformación de la novela *Pedro Páramo* a sus “nuevos productos mediales” (ópera y película) y que no serían sus diferencias, sino las semejanzas en la articulación de sus configuraciones mediales concretas —a las que nombré como “configuraciones de significación”—, las que exhibirían su *empalme genético*— no sólo con la novela sino entre ellas mismas.

A la par de esta formulación pensé que, de demostrarse dicha hipótesis, se podría plantear que existen configuraciones de significación fundamentales, insertas y manifiestas entre obras intermediales, cuya búsqueda y encuentro significaría un posible y nuevo entendimiento sobre la esencia —*il cuore*—⁶ compartido en estos espacios o núcleos de

Investigaciones Estéticas, y titular del Laboratorio de Creación Musical en la Facultad de Música-UNAM (“Julio Luis Estrada Velasco” s.p.).

⁵ José Antonio Bolaños Prado nace en la Ciudad de México el 24 de julio de 1937 y muere, en este mismo, lugar el 11 de junio de 1994. De ascendencia española, Ingresó a la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) el 4 de noviembre de 1968. Perteneció a la generación de cineastas en la que también figuran José Estrada y Arturo Ripstein. Su corta carrera filmográfica fue poco reconocida; no así su vida privada pues fue, durante algún tiempo, foco de la atención del periodismo nacional debido a sus atavíos personales. Entre sus obras destacan *La soldadera* [1967] y *El hombre de la Media Luna (Pedro Páramo)* [1978] (“Bolaños, José” s.p.) .

⁶ Como se leerá en las conclusiones del capítulo final de este trabajo, la esencia, —*il cuore*— que intuí que podría encontrarse en los espacios o núcleos de entrecruzamiento interartístico, si la hipótesis se cumpliera, fue comparable con una noción que, un año después de iniciada esta investigación,

entrecruzamiento —de creaciones derivadas de otras— y sobre los entendimientos de los propios lectores y recreadores, vaya, las visiones o imaginarios que poblaron su mente —tal como en los casos de Julio Estrada y de José Bolaños— a partir de la lectura de *Pedro Páramo* para refigurar y configurar sus propias y nuevas (re) creaciones a partir de una de las obras de mayor trascendencia en la literatura mexicana y latinoamericana.

Dicho trascender, me refiero ahora a la novela, se extiende no solo por su composición y valor literario —además de histórico, estético, imaginario, simbólico, etcétera—, sino por la génesis creativa en que su mera existencia deviene y se manifiesta: no por nada existen innumerables estudios académicos (mayormente de análisis narrativo y/o literario) y un número no menor de re-creaciones artísticas de distinta naturaleza que hasta la actualidad, 65 años después de su publicación, dan por sentado, por un lado, el impacto que *Pedro Páramo* logra para con sus lectores; pero, por otro, su alto y honorífico posicionamiento de entre las novelas mexicanas, a través del espacio y del tiempo.

Con respecto a los estudios formales y/o críticos que involucraran al campo de la intermedialidad y a esta novela (con ello quiero decir que aunque existen desde el momento en que la obra narrativa es el ‘sustrato’ principal para el desarrollo de una investigación), no encontré —por lo menos hasta que este trabajo finalizó— alguno que con todo propósito argumentase sus observaciones a través de las herramientas de la intermedialidad ni que mostraran en sus títulos una terminología que exhibiera su pertenencia a tal campo de estudio; mucho menos alguno que abarcara un análisis vertical (de la novela para con sus recreaciones) y horizontal (entre las recreaciones mismas) que, como he referido en líneas previas, buscaran y encontraran los núcleos, empalmes o huellas genéticas de equivalencia en su significación con relación a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y tal como he propuesto en este trabajo.

Ante la carencia de tales aproximaciones —aquellas que propusiesen dentro de su estudio alguna metodología crítica de la intermedialidad— propuse como justificación de esta

encontré a través de la hermenéutica de Paul Ricoeur. Tomada por el propio autor a partir de las tesis sobre el tiempo San Agustín explica sobre la “impronta anímica” que trata de: “(...)imágenes-huellas e imágenes-signos que el espíritu espera y recuerda” (...) y que sin embargo, la espera y la memoria tienen extensión “en” el espíritu por lo tanto, como impresión (...)Pero la impresión solo está en el espíritu en cuanto este actúa, es decir, espera, presta atención y recuerda (Ricoeur, 62). *Il cuore* que yo busqué, a través de estas configuraciones de significación, correspondería por analogía a la(s) impronta(s) anímica(s) que *Pedro Páramo* estampó en los espíritus tanto de Julio Estrada como de José Bolaños con tal intensidad como para producir (llevar a la actuación) vía escénica (en ópera y filme, respectivamente) sus propias memorias de tal impresión.

investigación que los resultados obtenidos, podrían aportar nuevas perspectivas de entendimiento de la novela misma: a partir de su transformación en nuevas expresiones artísticas (tal como son la ópera y el filme propuestos para este estudio); y, por su puesto, para promover la aplicación y evidenciar la eficiencia de las herramientas de la intermedialidad como una categoría crítica de análisis de fenómenos artísticos de diversa composición.

Pero, ¿cuál sería la metodología indicada o precisa para lograr los objetivos de este estudio?

Partir de una obra escrita a un fenómeno multimedial; mejor dicho, hacer un análisis sobre la transformación de una novela a los escenarios (teatrales o filmicos) en los que una serie de eventos de distinta naturaleza medial —guiones, música, danza, actuación, iluminación, vestuarios, diseños escenográficos, etcétera— se articulan para formularse como un todo o como un fenómeno artístico recreacional y absoluto requería de una metodología lo suficientemente adaptable para tales intereses.

Así, la selección de la metodología tuvo todo que ver con dicha conciencia de transformación y multimedialidad cuando, como otro acto de mera intuición, elegí la ópera de Julio Estrada para iniciar este trabajo de investigación.

Mi propia sumersión en el mundo rulfiano desde la perspectiva del compositor de la ópera —me refiero, en particular, a las publicaciones de su propia investigación sobre Rulfo— marcaron la pauta para encontrar la metodología con la cual trabajé en este estudio.

Dentro de todo este material impreso encontré que Estrada había realizado una aproximación netamente musical de la escritura de Rulfo —de su primer novela y de su colección de cuentos— y que había clasificado, de acuerdo a su propia interpretación, “el universo sonoro rulfiano” en tres grandes rubros; a decir: “las sonoridades literarias”, “las sonoridades ambientales” y “las sonoridades inventivas” (Estrada, “El sonido en Rulfo” 19).

Dicha clasificación, así como una serie de elementos que parecían análogos entre la ópera y la película seleccionada —me refiero a sus naturalezas plurimediales y a que ambas estaban disponibles en *Internet* por sus registro filmográfico en el caso de la ópera⁷ y, por su propio medio en el caso de la película— así como el apoyo documental de mi tutora de tesis, me llevaron a encontrar los trabajos sobre intermedialidad de Irina Rajewsky, en específico un

⁷ He de mencionar que aunque no tuve la oportunidad de presenciar en físico la puesta en escena de *Murmillos del páramo* de Julio Estrada y, a pesar de que realicé este trabajo a partir de su único registro filmográfico (la versión del año 2010), aquello se suscitó no como una limitante sino como una oportunidad para reproducir, pausar, continuar y/o regresar las veces que fueran necesarias dicho registro para los fines que de este estudio eran requeridos.

artículo publicado el año 2005 bajo el título de *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*"; en el cual, además de hacer una reseña de la evolución de dicho campo de estudio, insertó su propia propuesta para definir a la intermedialidad como una condición y como una categoría crítica de análisis intermedial.

La premisa fundamental que propone Rajewsky para iniciar un estudio de intermedialidad es, justamente, la de que los productos a estudiar exhibieran en su composición una condición de entrecruzamiento de sus medios, pero sobre todo la de “aproximarse al fenómeno intermedial *per se*”, es decir a sus configuraciones mediales concretas. Para ello, definió tres subcategorías de la intermedialidad: por transposición medial, por referencia intermedial o por combinación medial, mismas que podrían exponerse de manera individual o simultáneamente en los fenómenos a estudiar.

Debido a la terminología propia del método seleccionado y en conjunción con los rubros musicales que Estrada determinó para clasificar de la literatura rulfiana su “universo sonoro”, fue que formulé cuatro nociones que, desde mi perspectiva, podrían, por separado, describir los fenómenos mediales concretos de su composición (tanto para la ópera como para el filme) así como su pertenencia a las subcategorías descritas por el método mismo; a decir: “configuración⁸ de enunciación” (que describiría todas las referencias literarias o citas textuales de las voces y enunciaciones de los personajes de la novela), “configuración de ambientación” (que tal como su nombre lo indica describiría fenómenos escénicos tales como la iluminación, el vestuario, las actuaciones, los sonidos, y toda suerte de sucesos ambientales) y “configuración musical” (que describiría composiciones musicales específicas

⁸ Según el Diccionario de uso del español María Moliner la palabra “configuración” refiere a la “acción de configurar[se] y a “la forma o aspecto exterior de las cosas”; mientras que su significado como un verbo es definido como “1. Dar a una cosa una forma. ≈ Conformar. También en sentido figurado ≈ Formar. 2. Introducir o modificar los datos que determinan el modo de funcionamiento de un programa o sistema”. Como se ha explicado, además de utilizar la terminología propia del método de intermedialidad seleccionado, he definido tales nociones puesto que la “forma” en que los diversos fenómenos de naturaleza medial se resuelven corresponde a la figuración de cada autor (Julio Estrada o José Bolaños) con respecto a la novela de Juan Rulfo. Por ejemplo: no es ni el mismo tono, ni la misma voz, ni la forma de presentación en que el personaje de Juan Preciado enunciará sus líneas de monólogo o diálogo escénico teatral o escénico filmico. Cada autor tiene su propio “modo” de configurar las enunciaciones de sus personajes, los ambientes o las sonoridades musicales. Además, dicho término, según el diccionario, refiere a una acción, es decir a algo que estará sucediendo en un tiempo y espacio determinado. De ahí que una configuración describe, según sea el caso, las enunciaciones, las acciones de los personajes y la ambientación en las que realizan su actuación escénica, sea el caso de la ópera o el del filme. Hay otras razones por las cuales he seleccionado ese término, mismas que podrán ser leídas en el “Capítulo número tres” de esta investigación.

en cada recreación)⁹. Mientras que la cuarta noción sería la de “configuración de significación”: que, como una unidad absoluta y numerada, incluiría en su formulación una configuración de enunciación y una de ambientación, ambas situadas en el mismo tiempo y espacio de acción escénica. Luego entonces, este tipo de configuración sirvió para realizar una comparativa intermedial, por la equivalencia de su significación narrativa, entre las recreaciones estudiadas (aquello que referí como “análisis intermedial horizontal”).

Finalmente, concluí el capítulo uno de esta tesis, dedicado a la interpretación intermedial de *Murmullos del páramo* (2010) de Julio Estrada; incluí una breve revisión de la historia de su génesis y creación. También describo, con mayor profundidad, la metodología utilizada y la aplico para obtener dos tipos de resultados: el primero, un cuadro esquemático con descripciones puntuales de las configuraciones (de enunciación y/o de ambientación) encontradas en la ópera y, el segundo, en el corpus mismo de dicho capítulo, la interpretación de acuerdo a las subcategorías de la metodología seleccionada de los sucesos de intermedialidad de dichas configuraciones.

En el capítulo número dos interpreto los fenómenos de intermedialidad suscitados en la película *El hombre de la Media Luna* (Pedro Páramo) (1978) de José Bolaños. También hago una reseña de la relación que Rulfo y Bolaños tuvieron con el cine. En el caso del primer autor, escribo sobre sus incursiones creativas en tal medio de expresión y también hablo un poco de las interpretaciones de naturaleza fílmica que otros estudiosos y analistas han realizado con respecto a la literatura del escritor jalisciense. Con respecto Bolaños recojo parte de su historia fílmica y la relación que guardó con el escritor de la novela a través de su obra filmográfica.

En el capítulo número tres realizo una breve recapitulación de los anteriores; explico con mayor profundidad el término “configuración de significación” y realizo una interpretación intermedial de aquellas que resultan equivalentes entre las recreaciones de estudio.

Finalmente, y dado que cada capítulo contiene abundante información, decidí escribir para cada uno de ellos una breve conclusión. No entraré en este apartado en mayor detalle al respecto, baste decir que los objetivos fueron logrados y que la hipótesis de esta investigación obtuvo un resultado positivo.

⁹ Como se verá en el primer capítulo de este trabajo, la configuración musical fue incluida dentro de la configuración ambiental.

Sirva, pues, este trabajo para todo aquel que está en busca de una nueva forma de aproximarse a diversos fenómenos artísticos relacionados entre sí.

CAPÍTULO 1. *Murmullos del páramo* (1992-2006) de Julio Estrada: génesis de una investigación-creación de larga trayectoria

Murmullos del páramo tuvo un largo proceso de creación antes de ser llevada, como una “multiópera”, a diversos escenarios teatrales del mundo, entre los cuales: Madrid, Stuttgart, México, Venecia y Tokio.

Según diversos documentos de autoría de Estrada para llevar a cabo la creación de la ópera tuvo que sumergirse, durante al menos diez años, en el universo rulfiano a través de diversas aproximaciones, como por ejemplo: la escucha de un viejo cassette con la voz de Rulfo en lectura de sus propios cuentos; viajes a diversas geografías mexicanas como Sayula, San Gabriel, Telcampana, Tuxtacuecuexco y Tapalpa, todas relacionadas con la vida y obra del escritor jalisciense (Estrada, *El sonido en Rulfo* 16); una investigación sonoro-musical de la escritura rulfiana que culminó con la publicación de *El sonido en Rulfo* en el año de 1990; la concepción, desarrollo y presentación radiofónica de «Doloritas, quasi una ópera radiofónica»¹⁰, diversas composiciones sonoro-musicales representantes del imaginario rulfiano desde la “visión auditiva” del compositor e investigador; y, finalmente, la creación y primera presentación de la multiópera *Murmullos del páramo* en el año 2006.

El sonido en Rulfo, publicado en el año de 1990 por el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), da cuenta de un exhaustivo proceso de investigación sonoro-musical de la obra literaria de Rulfo, misma que contendría, en palabras de su autor, “el material suficiente para la creación de la ópera” (Semichon s.p.).

En dicho material escrito Estrada define, de acuerdo a su análisis e interpretación auditiva¹¹, la noción de “el universo sonoro de Rulfo” o “sonoridades rulfianas” que, tanto para los cuentos como para la novela *Pedro Páramo*, tendría su fundamento con base en tres subcategorías —nombradas y desarrolladas por cada capítulo—: sonoridades literarias, sonoridades ambientales y sonoridades inventivas¹².

¹⁰ “Doloritas, quasi una ópera radiofónica” (1992) y “Susana San Juan” constituyen las dos partes principales de *Murmullos del páramo*; el formato de la primera, como su nombre lo indica, constituyó una representación meramente sonora transmitida vía radio; la segunda fue concluida en el año 2006 formando parte ya, de forma escénica, de la multiópera. (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.).

¹¹ Al respecto de su interpretación sonoro-musical, Estrada comenta: “(...)Mi análisis, tenderá a evitar las referencias al sentido argumental de las obras, concentrándose en destacar las alusiones al oír, al sonar, al nombrar o al inventar sonoro y musical, para ofrecer la lectura de un músico o la de un escucha de los textos (Estrada, *El sonido en Rulfo* 20)”.

¹² En la edición número dos del año 2008, *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”*, también publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, cambia la capitulación por los siguientes apartados: 1)

Además de lo anterior, en ambas ediciones se incluye un breve ejercicio de intermedialidad en el que Estrada imprime en las páginas finales algunas fotografías de Rulfo —inéditas para el tiempo de la publicación de la primera edición— en las cuales están inscritas algunas frases u oraciones de la obra rulfiana y, a partir de las cuales, explica:

Sin pretender ilustrar una literatura que se basta a sí misma, empleo esas imágenes fotográficas intentando hacer ver aquellas que, a mi entender, “suenan”, tienen un cierto tiempo, denotan alguna forma de movimiento o guardan cierta relación con el tema” (Estrada *El sonido en Rulfo*,19).

A partir de las líneas expresadas anteriormente, vale reconocer la naturaleza creativa de Rulfo: son sus propios imaginarios “fantasmagóricos o de naturaleza anímica” los que una y otra vez se plasmaron no sólo en su narrativa sino en otros tipos de expresión artística incluidas la fotografía y el cine, devenires artísticos con los que tuvo una relación cercana. Así, es natural para un espectador/lector inmiscuido a fondo dentro del universo “multifacético” de Rulfo, como el propio Estrada, encontrar en dichos motivos repetitivos e implantados dentro de la obra rulfiana un acento o tono similar fuera del alcance de toda percepción ordinaria:

Por encima de toda simbolización cultural expresada mediante nociones, el sentido de la percepción de Rulfo nos lleva a vivir sus proposiciones como imágenes mentales en las que la incitación sensorial, de la más experimentada a la menos usual o incluso desconocida, nos obliga a fantasear. (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.).

Posterior a esta primera edición de *El sonido en Rulfo*, vino una segunda edición en el año 2008, y aún “la promesa” una tercera que hasta el momento no ha sido publicada. La segunda edición incluye entre sus páginas otros artículos de investigación que Estrada publicó en diversas revistas especializadas luego del año de 1990 con respecto al tema sonoro-musical en la obra de Rulfo y, en particular, con respecto a la novela *Pedro Páramo*, los cuales portan los siguientes títulos: “Abundio Martínez y Doloritas Páramo, música en la realidad: silencios y murmullos en la novela (1993)”, “*Pedro Páramo*: ¿...esa tierna música del pasado?” (1998), “Música y músicos en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo” (sin fecha) y “Del sonido en Rulfo a *Murmullos del Páramo*” (sin fecha)¹³.(Estrada 99-153)

Sonoridades del habla; 2) Sonoridades del ambiente; 3) Sonoridades de la música; 4) Sonoridades del tiempo; 5) Sonoridades de la pérdida.

¹³ Este artículo es una síntesis del proceso de creación de la ópera. Además de ofrecer al lector la definición del término “multiópera”, detalla las categorías sonoro-musicales que la componen —también revisadas en la primera edición de su libro— y describe los elementos que fundamentan su composición teatral-escénica, tal como se leerá en páginas subsiguientes.

Dado que fue fundamental el entendimiento de los elementos que, de acuerdo a Estrada —citados en las líneas anteriores—, dieron origen a la creación de la multiópera, regreso con la definición de las categorías de interpretación sonora que Estrada ha establecido en la primera edición de su libro:

Sonoridades literarias: propias del terreno del lenguaje, como las evocaciones del carácter dramático y poético, a las que añado las indicativas de alguna presencia de la música.

Sonoridades ambientales: como las descripciones puramente auditivas de la realidad, que en Rulfo denotan las calidades de un explorador de la naturaleza.

Sonoridades inventivas: ahí donde la lectura de sus textos [los de Rulfo] llama aún más la atención y que refieren a una fantasía cercana a la creatividad musical si no acaso es la misma (Estrada *El sonido en Rulfo*, 19).

Así, desde mi interpretación, fueron requeridas tales categorías sonoras para que Estrada pudiera definir formalmente el concepto de multiópera tal como a continuación:

(...) en un franco contraste con las producciones de repertorio, cuya vana fastuosidad en la representación escénica en las últimas décadas tiende a predominar sobre el contenido musical que les da origen. La idea de multiópera se acerca más al eclecticismo del cine que al encierro de la ópera tradicional por su carencia de fronteras entre la voz de los actores, los ambientes sonoros naturales y una música que, a su vez, no marca límites entre la popular o la producida a través de una escritura musical como con tecnologías avanzadas; la visión del todo, ajena a categorías culturales, es la de un estimulante cosmos auditivo por la variedad de sus vertientes (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.).

No obstante, y con respecto a dicha definición desarrollaré algunas precisiones. Cuando leí, por vez primera el artículo “Del sonido en Rulfo a *Murmullos del Páramo*” (sin fecha) —mucho antes de acceder a *El sonido en Rulfo*—, entendí que las referencias a “la voz de los actores”, “los ambientes sonoros naturales” y “una música sin límites categóricos” constituirían los núcleos principales y de articulación de la composición final de la ópera, luego supe que Estrada les denominaría y clasificaría como “sonoridades”, como anteriormente he mostrado.

Para ejemplificar, en un sentido práctico, este “cosmos auditivo” vuelvo a los componentes (mediales) que el propio Estrada ha determinado para su obra: las “capas de registros fonográficos”: son pertenecientes a la “parte fija del material” y están integradas de la siguiente manera:

- Voces: refiere al modo de hablar de los personajes, doloroso pero no dramático, con un estilo similar a la voz de Rulfo cuando lee sus propios cuentos: *¡Díles que no me maten!* y *Luvina*. Para lo anterior convocó a varios actores, que “conocedores o encauzados al hablar rulfiano

lograron integrar sus voces al habla llanera”, entre otros: Ernesto Gómez Cruz, Ana Ofelia Murguía, Paloma Woorich, Isabel Benet y Augusto Escobedo.

- Ambientes sonoros: grabaciones de sonidos de los pueblos de San Gabriel y Tuxcacuesco¹⁴ en Jalisco tales como: el trote rebotado de los burros, el de una chicharra, de los pasos en los caminos, del caballo de Miguel Páramo; mientras que en el estado de Morelos grabó otros elementos de la naturaleza como: el piar de los pájaros, los sonidos de insectos, el ruido de la tormenta, de truenos, el ladrar de los perros, los pasos que hacen crujir las duelas o las puertas, el paso de una carreta.
- Música local: De entre las cuales, la más significativa fue la de “Mi novia me dio un pañuelo” y otra, mencionada en la obra no como la letra particular de una canción sino como una línea particular a partir de la cual Estrada mismo hizo una composición, a decir: “El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul. Revuelto con menta y hierbabuena” (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.).

Otros elementos sonoros constitutivos de dicho “cosmos” en la multiópera son los “módulos autónomos”. En términos generales la noción se refiere a la combinación de voces instrumentales o humanas que representan, sonoramente, a diversos personajes de la novela y cuya presencia escénica, como un tipo de canto, puede presentarse simultáneamente con la de los actores físicos y con la de los actores orales que enuncian diálogos o monólogos de la novela escrita. Son estos módulos los que favorecen y/o reafirman la noción de ‘multiópera’ en términos de su acoplamiento:

- *Hum* (del maya: murmullo): trata de una composición de voces para cinco solistas que en dúo, tríos, cuartetos o quintetos llevan al ámbito auditivo, la representación de algunas “fantasías acústicas” que frases como: “su voz eran hebras humanas” o “es cierto, Dorotea, me mataron los murmullos” dan cuenta de la “expresión inmanente de los seres inmateriales, “fósiles resonantes”, que a través de su voz, permanecen en el inframundo de Comala” Se incluyen entre estas voces a Susana San Juan (soprano), Justina (mezzo), mujer en el pueblo (contralto), Juan Preciado (tenor) y Pedro Páramo (barítono).¹⁵
- *mictlan [sic.]*(el mundo náhuatl de los muertos): otra composición sonora en trío para voz femenina, contrabajo y ruidista. Representa el cantar de la madre muerta de Juan Preciado, Doloritas Páramo, que sin pronunciar palabra recurre a entonaciones primigenias que desprenden el tono áspero y estertéreo de la moribunda o a su llanto”; el ruidista, extiende la ejecución del percusionista tradicional: añade el frote y el rasgueo, no tiene una definición del tipo de sonidos que ejecutará y se ayuda de la manipulación de objetos del campo tales como —semillas, ramas, piedras, cuerdas—; el contrabajo es la personificación

¹⁴ Estrada comenta que en la versión inicial de *Pedro Páramo*, la del año de 1954 de la editorial Letras Patrias, se puede leer: “Fuí a Tuxcacuexco...” en lugar de “Vine a Comala...” (Estrada 16)

¹⁵ Un extracto de esta composición sonora se puede encontrar con la siguiente dirección electrónica: <https://youtu.be/46gO2PZu8f0>.

instrumental de Juan Preciado, aparece en la obra, en posición horizontal sobre una mesa (“como un cadáver”) a partir del cual se extraerán diversos sonidos (de “materia ríspida y seca”) (Estrada, s.f.:10)¹⁶.

- *Retrato*: Pedro Páramo (solo de trombón)
- *mictlan'ome*: Susana San Juan (soprano coloratura), Justina (mezzo), Pedro Páramo (barítono), Abundio (ruidista), Juan Preciado (contrabajo)
- *matlapoa*: Padre rentería (*Sho*)¹⁷
- *Caja con trenzas*: Susana San Juan (guitarra)
- *Fósiles resonantes*: los doce músicos en todas sus voces (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.).

Otros elementos constitutivos de la multiópera son los siguientes:

Espacio Sonoro:

- Un sistema de 12 altoparlantes colocados en semiesfera por encima de los espectadores que reproduce las voces y acciones de los actores, la sonoridad de los ambientes, la música instrumental y vocal. Dicha disposición crea un contraste sonoro espacial: nivel alto o arriba (donde a penas se percibe la existencia cotidiana del campo), nivel intermedio (el descenso al pueblo de Juan Preciado) y, nivel bajo (el inframundo, un poco por encima del público).
- El danzante de *Butoh*: representación dramática de Pedro Páramo cuya evolución corre en paralelo a la de los músicos.
- El trombón: por momentos, actúa como la representación del cacicazgo de Pedro Páramo, mientras que el *Sho* simboliza la ascendencia de la iglesia del padre Rentería (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.).

1.1.1 Sobre los medios utilizados: del *medio dado* al *nuevo producto medial*

Al igual que el largo proceso de creación de la multiópera *Murmullos del páramo* — o *nuevo producto medial* según la terminología de la intermedialidad (Rawjesky 51-64) — la historia de la creación de *Pedro Páramo* no está exenta de un largo proceso de correcciones de Rulfo y de las editoriales que la publicaron (Centro Mexicano de Escritores y el Fondo de Cultura Económica (F.C.E), inicialmente)¹⁸.

Para el análisis intermedial que desarrollaré en esta tesis utilizaré como medio dado¹⁹ *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, cuya edición número 29 corrió a cargo de José González

¹⁶ En otro sentido, explica Estrada, *mictlan*, representa “en un sentido arcaico de Pedro Páramo, [...] la destrucción de antiguas culturas agrícolas acosadas por la guerra, la erosión y la Conquista” (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.). La obra completa de *mictlán* se puede escuchar en el canal de *Youtube* de Julio Estrada con la siguiente liga electrónica: <https://youtu.be/wMZ0Yun9GcM>

¹⁷ Órgano de boca japonés (Estrada *Del sonido en Rulfo*, s.p.).

¹⁸ Mucho más de la anterior historia se puede leer en el capítulo escrito por el editor titulado “Historia del texto”.

¹⁹ Es decir, el medio original a partir del cual se desarrolla un análisis intermedial según la propuesta de Irina Rawjesky (2005).

Boixo. Tuve varios motivos para seleccionar esta publicación: el primero de ellos es que trata de la “versión definitiva” de la novela, tal como se lee en su página 53:

La decimosexta edición (2002) de la editorial Cátedra puso al día las ediciones previas, incorporando el «texto definitivo» [...] La presente edición [la número 29] sigue ofreciendo el mismo texto, actualiza la «introducción», especialmente en el apartado bibliográfico, introduce cambios en algunas notas y mantiene los apéndices.

Dicho “texto definitivo” fue establecido por la Fundación Juan Rulfo, luego de las últimas correcciones que el autor jalisciense hiciera a las ediciones 1980/1981 del F.C.E. y tomando como referencia los mecanustritos de Rulfo (González 53).

El segundo motivo fue debido a la colecta de información inscrita en otro de los capítulos de dicha edición; me refiero en particular al escrito por el editor y titulado “Análisis de *Pedro Páramo*”. Ofrece su interpretación sobre la estructura espacio-temporal narrativa de la novela; material que como se verá en el capítulo final de esta tesis, servirá de “sustrato” para realizar un análisis comparativo intermedial entre las obras estudiadas.

El tercer motivo surge por la creación de la ópera misma puesto que por su parte, Julio Estrada basa su proceso de investigación-creación, según se lee en *El sonido en Rulfo* (Estrada 15), en la novela de *Pedro Páramo* del Fondo de Cultura Económica, sexta edición, publicada en el año de 1964²⁰.

Para complementar su proceso de investigación cita otras obras escritas por Rulfo tales como: *El llano en llamas y otros cuentos* (del F.C.E, segunda edición, 1955), *El gallo de oro y otros textos para cine* (Ediciones Era, segunda edición, 1980), *Dónde quedó nuestra historia, hipótesis sobre una historia regional* (texto de una conferencia otorgada por Rulfo en la Universidad de Colima), *Obras* (del F.C.E, colección Letras Mexicanas 1987) (Estrada *El sonido en Rulfo*, 118).

No obstante, en artículos de investigación subsiguientes al año de 1990, Estrada cita otras ediciones o fragmentos de *Pedro Páramo*; por ejemplo, en “*Pedro Páramo*:”¿...esa

²⁰ En este mismo libro, también cita la versión traducida al francés por Roger Lescot, editada por Gallimard en el año de 1979. En el capítulo de “Sonoridades inventivas” el autor hace una crítica a la traducción en francés de una de las frases que, a su entender, “revelan el misterio que Rulfo deriva del sonido y de su integración a la vida”. Refiere, en particular, a una frase expresada por el personaje de Juan Preciado: “Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos...” la cual fue traducida al francés como “*mes nerfs m’ont lâché*” (“me abandonaron mis nervios”). La crítica es con relación a la pérdida del sentido, por la anulación del desenlace al que llega la proposición y a la ausencial alejamiento de la creatividad sonora rulfiana en la cual “donde los murmullos [tendrían que] llevarían al desgarramiento de las cuerdas de la voz [o a la muerte]” (Estrada 84-85).

música tierna del pasado?” cita el “fragmento de la novela *Los murmullos*, de la Revista de la Universidad de México (Estrada *Pedro Páramo*, 186)”²¹; en el artículo “El ruido, eco mítico del silencio Rulfiano” (Estrada *El ruido*, s.p.) cita la edición de *Pedro Páramo* de la editorial Plaza y Janés (2000), al igual que en su artículo “Del sonido en Rulfo a Murmullos del Páramo (Estrada, *Del sonido en Rulfo* s.p)” y en la segunda edición de su libro (Estrada “*el ruido ese*”, 21)²².

Una observación interesante que hace José C. González y que viene al caso con el título de la ópera de Estrada es que no sólo en el fragmento de novela publicado en la *Revista de la Universidad de México*, sino también en el mecanuscrito entregado al Centro Mexicano de Escritores (CME), Rulfo tituló a la novela como *Los murmullos* (González 44). Estrada, como se ha visto anteriormente, investigó la obra de Rulfo desde una perspectiva sonora, la de los murmullos, y puntualiza aquello del título de la novela que fue entregado al CME:

Las incesantes alusiones al eco en Pedro Páramo, obligan a recordar que la novela originalmente se llamaba Los murmullos [...] El dato es útil para señalar la importancia que Rulfo asigna a la presencia expresiva de las voces y a su elaboración de sonoridades inventivas [...] ecos y murmullos que comprenden la simple sonoridad repetitiva [...], su alusión directa [...] o la elaboración de ambientes sonoros [...] (Estrada 83).²³

En torno a las ediciones del F.C.E. González Boixo precisa que existió una confusión terminológica, entre las nomenclaturas de ediciones o de reimpresión: “mismas que no tendrían repercusión si el texto careciese de variantes [de fondo]”; pero que sí hubieron diferencias significativas en la fragmentación de la obra: entre otros y mayormente debido a los cambios que el propio Rulfo realizó en la edición de 1964 (la que utiliza Estrada para crear la ópera) y a pesar de eso, concluye:

No conocemos el alcance de las intervenciones de Rulfo en las distintas ediciones del F.C.E aunque si queda documentada —tal como se ha señalado— su participación en las de 1964 y 1981 (Cátedra, 2017: 45).

²¹ También lo cita en *El sonido en Rulfo*, 83.

²² Dicha editorial fue una de las primeras en traducir el texto corregido o bien la edición definitiva (González 52).

²³ Para cada tipo de sonoridad: repetitiva, alusión directa o ambiente sonoro, Estrada ejemplifica. Para la primera: “—Pedro —le gritaron—. ¡Pedro! // Pero él ya no oyó. Iba muy lejos...”; para la segunda: “—Damiana —grité. ¡Damiana Cisneros!// Me contesto el eco: “¡...ana...neros...! ¡...ana...neros...!; para la tercera: Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle. —Ey, tú —llamé.// —Ey, tú —me respondió mi propia voz. Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres. (Estrada 83)

Otro dato interesante, resulta el de las múltiples “variantes”, que no erratas, encontradas por González en la Edición de Planeta del año 1972 cuando es comparada con la edición de 1964 (del F.C.); entre las cuales están: la no separación de los fragmentos 64 y 65 —lo atribuye a que el final del primero coincide con el final de página y por ello no se puede hacer la diferencia— y algunos cambios en la sintaxis de los fragmentos 1, 2, 3, 4, 5, 27, 30, 32, y 40. (González, 49-51).

Como se ha explicado, la edición utilizada para este trabajo conserva fielmente los cambios realizados por el propio Rulfo en su edición de 1964 y los de la edición definitiva realizada por la Fundación Juan Rulfo del año 2000.

Si bien el artículo de Estrada “Del sonido en Rulfo a Murmullos del páramo” no tiene fecha de publicación se infiere por el título que tuvo que haber sido publicado luego del año 2006, puesto que la primera presentación de la ópera ya titulada *Murmullos del páramo* se realizó en aquel año y, dado que la presentación que se ha propuesto para el análisis intermedial de esta tesis corresponde a la presentación del año 2010 en Tokio, Japón, se entiende que se habrán hecho correcciones —particularmente en los actores participantes, como se verá más adelante— pero no en lo que refiere a las citas, enunciaciones orales y/o referencias intermediales literarias encontradas en la ópera.

Finalmente, vale la confirmación: el peso de la representación operística recae en la investigación y presentación más bien sonoro-musical de Estrada y con ello, como se verá en los números próximos incluidos en este primer capítulo (la búsqueda/hallazgo de las configuraciones enunciativas, ambientales y musicales), se entenderá que a excepción de algunas configuraciones enunciativas, la mayoría de las voces actoras de la ópera más bien, y valga la redundancia, son de naturaleza vocal (sin enunciación de palabras) física (con la presencia de actores físicos o con la presencia de instrumentos) o instrumental (con los sonidos emitidos por éstos).

Es por todo lo anterior que he determinado, como sustrato, medio dado u original²⁴, trabajar con *Pedro Páramo*, edición número 29 de Cátedra, año 2017.

1.1.2 De la presentación en Tokio 2010 y el registro fílmico de la ópera

Catorce años después de la creación de *Doloritas, quasi una ópera radiofónica* (1992), *Murmullos del páramo* se estrena el día 12 de mayo de 2006 en el Teatro Español de Madrid,

²⁴ Cómo se explicará más adelante, “sustrato”, “medio dado” o “medio original” forman parte de la terminología propuesta por Rawjesky (2005) para desarrollar su metodología de la intermedialidad.

España, bajo la dirección escénica de Sergio Vela y la dirección musical de Julio Estrada (quien, además asume la voz de Abundio Martínez). En esta ocasión contaría con las participaciones de las cantantes Fátima Miranda y Sarah Maria Sun, la agrupación *Neue Vocalisten* de Stuttgart, la cantante Chavela Vargas, el ruidista Llorenç Barber, el guitarrista Magnus Andersson, Stefano Scodanibbio en el contrabajo, el danzante de *Butoh* Ko Murabushi y Ko Ishikawa como instrumentista del *Sho*²⁵ (*Jarque s.p.*; *Silva s.p.*; *Torres s.p.*)

Luego siguieron las presentaciones ese mismo año en el “*Theaterhaus Stuttgart*” (Alemania) como parte del “*World New Music Festival*” (); en México, en la sala de conciertos Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario dentro del “VIII Festival Internacional Música y Escena” (los días 8 y 9 de septiembre) (Vargas s.p.) y, en Venecia, Italia, como parte del “50th International Festival of Contemporary Music” de la Bienal de Venecia (“*Biography Ko Murobushi*”).

La presentación de *Murmullos del páramo* en el *Spiral o Wacoal Art Center* en Tokio, Japón, fue en el año 2010 (los días 19, 22 y 23 de diciembre); misma que cambió el repertorio actoral y algunos de los elementos de la producción y de la escenificación, como explicaré en párrafos posteriores, y es, de entre todas las presentaciones, la única documentada a través de su grabación filmica (“Cuarenta aniversario”²⁶; “*Murmullos del páramo*”).

Situado en el barrio de Aoyama, Tokio, el *Spiral o Wacoal Art Center* es un complejo artístico multiusos asociado a la vida cultural, al arte y al entretenimiento (galería, hall, café, restaurante, bar, salón y tiendas) fue construido en 1985 por el arquitecto Fumihiko Maki (“*Projects. Museum*”). El complejo arquitectónico da cuenta de su actualidad y de su interés por la convivencia de diversas expresiones artísticas derivado del estilo moderno de su obra arquitectónica (“*About Architecture*”), sobre la cual el propio Fumiko Maki expresó lo siguiente:

En esta construcción quise representar el caos de la ciudad y para ese propósito tomé los elementos típicos de la arquitectura moderna tales como el cubo, el cono y la hemiesfera mismos que combiné de una forma integral (“1985-Spiral Building”).²⁷

²⁵ *Murmullos del Páramo* fue, además, una co-producción entre el Teatro Español, Musicadhoy, el Musik der Jahrhunderte de Stuttgart y la Universidad Nacional Autónoma de México. Programada dentro del ciclo Operdhoy, dirigido por Xavier Güell (Torres s.p.).

²⁶ Para acceder y entender la información contenida en esta *website* electrónica utilicé la versión en español.

²⁷ La traducción es mía.

Así pues fue que dentro de los festejos de *El 40 aniversario de intercambio Japón-México*, la presentación de la ópera de Estrada se realizó en el *Spiral Hall*, breve espacio multidisciplinario dentro del complejo *Spiral Art Center*. La organización, planificación y producción de *Murmullos del páramo*, en esta edición, corrió a cargo de la Corporación NPO Ryobunsha, mientras que la dirección de escena y de música corrió a cargo de Julio Estrada (“Cuarenta aniversario”).

El elenco cambió considerablemente con respecto a las presentaciones del año 2006:

- Vocalistas: Ellen Argard, Amadeo Estrada y Julio Estrada;
- Danzante *Butoh*: Atsushi Tanaka;
- Instrumentista sho: Ishikawa Taka;
- Trombón: Mike Svoboda;
- Guitarra: Magnus Anderson;
- Contrabajo: Juan Helminda;
- Ruidista: Lawrence Barber;
- Asistente técnico: Antonio Solares Pérez y Rosa María Kamarina;
- Director de escena: Matsushita Kiyonaga Ashiya;
- Dirección de sistema de sonido: Shintaro Imai;
- Cooperación del sistema de sonido: Arima Juntoshi;
- Iluminación: Yasushi Morishita;
- Pintura corporal: Gotsubo Seishi;
- Realización electrónico en vivo: Estudio Experimental de Friburgo (Gregorio García Karman y Sven Castell);
- Coro de niños: División de Música de *El Castillo de los niños*, dirigidos por Yoshimura Atsuko;
- Asistente de producción: Berenice González de León;
- Escenografía, iluminación, diseño de vestuario: Frianna Vaskoit;
- Traducción de subtítulos: Takayoshi Terao;
- Arte publicitario: Ihara Yasuaki, Ihara Yumiko (“Cuarenta aniversario”).

El registro filmico de la presentación operística (“Murmullos del páramo”, s.p.) lo recopilé de la página electrónica de Gregorio García Karman quien además participó como director de sonido en todas las presentaciones de la ópera.

Los datos técnicos de grabación de la obra no están detallados en su página y, por lo que se observa, la grabación filmica fue hecha desde una única vista con acercamientos y alejamientos que, por momentos, constriñen la visión total de la representación escénica.

Algunos documentos de arte publicitario de la ópera fueron: el cartel de presentación (Figura 1.) y el programa de mano (Figura 2.).

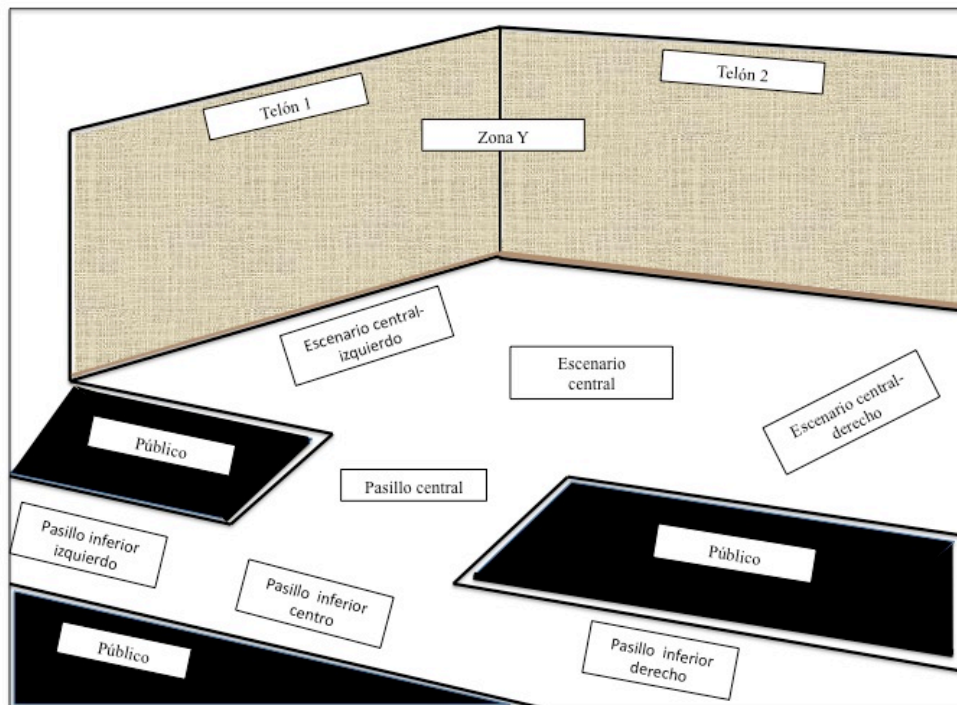


Figura 1. Cartel de presentación *Murmillos del páramo*, Tokio, Japón. 2010. (Tomado de *Kainbusha Web Site*).



Figura 2. Programa de mano. *Murmillos del páramo*, Tokio, Japón. 2010. (Tomado de *Kainbusha Web Site*).

Para detallar la descripción de los eventos escénicos que conformarán a las configuraciones de ambientación y/o de enunciación de esta primera parte de la investigación (mismas que podrán consultarse en el Apéndice I, bajo el título de “Cuadro 1. Configuraciones de enunciación y de ambientación”, realicé un dibujo titulado “Esquema 1. Áreas escénicas del registro filmico de *Murmullos del páramo*. Presentación en Tokio, Japón (2010)” en el que pretendo mostrar una representación del escenario teatral de acuerdo a la vista principal del registro filmico. Además, asigno nombres a las diversas áreas escénicas en las que se suscitan las acciones de la ópera como a continuación:



Esquema 1. Áreas escénicas del registro filmico de *Murmullos del páramo*. Presentación en Tokio, Japón (2010).

1.2 Breve explicación de la lectura de los apartados siguientes

A continuación presento cómo deberán ser leídos los siguientes apartados.

Realicé un cuadro esquemático de las configuraciones de enunciación y de ambientación titulado como “Cuadro 1. Configuraciones de enunciación y de ambientación”, mismo que podrá encontrarse en el Apéndice I.

Como su título indica, el cuadro ofrece lo siguiente :

1) Las configuraciones de enunciación: corresponden a las líneas, en monólogo o diálogo, enunciadas por los actores durante su acción escénica. Tratan, típicamente, de citas textuales de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Para escribirlas di prioridad a mi propia escucha en español²⁸ y a la comparativa que realicé, simultáneamente, con las líneas escritas de la novela (según la edición que seleccioné para este trabajo). Incluyo para esta configuración su pertenencia a tal o cual número de fragmento de la novela, el número de página en el que se encuentra y los intervalos de tiempo, en minutos, en los que se presentan durante su escenificación;

2) Las configuraciones de ambientación: corresponden a la descripción secuencial de diversos elementos que entran en escena en un determinado tiempo y espacio: actores, instrumentos, objetos, iluminación, etcétera. También he incluido los minutos del registro filmico en los se pueden rastrear tales descripciones; y,

3) Las configuraciones de significación: Cada una definida por un número arábigo secuencial, corresponden a una ‘unidad escénica’ determinada por mí de acuerdo al interés en el cumplimiento del objetivo de esta tesis. Su composición, como se podrá observar, incluye diversos elementos tanto de la configuración de ambientación como de la de enunciación. La determinación de estas unidades es fundamental para desarrollar el análisis transmedial final pues de aquí devendrán los núcleos de representación equivalentes entre las tres obras, como se verá y se explicará con mayor profundidad en el capítulo número tres de esta tesis.

En el subcapítulo 1.3 titulado “Transformación multimedial del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo a *Murmullos del páramo*” detallo la metodología utilizada para el análisis e interpretación de la intermedialidad entre la novela de Rulfo y la ópera de Estrada, además incluyo dos apartados (1.3.1 y 1.3.2) dispuestos como a continuación:

Una interpretación detallada sobre la transformación de la narrativa escrita en *Pedro Páramo* a la representación escénica —con fundamento y utilización de la terminología de intermedialidad propuesta en el método de análisis seleccionado para esta tesis—, se

²⁸ El espectador de la grabación filmica de *Murmullos del páramo* podrá observar que tales enunciaciones son traducidas al japonés y proyectadas en una pequeña pantalla al fondo del escenario (en el Telón 2). Evidentemente, este fenómeno multimedia no es tomado en cuenta para el análisis de este trabajo.

encuentra en el subcapítulo 1.3.1: “De la novela a la figuración escénica: configuraciones de significación”.

En este apartado, cada número antecedente a una explicación (inscritos en forma de viñetas), corresponde al número que determiné para cada “configuración de significación” dentro del “Cuadro 1”. Sugiero, entonces, revisar simultáneamente el análisis metodológico presentado en este subcapítulo (1.3.1) y el número de configuración de significación determinado en el “Cuadro 1” (dispuesto en el Apéndice I).

Como podrá observarse, este “Cuadro 1” no incluye una columna que describa las configuraciones musicales por separado, puesto que a lo largo del desarrollo de esta investigación entendí —como lo explico con mayor profundidad en el apartado 1.3.2 titulado “De la novela a la figuración musical”— que la composición nuclear de *Murmullos del páramo* es de naturaleza sonoro-musical; es decir, la música y lo sonoro están incluidos y expresados en toda la obra escénica de principio a fin. Luego entonces, como parte de un todo, la música y lo sonoro los he descrito en las configuraciones de ambientación, particularmente, aquellos relevantes para el análisis de este trabajo.

Además de lo anterior, en el subcapítulo 1.3.2 explico porqué en tal o cual unidad escénica o “configuración de significación”, localizada en un intervalo de tiempo escénico determinado, tendría algún interés particular —con referencia a lo sonoro-musical— de acuerdo a la documentación que el propio Estrada hace tanto en sus libros como en diversos artículos de su autoría.

Finalmente, en el apartado 1.4 realizo una breve conclusión de los hallazgos encontrados a lo largo de este capítulo.

1.3 Transformación multimedial de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo a *Murmullos del páramo* de Julio Estrada

En su artículo *Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality* (2005), Irina O. Rawjesky propone, luego de una concisa revisión histórica sobre la intermedialidad, que esta puede definirse:

bien como una condición fundamental o categoría o bien como una categoría crítica para análisis concretos de productos mediales individuales o configuraciones, siempre

y cuando, dichas configuraciones manifiesten alguna forma de estrategia intermedial, elemento constitucional o condición (47)²⁹.

Más adelante, inscribe su propuesta metodológica —es decir, la intermedialidad como una categoría de análisis— bajo la siguiente premisa:

mi aproximación a la intermedialidad es al fenómeno *per se*(...) Me concentro en configuraciones mediales concretas y en sus cualidades intermediales específicas. Estas cualidades varían de un grupo de fenómeno a otro que, por lo tanto, implican diferentes y puntuales concepción de la intermedialidad. Esto permite exhibir distinciones entre diversas subcategorías de la intermedialidad y el desarrollo de una teoría uniforme para cada una de ellas (51).

Luego, describe las tres subcategorías de la intermedialidad propias de su aproximación y cuya presentación (de acuerdo al objeto, producto u obra de estudio) puede darse de manera simultánea o individual; a decir:

- Por **transposición medial** (por ejemplo, adaptaciones filmicas, novelizaciones, etcétera): refiere a la manera en que el producto nace, “viene a ser” o “*comes into being*”, con la transformación de un medio dado, de origen o sustrato (escritura, filme, etc.) a otro medio. Se entiende, por tanto para esta categoría tiene una concepción de intermedialidad orientada al producto, “genética”, al provenir forzosamente de un medio original, fuente o sustrato cuya formación se basa en un obligatorio proceso de transformación intermedial.
- Por **combinación medial**: Incluye fenómenos tales como la ópera, filmes, teatro, *performances*, manuscritos, instalaciones *Sound Art*, cómics, etc. Dado que los productos de las transformaciones son de naturaleza multimedia, mezcla de medias e intermedias, esta subcategoría es determinada por la constelación medial que constituye un producto medial, es decir, el resultado del proceso de combinar, al menos, dos medias convencionales o bien la articulación de los media. Cada uno de estos media, presentes en su propia materialidad, contribuyen a la constitución y significación de un producto entero en su muy específica forma, es decir en una integración “genuina”. Por ejemplo, la concepción de una ópera o de un filme como géneros diferentes hace explícito que la combinación de formas mediales diferentes o de su articulación medial deviene en la formación de un nuevo, arte independiente o géneros mediales en los que su fundación plurimedial se vuelve su especificidad.
- Por **referencias intermediales**: Si en el producto a estudiar existen referencias literarias a un texto particular, a la evocación o imitación de algunas técnicas filmicas, a la musicalización de la literatura, a las écfrasis o referencias generales de un medio en otro medio, por ejemplo si

²⁹ Todas las traducciones son mías.

en una película hay alguna referencia a una pintura. Las referencias intermediales deben entenderse como aquellas estrategias de sentido constituyentes que contribuyan en la construcción del significado absoluto de un medio: el nuevo producto medial utiliza sus propios medios mediales específicos para referirse —ya sea por evocación, temática o imitación— a un trabajo específico individual producido en otro medio (51-53).

Finalmente y aunque resulte evidente, la metodología seleccionada para desarrollar el análisis de esta tesis tiene por causa primera la del estudio de dos productos o fenómenos artísticos de naturaleza plurimedial (una ópera y un filme) en los que seguramente los elementos mediales de su articulación podrán ser descritos y/o interpretados a partir de las subcategorías de intermedialidad propuestas por la autora; mientras que por causa segunda es la de disectar aquellos productos mediales involucrados en la formación de cada tipo de obra; una última causa es la de su amplio espectro para interpretar fenómenos intermediales de obras cuyo género pueda (o no) ser totalmente diferentes entre ellos, al menos en el caso de su articulación medial.

1.3.1 De la novela a la figuración escénica: configuraciones de significación

Los siguientes numerales corresponden a la interpretación, con base metodológica, de las configuraciones de significación que he encontrado en *Murmullos del páramo* a partir de la novela *Pedro Páramo*³⁰.

Nuevamente, sugiero una consulta simultánea entre el “Cuadro 1. Configuraciones de enunciación y de ambientación” (Apéndice I) y cada numeral descrito en este apartado. Mi sugerencia parte de la siguiente premisa: en dicho cuadro he desarticulado las configuraciones concretas mediales de *Murmullos del páramo* correspondientes, según Rajewsky a: las referencias intermediales, nombradas por mí como “configuraciones de enunciación” —o “referencias literarias a un texto particular”— y a las combinaciones mediales visuales o sonoras, nombradas por mí como “configuraciones de ambientación” —o bien, la descripción de los hechos tanto sonoros como visuales tales como la iluminación, las sonoridades o la música, las entradas o salidas de actores, etcétera.

Cuando digo que describiré una explicación de dichas configuraciones de significación me refiero a que desarrollaré por escrito cómo estas unidades escénicas o configuraciones (de enunciación o ambientales) se articulan —en combinación multimedial— para manifestar la

³⁰ A partir de este momento las citas textuales provenientes de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, de acuerdo a la edición utilizada en este trabajo, irán acompañadas de su paginación entre paréntesis.

transformación del medio escrito (la novela) a una expresión operística (*Murmullos del páramo*, de Julio Estrada) que en sí misma, y según la propuesta de Rajewsky, correspondería a una verdadera “transposición medial” de naturaleza genética, es decir, a la transformación de un medio escrito (original) a uno nuevo producto medial, derivado del original.

Una vez explicado lo anterior procedo con la interpretación de cada configuración de significación determinada numéricamente:

1. Juan Preciado inicia y finaliza la escena operística con dos tipos de aparición: en voz y en el sonido expresado por el contrabajo, tal como se lee en la página 73 de la novela. Lo mismo sucede con Doloritas: con su aparición en físico como una actriz vestida de negro y, simultáneamente, a través de su canto se articulan de manera visual la evocación de las memorias que Juan Preciado tiene de las últimas palabras de su madre. La aparición de los actores y/o de sus voces es una transposición visual/sonora de la presentación de estos personajes en la novela, pero también trata de una combinación medial pues la actuación por voz o en físico de dichos personajes se combinan medialmente para representar lo acontecido en la novela.

Es también en la ópera que Estrada mantiene la secuencia del diálogo mnemotécnico entre Juan Preciado y Doloritas con la voz de un narrador ausente en el escenario y luego con las intervenciones cantadas de Doloritas, mismas que en el libro se expresan de la siguiente manera:

“No dejes de ir a visitarlo —me recomendó. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.” y,“(…)No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio (73)”, es factible decir, entonces, que también trata de una referencia literaria intermedial presentada a través de la voz de la actriz.

El ruidista ambienta sonoramente la escena tallando dos piedras: lo cual da la idea de las pisadas de Juan Preciado llegando a Comala, claro ejemplo de una transposición sonora.

Luego de que la voz de Juan Preciado termina su línea “Por eso vine a Comala...” el contrabajista emite los ruidos de su instrumento mismo que mantiene acostado en sobre una mesa. Si bien la posición del instrumento e incluso los sonidos disonantes del contrabajo, como ya he explicado previamente, corresponden a las voces que Estrada ha

creado para el personaje de Juan Preciado, pero también sugieren, anticipadamente, que dicho personaje se encuentra en un estatus intermedio entre la vida y la muerte y que son éstas alteridades las que se llevan a escena a través de sus diversas voces.

2. Esta escena operística corresponde a la transposición medial del fragmento dos de Pedro Páramo; tres manifestaciones mediales (visuales y sonoras) son de importancia para configurar a dicho fragmento en su representación operística:

- En la novela, Doloritas es recordada, a través de su voz, por Juan Preciado, mientras que éste camina rumbo a Comala. Son éstas sus palabras: *“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche”* (74). En la representación escénica la referencia intermedial de esta voz de Doloritas es incompleta, como podrá observarse en el “Cuadro 1.,” no obstante la aparición de la mujer vestida de negro (Doloritas) en recorrido escénico así como la iluminación utilizada en tonos azules y amarillos sugieren, por una parte, el recuerdo vívido que Juan Preciado tiene de su madre, mientras que los tonos de la iluminación escénica (azul y amarilla) completarían la descripción que de tal paisaje hace la madre de Juan Preciado.
- En la representación operística se escuchan con énfasis las siguientes sonoridades (ambientales, según Estrada): los ruidos de un trote —que correspondería a la transposición sonora del trote de los burros que acompañan el caminar de Abundio y Juan Preciado descritos así en la novela: *“Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros...”*(74)— y los sonidos de graznidos de pájaros — que corresponden a la transposición sonora de la a siguiente línea escrita en la novela: *“Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar”* (75).
- Finalmente, aunque en este segundo fragmento de la obra escrita no aparece Pedro Páramo como un personaje interactivo, son las preguntas que Juan Preciado hace a Abundio con respecto a su padre (tanto en la novela, como en la ópera) las que podrían configurar la evocación de la presencia de Pedro Páramo.

En la representación escénica esta evocación del personaje de Pedro Páramo conjuga por transposición medial tres expresiones mediales concretas: la de las referencias intermediales literarias (éstas corresponden a los diálogos que se escuchan en voz narrada entre Juan Preciado y Abundio), el sonido disonante y eufórico del trombón

(representación sonora instrumental de Pedro Páramo) y la aparición del danzante de *Butoh* (representación dancística y actoral también de Pedro Páramo).

3. Esta configuración corresponde a la representación del fragmento número tres de la novela (77):

El párrafo que da inicio a este fragmento de la novela escrita se lee así:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer (77).

Para representar estas primeras líneas escritas, Estrada, combina varias expresiones mediales concretas:

- La iluminación que cambia de tonos azules oscuros a diversas tonalidades de amarillo alrededor del escenario: se entiende que se trata de la representación de “la tarde” y de “el reflejo de la luz amarilla”.
- La entrada del conjunto de las niñas con sus linternas pueden representar en lo escénico y simultáneamente³¹ lo que en la novela se lee como “los niños que juegan en las calles” (77) y/o como lo que se lee en este mismo párrafo líneas adelante: “Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto. Volaban y caían sobre los tejados”, pues al ondear sus brazos también podrían estar representando ese “sacudir de alas”.
- Las voces alegres y cacofónicas, que acompañan a esta escena de la ópera parecerían, entonces la transposición sonora de lo que en la novela está escrito como “los gritos de los niños”.
- Finalmente, un nuevo cambio de iluminación de la escena teatral, ahora a azul, finaliza la representación escénica teatral de este primer párrafo en el cual se lee: “ (...) y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer”.

Luego, para dar continuidad a la representación operística se escuchan las voces narradas de un diálogo entre una mujer del pueblo de Comala y Juan Preciado quien está

³¹ Estos juegos de simultaneidad de representación han sido evidenciados, en el caso de la creación operística de Estrada, desde el momento en que ha definido otorgar varios tipos de representación a un sólo personaje dentro de la obra: por ejemplo, cuando Juan Preciado actúa en escena como una voz que lee las citas textuales que de su personaje devienen de la novela misma y/o como una sonoridad instrumental salida de las cuerdas de un contrabajo.

en búsqueda de alojamiento. El sonido de la voz de la mujer que da indicaciones sobre cómo llegar a la casa de Eduviges es apenas audible y cacofónica: corresponde a combinación entre las subcategorías de referencia intermedial —por la cita textual enunciada en una voz escénica— y de transposición medial sonora, pues el sonido de esta voz asemeja el cómo suena aquello que en la novela escrita define el propio personaje de Juan Preciado como “una voz que estaba hecha de hebras humanas” (78).

Otra transposición sonora de este tercer fragmento es logrado, en la escenificación teatral, a través de la combinación de los siguientes elementos: la conjunción de voces orales al mismo tiempo (supongo su correspondencia a alguno de los registros o capas fonográficas que he referido en el apartado 1.1 de este capítulo), los sonidos del trombón, la presencia física de Pedro Páramo con el danzante de *Butoh*, los murmullos y los sonidos de viento dan cuenta de un “tipo de silencio” que en la novela describe el personaje Juan Preciado como se lee: “(...) Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio era porque no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos” (78).

Otro de los elementos que configuran esta escena operística son dos eventos casi simultáneos: por un lado la aparición en escena la mujer vestida de negro (Doloritas) y por el otro, el sonido de un canto en voz de una mujer. La combinación medial entre canto y presencia física de esta mujer dan la idea de una transposición medial particular: en la novela escrita Juan Preciado recuerda las palabras de su madre como a continuación: “*«Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz»* Mi madre... la viva” (78). En escena teatral la voz cantada representa la cita en cursivas mencionada mientras que la presencia de la mujer vestida de negro representa que, aunque Doloritas ha muerto ya, sigue “viva” por configurarse como un recuerdo sonoro en la memoria de Juan Preciado.

Finalmente, una última transposición sonora se manifiesta en escena teatral con el sonido de una puerta abriéndose. Dicho evento intermedial se gesta en el final escrito de este tercer fragmento en el cual Juan Preciado describe lo siguiente: “(...) Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto” (79)

4. La configuración de significación número cuatro corresponde a la transposición medial de algunos elementos inscritos en los fragmentos 3, 4 y 5 de la novela escrita:

- Por ejemplo, las referencias intermediales se manifiestan con las voces enunciadas —citas textuales en la novela escrita— en las 3 ocasiones descritas para esta configuración: en el diálogo entre Abundio y Juan Preciado y en los dos subsiguientes entre Juan Preciado y Eduvigis; tal como se puede observar en el “Cuadro 1”. Asumo que Estrada entremezcla esta combinación alternativa de enunciaciones orales para dar continuidad a la narrativa escénica.
- Por otra parte, la puerta que “abre en falso” (79) a la que hace referencia Juan Preciado en el texto escrito en la novela es transpuesta en escena con la aparición de una puerta colgante roja.
- Finalmente, la presencia de la mujer vestida de negro en la representación teatral alude, nuevamente, a un elemento de transposición medial: la voz que Eduvigis oyera “más débil”, según lo enunciado por ella en escena operística, es la de Doloritas avisándole que Juan Preciado, su hijo, llegará a Comala, dicha enunciación misma se manifiesta en la escena teatral con la presencia física de Doloritas (mujer vestida de negro) y con los cánticos que emite.

5. En esta configuración escénica se transponen diversos elementos concretos mediales nacidos en los fragmentos 6 y 8 de la novela.

Las enunciaciones orales son referencias intermediales literarias que corresponden a las memorias de Pedro Páramo con respecto a Susana y a su propia madre. Se entiende que dichos recuerdos son de éste personaje no solo por las citas textuales enunciadas sino por la combinación de otros elementos de transposición medial como las sonoridades de la trompeta y la interpretación dancística del actor *Butoh*.

En esta misma secuencia escénica se escuchan otros elementos sonoros: el ruido como de “caracolas” mezclado con un sonido similar al “borbotonear” del agua ambas son transposiciones sonoras ambientales —de viento y de agua— que podrían emular, de acuerdo a lo escrito en el segmento inicial del fragmento 6, “a la brisa que sacude las ramas del granado” y a la onomatopeya del sonido del agua “plas, plas”, respectivamente:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban (81).

Para hilar la representación escénica que deviene del fragmento 8 de la novela en el cual se celebra “el novenario del abuelo de Pedro Páramo”, la representación escénica incluye diversos eventos mediales en combinación simultánea, tales como: sonoridades ambientales que emulan el “borbotoneo de agua“ (85) descrito en la página anterior; sonoridades musicales tales como las voces inaudibles de hombres y mujeres que en la novela escrita se describen como un rezo que dice: “El perdón de los pecados y la resurrección de la carne” (85) y el sonido particular del *Sho* (como de armónica) que como se verá en el apartado siguiente ha sido designado por Estrada para imitar aquellos “sonidos musicales litúrgicos o celestiales” (Estrada *El sonido en Rulfo*, 45).

Luego, la iluminación en rojo de la puerta colgante podría tratarse de una transposición visual que evoca, escénicamente, a varios segmentos descritos en este octavo fragmento, por ejemplo: la separación que por una puerta clasifica a las mujeres y hombres que están dentro del recinto donde se realiza el novenario: “(...) Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz” (85).

Otro elemento de transposición sonora es el sonido escénico de campanadas mismo que proviene de las líneas finales de este fragmento número 8: “el reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo” (85).

Finalmente, el descenso de la iluminación para quedar en tono azul con la puerta colgante podría representar no sólo el cierre de esta configuración escénica sino trataría de una transposición ambiental que representa el momento en que la madre de Pedro Páramo, tal como se describe en la novela escrita: “apagó la llama la vela” (85).

6. En esta escena teatral se combinan, nuevamente, diversos elementos mediales concretos tal como podrá observarse en el “Cuadro 1.”, que a manera de transposición visual, sonora y musical dan un sentido visual de representación de los elementos narrados en la novela.

El actor Julio Estrada representa en escena al personaje de Abundio que tal como ha sido enunciado por la voz de Eduviges ha quedado sordo luego de que “le tronó muy cerca de la cabeza un cohete”, pero también a quedado mudo. La actuación de Estrada cuando hace como que vocaliza sonidos de viento (se lleva las manos a la boca como si éstas tratasen de un altoparlante) hace referencia y representa a lo que tanto en la novela como en la enunciación escénica de Eduviges se escucha de la siguiente manera: “(...)enmudeció, aunque no era mudo”.

En este mismo fragmento número nueve de la novela vuelve a aparecer, en letras cursivas, —recuerdo sonoro de las memorias de Juan Preciado sobre su madre— la voz de Doloritas que dice lo siguiente: “»«...*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas...*” (88). Su aparición física en escena como una mujer vestida de negro así como la aparición de otro actor que mueve, alrededor de ella, un par de manojos de espigas y los sonidos que se escuchan de fondo como si se tratase de el viento son tres elementos mediales que se combinan en escena para evocar dicho recuerdo sonoro.

Ya casi para finalizar la escena, la mujer vestida de negro, Doloritas, es iluminada en tono de luz rojo, esta coloración hace una referencia (intermedial) con respecto al color rojo descrito por Pedro Páramo el día de la partida de su mujer del pueblo de Comala. Esta descripción corresponde al inicio del fragmento número 10 de la novela el cual dice lo siguiente: “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” (90).

Luego, la última enunciación oral de Eduviges en conjunto con el oscurecimiento total del escenario dan cuenta del final de la escenificación teatral de los fragmentos 9 y 10 inscritos en la novela, es decir, de la transposición visual y sonora de dichos fragmentos.

7. Esta configuración escénica es interesante por la transposición que se resuelve desde el medio original escrito correspondiente al fragmento 11 de la novela. Como en otras configuraciones, se escuchan en escena operística las enunciaciones de los diálogos que mantienen Eduviges, Miguel Páramo y Juan Preciado. No obstante la mayor parte de esta configuración de enunciación se desenvuelve en completa oscuridad del escenario con diversas intervenciones sonoras de tipo ambiental y musical. La escena teatral inicia con dos sonoridades particulares: los cascos de un caballo a galope y el grito pronunciado de un hombre; segundos después gracias a la enunciación oral de la voz de Eduviges se

entiende que dichos sonidos son la evocación de un recuerdo que éste personaje femenino narra a Juan Preciado: trata del caballo de Miguel Páramo cuya “ánima sonora” vaga por aún por los caminos de la Media Luna. Ambos elementos, más lo que se alcanza a escuchar como si se tratase de uno de los “registros o capas fonográficas estradianas”: lleno de murmullos, quejidos y vociferaciones —que van subiendo en volumen escénico conforme se acerca el final de esta escena—, resultan en una combinación multimedial suficiente para evocar la transposición sonora de lo que se puede leer en las páginas correspondientes al fragmento número 11 de la novela (90-91).

8. En esta escena teatral se representa lo que considero que trata de los recuerdos de la infancia de Pedro Páramo, en particular cuando su madre le avisa que su padre ha muerto. Si bien en esta configuración escénica no se advierte tácitamente dicha circunstancia, son los elementos que describiré a continuación, representados en escena teatral, que dan fe de su correspondencia por transposición medial al escrito del fragmento número 11 de la novela. Al igual que en la novela, la referencia intermedial literaria (de enunciación) abre esta escena:

“En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado. «¡Despierta!», le dicen. (93)”

En la novela esta voz carece de autoría (nadie la enuncia) mientras que en la representación escénica trata de una combinación de hombres y mujeres que susurran lentamente las líneas citadas, como si tratase de un rezo; aunque creo que lo que intenta Estrada, con el uso de estas voces, es otorgar una ambientación de tipo onírico. Ambiente que se verá interrumpido, en escena, por la voz de una mujer que trata de despertar a quien “está soñando” (es decir, a Pedro Páramo).

La confirmación de que trata de la representación de este fragmento, viene con la entrada de dos actores, mujer y hombre que reposan en el piso de rodillas: la primera “consuela” al segundo. Hablo del verbo consolar puesto que en escena también se escuchan los gritos de dolor y el llanto del hombre que llora sobre las rodillas de la mujer, trata entonces de Pedro y de su madre.

En el libro quien llora es la madre y quien despierta, debido al sonido del llanto, es Pedro Páramo quien finaliza tal fragmento al preguntar: “¿Por qué lloras, mama?” (93).

Otro elemento medial concreto que se observa en la escena teatral es la iluminación pues mientras los actores representan su acción una luz amarilla, bajo un fondo oscuro alrededor del escenario, sólo los alumbró a ellos dos, cosa que evocaría —por referencia intermedial visual— a esta secuencia escrita en la novela:

“Y, aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo (94)”.

Si bien en la novela escrita se entiende que es la madre la que llora, es suficiente la combinación de estos elementos concretos —referencias intermediales de enunciación y de ambientación— para entender que trata de la representación de este fragmento.

9. Esta escena teatral representa el diálogo que tienen Pedro Páramo y el padre Rentería tienen luego de la muerte de Miguel Páramo (fragmento 13). También representa dos brevísimas secuencias de los fragmentos número 15 y 17 de la novela escrita.

Los elementos concretos mediales que se combinan en esta escena operística son los siguientes:

Se entiende la presencia del padre Rentería cuando en el escenario se presenta la “música litúrgica o celestial” tanto con la aparición en físico del instrumentista del *Sho* como con el sonido que de este instrumento se escucha; eventos, ambos, que corresponderían a una referencia intermedial musical (por la musicalización de una presencia) y visual (por la aparición en físico del instrumentista). Además, mientras se escucha dicho sonido musical, también se escucha la enunciación oral de las líneas escritas que del clérigo emanan al inicio del treceavo fragmento en la novela escrita (94), lo cual finalmente se entiende como una referencia intermedial literaria y de enunciación.

Luego, y también en escena, aparece el contrabajista con su instrumento (Juan Preciado) de pie en el escenario, junto con el danzante *Butoh* (Pedro Páramo) quien baila alrededor de él. Aunque esta escena en la novela escrita se desarrolla en la iglesia de Comala, entre Pedro Páramo y el padre Rentería (el primero quiere comprar al segundo la salvación de su hijo), la presencia de Juan Preciado (como instrumentista y por los sonidos del contrabajo)

podría dar a entender que Juan está siendo testigo, ya en Comala, de lo que aconteció en aquella iglesia entre los personajes citados.

Los sonidos de las campanas en escena teatral dan a entender que se está presenciando la escenificación dentro la iglesia de Comala; y, que, además, dada la insistencia de estos sonidos de campanas, aunado a la enunciación en voz oral de la condena que el padre Rentería hace sobre Miguel Páramo tanto en la ópera como en el libro —“Por mí, condénalo, Señor” (95), referencia intermedial literaria, dan la idea, por una parte, de cómo un hombre, en representación de la iglesia católica, puede otorgar “perdón o castigo a un alma”, y, por otro, del peso de la iglesia católica sobre todo un pueblo pero más sobre un hombre, Pedro Páramo, al cual y hasta este momento de la historia parecería no importarles los regímenes morales de las creencias católicas —tanto así que intenta sobornar al padre Rentería.

A la par de la actuación anterior, entre el contrabajo y el danzante *Butoh*, se representa en la escena teatral una breve secuencia del fragmento 15 y 17 de la novela, me refiero a las enunciaciones orales de los diálogos del Arriero Isaías —referencia intermedial literaria por transposición sonora— quién platica de lo que se dice del ánima de Miguel Páramo, y la imitación de lo que Pedro Páramo diría si viese el ánima de su hijo, dicho por el carretero: “Tú ya estás muerto. Estáte quieto en tu sepultura” (98).

Por lo anterior, se entiende que a través de la frase del carretero se materializa en escena la presencia de Pedro Páramo con el danzante *Butoh*; mientras que la presencia de Juan Preciado (a través del contrabajista y de los sonidos que de su instrumento salen) se entiende como la representación de su acercamiento al mundo de los muertos, pues dicho personaje escucha (tal como se lee en la novela escrita): “Ay vida, no me mereces” y “déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados” (101) ambas frases, tanto enunciaciones orales teatrales como diálogos escritos de la novela, corresponden a las voces que escucha Juan Preciado: “junto a mis orejas [...] yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto” (101).

Las enunciaciones orales teatrales del arriero y del carretero se complementan con el baile-actuación en escena entre los sonidos del contrabajista (Juan Preciado) y el danzante

danzante *Butoh* (Pedro Páramo), pues parecería que éste último tendría intenciones de ahorcar al primero, situación que podría interpretarse como la premonición de la muerte de Juan Preciado: escucha esas voces de los muertos porque el también morirá. Así, la combinación de éstas expresiones mediales concretas evocarían lo que en la novela no está escrito: es decir, las referencias intermediales de enunciación y visuales funcionan como un motivo de evocación propio de esta subcategoría de la intermedialidad, por tratarse de un mensaje de fondo o no implícito de la novela escrita.

10. En la ópera esta escena conjuga, por transposición medial, la representación de dos fragmentos del libro, el número 17 y el 24 (mismos que tratan del encuentro de Juan Preciado con Damiana).

En la novela, el fragmento 17 inicia con los gritos (del arriero y del campesino) escuchados por Juan Preciado (referidos para la configuración anterior, la número 9). Se entiende que esta escena tanto en la novela como en la ópera es la continuación del fragmento número 8 —la cual finaliza con la afirmación que Eduviges Dyada hace: “Más te vale” (93); asumo que Estrada hace esto para dar continuidad a la narrativa teatral (me refiero a la historia de Juan Preciado y su paso por Comala). De ahí que el sonido de los pasos y de la puerta que se cierra —transposición sonora— representen las apreciaciones de Juan Preciado cuando narra en la novela escrita: “...oí sus pasos más lejanos” y, luego: “...abrieron de par en par la puerta” (101); y que, además, representan el cambio de escena (tanto en la novela como en la ópera) para dar entrada a los personajes de Eduviges y Damiana.

Otro elemento medial concreto que se suscita por transposición medial visual y sonora es el de la actuación entre el del grupo de niñas y el contrabajista (Juan Preciado) cuando lo llevan hacia el fondo del escenario. Dicho elemento permite al espectador interpretar y complementar, en lo visual, la línea enunciada por Juan Preciado en la que le dice a Damiana: “mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nací”. Se entiende, pues, que las niñas podrían simular la infancia de Juan Preciado mientras que el acto de llevarlo al fondo del escenario sería, evidentemente, ir a los recuerdos del pasado de dicho personaje.

La entrada de los dos actores que recorren todo el escenario mientras actúan como si hicieran ruidos de viento³²: llevan sus dos manos a las comisuras de su boca constituyen desde mi punto de vista elementos mediales concretos que se combinan para transponer medialmente con dos posibles escenas de la novela escrita:

- Bien podría tratarse de que las bocas de los actores (o más bien las cavidades que se forman por sus gesticulaciones) representen los “huecos en donde están encerrados los ecos” y que, según Damiana (tal como se lee en la novela y se escucha en la enunciación oral de ella misma en la ópera), salen de un “encierro” (de ahí que sus manos parecieran portar un altavoz).
- O bien, trata de la representación escénica de una frase escrita en la novela con la que finaliza el fragmento 22: “El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor” (109). Éstos dos actores hacen recorridos por todo el escenario con las manos en la posición mencionada en el párrafo anterior pero siempre dirigiendo su cabeza hacia arriba como emulando “ese aire que soplaba allá arriba”. Otro elemento medial para pensar en esta posible interpretación es la iluminación que durante todo el recorrido de este par de actores es de color rojo, lo cual podría dar un sentido visual calorimétrico correspondiente a la frase de la novela, “aquí abajo se convertía en calor”. Así, esta visualidad de iluminación acompañada de la actuación podrían ser evidencia de la “estrategia de sentido” que Estrada hace en esta combinación de referencias intermediales (sonoras y visuales: en actuación e iluminación).

Finalmente, la combinación medial que ocurre entre la enunciación oral de Damiana y los sonidos descritos en esta configuración ambiental (murmullos, música de banda, el aullido de perros, etcétera), particularmente en la parte final de esta (me refiero al momento luego de que se escucha la voz de Juan Preciado en ecos) se expresan en el escenario simultáneamente transponen sonoramente el sentido del discurso enunciado por Damiana en el cual advierte a Juan Preciado que todo en ese pueblo —en Comala— son ecos y murmullos de los que ahí habitaron pero que ya han muerto tal como lo expresa en la

³² No se alcanza a percibir si los sonidos de viento salen de sus bocas o es parte de un elemento sonoro previamente grabado.

escena teatral (y también en el libro): “(...) y vi lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. (109)”.

11. Esta configuración operística es la representación del fragmento número 29 de la novela en el que se lee lo siguiente: “Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas: *Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar...* En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran” (114). En escena teatral la combinación de elementos sonoros tales como el sonido del violín, la voz del hombre, el cántico de la mujer y el sonido de la guitarra, son la transposición sonora, por combinación medial, del segmento de párrafo señalado. Pero, en particular el tarareo de la mujer acompañado de la melodía de la guitarra corresponden a la composición musical que Estrada crea para la representación de la voz cantada de Doloritas y cuyo título “Mi novia me dio un pañuelo” refiere a las palabras escritas en cursivas de este mismo párrafo, que tal como se ha explicado, representa a la voz de la madre de Juan Preciado (Doloritas).

A continuación, en escena operística se escuchan los elementos sonoros que en la novela escrita se leen como a continuación: “(...) el paso de las carretas”, “(...)Rechinan las ruedas”, “(...)Y de pronto puede tronar el cielo”, “(...)caer la lluvia” (114). Todos los anteriores suman a la referencia intermedial de enunciación (voz hablada de Juan Preciado) y a su voz instrumental (a través de la aparición del contrabajista y de los sonidos que de su instrumento salen) una configuración escénica, por combinación plurimedial, que da sentido a esta primera mitad del fragmento referido.

No obstante esta configuración de significación posee otros elementos mediales de manifestación escénica para completar el sentido de dicho fragmento; me refiero a la aparición de la mujer vestida de negro, Doloritas, que emite sonidos y cantos cacofónicos mientras recorre el escenario hasta situarse frente al personaje de Juan Preciado (representado por el contrabajista, el contrabajo y los sonidos de este). Dada la combinación entre la actuación de la mujer, su cántico y la presencia de Juan Preciado (en voz enunciada e instrumental) se entiende que estos tres elementos concretos se combinan para hacer una referencia intermedial sonora y visual al recuerdo que Juan Preciado tiene de Doloritas; mismo que en la novela, nuevamente y en cursivas, se lee como a continuación:

“...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de 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” (114).

Para cerrar esta configuración número 11, nuevamente la combinación medial de elementos concretos en escena tales como las tres enunciaciones orales de la voz de Juan Preciado, acompañadas por los sonidos ambientales (quejidos y los toques de puerta) tranponen sonoramente el encuentro de Juan con Donis y su hermana (tal como se lee en este mismo fragmento de la novela).

Parecería que en respuesta a estas enunciaciones orales de Juan Preciado corresponde alguna manifestación escénica; por ejemplo, cuando se escucha en voz de enunciación que “fue a buscar a su padre”, aparece en escena el danzante *Butoh*: Estrada lleva a escena teatral la manifestación física de Pedro Páramo, padre de Juan, evento que bien podría considerarse como una transposición medial, pues la enunciación de su padre (como se lee en la novela y se escucha en la ópera) es suficiente para “llevarlo a ser” (“comes into being”) en el plano físico teatral.

Luego, los sonidos ambientales en escena (esos quejidos y toques de puerta) son la referencia intermedial sonora (musicalización de un texto) de lo que en la novela escrita se lee como una respuesta de parte de los hermanos ante los cuestionamientos de Juan Preciado: “—Oímos que alguien se quejaba y daba de cabezazos contra nuestra puerta. Y allí estaba usted. ¿Qué es lo que le ha pasado?” (115).

12. Toda esta configuración de significación corresponde a la transposición medial de los fragmentos 30, 31, 33 y 35 de la novela; mismos que retratan dos eventos principales: el encuentro de Juan Preciado con Donis y su hermana y su propia muerte.

Para el primer evento escénico se combinan las referencias intermediales literales de enunciación en voz de Juan Preciado y de los hermanos del pueblo de Comala con la actuación y baile del danzante *Butoh*. Por lo que se entiende en la narrativa de la novela, los hermanos que viven en una misma choza y que hospedan a Juan Preciado están muertos. Me parece que el estado mortuorio de los hermanos, es transpuesto en escena por la combinación de elementos mediales tales como el tipo de sonoridad, cacofónico, que se

escucha en el entremezclado de voces entre Donis, su hermana y Juan Preciado; y, por otro, a través de la manifestación física y de expresión dancística del danzante *Butoh* que es Pedro Páramo, cuya presencia en el escenario bien podría representar al mundo de los muertos o mejor dicho el de las ánimas en Comala, tal como se refiere en la novela a la siguiente línea enunciada por la hermana de Donis: “(...)Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir” (119).

Ahora, la aparición del instrumentista del *sho* y los sonidos extraídos de este bien podría transponer sonora y “litúrgicamente”, la continuación del segmento de párrafo de la novela ya señalado, el cual dice: “(...) No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de Padre nuestro. (...) Nadie podrá alzar sus ojos al Cielo sin sentirlos sucios de vergüenza” (119).

Antes de finalizar este diálogo con voces distorsionadas y sonidos ambientales que profundizan el entorno mortuario se enlaza, una referencia intermedial, en voz hablada de Juan Preciado, misma que pertenece al fragmento 31 de la novela. Así la aparición del grupo de niñas, en representación escénica, son una referencia intemedial visual de una línea de enunciación de Juan Preciado misma que en la novela se lee así: “Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros vuelan al atardecer” (121).

La representación escénica del fragmento 33 conjuga dos elementos mediales: la entrada de la “música celestial” y la propia enunciación en voz hablada de Juan Preciado que en la novela y a la escucha de la ópera dice lo siguiente: ¿“No me oyes? (...) Estoy aquí, en tu pueblo. (...) ¿No me ves?” (124). La música celestial, el sonido del instrumento del *Sho* corresponde a la transposición sonora y simultánea de la enunciación en voz hablada de Doloritas. Nuevamente, Estrada integra este elemento medial sonoro como una manera de representar las respuestas que en la enunciación oral o voz hablada de este fragmento en el que no se especifica un narrador pero que se interpretan por su contenido en el siguiente orden: “—¿Dónde estás?— (...) —No, hijo, no te veo— (...) —No te veo.”(124).

Es importante hacer notar que desde la escena número once, las presencias físicas tanto del contrabajista como del danzante *Butoh* se han mantenido en escena, haciendo lo que

corresponde a su papel. Recalco ambos elementos, el de sus actuaciones, para ser incluidos en la combinación de elementos mediales concretos en las configuraciones de significación que hasta el momento he desglosado. Pero, sobre todo, porque son dos presencias escénicas muy importantes en la representación y transposición escénica de la muerte de Juan Preciado.

Así, esta representación escénica combina elementos mediales sonoros y concretos tales como las referencias intermediales literales de la voz hablada de Juan Preciado (la que refiero en el “Cuadro 1”, fila 46, como “cascada y mortuoria”) y otras referencias visuales y sonoras tales como: la oscuridad del escenario, las sonoridades del agua borboteando, los vientos, los quejidos y la voz femenina que emite su canto, mismos que en la novela pueden leerse del fragmento 35 como a continuación y respectivamente: “sólo la noche entorpecida y quieta” (125); “como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo”, “el sudor que chorreaba de ella”; “borbota un ruido de burbujas”, “estertor” (124-125); “salí a la calle para buscar aire”, “no había aire”, “nubes espumosas haciendo remolino” (125).

Por otro lado, se deduce que el danzante *Butoh* con toda su actuación en escenario es la representación de Juan Preciado viviendo sus últimos momentos: el actor danza en frenéticos movimientos que van de un lado a otro en el escenario, trapiés, trayectorias discontinuas al caminar, caídas al piso. Es en una de éstas caídas al piso, levanta los brazos y levanta la cabeza hacia arriba lo cual podría ser la transposición visual de este mismo fragmento en su fase final, en el que el personaje de Juan Preciado narra la agonía antecedente a su muerte:

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre (125).

Luego de esta representación escénica teatral de la muerte de Juan Preciado el escenario permanece en oscuridad pero iluminada parcialmente por algunos matices de iluminación roja, elemento visual que podría sumar a toda esta configuración y como una transposición visual, la entrada del alma de Juan Preciado al “infierno de Comala”.

13. Esta configuración de significación confirma en representación escénica, la entrada de Juan Preciado a su entrada al mundo de los muertos (Comala misma) la referencia intermedial visual es evidente cuando en el escenario bajan la puerta colgante a una postura horizontal y el danzante camina por debajo de ella hasta perderse en la oscuridad. A partir de este momento, serán los fragmentos 36, 37 y 38, que en la novela refieren a los diálogos que sostienen Dorotea y Juan Preciado (algunos de ellos enunciados voz oral hablada en escena) mientras comparten el mismo espacio de sepultura y que explicaré a continuación.

Las enunciaciones en voz oral (referencias intermediales literarias de enunciación) se conjugan con elementos mediales concretos de la ambientación escénica, como por ejemplo: los sonidos de truenos y de lluvia que transponen sonoramente la enunciación de Dorotea que en la novela pregunta: “¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia? (128).

Por otra parte, hace una referencia intermedial sonora de lo escrito al inicio del fragmento 36 del libro en el cual se describen: “gruesas gotas de lluvia”, y cómo esta “desfloraba los surcos” (según la vista de Fulgor Sedano) y cómo había intensificado su caída durante el amanecer (128-129).

Otro detalle sonoro escénico o transposición medial sonora es el sonido de la puerta que rechina y el sonido de los cascos de caballo que representan las líneas escritas en la novela pertenecientes al fragmento 37: “la puerta grande de la Media Luna rechinó al abrirse, remojada por la brisa” (se abre para dejar salir a los arrieros) y a la entrada “a todo galope de Miguel Páramo” (129).

Luego, la representación operística volverá a las referencias intermediales literarias tanto de enunciación de voz hablada como a la transposición sonora del fragmento 36: en escena se escucha la voz de Doloritas, acompañada por algunas notas del *Sho* y algunos ruidos del contrabajo (enunciación sonora instrumental que da cuenta de la presencia y voz de Juan Preciado en escena).

Posteriormente, será representado en escena teatral el fragmento 38 de la novela en el cual se combinan varios elementos mediales tales como las referencias intermediales de

enunciación en voz hablada de Juan Preciado (al recordar lo que su madre le decía sobre Comala) y la representación de su infancia, transpuesta a través de la actuación y entrada en escena del grupo de niñas: poseen en sus manos linternas o luces las cuales llevan en lo alto mientras corren por el escenario. Así ambos elementos transponen por una parte la enunciación de Juan Preciado que en la novela dice: “... Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces...”; mientras que las niñas en escena transponen, vía actuación, las siguientes líneas escritas del diálogo de Preciado: “me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, como se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándole los colores” (132).

Si bien este grupo de niñas podrían representar escénicamente a “esas luces, la marea de nubes, o los colores”, considero la posibilidad de otra interpretación: en escena teatral las referencias intermediales de enunciación entre Juan y Dorotea para el final de esta configuración refieren a las ánimas que vagan por la tierra; nuevamente, el grupo de niñas con sus luces desplazándose por el escenario podrían ser la transposición visual de esas ánimas.

Es importante recordar en este punto, que la primera creación radiofónica de la ópera fue titulada por Estrada como “Doloritas, quasi una ópera radiofónica” y, hasta entonces, el propio autor daba a conocer que estaba en el proceso de creación de la segunda parte de esta radio ópera a la que se refería con el título de “Susana San Juan”; no obstante esta segunda parte ya no se creó. En cambio, el autor llevó a escena la ópera completa, *Murmullos del páramo*. Así que es notorio que en la representación operística final, la configuración que he definido como la número 14, que en siguientes párrafos describiré, funciona como una escena de transición entre la primera y segunda parte de la creación estradiana.

14. Sin ningún tipo de referencia de enunciación en voz oral son transpuestos en esta configuración, los fragmentos 39 y 40 de la novela. El primero trata de cuando le llevan a Pedro Páramo el cadáver de Miguel Páramo, su hijo. El segundo trata sobre los recuerdos del padre Rentería: la madre de Miguel Páramo ha muerto; así que el niño, recién nacido es llevado a Pedro para que lo críe como su hijo. Brindan luego del acuerdo.

Los elementos mediales concretos tales como la iluminación que va de rojo a amarillo y las sonoridades ambientales: el rechinar de la puerta, los murmullos y las vociferaciones son referencias intermediales (tanto visuales como sonoras) cuya correspondencia escrita se encuentra en el fragmento 39 de la novela: “Llamaron a su puerta” (p. 133) (sonido de rechinido de puerta); continuación: “vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste”(133) (el cambio de iluminación de rojo a amarillo); mientras que los murmullos y vociferaciones —registros o capas fonográficas estradianas que ya he mencionado previamente— podrían muy bien transponer otras líneas escritas en la novela, como cuando Pedro Páramo: “le habló a la gente reunida en el patio para agradecerles su compañía, abriéndole paso a su voz por entre el lloriqueo de las mujeres, no cortó ni el resuello ni sus palabras” (134); los mismo elementos sonoros también podrían transponer el alboroto de los llantos de mujeres por la muerte de Miguel Páramo, sobre los cuales aservera, en la novela, el propio Pedro Páramo como a continuación: “(...) Y diles de paso a esas mujeres que no armen tanto escándalo, es mucho alboroto por mi muerto.” (135).

Para el caso de la representación del fragmento 40 la escena operística muestra la presencia del padre Rentería así como su actuar (con los movimientos de desplazamiento que realiza rumbo al trompetista (Pedro Páramo) acto que es la referencia intermedial visual que transpone, materialmente, el diálogo que en la novela entablan ambos personajes.

No obstante, la mayor atención en iluminación y en vista filmica van para Pedro Páramo (representado por el trompetista que emite a través de su instrumento sonidos disfónicos). Durante la ejecución de su instrumento, el enfoque de grabación está directamente hacia él, mientras que una luz amarilla lo ilumina de cabeza a pies.

Finalmente, la salida del padre Rentería (instrumentista del *sho*) de escena, trata de una referencia intermedial visual que representa el final escrito del fragmento 40 de la novela en el que se lee el pensamiento del padre: “—¿Qué haces aquí?—pensó. Descansa. Vete a descansar. Estás muy cansado” (140).

15. Configurada más bien por la ambientación sonoro-escénica con pocas o nulas enunciaciones habladas de los diálogos entre los personajes, en esta configuración de significación transpone multimedialmente a los fragmentos 41, 42 y 45 de la novela como a continuación:

Tal como se lee en el fragmento 45 de la novela, la llegada a Comala de Susana San Juan está mediada por acción de su padre (Bartolomé) quien al saber las intenciones de Pedro Páramo para con su hija trata de advertirle lo que, desde su punto de vista, encontrará en Comala:

Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana” ... “aquí en cambio no sentirás sino ese olor amarillo y acedo”... “es un pueblo desdichado; untado todo de desdicha... “Él nos ha pedido que volvamos, nos ha prestado su casa (148).

Utilizo las anteriores líneas escritas de la novela para hacer evidente lo que Estrada nos presenta en esta escena operística: por vez primera, introduce al personaje de Susana San Juan, quien asume su representación escénica a través de su presencia física, su voz cantada y la voz musical de una guitarra (su representación en este momento combina, como es evidente, dos elementos mediales concretos: su actuación y su sonoridad musical); y, por otro lado, Estrada nos da a entender que Susana está en vía de volver a Comala. Bajo las premisas anteriores, se entiende que así inicia la transposición medial escénica de la segunda parte de la novela.

Otro elemento medial concreto que confirma la interrelación medial entre la escena operística y lo escrito por este fragmento número 45 es la aparición física un hombre (Estrada como actor) que sin un papel protagónico entra y sale rápidamente de escena. Este hombre es la representación escénica de Bartolomé, padre de Susana San Juan. Su actuación consiste en lo siguiente: atraviesa caminando el escenario mientras lleva sus manos a la boca como si llevara un altoparlante y hace gesticulaciones como si estuviese soplando; durante su trayectoria se topa con Pedro Páramo (el trompetista que también se encuentra en la escena) de quien se aleja actuando con miedo. Estas dos acciones particulares de este personaje son referencia intermedial visual de lo que se lee en la novela

como sus propias líneas: “—Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana—”(148). De esta línea en particular deduzco la referencia intermedial del actuar de Bartolomé con las manos en la boca; y, luego, el mismo personaje apunta sobre Pedro Páramo: “...Es, según yo sé, la pura maldad” (149). De esta línea deduzco la referencia intermedial de ese actuar con miedo de Bartolomé frente a Pedro Páramo en la escena operística.

Por último, la entrada a escena de Susana San Juan mirando lentamente hacia todos lados para finalmente colocarse frente al contrabajista y mirar por algunos segundos hacia abajo es la referencia intermedial visual de una línea escrita en la novela, imbricada entre las anteriores que he mencionado y que también son parte del diálogo de Bartolomé: “Allá, de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas?” (148).

Una vez terminada esta presentación escénica de Susana, continúa la transposición teatral del fragmento 41 de la novela en la cual se detalla la muerte de la madre de Susana, la ausencia de gente para dar el pésame en el funeral que Justina (niñera de Susana) había preparado, los rezos que entre ambas hacen y la sepultura del cuerpo muerto de la madre.

En escena operística se escuchan las notas del *Sho* (o la “música litúrgica”) que hace una referencia intermedial sonora particular, pues no obedece a la voz del padre Rentería, sino más bien refiere, tal como en la novela se lee, al momento mítico de la “misa gregoriana” (142) del funeral de la madre.

Luego, una combinación de elementos mediales concretos tales como son las referencias intermediales literarias de enunciación en voz dos voces mujeres —a la escucha y por momentos indescifrables— así como la actuación de Susana quien está arrodillada frente a la puerta colgante con las manos juntas en forma de rezo, transponen lo que en la novela (fragmento 41) y en la representación escénica se lee y se escucha como sigue:

Tú y yo allí, rezando rezos interminables, sin que ella oyera nada, sin que tú y yo oyéramos nada, todo perdido en la sonoridad del viento debajo de la noche. Planchaste su vestido negro, almidonando el cuello y el puño de sus mangas para que sus manos se vieran nuevas, cruzadas sobre su pecho muerto; su viejo pecho amoroso sobre el

que dormí en un tiempo y que me dio de comer y que palpitó para arrullar mis sueños (142).

A continuación y en escena operística se combinan tres elementos mediales concretos: por un lado, la referencia intermedial que en voces habladas enuncian parte de un diálogo entre Juan Preciado y Dorotea mismos que en la novela se encuentran en el fragmento 42 (143) y, por el otro, la presencia física en escenario de Susana quien con su actuación (se recuesta sobre la puerta colgante que ahora está en posición horizontal) y su enunciación en voz hablada (referencia intermedial de enunciación de este personaje que se puede leer en el fragmento 41, página 141); todos los anteriores transponen, visual y sonoramente, la estancia de Susana dentro de su féretro.

Los cantos, murmullos y quejidos de Susana hacen una referencia intermedial sonora de la respuesta que en la novela escrita, fragmento 42, le dice Juan a Dorotea: "No se le entiende. Parece que no habla, sólo se queja" (145).

El rechinado y el golpe de puerta que se escucha en escena, es una transposición medial sonora de lo que el personaje de Dolores enuncia en escena previamente: "le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño" .

La presencia de Pedro Páramo en el escenario (con el danzante y el trompetista emitiendo sonidos de su instrumento), hace una referencia intermedial visual de lo que Dorotea, otra vez en voz escénica, habla sobre este personaje: "No creas. Él la quería...". También se entiende, por la presentación dancística del bailarín de *Butoh* frente a la puerta colgante, que esta danza es una referencia intermedial visual de lo que Dorotea, en líneas escritas del fragmento 42, dice: "él seguía ahí, vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna" (145) confirmación de la anterior transposición surge más adelante cuando la misma voz en escena (la de Dorotea) dice: "se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado a camposanto"

A continuación, la salida de escena de Susana, cubierta por una sábana blanca y llevada por el grupo de niñas me parece que es una actuación de transición para pasar a un recuerdo de Pedro Páramo.

Pedro Páramo inicia un *solo* de danza (acompañado por su propia voz instrumental) mismo que transpone visual y sonoramente varios elementos del fragmento 44 de la novela, memorias narradas en voz del propio Pedro Páramo tales como: la espera de 30 años por el regreso de Susana, el trabajo que realizó para tenerlo todo y que no les faltara nada (incluida la Media Luna representada en escena por la puerta transformada en escalera y sobre la cual hace su danza), sus ofrecimientos de negocios a Bartolomé y la búsqueda que emprendió para localizarla luego de haberse enterado que había quedado viuda.

Dentro de esta escena dancística son muy evidentes los sonidos de vientos y murmullos mismos que hacen una referencia intermedial sonora de lo que se lee en este mismo fragmento como: “Ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas. Nos llegaban rumores...”(147).

Posteriormente, durante el acto dancístico del danzante de *Butoh*, se escuchan las últimas enunciaciones orales de esta configuración de significación en voces de Juan y Dorotea, las cuales hacen referencia intermedial a algunas líneas del fragmento 42 (144). En este fragmento se lee que Juan Preciado considera que lo que él escucha son sonidos provenientes de la tumba de Susana, pero Dorotea le explica (tanto en la novela escrita como en voz escénica) que no se trata de Susana. También le explica que esos sonidos son de un hombre que murió a manos de Pedro Páramo. Así, los sonidos escénicos de las trompetas, además del acto dancístico, hacen una referencia intermedial sonora de alta intensidad (me refiero a que estos sonidos de la trompeta son de alto volumen) transponen, escénicamente, la figuración de aquellas matanzas que cometió el protagonista de la novela.

Para finalizar esta escena teatral el danzante *Butoh* sigue su acto dancístico escénico: desciende hasta la mitad de la escalera, se acuclilla y representa el acto de llorar. Cuando finalmente está en el piso voltea la cara hacia arriba. Ambas acciones realizadas con una iluminación azul de fondo son eventos mediales concretos que combinados transponen visualmente el párrafo final escrito del fragmento 44: “Sentí que se abría el Cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías” (148).

16. Esta configuración escénica corresponde a la representación de los fragmentos 47, 48 y 49 de la obra escrita.

Al principio de esta escena teatral con el escenario en completa oscuridad se oyen murmullos y vociferaciones de hombres y mujeres. Ambos eventos mediales visuales y sonoros hacen una referencia intermedial a algunos acontecimientos escritos en el fragmento 47 de la novela: las voces y murmullos escénicos son las voces de las personas que desde Apango han ido a Comala para vender sus productos (150-151) y la oscuridad del escenario transpone una línea de la novela en este mismo fragmento: “los indios levantaron sus puestos al oscurecer” (152).

Luego, el sonido escénico de una puerta rechinante junto con la voz escénica de Justina que enuncia en interrogación el nombre de Bartolomé son elementos mediales concretos que hacen una referencia intermedial sonora a las siguientes líneas de este mismo fragmento escrito: “Justina Díaz [niñera de Susana] entró en el dormitorio de Susana San Juan... // Ella volvió la cabeza no vio a nadie” (152). A continuación, también en escena, se escucha un grito prolongado de una voz de mujer, sonido que se escucha también como un aullido y que bien podría ser una referencia intermedial sonora a otra línea de este fragmento: “Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún humano (152)”.

La escenificación continúa con la iluminación en amarillo de todo el escenario. Susana, en el escenario central, está rodeada por el grupo de niñas; la rodean bailando mientras tararean una canción; como referiré con mayor profundidad en el apartado siguiente, la canción corresponde a una composición musical creada por Estrada, fenómeno de transposición medial por musicalización, que hace referencia a otra línea escrita de este fragmento enunciada por el personaje de Justina: “El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul. Revuelto con menta y hierbabuena” (153).

La entrada del personaje de Bartolomé a escenario y su interacción con el personaje de Susana son referencias intermediales escénicas del fragmento 49 de la obra escrita. Al igual que lo narrado en la novela, el personaje escénico de Bartolomé ata una cuerda a la cintura de Susana y la mueve desde lo alto de la escalera (en la novela se entiende que

Bartolomé la hace descender a través de un hueco para que encuentre monedas de oro (155)). Otros elementos sonoros tales como los desprendidos de la guitarra y los propios gritos de la actriz, además de la iluminación en matices rojos ambientan transponen la desesperación de Susana ante la actividad impuesta por su padre.

Incluyo en esta configuración la representación escénica del fragmento 50 puesto que en el escenario no existe mayor interacción entre los personajes, enunciaciones orales o algún desarrollo actoral de larga duración que pueda ser tomado como una unidad o configuración de significación total.

Según se lee en la novela, este fragmento trata del encuentro de Susana con el padre Rentería a quien confunde con su padre, piensa que viene a hablarle de Florencio (su difunto primer esposo). El padre Rentería trata de confortarla pero Susana lo corre y el padre Rentería se va. La referencia intermedial visual a este fragmento, se da principalmente por la entrada y la salida del padre Rentería en escena teatral, pero también con los sonidos de la guitarra que acompañan su recorrido, por lo cual deduzco que ambos elementos mediales sonoros transponen el diálogo suscitado entre ambos personajes, Rentería y Susana San Juan (representados por su voz instrumental).

Por último, los gemidos de una mujer, también escuchados en escena, hacen una referencia intermedial sonora de lo que se puede leer sobre el viento en este mismo fragmento de la novela que dice: “(...) pero de noche gemía, gemía largamente” (156)

17. Esta configuración de significación compila la representación de las memorias de Susana sobre Florencio contenidas, en la novela escrita, en los fragmentos 52, 55, 56 y 61.

Elementos mediales concretos tales como: la iluminación amarilla de todo el escenario, la aparición de Susana y del grupo de las niñas (que sostienen en cada mano un listón verde o azul, mientras los ondean), el sonido del cantar de una mujer y los sonidos constantes de viento transponen lo que en la novela, en su fragmento 52 se describe como a continuación: “Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas” (159). A la par de lo anterior se escucha la voz escénica de Dorotea —en la novela está en diálogo con Juan Preciado— enunciando: “ahora sí es ella [Susana] la que habla” (159).

Junto al grupo de niñas que permanecen en su posición inicial (detrás del telón pero visibles) también está un hombre, que como se entenderá a continuación es la representación física y escénica de Florencio.

Susana, en representación escénica de su personaje, avanza al escenario central; está acompañada de las notas de su voz instrumental, las notas de una guitarra, y se sienta. Esta acción transpone lo que en la novela Juan Preciado dice sobre ella (en escena también se escucha la voz de dicho personaje: “(...)perdida en la nada, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido”(163). Así, los elementos mediales que en escena se presentan: la actuación de Susana y sus voces sonoras (canto y guitarra) así como la enunciación de la voz hablada de Juan Preciado, así como su actuación escénica: mientras canta, sonrío, murmulla, toca su piel transponen de manera visual y sonora de lo que se lee en este fragmento como:

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos, se abraza de mi cuerpo; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo (160).

Mientras realiza su actuación, Susana es acompañada, desde el fondo del escenario, por la voz cantada y un discreto baile del personaje de Florencio (ubicado detrás de una manta sobre puesta en el “telón central”); ambos elementos mediales transponen de forma visual y sonora lo que en este fragmento de novela se lee como un diálogo entre ambos personajes, en el cual el personaje masculino dice lo siguiente: “Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad” (160).

Con el escenario en parcial oscuridad y Susana recostada mientras tararea una canción se puede entender (tal como se interpreta a la lectura de los fragmentos 55 y 56 de la novela) que ha sido durante la noche cuando se suscitaron sus recuerdos sobre Florencio; estos tres elementos mediales concretos (iluminación, actuación y cántico) transponen lo que se lee en el fragmento 56: “Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?” (...) ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?”(164). Otros elementos sonoros y visuales que configura escénicamente este recordar onírico de Susana son los sonidos de llantos y quejidos así como la postura, en rodillas, del personaje de Florencio, elementos que hacen referencia a la muerte de

Florencio, tal como en la novela se lee: “Y que allí estaban sus pies envueltos en el periódico cuando vinieron a decirle que él (Florencio) había muerto” (164).

Finalmente, en representación escénica y a la par de lo anterior, se escucha la voz de una mujer que transpone, por referencia intermedial literaria, unas líneas del fragmento 61: “En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta” (172) de tal manera que se confirma que las memoria de Susana con Florencio son parte los sueños que ella ha tenido durante la noche.

18. La entrada escénica a esta configuración de significación podría parecer una continuación de la anterior, sin embargo, como ya se ha explicado previamente, la anterior trataba de los recuerdos que en sueños se presentan en la mente de Susana con respecto a Florencio. Como se explicará, a continuación, esta configuración trata de la representación escénica de la muerte de Susana misma que representa la conjunción de varios fragmentos.

La entrada a esta configuración escénica es el despertar de Susana (en escena abre los ojos, levanta la cabeza sin despegar el cuerpo del piso), mismo que está acompañado por la entrada del Padre Rentería en físico y a través de la voz instrumental del *sho*. Luego, Susana se incorpora y se oyen, nuevamente, las voces escénicas de ella y de Justina que son una referencia intermedial de enunciación que se puede leer en el fragmento 61 de la novela: “¿no oyes como rechina la tierra // No, Susana, no alcanzo a oír nada” (172).

En la novela escrita, el fragmento 63 da continuidad al 61, pues el padre Rentería va a donde Susana para “prepararla para la muerte”; como se lee en este fragmento Susana primero se niega a la confesión y luego le pide al padre Rentería que se vaya. En el escenario teatral, la transposición visual de lo anterior inicia con la aparición de un hombre diferente al instrumentista del *sho*, pero que asume la representación actoral del padre Rentería. Esto lo afirmo puesto que en el escenario Susana, la actriz, dirige su actuación, es decir, grita, mueve los brazos en son de negativa y cae frente a este actor masculino y éste con sus manos en posición de rezo parecería pedir al Cielo por el alma de Susana; dicha actuación estaría haciendo una referencia intermedial visual del rezo del padre, tal como en la novela enuncia el padre Rentería:

—Aún falta mas. La visión de Dios. La luz suave de su Cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor (177).

Otro elemento medial que suma, para esta configuración, el sentido de su representación es la entrada del trompetista en el escenario, voz y presencia de Pedro Páramo, pues es una referencia también visual y sonora de aquello que en la novela se lee como: “cerca de la puerta, Pedro Páramo aguardaba con los brazos cruzados” (178).

Finalmente, Susana, en el escenario, cae de cuerpo completo al piso y a partir de ese momento el escenario se empieza a oscurecer: se entiende que Susana ha muerto. La actuación de Susana junto con la iluminación son los elementos mediales concretos que combinados configuran lo que en la novela se lee al final del fragmento 63 como:

(...) Después sintió cómo 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 (177-178).

19. Esta configuración de significación corresponde a la representación de los fragmentos 65, 67, 68 y 69 de la novela que, en términos generales, refieren a la muerte de Pedro Páramo. En el fragmento 65 se relata que a partir del repique intenso de las campanas de la iglesia de Comala empezaron otros repiques en otras iglesias haciendo que la gente saliera de sus casas porque pensaban que era el llamado para misa, no paró el repique ni ese día ni esa noche ni los días subsecuentes: “Llegó el mediodía y no cesaba el repique [de campanas]. 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” (178); y, luego se lee: “Comenzó a llegar gente de otros rumbos (...) Músicos (...) Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en el que costaba trabajo dar un paso por el pueblo” (178). Estas líneas escritas en la novela son llevadas a la escenificación teatral por una transposición sonora: la música litúrgica característica de los llamados de las iglesias, los sonidos del tañir de campanas, otros sonidos de metales, el pregoneo de hombres y mujeres y la mezcla de variados tipos musicales mexicanos (tal como son descritos en el Cuadro 1.). Además, se suma en esta

configuración escénica la presencia de Pedro Páramo representado en su actuación física por el danzante *Butoh* que alrededor de todo el escenario realiza su performance dancístico.

Luego de un clímax sonoro musical acontece un silencio escénico lo cual es una referencia intermedial sonora de lo que se lee en este mismo fragmento como: “la media luna estaba sola, en silencio”(179). A la par de este silencio escénico hay un oscurecimiento gradual del escenario. Ambos elementos (el silencio y el oscurecimiento) se combinan para transponer, de forma sonora y visual, lo que se lee, en este mismo fragmento de la novela como: “Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala” (179).

A continuación, se vuelve a iluminar el escenario. Pedro Páramo, representado por el danzante *Butoh* y también por los sonidos de su voz instrumental (de trompeta) se encuentra situado en el pasillo central del escenario, con la cabeza gacha e iluminado por una luz amarilla. Levanta la mirada, estira los brazos y vuelve a colocarlos al centro de su pecho mientras los mira. La iluminación, la actuación y el sonido de la trompeta son elementos mediales concretos que en combinación transponen visual y sonoramente las líneas que en la novela corresponden a las enunciaciones de este personaje al recordar la muerte de Susana:

“(…)Yo aquí, junto a la puerta, mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del Cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse de luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra” (180).

Posteriormente, se abre la toma de la grabación escénica: está iluminada la puerta roja en posición vertical, también está el trompetista (iluminado por una luz blanca) y un hombre que sin ser iluminado, baila, como mareado, al lado derecho de la voz instrumental de Pedro Páramo; este hombre (otra vez el propio Julio Estrada) encarna al personaje de Abundio. Afirmo esto dado que la combinación de los elementos mediales descritos (la iluminación, la actuación de Abundio y la presencia de Pedro Páramo en su voz instrumental) transponen visualmente lo que se lee en el fragmento 68 de la novela, en la cual se explica que Abundio entra a una tienda del pueblo a pedir alcohol dado el fallecimiento de su esposa Refugio y, que, a punto de regresar a su casa, desvía el camino para ir a la Media Luna. Luego, ya alcoholizado se topa con Pedro Páramo:

(...)Abundio siguió avanzando, dando traspies, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; él corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir, hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a su puerta (181).

Después, en el fragmento 69 se relata la muerte de Pedro Páramo —que ha sido acuchillado por Abundio—:

(...)Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra. Quiso levantar la otra mano y fue cayendo despacio, de lado, hasta quedar apoyada en el suelo como una muleta deteniendo su hombro deshuesado. «Ésta es mi muerte», dijo. (185-186).

La transposición visual de las líneas citadas y, en general, de este último fragmento, se representa escénicamente cuando el personaje de Abundio, que actúa como si estuviese mareado, observa de cerca el perfil del trompetista que emite sonidos de su instrumento — Pedro Páramo en su voz instrumental— ; luego, camina para acercarse al danzante *Butoh* —Pedro Páramo en su representación física— y finalmente regresa con el trompetista, frente al cual realiza algunos movimientos con sus manos.

Por otro lado, la grabación fílmica enfoca la ejecución dancística del danzante *Butoh*, quien actúa como si estuviese padeciendo los estertores de su muerte. Casi al mismo tiempo, tanto el trompetista —que deja de hacer sonar su instrumento poco a poco— como el danzante caen al piso: estas acciones actorales transponen por la de forma visual y sonora las líneas finales de la novela escrita: “Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (186).

Finalmente, queda iluminada la puerta de la Media por unos segundos y luego todo el escenario se oscurece.

1.3.2 De la novela a la figuración musical

La breve exploración que a continuación desarrollo corresponde a varias inquietantes más con respecto a la música de la multiópera; me explico: si la composición escénica de *Murmullos del páramo* nace luego de una investigación rigurosa sobre lo sonoro/musical en la literatura de Rulfo y, su proyección escénica da prioridad a estas sonoridades —por “encima de la tradición fastuosa de la escena operística”—: ¿qué es lo que yo debería de considerar como una configuración musical?, ¿tratan los sonidos escénicos (ruidos, murmullos, cantos,

sonidos de la naturaleza) de una composición musical?, ¿qué tipos de composiciones musicales son expresados en escena?

Si algo ha caracterizado a la investigación y a la creación musical de Estrada es la experimentación: búsqueda exhaustiva, fuera de todo límite tradicional, de la representación de lo imaginario. Valgan las palabras que su esposa Velia Nieto — también creadora e investigadora del campo de la música— utiliza para describir dichos procesos de creación: “investigar y crear es algo común en la música de hoy, dualidad que en Estrada se manifiesta como un diálogo entre la razón y la intuición, el rigor y la libertad, lo real y lo imaginario” (Nieto 136).

En esta misma línea de intercambio de fronteras entre la tradición y lo experimental, la autora da una noción puntual sobre la música compuesta por Julio Estrada en la cual los sonidos de las cosas son integrados como parte de un “todo musical”:

El autor integra a la música las sonoridades que le son preciosas: todos los ruidos, vientos, murmullos, aspecto éste característico del sonido estradiano que nos permite reconocer su estilo único. [...] Así, el sonido y el ruido, el ritmo y lo quebrado, lo fijo y lo móvil son propios de la materia musical creada por Estrada [...] Es esta materia musical en estado de variación permanente que no reconoce ni la sincronía ni la periodicidad, la música estradiana concibe texturas hechas a veces de sensaciones apenas perceptibles o de ráfagas de energía que ocupan todo el espesor auditivo (134).

Una breve muestra de lo anterior se entiende en un fragmento del documental de Aurélie Semichon *Murmullos de Julio Estrada* (2012). El compositor presenta un gráfico — visualmente similar al registro de varios electrocardiogramas sobrepuestos— que es el resultado impreso de la valoración electroacústica de los sonidos de los primeros minutos de la obra, según explica el autor (Figura 3.).

Mientras señala las líneas del gráfico con una pluma hace énfasis en diversas características manifiestas según su continuidad, su altura y/o sus ondulaciones. Explica también que cada línea puede ser la voz de un instrumento de la orquesta y concluye: “en lo que está inspirado es en los continuos, en la realidad, en lo fluido” (Semichon s.p.).

Así, es natural considerar que al igual que el registro electroacústico de lo sonoro de *Murmullos del páramo* solo podría corresponder u obedecer a un “material musical” cuya escritura esté lejana de lo tradicional.

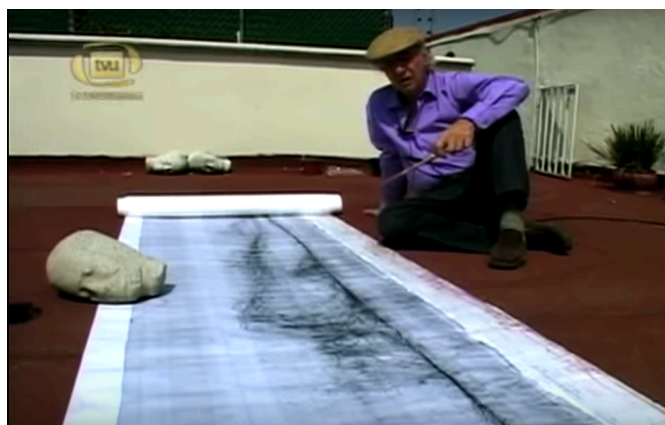


Figura 3. Captura digital del registro electroacústico de la música en la ópera *Murmullos del páramo*. Tomada del documental *Murmullos de Julio Estrada* de Aurélie Semichon (2012).

Estrada codifica lo sonoro-musical en lo que él hace referencia —y se mofa al mismo tiempo— como “partitorturas” (Figura. 4) pues los caracteres, aunque inscritos en un pentagrama clásico, parecen más bien una mezcla de notas musicales típicas, flechas, círculos y líricas de los cánticos. Al respecto comenta:

la escritura es un martirio. Yo imagino algo. Pienso cómo captarlo como capturarlo. Diseño un sistema o una metodología para captarlo; por ejemplo: si oigo que esto se mueve (señala al techo), pues dibujaré cómo se mueve, a qué velocidad; si oigo que esto otro está en el fondo, ¿de qué manera permanece en el fondo? [...] para que al cabo lo registre en una partitura, una cosa, lo codifique, vaya (Semichon s.p.).

Con respecto al espacio y tiempo de la composición musical de su multiópera Estrada instala en el escenario de sus presentaciones un sistema de 12 altoparlantes para envolver sonoramente al escenario en tres niveles —a ras de piso, en medio y en lo alto— para lograr la praxis de las teorías de composición musical creadas por él: me refiero a la que da la idea de una atmósfera sonoro-musical en tercera dimensión. Velia Nieto explica, en un lenguaje musical formal, este tipo de composición:

Estrada crea una nueva noción, el macro-timbre, síntesis de la fusión físico-perceptiva de la materia musical en la que se generaliza el tratamiento del ritmo y del sonido a partir de una homogeneización de sus componentes respectivos, conjunto que “permite mostrar una integración crono-acústica de la materia musical” (Estrada, 1994, p. 116). La noción de crono-acústica que propone Estrada integra el ritmo y el sonido en una sola materia, de modo semejante a la fusión física entre el tiempo y el espacio (...) El macro-timbre incluye, además, el espacio tridimensional de ejecución: altura, profundidad, lateralidad (Nieto 125).

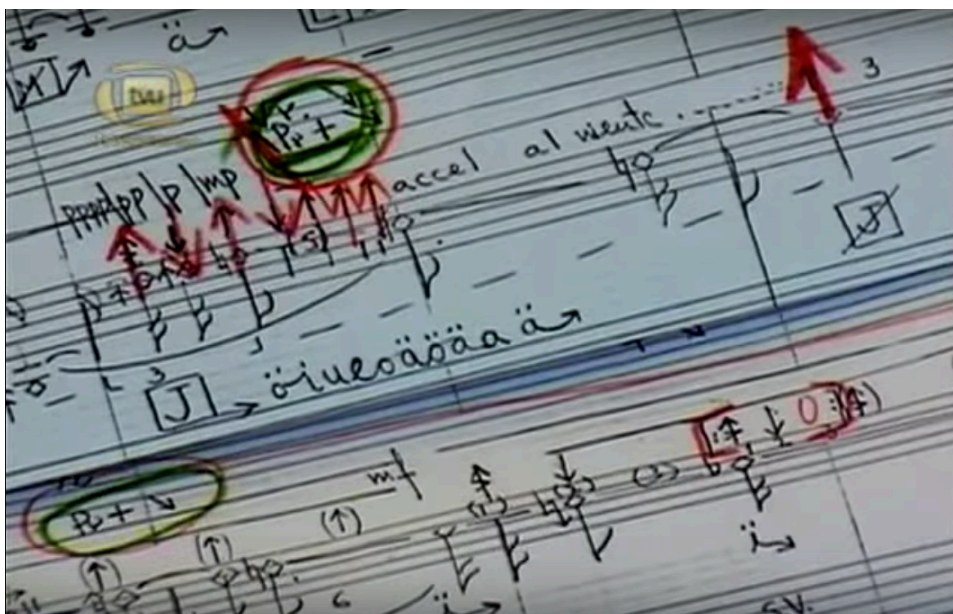


Figura 4. Captura digital de una “partititura” de la ópera *Murmillos del páramo*. Tomada del documental *Murmillos de Julio Estrada* de Aurélie Semichon (2012).

Hasta este punto, y como he insistido desde el inicio de este capítulo, toda la obra *Murmillos del páramo* se constituye como una ópera esencialmente musical, ya sea a través del ensamble de estos “sonidos estradianos” —llamados para el caso de la multiópera como “capas o registros fonográficos”—: con las voces habladas o arrancadas de algún instrumento particular, con las breves composiciones musicales de ‘naturaleza tradicional’ (aquellas creadas por Estrada) y a las tomadas por el autor desde el bagaje musical de México (la mayoría de ellas identificables en el registro filmico de la representación escénica del año 2010).

En *El sonido en Rulfo* (1990) en un brevísimo capítulo titulado “La música” el autor precisa, sobre *Pedro Páramo*, “las referencias al canto, aún cuando éstas se presentan de forma estática y más bien ausente de contenido musical”. Hace referencia al siguiente fragmento de la novela (114):

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo
con orillas de llorar...*

En falsete. Como si fueran las mujeres que cantaran (Estrada, *El sonido en Rulfo* 43).

El breve fragmento en cursivas resultó ser una recreación de la canción *El pañuelo*, modificada en su tercer verso por el propio Juan Rulfo. Durante su tiempo de investigación “en campo”, Estrada encuentra, el pueblo de San Gabriel, Jalisco, a don José González músico y amigo de la infancia de Rulfo quien le devela las notas musicales de dicha canción (Estrada, *Música y músicos* 3).

Luego, en el año de 1996, Estrada encontraría una versión libre del texto de la misma canción (Figura 5.) recopilada por Francisco Díaz de León e interpretada por su hija y cantante Adriana (Estrada, *Música y músicos* 3).

Con la modificación de Rulfo y con la revelación de algunas notas musicales — parecidas a *La Malagueña*— el maestro Estrada haría su propia versión en un sistema tradicional musical (Figura 6.) (Estrada, *Música y músicos* 3). La representación operística de esta composición musical está referida como “cántico de una mujer (tarareo)” en la configuración de significación número once del Cuadro 1. (Apéndice I), la cual se puede rastrear en el registro filmico de la obra en el intervalo de tiempo comprendido entre el 00:32’:15” y el 00:40’:03”.

El pañuelo

Macetita embalsamada
con hojitas de laurel.
Qué bonitos son los hombres
cuando empiezan a querer.

Con cartitas, con pañuelos
engañan a la mujer.
Luego que la ven rendida
la empiezan a aborrecer.

Antonio me dio un pañuelo
con orillas pa[ra] llorar.
Qué pensaría ese ingrato
que yo le había de rogar.

Mejorcitos he tenido
y les he pagado mal.
¿Cuanti más esa basura,
tirada en el muladar!

Figura 5. Letra de *El pañuelo*. Canción lírica popular Mexicana. Tomada de “Música y músicos en *Pedro Páramo*” (Estrada, *Música y músicos* 3).



Figura 6. Fragmento de la partitura de *Mi novia me dio un pañuelo*. Composición musical de Julio Estrada. Tomada de “Música y músicos en *Pedro Páramo*” (Estrada, *Música y músicos* 5).

En los artículos “Música y músicos en *Pedro Páramo*” (s.f.)³³ y “Del sonido en Rulfo a *Murmullos del páramo* (s.f.)”, así como en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008) se hace mención de lo que el maestro considera que podría ser una canción infantil perteneciente al repertorio jalisciense de principios de siglo XX y, de la cual sospecha, que pudo haber sido rescatada por el mismo Rulfo de la memoria lírica popular, pues según Estrada, evoca el ritmo propio de las canciones para niños donde la repetición de palabras tiene la función mnemónica de facilitar su aprendizaje: “El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Revuelto con menta y hierbabuena” (Estrada, *el ruido ese* 128).

Estrada hace, nuevamente, una composición o “versión coral a cuatro voces” inspirado en este fragmento de la novela. En el registro filmico de la ópera se puede encontrar dicha composición musical en la configuración de significación número 17 que corresponde en el registro filmico de la ópera al intervalo de tiempo entre 1:19’:44’’ y 1:25’:48’’.

Otra de las referencias musicales encontradas por Estrada refiere a la escritura de una evocación de Juan Preciado en voz de su madre: “*Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba en un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces [...]* Sobre éste párrafo

³³ Incluido posteriormente en *El sonido en Rulfo: el ruido ese* (2008) de Julio Estrada.

expresa que “es una fantasía de tono místico en la cual se supone la existencia de una música celestial” (Estrada, *El sonido en Rulfo* 45).

La escenificación operística, correspondiente a la configuración de significación número nuevo (dentro del intervalo de tiempo entre los minutos 00:23’:29’’ a 00:28’:26’’) inicia con el sonido del instrumento japonés de viento *Sho* que, como se habrá podido observar, corresponde a la voz del padre Rentería: símbolo *per se* de la música litúrgica y/o celestial.

Más adelante, vuelve a esta “presencia litúrgica” musical —característica sincrética de una liturgia indígena y popular en México— en la narrativa de *Pedro Páramo* cuando se describe, justamente, un ensamble sonoro de campanas descrito al final de la novela: “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” (Estrada, *El sonido en Rulfo*, 46).

El fragmento mencionado, corresponde a la configuración ambiental número 19 cuyo registro filmico se encuentra en el intervalo 1:29’:59’’ a 1:40’:48’’, en esta es evidente el sonoro tañido de varias campanas.

Un evento musical interesante en esta escena es la combinación yuxtapuesta y caótica de diversos géneros de la tradición musical mexicana —prehispánica, de viento, tambora, sones jarochos, etcétera— misma que podría estar inspirada no solo en la escena descrita por la novela de Rulfo sino en la anécdota que el cineasta Óscar Menéndez escuchó de viva voz del escritor:

Los mixes han sostenido una ancestral disputa con sus vecinos, los zapotecos, a causa del paso a la ciudad de Oaxaca. En una ocasión los zapotecos se excedieron al impedir a los mixes el acceso para vender sus productos. Los mixes decidieron afrontar el problema con una sonora declaración de guerra: todas sus bandas se colocaron desde la madrugada en puntos distintos de la sierra y comenzaron a tocar cada una su repertorio. El caótico concierto se prolongó durante toda la noche. Al segundo día, la música de las bandas sonaba todavía sin cesar en todas las barrancas. Al tercer día igual. Poco antes de que llegara la tercera noche, los zapotecos habían abandonado la sierra (Estrada, *Música y músicos* 1)

Por último, Estrada suma a esta ‘música litúrgica’ otros dos fragmentos de la novela de Rulfo: «el gozo de los querubines y el canto de los serafines»; y, en lo que el compositor

describe como la angustiada interrogante agnóstica: «¿por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?»» (Estrada, *el ruido ese* 130).

En escena operística la primera frase citada en el párrafo anterior corresponde a la configuración de significación número 18, encontrada entre los minutos: 1:28':30'' y 1:29':58''; como podrá leerse en el apartado correspondiente trata de la confesión que intenta dar el padre Rentería a Susana previo a su muerte; de ahí la consideración de la transposición de la representación del personaje de Rentería como una “música litúrgica” interpretada en presencia física y a través del *Sho*. No obstante, para el caso de la segunda frase, y como ya se ha mencionado es la voz en canto de Susana la que podría definirse dentro de la acepción, que el propio Estrada hace, como una “fantasía de tono místico” pues corresponde, en dado caso, a una transposición musical de las memorias que en sueños manifiesta dicho personaje femenino.

1.4. Breve conclusión de capítulo.

Una vez resueltos los cuestionamientos sonoro-musicales de este apartado concluyo lo siguiente:

Si bien la desarticulación de la escena operística provee las bases de exploración y entendimiento del fenómeno multimedial de la ópera, a partir de la metodología propuesta para el cumplimiento de los objetivos de este estudio, esto es, la búsqueda final de lo que he nombrado como “configuraciones de significación” tendrían que manifestar en su composición la unión de tres tipos de configuración: una de enunciación, una de ambientación y una musical.

Como he explicado previamente cualquier “configuración musical” se da por sentado a lo largo de toda la escenificación operística: ya sea por sus sonoridades particulares (instrumentales y/o cánticos) o por las composiciones musicales que integran a la “materia musical” creada por el maestro Estrada para esta multiópera. Lo mismo que las configuraciones ambientales pues éstas son desarrolladas, evidentemente, en la totalidad del tiempo de representación escénica.

No así las configuraciones de enunciación, pues las he delimitado a la representación sonora de voces humanas lectoras de determinados diálogos o monólogos de la novela misma. Hago este señalamiento puesto que la enunciación de las voces en esta representación

operística no se limita a la pronunciación oral de dichos fragmentos: existen otras voces de enunciación cantadas a través de sonidos instrumentales (los sonidos del contrabajo, por ejemplo, podrían remitir a los diálogos de Juan Preciado en la novela) y de cánticos de los propios actores (por ejemplo, los de Susana San Juan cuando recuerda a Florencio).

Por lo anterior y hasta este primer capítulo se manifiesta evidente la flexibilidad de la metodología propuesta para esta investigación; así, la determinación de las configuraciones de significación de la ópera que permanecen de manera equivalente en el medio filmico solo podrían ser develadas luego de los hallazgos que se resuelvan en el capítulo siguiente (número dos) de esta investigación; de lo contrario el análisis e interpretación de ambas obras podría constreñir de manera poco eficaz no sólo al planteamiento de la metodología sino a la observación natural de la manifestación fílmica.

CAPÍTULO 2. “El hombre de la media luna (Pedro Páramo)” de José Bolaños (1978): de la novela al cine

2.1.1 Breve revisión histórica: La incursión de Rulfo y de Bolaños en el cine

Hasta la fecha, y en continuo desarrollo, existe una abundante producción de estudios que han definido, bajo diversas metodologías de aproximación, las interrelaciones de variadas expresiones y/o disciplinas artísticas que posiblemente poblaron el imaginario del escritor Juan Rulfo para la creación de su propia obra literaria y de aquellos que partir de esta se han dedicado al análisis de las recreaciones del universo rulfiano (me refiero, para este caso en particular, a las relacionadas con el cine).

Sobre la primera vertiente, Alberto Vital en *Noticias sobre Juan Rulfo* ha definido que además de la fotografía —primer acercamiento de Rulfo al arte mismo y antecedente originario del arte filmográfico— el cine constituyó en el escritor y espectador jalisciense una suerte de fascinación (que trataba de contagiar a su futura esposa a través de sus recomendaciones filmicas) y un impulso para su espíritu creativo: “(...) En el año de 1947, el incipiente novelista comentó a Clara Aparicio que había pedido prestada una cámara para filmar el Popocatepetl y que buscaba conseguir dinero para comprarse una propia (254:255)”. Comenta, además, que el periodo comprendido entre 1944 y 1964 fue el de mayor actividad en las incursiones de Rulfo dentro de tal campo artístico: ya fuese como fotógrafo, codirector, supervisor, creador e, incluso, como actor.

Algunas obras filmicas que confirman su integración dentro de este campo artístico serían, por ejemplo: su participación como supervisor (o asesor histórico) en la película *La escondida* (1955) de Roberto Gavaldón (Wheatherford 481; Vital 263) a partir de la cual y sin ser un *stillman* obtuvo un corpus fotográfico muy alabado por la crítica; como fotógrafo en la película *Danzas Mixes* (1955) de Walther Reuter (Vital 252); en la codirección, junto con Antonio Reynoso, del cortometraje *El despojo* (1960) (273)³⁴; como coguionista, con Emilio Fernández, en *Paloma herida* (1962); y, para el año de 1964 a propósito de la creación del Primer Concurso de Cine Experimental³⁵, por su participación en la películas: *La fórmula secreta* de Rubén Gámez (ganadora del primer lugar) y *En este pueblo no hay ladrones* de

³⁴ Según Vital, el texto de este cortometraje puede considerarse el primer argumento creado por Rulfo para una película.

³⁵ Convocatoria promovida por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (Negrín 350)

Alberto Isaac (ganadora del segundo puesto), como creador³⁶ y como extra de actuación, respectivamente (Vital 296, Negrín 350, 352).

No obstante a lo anterior e incluso con el escueto y dudoso³⁷ rescate de su información biográfica —aquella que podría ahondar en su relación con el cine— sería muy difícil, sino imposible, detallar o descifrar el impacto que las imágenes fotográficas, las películas o cualquier otra expresión de índole artística o cultural hubieron de impactar en la vida y en los procesos creativos (o pre-narrativos) de Rulfo para el desarrollo de su literatura.

Otro grupo de académicos han tratado de forjar, a partir del estudio en sí de la literatura de Rulfo, el puente que involucraría a esta con el cine pues han desarrollado hipótesis y supuestos en torno al lenguaje fílmico o forma fílmica³⁸ inserta en la obra literaria de Juan Rulfo, cuya conclusión general ha estipulado lo siguiente:

(...) en tanto formas de representación narrativa, cine y literatura tienen denominadores comunes a pesar de tratarse de dos lenguajes cuyos recursos de presentación son completamente diferentes [como por ejemplo] el rompimiento de los cánones tradicionales de las creaciones novelísticas que la literatura rulfiana tuvo a bien impactar a través de un novedoso uso del espacio y del tiempo narrativo [similar al del medio fílmico] (Negrín 354).

A propósito de esta temática, Edith Negrín en *Pedro Páramo y el lenguaje fílmico* (2008) hace una revisión exhaustiva de los trabajos que diversos autores han propuesto con respecto a la novela de Rulfo en tanto que “podría imitar los recursos y técnicas características del cine”: entre otros estudios están mentados los de Blanco Aguinaga quien describe la obra literaria rulfiana como: “la subjetivización de los planos tempoespaciales de acuerdo a las voces y a las perspectivas de los personajes [...] en la que el mencionado orden cronológico pierde toda razón de ser en un mundo de fantasmas (354)”; mientras que los estudios de Mariana Frenk apuntan a características fílmicas tales como: “los saltos de tiempo hacia adelante y hacia atrás; a la dislocación de las secuencias temporales [...] la relativización de los hechos al ser presentados desde diferentes perspectivas [...] y, la alteración de la lógica

³⁶ Compuso para este film el poema sin título que es enunciado, con voz en *off*, por Jaime Sabines. La composición completa se puede leer en *Noticias sobre Juan Rulfo* (Vital 296).

³⁷ Se sabe que además de mostrarse reacio a ser entrevistado, formulaba respuestas de carácter lacónico muchas de las cuales eran contradictorias, inventadas o reformuladas en cada ocasión (Weatherford 2006; Negrín 2008)

³⁸ En *Pedro Páramo y el lenguaje fílmico*, Negrín cita la definición de ‘forma fílmica’ de David Brodweil y Kristin Thomson (*El cinematográfico*, trad. Fontán Rueda, Barcelona:Paidós 1995, 55)

sintáctica, entre otros (355)”; y, los de Luz A. Pimentel de quien cita que “los 70 fragmentos de los que consta la novela, se construyen sobre el principio de la yuxtaposición y del montaje espaciotemporal, para crear intensos efectos de discontinuidad, de traslapes y de retornos en el flujo espaciotemporal del relato (355)”; según la consideración de Negrín son todos los anteriores quienes han marcado la pauta canónica en la apertura de los estudios de interrelación entre el cine y literatura de Rulfo.

Otra línea de estudios mucho más delimitados por su especificidad en los usos de los lenguajes cinematográficos en la obra de Rulfo, son los de Patrick Duffey (1996) quien otorga una serie de características, explícitamente propias del lenguaje fílmico, en tanto que considera la obra de Rulfo como una literatura capaz de imitar las técnicas propias del cine: “en *Pedro Páramo* se crea un *montaje*³⁹ de escenas desde distintas perspectivas temporales constituidas en fragmentos, cuadros y secuencias, con cierta autonomía significativa (356).” Sobre dicho montaje abunda más el autor al reconocer tres funciones de este dentro de la obra literaria de Rulfo y con las cuales términos técnicos espaciales como primer plano, plano conjunto, proyección de fondo o temporales como *flashback*, *flashforward*, *fade in* y *close ups*, entre otros, son aplicables a citas específicas de la novela (356).

Por su parte, Laura Adriana González, en su tesis *Presencia del lenguaje cinematográfico en Pedro Páramo de Juan Rulfo como una estrategia de obra abierta* (2002) aporta una serie de valoraciones técnicas cinematográficas sobre dicha obra y con las cuales ahonda, lo mismo que en el lenguaje cinematográfico, con analogías espacio-temporales a partir de citas específicas de la novela: refiere en primera instancia a la segmentación de la novela como fascículos que pueden ser considerados como secuencias fílmicas; detalla los juegos de los caracteres narradores de la obra (a través de los denominados planos objetivos y subjetivos), la formación de espacios temporales (de acuerdo a las acciones de los personajes), la yuxtaposición y/o indiferenciación del tiempo pretérito acontecido en un presente constante, a los elementos de transición temporal (a través de *flashbacks* y *flashforwards*) que rompen con las leyes de la cronología temporal y a las modificaciones de los espacios a través de sus movimientos de encuadre y/o de emplazamiento o *travelling*. Finalmente, hace un breve hincapié en la complementariedad de dicho montaje fílmico en

³⁹ Se apega a la definición de *montaje* de Sergei Eisenstein: “[el montaje] se suscita cuando dos fragmentos fílmicos de cualquier tipo se unifican y combinan para dar lugar a un nuevo concepto, una nueva calidad, derivada de esa yuxtaposición; todo el cine es de montaje, dado que el fenómeno cinematográfico básico —el hecho de que la imagen se mueve— es el fenómeno del montaje” (Negrín 356).

términos espacio-temporales a partir del uso narrativo de los sonidos y la música rulfiana aludiendo al *Sonido en Rulfo* (2001) de Julio Estrada.

Con respecto a la segunda vertiente, son varios los directores del arte filmográfico que han intentado trasladar las representaciones de los imaginarios narrativos tanto de los cuentos como de la novela de Rulfo a la pantalla grande y cuya recepción estética no ha recibido más que duras críticas —a excepción de algunos casos, por supuesto— que incluyen la conclusión de una gran dificultad, casi mítica e implícita, sobre dicha transmedialización (o transformación del lenguaje literario a otro medio, como por ejemplo el del celuloide) carente siempre de la novedad recreativa o alejada por completo del estilo narrativo rulfiano:

por lo menos, la mayoría de las adaptaciones de la obra de Juan Rulfo se han limitado a traspasar anécdotas al lenguaje cinematográfico y sólo unas pocas han creado obras nuevas, cercanas al espíritu de la novela y a los cuentos del autor jalisciense (Yanes 12).

Otro juicio de valor similar al anterior lo expresó Jorge Ayala Blanco en el año de 1980: “en términos generales, [a la filmografía de la novela de Rulfo] la integran mediocres y serviles, cuando no grotescas o muy alejadas versiones de sus obras narrativas.”; y, por lo contrario, destacará en su favor las recreaciones de Antonio Reynoso, con su título *El despojo* (1960) y *La fórmula secreta* de Rubén Gámez (Weatherford 488).

En *Rulfo y el cine* (1996) Gabriela Yanes hace un recuento filmográfico de las recreaciones de la obra literaria de Rulfo, lo mismo que en el año 2002 hiciera Laura Adriana González (XX-XXI) entre las cuales destacan: *Talpa (La manda)* (1955) de Alfredo B. Crevenna y *Talpa* (1982) de Gastón T. Melo; *El rincón de las vírgenes* (1972) a partir de los cuentos *Anacleto Morones* y *El día del derrumbe*; *¿No oyes ladrar a los perros?* (1974) de Francois Reichenbach largometraje de producción mexicano-francesa; *El hombre* (1978) de José Luis Serrato un mediometraje de cuarenta minutos; *Tras el horizonte* (1984) de Mitril Valdés basado en el cuentos de *El hombre* y la película de *Los confines* (1987) que adaptó combinando los cuentos *Talpa*, *Diles que no me maten* y algunos fragmentos de *Pedro Páramo*; y, *Rulfo aeternum* (1992) de Rafael Corkidi, una adaptación del cuento *La herencia de Matilde Arcángel*.

El gallo de oro fue adaptada por Roberto Gavaldón bajo el mismo título que esta segunda novela de Rulfo⁴⁰ y por Arturo Ripstein con el título de *El imperio de la fortuna* (1985).

Sobre la filmografía referente a *Pedro Páramo* son conocidas la dirigida por Carlos Velo en el año de 1966 y la de José Bolaños, *El hombre de la media luna (Pedro Páramo)* del año 1976, la cual es motivo de estudio de esta investigación y sobre la que se profundizará más adelante.

Sobre la primera —con argumento y el guión de Carlos Fuentes, Velo y Manuel Barbachano Ponce y con fotografía de Gabriel Figueroa—, Vital ha expresado, luego de detallar la participación de diversos personajes cuya fama en sus campos artísticos de expresión ya era reconocible, que: “(...) La película es correcta y mediocre. Incurrir en el exceso de poner en evidencia un incesto que en la novela apenas parece sugerido. Incurrir, de hecho en otros excesos (304)”; mientras que Douglas Weatherford además de hacer una revisión histórica de cómo se llevó a cabo el primer largometraje del director, suma a su propia crítica —incluye dentro de la suya la crítica *non grata* de García Riera— que: “la culpa principal de Velo no fue andar a la caza de la perfección sino la de perder de vista el tono y la textura de la novela de Rulfo. No obstante la película fue ganadora de dos Diosas de Plata en 1968 (491)”.

Además de lo anterior, el propio Carlos Velo y demás integrantes de la producción como Gabriel Figueroa e Ignacio López Tarso expresaron su frustración, en diversas entrevistas, con respecto a la realización de *Pedro Páramo*, de la cual cabe resaltar la del director:

(...) mi guión no pude filmarlo [...] la culpa es mía por haber aceptado ideas y “amables sugerencias” que hicieron híbrido, frío, el film, cuando contaba con un guión magnífico, con actores estupendos [...] Sin embargo todo fue sometido a un rasero de producción, a un nivel de mediocridad industrial odioso (Weatherford 493).

*

A pesar de ser un momento frágil en la economía de la industria filmica mexicana⁴¹, a diferencia de la que desde la Época del Oro (ca. 1936 a 1956) ya se había establecido con

⁴⁰ Alberto Vital define a *El gallo de oro* —publicada en el año de 1980— como la segunda novela, novela breve o *nouvelle* de Juan Rulfo (Vital 259).

⁴¹ Para el año de 1977, el gobierno de José López Portillo acabaría por eliminar el Banco Nacional Cinematográfico, acción que llevaría a la industria filmica nacional al punto de una “crisis terminal”. Disminuyó considerablemente la cantidad de películas producidas al año (con tan solo 17 filmes) y la

grandes logros cinematográficos a nivel latinoamericano e incluso de manera internacional, el año de 1976 fue, según García Riera en su *Historia Documental del cine mexicano*: “el último que gozó de los privilegios de los diversos apoyos estatales, sino el mayor recibido en año alguno (230).” Se produjeron más de 61 largometrajes (incluidos los 36 de producción estatal, 20 de producción privada y cinco independientes).

Dentro de la producción estatal, con el apoyo de Conacine, se produjo *El hombre de la media luna (Pedro Páramo)* de José Bolaños, definida, según palabras del crítico de cine, como: “una propuesta merecedora de respeto por su buen empeño puesto, y cuya manifestación principal, junto con otras producciones de ese año, fue la voluntad de renovar la realidad, la historia y la cultura nacional”.

Confirmación de lo anterior son las palabras escritas en el estudio de Velázquez-Zvierkova (2014), en las que expresa que ante este clímax anti-económico de la industria filmica vendría un nuevo número de cineastas dispuestos a realizar una renovación del cine a partir de lo experimental y conceptual —el denominado cine “de transición”— de la cual formarían parte no sólo los consagrados directores de la época dorada sino otros, más jóvenes, que entre directores, técnicos y actores intentarían abrir las puertas a este otro tipo de cine que quedaría distante de las producciones de baja calidad y de la competencia estadounidense.

Dentro de esta nueva generación de cineastas incluye el nombre de José Bolaños quien debutó, muchos años antes, con la película de *La soldadera* (1966) con la cual “intenta renovar la representación de la guerra desprendiéndose de las fórmulas narrativas y formales que acompañaron al melodrama revolucionario por más de tres décadas”. Luego, vendrían otras producciones de este mismo director: *Arde baby, arde* (1975), *Que esperen los viejos* (1976, cortometraje documental), *El hombre de la Media Luna (Pedro Páramo)* (1978) y *Nana* (1985).

A la revisión biográfica de la vida y obra de Bolaños, relacionadas ambas con su trabajo filmográfico, he encontrado hasta el momento, una amplia documentación por sus atavíos personales⁴² y, por el contrario, una escasa cifra de estudios críticos sobre su

calidad de sus producciones, las cuales ya sólo se remitían a las temáticas de narcotraficantes y agentes judiciales fronterizos y al cine pícaro de albures y de nudistas; pero, que por otra parte, explotó el genio creativo del cine de autor independiente con el cual se trastornó, con gran fuerza, el espíritu moralista, conservador e hipócrita del cine mexicano convencional (García 229).

⁴² Por la relación personal que desarrolló Marilyn Monroe se le ha denominado como “su último amante” y también como el personaje que recibió de aquella sus últimas palabras, vía telefónica, la

filmografía que, al igual que los relacionados con su antecesor Carlos Velo, rezan comentarios poco favorecedores con respecto a la estética de su adaptación.

Yanes Gómez, en un brevísimo comentario, elogia la elección del pueblo Real del Catorce en San Luis Potosí, México, como la locación perfecta para representar al pueblo de Comala, pero critica con gravedad: la actuación de Manuel Ojeda y de Abelardo San Miguel (quienes encarnan a los personajes de Pedro Páramo y Juan Preciado, respectivamente) así como la vana fastuosidad de los decorados. Concluye lo siguiente: “una producción costosa no garantiza una buena adaptación. Parece al contrario: entorpece la relación que se puede establecer con la obra literaria original.” (Yanes 21).

Por su parte, García Riera hace énfasis en que a la obra filmica cuya duración original de 178 minutos tuvo que ser recortada por el director a 112 minutos para que pudiera ser estrenada y de ahí que “su compleja trama se hiciera casi ininteligible para el público que desconociese la novela”. Elogia la rica ambientación y algunas de las imágenes de gran belleza dentro del filme así como las actuaciones de lo que el crítico considera como un gran reparto (a excepción de Venettia Vianello, actriz y esposa del director quien encarna el personaje de Susana San Juan). A pesar de esto, concluye que esta segunda versión filmica de *Pedro Páramo* no logró evitar que el diálogo resultase “falso y solemne” de tan literario y que la película acabara por dejar la impresión de que no es posible llevar la gran obra de Rulfo al cine. (García 313).

Sobre este última línea, Rubén Gámez se ha cuestionado el problema de la transposición al lenguaje cinematográfico el lenguaje poético [de Rulfo] “conservando la misma cantidad de síntesis artísticas”; y, concluye que habría que pensar en una poética visual filmica que trastocara incluso a la historia misma, pues “prueba de las dificultades que implica pretender llevar las cosas de Rulfo al cine son versiones todas de múltiples interpretaciones en forma de libros cinematográficos” (Yanes 19).

Otro comentario al respecto de esta película es la que realiza Ana Laura González en la que al igual que los otros críticos ya citados concluye entre otros puntos temáticos que: el uso del color se aleja de la ambientación de la Comala rulfiana (propone que el uso de los colores blanco y negro de la versión filmica de Carlos Velo así como el mismo corpus fotográfico de Rulfo denotarían y exaltarían las cualidades fantasmagóricas de Comala);

noche anterior a su muerte. Innumerable cantidad de artículos periodísticos al respecto de este tema se pueden encontrar en Internet.

denosta la ambientación, por su fastuosidad estilo Luis XVI; elogia la musicalización de Ennio Morricone la cual provee al filme con un *leit motiv* melancólico; critica la actuación de la mayoría del reparto, en particular también el de Venettia y a manera de conclusión final determina sobre esta producción que trata de un “sendo fracaso”.

No obstante y a pesar de las anteriores apreciaciones críticas —realizadas fuera de todo límite metodológico formal— habría que recordar que esta película, adaptada por Bolaños, filmada a partir de 1976 en los estudios Churubusco y estrenada el 10 de agosto de 1978 en el cine Latino, fue ganadora, en el año de 1979, de tres premios Ariel: por su fotografía (Jorge Stahl Jr.), por su escenografía (Pedro F. Miret y Xavier Rodríguez) y por su ambientación (Guillermo Barclary); además de figurar en las ternas de co-actuaciones femenina (por Blanca Guerra) y masculina (por Bruno Rey).

Otro dato interesante con respecto al repertorio filmográfico de Bolaños es que *El hombre de la Media Luna (Pedro Páramo)* no fue su primer acercamiento al universo rulfiano: ya en el año de 1975 había filmado el documental *Que esperen los viejos* cuya temática trató de la migración campesina a la ciudad de México. en la cual sus personajes filmicos enuncian algunos fragmentos de los cuentos de *El llano en llamas* (Yanes: 20).

2.1.2 Sobre la selección de la película (o nuevo producto medial)

Para este estudio de trabajo he decido analizar, como producto medial final, la versión filmica de 112 minutos de *El hombre de la media Luna (Pedro Páramo)* de Bolaños⁴³ por cuatro motivos principales:

1. A pesar de que esta versión ha sido estipulada como “recortada” es en la que se entiende que la intención del director permanece fiel a sus designios de edición, a diferencia de la edición de 178 minutos cuya restauración y edición final en el año de 1994 —tras un largo proceso de intentos previos y ya fallecido el director— estuvo a cargo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y de la Filmoteca de la UNAM. Además, se plantea que el proceso de restauración incluyó el “rescate de los negativos” (que no de la película “original”) y la producción de escenas de nueva

⁴³ Esta versión filmica puede encontrarse en la siguiente liga electrónica: <https://peertube.librelabucm.org/download/videos/0908b940-7964-4d0d-81f8-bcf6a6a23bad-360.mp4?_=1>.

creación mismas que se distanciarían por completo del diseño y/o estilo filmográfico de Bolaños (“En noche histórica” s.p.)

2. Esta misma versión, la de 112 minutos, fue la que obtuvo las premiaciones mencionadas.
3. Ante la abundante cantidad de trabajos y estudios formales sobre la película de Carlos Velo y la nula producción de estos relacionados con el film de Bolaños —que como he demostrado en anteriores párrafos tratan de comentarios o reseñas estéticas escuetas—, resultaría novedosa la aproximación metodológica que en este estudio propongo, a decir, aquella cuyo objetivo es la de encontrar entre dos o más productos mediales finales las configuraciones de significación (o huellas de representación equivalentes a la novela de Rulfo en sonido/musicalización, enunciaciones orales y ambientación) que luego de su transformación de un medio a otro (transmedialización) permanecen dentro de las recreaciones de estudio, sin importar la autoría, el estilo o el tipo de medio analizado.
4. Debido al estudio esquemático y minuciosamente detallado que en este trabajo se propone, la versión filmica de tres horas ampliaría el número de páginas que ya de por sí representan no solo una lectura pesada sino que estarían fuera del límite de hojas estipulado y/o permitido para este tipo de estudios.

Finalmente, presento algunos datos técnicos así como una de las imágenes publicitarias de la película seleccionada (Figura 7.):

Producción (1976): Conacine; gerente de producción: Luz María Rojas; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: José Bolaños; asistente de dirección: Mario Cisneros.

Argumento: Basado en la novela de Juan Rulfo; adaptación: José Bolaños.

Fotografía (Eastmancolor): Jorge Stahl, Jr.; operador de cámara: Cirilo Rodríguez.

Música: Enrio Morricone; sonido: Manuel Topete. Escenografía: Pedro F. Miret y Javier Rodríguez. Ambientación: Guillermo Barclay; decorador: José Tirado; vestuario: Graciela Castillo; maquillaje: Sara Mateos. Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Manuel Ojeda (Pedro Páramo), Venetia Vianello (Susana San Juan), Bruno Rey (padre Rentería), Narciso Busquets (Fulgor Sedano), Blanca Guerra (Dolores Preciado), Abelardo San Miguel (Juan Preciado), Patricia Reyes Spíndola (Eduviges Dyada), Elena Berkovich (Ana Rentería), Roberto Cobo (Inocencio Osorio “Saltaperico”), Fernando Soler

(Gerardo Trujillo), Carlos East (cura), Martha Verduzco (Dorotea), Socorro Avelar (Justina Díaz), Julio Bracho (Bartolomé San Juan), Germán Eslava (Abundio), René Casados (Miguel Páramo), Ada Carrasco (madre de Pedro), Carlos Rotzinger (Toribio Aldrete), Jaime Ramos, Pedro Aguilar, Antonio Leo Yan y Alejandro Carmona (caporales).

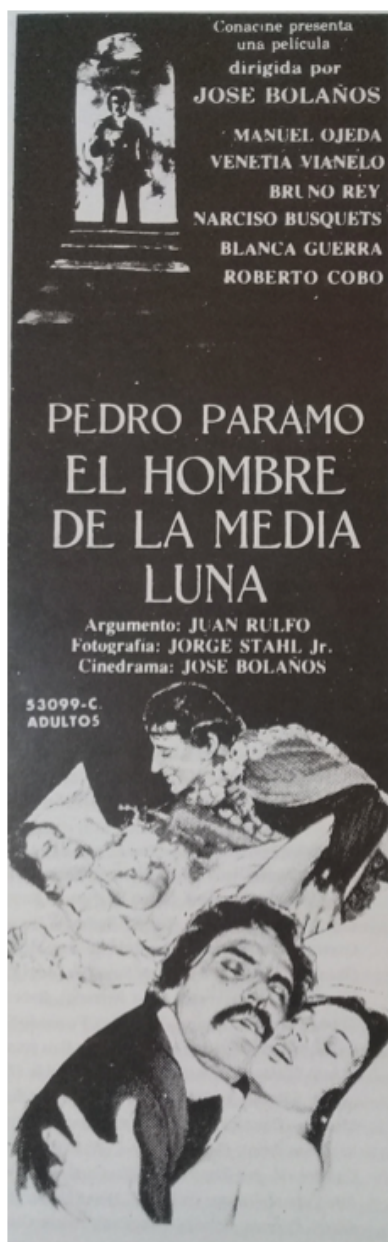


Figura 7. Fotocaptura del cartel publicitario de *El hombre de la Media Luna (Pedro Páramo)*(1978) de José Bolaños (Tomada de García 312).

2.2 Transformación multimedial de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo a *El hijo de la media luna (Pedro Páramo)* de José Bolaños

En el apartado siguiente, en lista numérica, ofrezco la interpretación —bajo la metodología de la intermedialidad de Rajewsky (2005)— de las configuraciones de significación que he encontrado en el filme de *El hombre de la media luna: Pedro Páramo* (1978) a partir de la novela *Pedro Páramo*⁴⁴.

Al igual que en el capítulo primero de esta tesis, sugiero una consulta simultánea entre el Cuadro 2. Configuraciones de enunciación y de ambientación (ubicado en el Apéndice II) y el siguiente apartado, puesto que cada numeral corresponde al número determinado para cada configuración de significación.

2.2.1 De la novela a la figuración fílmica: configuraciones de significación

1. Con esta primera configuración escénica, Bolaños transpone fílmicamente algunas nociones del fragmento número dos de la novela:
 - El físico (cuerpo, rostro y actuación) de dos voces de la novela: por un lado, la voz de Juan Preciado: un joven blanco de vestimenta formal: traje sastre y, por otro a Abundio: un hombre con más años que el primero, con un estereotipo típico de campo: ropa de manta, huipil, sombrero, morral —al igual que en la novela, de ninguno de estos se sabe sus nombres.
 - La entrada de Juan Preciado corriendo tras Abundio mientras pronuncia sus líneas de diálogo corresponden a la transposición visual y sonora de una acción que este personaje, desde su propia voz narrativa en primera persona, describe en la novela: “Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera (75).”
 - Los burros que acompañan a Abundio son referidos en la novela por su sonido: “(...) oyendo el trote rebotado de los burros (74)” mientras que en el filme son transpuestos físicamente, aunque esto no impide que permanezca la sonoridad del golpeteo de su trote.
 - También se transpone visualmente el espacio físico donde se desarrolla el intercambio de diálogo entre los personajes, esto es: un paisaje más bien desértico, soleado, con poca

⁴⁴A partir de este momento las citas textuales provenientes de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, irán acompañadas de su paginación entre paréntesis de acuerdo a la edición utilizada en este trabajo.

vegetación (pequeños arbustos y árboles de poca altura), en cuyo centro se ve un camino trazado de polvo y piedras y más atrás una línea de montañas. La referencia de este paisaje visual se encuentra escrito en la novela como a continuación: “(...) en la reverberación del sol, la llanura [...] Y más allá, una línea de montañas (75).”

- Las referencias intermediales de enunciación no guardan el mismo orden que en el fragmento dos de la novela, no obstante se entiende que estos cambios fueron hechos con el propósito de otorgar en el espectador un sentido secuencial lineal narrativo dentro del intercambio de diálogo entre Juan Preciado y Abundio.
- Por otro lado, la voz fílmica de Abundio enuncia en varias ocasiones la palabra “¡burros!” (esta palabra no se encuentra en ninguno de los diálogos de Abundio escritos en la novela), antecedida por la vista fílmica de los animales físicos que van, casi siempre trotando por delante de ambos personajes. Tanto la enunciación del nombre de estos animales como el trote de los burros son elementos mediales que en combinación transponen en el filme lo que se lee en la novela como: “(...) Y dio un pajuelazo contra los burros, sin necesidad, ya que los burros iban mucho más delante de nosotros, encarrerados por la bajada (76).”
- La música de suspenso⁴⁵ al final de esta configuración es utilizada para dar entrada a los créditos del film, pero también podría hacer una referencia intermedial de tipo sonoro-emocional, es decir, que causa un efecto de suspenso, equivalente a lo que en la novela se lee como: “(...) Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar”(75). Esta línea escrita es inmediatamente posterior a la enunciación oral de Abundio que tanto en la novela como en el film dice: “(...)Yo también soy hijo de Pedro Páramo”. De ahí que se infiere la cualidad de suspenso que produce tanto la música como el graznar de los pájaros.

2. Esta configuración fílmica recrea algunos elementos escritos del fragmento número dos de la novela; en particular aquellos que hacen una transposición visual del paisaje y del

⁴⁵ A lo largo del film se escuchan 3 tipos de composición musical. No fue posible localizar las partituras de dichas composiciones por lo cual propongo a partir de la descripción estética de cada una de ellas otorgarles una nomenclatura particular, a decir: 1) Música de suspenso: de estilo clásico, compuesta por el sonido organizado y predominante de las notas de un bajo o contrabajo y algunas notas de violines. Las notas musicales de sonido grave y bajo son alargadas; 2) Música melancólica o nostálgica: compuesta mayoritariamente con notas clásicas de violines; 3) Música cacofónica: algunas notas musicales acompañadas de voces cacofónicas como si se tratasen de murmullos y/o rezos entremezclados con algunas una notas profundas y constantes de un contrabajo.

tipo de clima que hay en el espacio por donde Juan Preciado y Abundio caminan para llegar a Comala.

La vista panorámica de esta escena, descrita según el “Cuadro 2.” (ver Apéndice II) es una transposición visual de las memorias de enunciación de la voz de la madre de Juan Preciado. Estas memorias describen el paisaje que antecede al pueblo de Comala: “*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro... (74)*”⁴⁶. En la película, se entiende que el breve encuadre del mar que rompe las olas frente a una pared de rocas gigantes blancas es la referencia visual del puerto de Los Colimotes. La voz de la madre que describe este paisaje vuelve a repetirse ya casi a mitad de la novela, en el fragmento 36, cuando Juan Preciado está a punto de morir: “(...) *Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas (p.125).*”.

Además, este paisaje montañoso lleno de vegetación verde que se muestra en la película es también la transposición visual de un pensamiento de Juan Preciado descrito en la novela: “Traigo los ojos con que ella [su madre] miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver. (74).”; solo él podría ver, tal como se muestra al espectador, un paisaje similar al descrito por su madre.

Las referencias intermedias de enunciación pronunciadas en la película durante el diálogo de ambos personajes dan cuenta del calor que hace en el trayecto rumbo a Comala tal como sucede en los diálogos escritos de la novela (75). Estas referencias de enunciación se combinan en el film con la actuación y la caracterización de Juan Preciado y Abundio: ahora, el primero, tiene un tono rojizo en las mejillas, respira por la boca; el segundo suda copiosamente del rostro.

En esta breve secuencia la música de suspenso ha continuado desde la configuración número uno, recurso que es utilizado para acentuar, como una combinación medial, el suspenso de la referencia de enunciación que Abundio expresa cuando dice que Pedro Páramo “es un rencor vivo”(76).

⁴⁶ Los recuerdos de la voz de la madre de Juan Preciado, Doloritas están escritos con tipografía en cursivas a lo largo de toda la novela de Rulfo.

En el tercer plano panorámico, ya sin música, el filme combina la referencia intermedial de enunciación oral de Juan Preciado —cuando habla sobre el retrato de su madre— con la transposición visual que en efecto muestra la foto de su madre (Doloritas caracterizada por la actriz que asumirá su papel en la película) tal como es descrita en la novela: “era un retrato viejo, carcomido en los bordes (76).”.

Otra transposición visual surge a partir de la combinación de la referencia de enunciación de Abundio cuando explica que todo lo que se alcanza a ver es la tierra de Pedro Páramo —de acuerdo a la disposición geográfica de los cerros— y el plano panorámico del film que da cuenta de un paisaje lleno de montañas inabarcable para el espectador. Mientras Abundio explica lo anterior un viento fuerte sopla alrededor de ambos personajes, lo que corresponde a la transposición visual de algunas líneas narrativas de Juan Preciado que en la novela se leen: “Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente (74).”; y también cuando expresa: “(...)Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire (75).”. Otra referencia sobre este viento también podría considerarse, nuevamente, como la transposición visual de la voz de la madre de Juan cuando en el fragmento 36, se lee: “*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* (126).”.

El último plano de la secuencia es la transposición visual de la ubicación geográfica del pueblo de Comala que visto desde lo alto de las montañas (desde donde se encuentran Juan y Abundio), se observa como un pequeño poblado de color blanco hundido en medio de la naturaleza verde:

- La referencia intermedial con respecto al color blanco, lo expresa la voz de Doloritas que dice en la novela: “*Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra...* (74)”;
 - y, las referencias intermediales con respecto a la ubicación “abajo de”: están escritas casi al inicio del fragmento dos; en voz narrativa de Juan Preciado cuando en la novela expresa los siguientes enunciados: “(..) El camino subía y bajaba”; “(..) Caminábamos cuesta abajo”; “¿cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? (74)”;
- luego, a través de la voz de la madre de Juan Preciado: “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja* (74)”.

El último plano de esta secuencia filmica corresponde a la transposición visual del fragmento cuatro, realizada con la combinación de varias referencias intermediales:

- Con la enunciación oral de algunas partes del diálogo sostenido entre ambos personajes (Juan Preciado y Abundio) tanto en el film como en la novela (79);
- Cuando en el film Abundio da la espalda a Juan Preciado para continuar el camino rumbo a su casa. Esta acción corresponde a lo que se lee en la novela como: “El arriero, que se siguió de filo (79).”;
- y, finalmente, cuando se confirma la ubicación de Comala “debajo de” pues vuelve a transponer visualmente, el recorrido que Juan Preciado inicia una vez que se ha separado de Abundio: va en descenso, rumbo al pueblo, a través de un angosto camino aún rodeado de vegetación. Aunque esta confirmación visual corresponde más bien a las descripciones intermediales señaladas en líneas anteriores

3. Esta configuración filmica carece de enunciaciones orales y de música. No obstante, es singular, puesto que Juan Preciado llega a un paisaje totalmente desértico, de construcciones derruidas y sin vegetación alguna. En el recorrido que hace mientras atraviesa un túnel, se escucha su respiración y las pisadas de su caminar. Es a mitad de este recorrido dentro del túnel que se escuchan algunos sonidos guturales y, casi al final, se observa la luz del sol. Toda esta secuencia es una transposición visual de algunas líneas escritas en la novela en el fragmento número tres: “(...) Oía caer mis pisadas [...] Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer” (77).

4. Esta configuración filmica transpone, visualmente y por enunciación oral, elementos de los fragmentos tres, cinco, nueve y once de la novela, como a continuación:

Continúa de la secuencia filmica anterior, el descenso de Juan Preciado por las calles de Comala (aún se escuchan sus pisadas) hasta llegar a una puerta que pretende tocar. El personaje de Eduviges se anticipa a este movimiento y abre la puerta (el sonido de la puerta abriéndose es fuerte). Por lo tanto se infiere que esta transposición visual-sonora hace referencia a las siguientes líneas de la novela :

Ahora estaba aquí en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. [...] Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas [...] Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí (77, 79).

La auto-presentación de Eduviges Dyada en el filme hace referencia a la misma enunciación que se lee en la novela y que da inicio al fragmento número cinco. A partir de este momento el intercambio de diálogo entre ambos personajes sigue, fundamentalmente, la misma secuencia que en la novela. Durante este tiempo de charla, el filme capta y transpone visualmente a Eduviges y la casa donde habita.

Del físico de Eduviges se sabe hasta el fragmento número nueve en la novela a través de la narración de Juan Preciado:

(...) me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí [...] Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre. [...] Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: «Refugio de pecadores» (87).

La transposición visual de este personaje en el film es similar: la actriz tiene un rostro pálido, porta un vestido blanco de holanes y una medalla grande colgada a su cuello.

Con relación a la casa de Eduviges la película muestra una casa vieja con ambiente sombrío y un pasillo principal con cuartos sin puertas tal como es descrito en la novela:

(...) haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados (79);
(...) vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo; (...) No tenía puertas, solamente aquella por donde habíamos entrado (80).

La combinación de la enunciación oral de Eduviges al referir al cuarto que le ha reservado a Juan, la vela que porta en la mano y la vista del cuarto al fondo del pasillo transpone de la novela la siguiente línea: “encendió la vela y lo vi vacío (80).”.

Una transposición sonora relevante es el uso de la voz en *off* del personaje de Eduviges mientras habla sobre la madre de Juan y camina sola, delante de la cámara, para indicar a Juan el camino que habrá de recorrer tras ella para llegar al cuarto del fondo. En la novela se lee lo siguiente: “y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora (80)”. Esa línea y el uso de la voz en *off* dan cuenta de un tipo de comunicación entre Eduviges y Doloritas que sólo podría ser intercambiable si ambas estuviesen muertas. Incluso, tanto en la novela como en el film se confirma en voz de Juan la muerte de Doloritas (siete días antes de que

él llegase a Comala) (80) y con la enunciación oral de Eduviges cuando asegura que escuchó la voz de Doloritas “como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga (80)”. La voz en *off* termina cuando ambos personajes llegan al cuarto designado para Juan.

En el diálogo filmico que sigue a la secuencia anterior se habla sobre Abundio, dicho intercambio de enunciación sigue la secuencia de algunas de las enunciaciones que hablan sobre este mismo asunto en la novela (86).

En esta misma configuración las siguientes secuencias filmicas son referencia intermedial del fragmento 11 de la novela, consecutivas narrativamente con relación al encuentro entre Eduviges y Juan Preciado.

En este fragmento de la novela, Eduviges recuerda a Miguel Páramo cuando va a visitarla una vez muerto. Se lee en la novela lo siguiente: “Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño” (90); la transposición filmica visual referente a esta línea inicia con el silencio de Eduviges seguida por los sonidos de viento, luego, este personaje posa la mirada hacia arriba como si recordara y/o escuchara algo. De esto último se entiende que el personaje de Eduviges pregunta a Juan si, como ella, escucha el caballo de Miguel Páramo.

Posteriormente, el personaje de Eduviges se acerca a la ventana del cuarto para abrirla. Esta acción filmica es una transposición de lo que en la novela se lee: “(...) No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana. [...]Lo cierto es que algo me obligó a ir a ver quién era. Y era él, Miguel Páramo (91)”.

El filme transpone visualmente al personaje de Miguel Páramo montado sobre su caballo afuera de la ventana que ha abierto Eduviges. La neblina que pasa atrás es la transposición visual de una de las enunciaciones que Miguel Páramo hace en la novela en su diálogo con Eduviges: “Había mucha neblina o humo o no sé qué (92)” y esta misma línea es referida en el film por el propio Miguel Páramo como: “Sólo humo y humo y oscuridad”.

Tras el intercambio de diálogo entre Eduviges y Miguel Páramo, se transpone visualmente la acción de Eduviges de cerrar la ventana, referido en la novela escrita como: “Y cerré la ventana (92).”.

El cierre de esta configuración fílmica muestra nuevamente a Eduviges mirando hacia arriba con la mirada perdida, mientras dos voces en *off* (la de ella misma y un hombre) intercambian un diálogo. Se entiende a partir de estas enunciaciones orales fílmicas que estas transponen sonoramente el momento en que Eduviges recuerda la voz de un mozo que fue enviado por Pedro Páramo para anunciarle por una lado que Miguel Páramo había muerto y, por otro, para pedirle que fuese a la Media Luna: tal como se lee en la novela: “«Antes de que amaneciera un mozo de la Media Luna vino a decir [...] Está bien, dile a don Pedro que allá iré» (92).”

5. En la escena anterior Eduviges recuerda el momento en que Miguel Páramo muere e incluso se va a despedir de ella, como un fantasma. Luego la mandará a llamar Pedro Paramo para ir a la Media Luna por motivo de la muerte de su hijo. Se entiende que Bolaños continúa linealmente los acontecimientos del mundo interno de la novela, cuando se suscitaron los hechos en vida: luego de que Eduviges recibe el mensaje del fantasma de Miguel se presenta en escena fílmica a Fulgor y a sus muchachos llevando el cadáver a la Media Luna para dar la noticia a Pedro Páramo. Así, esta configuración fílmica transpone visual y sonoramente algunos elementos de los fragmentos 37 y 39 de la novela, mismos que refieren a los recuerdos de Fulgor, tras las muerte de Miguel, es decir, cuando este aún vivía.

La primera transposición visual-sonora que ocurre es la presentación de la hacienda de La media luna, cuando abren sus portones, de par en par, para dejar el paso libre a los jinetes (caporales de la hacienda montados a caballo) que entrarán al patio principal, la apertura de la puerta es acompañada por un rechinado; otro elemento sonoro es el de los cascos de los caballos. Si bien en la novela no existe alguna descripción puntual de La media luna es en el fragmento 37 que Fulgor expresa al respecto de esta: “La puerta grande de la Media Luna rechinó al abrirse, remojada por la brisa. Fueron saliendo primero dos, luego otros dos y así hasta doscientos hombres a caballo... (129)”; así la transposición visual-sonora hace referencia a estas líneas.

Los jinetes junto con el personaje de Fulgor son transpuestos visualmente para dar vida a sus propias voces en la novela. Así, la actuación de los jinetes que cargan el cadáver de

Miguel, bajo el mandato de Fulgor, refieren por transposición visual-sonora al fragmento 39 de la novela. Dicho fragmento es un recuerdo narrado por la voz, en tercera persona, de Pedro Páramo: “La carrera que llevaba Fulgor —lo conoció por sus pasos— hacia la puerta grande se detuvo un momento [...] Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado (133)”;

más adelante, se leerán las líneas que intercambia Fulgor con los jinetes instruyéndolos a cargar de tal modo el cadáver de Miguel. Así, en la primera secuencia fílmica se transpone visual y sonoramente a los jinetes cargando el cadáver.

La siguiente secuencia fílmica presenta a Pedro Páramo como un hombre de mediana edad, vestido formalmente —traje sastre negro, botas lustradas, camisa blanca de cuello alto con holanes—, caminando por un pasillo interior de la Media Luna. A su entrada en escena lo acompaña la música de suspenso. El tipo de toma muestra a Pedro Páramo por encima de la altura del piso por donde Fulgor y los jinetes llevan el cadáver; la música de suspenso que acompaña el caminar de Pedro Páramo, en combinación multimedial con su actuación, suma a este personaje la característica de “enormidad” relatada en la novela como a continuación: “Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado (134).”

En esta misma secuencia fílmica, la enunciación de Pedro Páramo que habla sobre las mujeres que lloran (las plañideras) combinan otros elementos visuales: una serie de mujeres vestidas de negro detrás de Fulgor los jinetes y elementos sonoros tales como sus lamentos y el sonido del viento; para transponer visual y sonoramente lo dicho por Pedro.

En la última secuencia fílmica de esta configuración se combinan diversos elementos de ambos fragmentos:

- La acción de los jinetes que llevan al cadáver de Miguel Páramo a un cuarto para reposarlo en una tabla y quitarle las amarras a la tela que lo envuelve corresponde a la transposición visual-sonora de las siguientes líneas en la novela: “Lo tendieron en su cama, echando abajo el colchón, dejando las puras tablas donde acomodaron el cuerpo ya desprendido de las tiras con que habían venido tirando de él (134).”.

- Mientras que, la enunciación oral que Fulgor pronuncia mirando el cadáver de Miguel hace referencia intermedial literaria a diversas líneas que en la novela emite este mismo personaje: “«Parece más grande de lo que era», dijo en secreto Fulgor Sedano (134).”; luego, en el fragmento 37 de la novela (130) Fulgor le pregunta a Miguel, aún con vida, que de dónde viene, este le contesta: “Vengo de ordeñar (129).”; más adelante, Damiana Cisneros le preguntará lo mismo, a lo que Miguel le contesta: “de por ahí, de visitar madres (130).”; luego, Fulgor expresa sobre Miguel: “«¡Ese muchacho!» Igualito a su padre; pero comenzó demasiado pronto. A ese paso no creo que se logre (131).”; y, finalmente, cuando Fulgor intercambia un diálogo con Pedro Páramo en el cual le dice sobre Miguel: “(...) pero es tan violento y vive tan de prisa que a veces se me figura que va jugando carreras con el tiempo. Acabará por perder... (131).

6. Esta configuración filmica es la transposición visual sonora del fragmento 13 que trata del velorio de Miguel Páramo. Se entiende que el director de la película quiere dar una continuidad a los hechos ocurridos en vida de los personajes, tras la muerte de Miguel. Así, aunque este fragmento está situado mucho antes de los fragmentos 37 y 39 que narran cómo Fulgor y los jinetes presentan el cadáver de Miguel a Pedro, en realidad este fragmento, llevado a la pantalla, da continuidad a la historia misma de la muerte de Miguel y luego de su funeral. Un elemento sonoro interesante es que el inicio y el final de esta escena está enmarcada por los sonidos de las campanadas de la iglesia.

Así, en la primera secuencia, se presenta por primera vez al padre Rentería, un hombre de tez blanca, complexión gruesa, vestido con una sotana sencilla color café oscuro. El logro filmico del primer plano de esta secuencia muestra, desde una vista semi-aérea, el interior central de la iglesia: al centro se encuentra el cadáver de Miguel Páramo rodeado de cirios encendidos; detrás de él, Pedro Páramo; más atrás la gente del pueblo. Esta composición filmica corresponde a una transposición visual de lo que se lee en la novela como: “(...) aquella gente que llenaba la iglesia (94)”; y, “(...) Aquel cadáver estaba sobre una tarima, en medio de la iglesia, rodeado de cirios nuevos, de flores, de un padre que estaba detrás de él, solo, esperando que terminara la velación (94-95).”

En la siguiente secuencia filmica, luego del intercambio de diálogo entre Rentería y Pedro Páramo (el primero le niega la bendición de su hijo), el padre comienza un ritual: reza mientras rocía agua bendita y ahuma con incienso el cadáver de Miguel; la gente reunida

ahí se hinca. Estos elementos filmicos transponen visual y sonoramente lo que se lee en la novela como:

“(…) El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía un murmullo que podría ser de oraciones. Después se arrodillo y todos el mundo se arrodilló con él (95).”

En la siguiente secuencia filmica, tras un breve intercambio de palabras entre Pedro Páramo y Rentería, el primero deposita, sonoramente, unas monedas, lo cual transpone de la novela la siguiente línea: “Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó (95).”.

Luego, en esta misma secuencia, se escucharán más campanadas al compás de la salida de la iglesia de: los jinetes que cargan el cadáver en sus hombros, de Pedro Páramo tras de ellos y de los feligreses, lo cual corresponde a una transposición visual-sonora de lo que en la novela se lee: “(…)esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que aguardaba descansando sobre los hombros de [...] los caporales de la Media Luna (95).”

En la última secuencia filmica de esta configuración, la combinación de la enunciación que realiza Rentería (en la cual condena a Miguel Páramo y luego expresa que el Señor ha ganado) muestra su rostro en llanto, acompañado de una breve toma filmica que da cuenta de que ya no queda nadie en la iglesia tal como se lee en la novela: “La iglesia estaba ya vacía [...] y allí lloró de pena y de tristeza (95).”

7. Esta configuración filmica mantiene la secuencia de la narrativa de la novela, pues corresponde a la transposición visual-sonora del fragmento 14 de la novela (96-97).

Aunque en este fragmento de la novela escrita no se sitúa la acción de los personajes involucrados (Ana, sobrina de Rentería y Rentería mismo) en algún lugar específico, en el filme acontece toda la acción dentro de la sacristía de la iglesia, a donde llega el padre Rentería para sentarse en un sillón. Esto se entiende como la transposición visual de la novela que dice: “Entró a la sacristía, se echó en un rincón” (95).

A continuación, el filme presenta a Ana y da inicio el intercambio del diálogo con el padre Rentería: sus actuaciones corresponden al intercambio del diálogo escrito en este fragmento en la novela. En ambos medios, novela y película, se informa al

lector/espectador sobre la presunta violación que sufrió Ana y sobre el asesinato de su padre (hermano de Rentería) ambas a manos de Miguel Páramo. En la película, mientras Ana describe cómo se sucedió el asalto sexual se escucha de fondo una música cacofónica con voces distorsionadas como si se tratasen de murmullos, elemento sonoro que complementa la escena multimedialmente (junto con la actuación y las enunciación orales de los personajes); pero, también podría considerarse como la transposición sonora de lo que se lee en la novela, en este mismo fragmento, como: “se oía el aire tibio” (96).

8. Esta configuración filmica corresponde a la transposición visual del fragmento 40. No obstante, la representación de la película parte de la mitad de este fragmento en adelante: trata del encuentro entre Dorotea y el padre Rentería. La primera pide al padre que la confiese y le perdone sus pecados. El segundo se entera de que ella le llevaba mujeres a Miguel Páramo y le niega el perdón.

La primer secuencia filmica muestra a un grupo de mujeres con rebozo negro que hincadas forman fila para el confesionario; esta imagen transpone visualmente, desde la novela escrita, parte del diálogo de Rentería con Pedro Páramo en el que se excusa de no poder quedarse a comer con él: “porque me espera un montón de mujeres junto al confesionario (139)”.

La secuencia filmica sigue cuando en lugar de ir al confesionario ve a una mujer dentro de uno de los cuartos eclesiásticos y la alcanza. Dicha mujer es Dorotea.

Se transpone visual y sonoramente, la voz de Dorotea, cuando aún vivía, a través de la actriz que actúa su papel. Su vestimenta harapienta, con rebozo y vestido, y su forma de actuar —arrulla con algún tipo de cántico a un bulto de tela de rebozo que lleva entre brazos— transponen los recuerdos sobre ella misma, con vida, luego de que ha muerto; situación que se lee del fragmento 36 como a continuación (habla sobre un sueño que tuvo):

“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 [...] Lo llevaba conmigo a donde quiera que iba, envuelto en mi rebozo (127)”.

A continuación, en la película, Dorotea y él intercambian en diálogo las fechorías que cometía Miguel Páramo ayudado por la primera. El padre Rentería le niega el perdón. Su diálogo es una referencia de enunciación oral escrito de la novela (139 y 140).

En la siguiente secuencia fílmica, el padre Rentería vuelve al confesionario tras la salida de Dorotea de la iglesia. Al sentarse en el confesionario las voces de las mujeres enuncian con diversas voces el nombre de Pedro Páramo. Mientras las escucha el padre voltea a ver el techo del confesionario, su actuación representa cansancio y finalmente cierra los ojos. Toda esta breve escena es la transposición correspondiente a dos momentos de la novela escrita en este mismo fragmento: al principio, cuando recuerda que Pedro nunca fue a confesarse y escuchaba voces de mujeres que decían: “Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo [...] que tuve un hijo con Pedro Páramo [...] que le presté mi hija a Pedro Páramo (135)”; y cuando se narra que mientras escuchaba las confesiones: “(...) su cabeza se dobló como si no pudiera sostenerse en alto [...] vino aquel mareo, aquella confusión (140)”.

9. Esta configuración fílmica transpone diversos elementos narrativos de los fragmentos 39, 15 y 12.

Luego de la muerte de Miguel Páramo, la novela narra que Pedro “se había quedado sin expresión alguna, como ido [...] [hasta que] Por fin dijo: —Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto (134)”. Esta línea de enunciación es la que abre la secuencia fílmica con su caminar, con lo que se comprueba que trata de una referencia intermedial de enunciación.

La siguiente secuencia fílmica utiliza, a través de las voces actuantes de los jinetes, las líneas de diálogo que hacen una referencia intermedial de enunciación oral al fragmento 15. En este un jinete llamado Toribio, dice que a él le parece que Miguel Páramo “murió muy a tiempo (98).” y otro jinete, al igual que en la película, le contestará: “¿No será mala señal? (98)”. Luego de pronunciar esta línea ambos jinetes escucharán los cascos del galope de un caballo. Este sonido es una transposición sonora de lo que al principio de

este fragmento escrito en la novela dice: “Un caballo pasó al galope [...] nadie lo vio (97)”.

10. La siguiente secuencia de la película transpone elementos del fragmento 12 en el cual se describe un recuerdo de Pedro Páramo: su madre le comunica que han matado a su padre.

La primer secuencia filmica continúa la trayectoria del caminar de Pedro Páramo que llega a su recámara. Camina rumbo a su cama acompañado por el sonido del gorjear de unas palomas. Se tiende en la cama. Observa el retrato en blanco y negro de una mujer. Levanta la mirada al techo. Da inicio la música melancólica. Observa el tragaluz circular donde se ven las sombras de las palomas caminando por el vidrio del tragaluz. Pedro entrecierra los ojos. Se escucha la voz de una mujer que le pide que despierte. Todos los anteriores transponen, visual y sonoramente, a través de la actuación de Pedro Páramo, lo que en la novela se lee como: “(...) pero el cuerpo se afloja, cae adormecido, aplastado por el peso del sueño (93)”;

la fotografía en blanco y negro de una mujer sobre el buró de la recámara de Pedro, transpone visualmente la imagen del rostro de su madre, por lo cual se intuye que de esta ha provenido la voz en *off* que le ha pedido que despierte; la referencia de las palomas, tanto por su sonido como por su acción son referidos, en la novela escrita, en el fragmento número tres: trata un recuerdo de Juan Preciado en el que menciona que algunas palomas “volaban y caían sobre los tejados [...] en la hora en que los niños jugaban por las calles de todos los pueblos (77).”.

Es posible que más allá de que trate de un recuerdo de Juan Preciado, el director de la película proponga, con estos elementos sonoros visuales (el sonido de las palomas y la vista de sus sombras a través del tragaluz, así como el uso de la música melancólica), la evocación de una etapa infantil de Pedro Páramo en la que escucha la voz de su madre. Si esto fuese así, el uso de la evocación también forma parte de las herramientas que constituyen a las referencias intermediales de la metodología utilizada para este trabajo.

A continuación, la vista de las sombras de varias mujeres caminando por el pasillo que da a la recámara de Pedro, transpone visualmente lo que en el fragmento once se lee como un elemento sonoro: “se oyen pasos que se arrastran...(93)”. Inmediatamente después, en la película, aparece en físico, caminando por el mismo pasillo y acompañada por las

sombras, la madre de Pedro Páramo, vestida de negro, llorando y tropezando en su caminar, hasta llegar al marco de la puerta en el cual recarga su rostro para continuar su llanto. Esta breve secuencia es la transposición visual y sonora de lo que en la novela se lee como a continuación:

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos. Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando (93) [...] Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo (94).

Las líneas de diálogo que Pedro y su madre intercambian son referencias intermediales de enunciación, mismas que se encuentran en la mitad y al final del fragmento número once de la novela escrita (93-94).

11. Esta configuración filmica transpone elementos narrativos de los fragmentos 37, 19 y 53 de la novela.

En la novela escrita nunca se hace referencia a las necesidades económicas de la gente que trabaja en esos campos, aún así, es en el fragmento 19 de la novela en el cual Fulgor explica a Pedro la mala situación económica por la cual atraviesa la Media Luna.

En la película, Fulgor explica a Pedro Páramo que no tienen dinero para pagar a la gente por lo que ya no quieren trabajar los campos de la Media Luna. La línea de enunciación en que Fulgor expresa: “Hay que aventar al ganado de En medio para más arriba de lo que fue Estagua (...)” es una referencia de enunciación intermedial que se lee en la novela, en el fragmento 37 (129). Luego, Pedro Páramo preguntará cuánto es requerido para que la gente vuelva al campo puesto que tal vez él pueda ayudarlos. En la novela escrita, este cuestionamiento de Pedro, más bien corresponde a la ayuda que ofrece a un grupo de revolucionarios a cambio de que se vayan de sus tierras: “—¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? —preguntó Pedro Páramo—. Tal vez yo pueda ayudarlos (161)”; más adelante, estos contestan: “Que nos dé lo que su buena intención quiera darnos (161)”; pero, en la película quien expresa esta última línea (es decir, la respuesta de los revolucionarios) es el personaje de Fulgor.

A partir del momento en el que en la película Pedro Páramo pregunta a quién se le debe, el intercambio de diálogo —referencias intermediales de enunciación— será más acorde con relación al presente en el fragmento 19 de la novela.

El momento fílmico en el que Fulgor saca de su chaqueta una papel blanco a partir del cual lee una serie de apellidos corresponde a una transposición visual-sonora de lo que en la novela se lee, también del fragmento 19, como: “(...) Comenzó a sacar los papeles para informarle [...] Le repasó una lista de nombres (104)”.

El último intercambio de diálogo, luego de la enunciación de Fulgor sobre las familias a las que Pedro Páramo debe dinero, también corresponde al diálogo que por referencia intermedial de enunciación se suscita entre ambos personajes a mitad del fragmento 19 (104-105).

12. Para continuar con la narrativa de la película, la siguiente configuración fílmica terminará con el diálogo establecido en la configuración anterior entre Pedro y Fulgor. El primero le pide al segundo que: arregle su matrimonio con Dolores (madre de Pedro Páramo) con la finalidad de liquidar las deudas de la Media Luna, que informe al padre Rentería y que se olvide de los lienzos que dividen sus tierras de las de Aldrete. Tales líneas son una referencia intermedial de enunciación directa equivalentes a las de la novela (105); no obstante, el espacio físico en el que se desarrollan ambas son completamente distintas; en la película el diálogo ocurre dentro de un carro antiguo, en movimiento y cuyo chofer es Fulgor; mientras que en la novela se lee que este intercambio sucede en la casa de Pedro Páramo, en la Media Luna: “tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo (103); y más adelante, en este mismo fragmento: “Estaban en el corral. Pedro Páramo se arrellanó en un pesebre (104)”.

13. Esta configuración fílmica transpone visual y sonoramente al fragmento número 21 de la novela.

Durante el primer plano se muestra el retrato en blanco y negro del rostro una mujer joven. Este retrato ya ha sido presentado en la configuración fílmica número dos durante el tercer plano, cuando Juan Preciado muestra la misma foto a Abundio, así que esta imagen podría considerarse una referencia interfílmica e intermedial con respecto a lo citado en dicha configuración.

Posteriormente, se presenta por transposición visual a la actriz que representará la voz de Doloritas en la novela. Joven, de tez blanca y cabello castaño. Viste un elegante vestido de holanes.

En el siguiente plano fílmico y a raíz de que Fulgor ha dicho el motivo por el cual Pedro Páramo lo ha enviado para con ella, se encuadra el rostro de Dolores mientras se lleva una mano a la mejilla. Además, la música melancólica en ese justo encuadre da a entender que es una transposición visual-sonora que incluye actuación, referencia intermedial enunciativa y uso de música que representan lo que en la novela se lee como: “(...) si hasta le relumbraron los ojos y se le descompuso la cara (106)”.

Luego de esto, los siguientes planos fílmicos mostrarán desde diversos cuadros a ambos personajes en intercambio de su diálogo, el cual, tal como en la novela se lee (106 y 107) es considerado, en conjunto con su actuación individual, como la transposición visual-sonora de dichas líneas de enunciación.

En el penúltimo plano fílmico, tras la salida de escena de Fulgor, Dolores corre por una de las escalinatas de su casa; dicha acción es la transposición visual de lo que en la novela se lee como: “La Dolores, en cambio, corrió (107)”. Más adelante se observa que una mucama, dentro de la recámara de Dolores, ha puesto a calentar el agua que llevará a un baño de asiento de cobre dispuesto también dentro de la recámara. Esta breve secuencia fílmica, incluidas la acción y las enunciaciones de Dolores transponen visual y sonoramente a las siguientes líneas de la novela: “corrió [...] para poner agua caliente (107)”, y luego: “voy a hacer que esto [los días de menstruación] baje esta misma noche (108)”.

14. La configuración fílmica que aquí se presenta corresponde a la transposición visual del fragmento número nueve de la novela. No obstante, en la narración de Rulfo, la voz que narra este segmento es la de Eduviges durante su encuentro con Juan Preciado. Eduviges le cuenta sobre Inocencio Osorio, el *Saltaperico*, personaje que según es descrito como un tipo de chamán o “provocador de sueños [sic.] (87)” que se encarga de predecir el futuro con sus masajes. Eduviges narra descriptivamente su propia “curación” a manos de Inocencio, y de cómo encandila a Doloritas en la misma terapia, pero sobre todo de la advertencia que le otorga al decirle que no debe “repegarse” en su noche de bodas a Pedro Páramo (87).

La primera secuencia fílmica transpone al personaje mismo de Inocencio Osorio que, tal como se describe en la obra literaria: “*Saltaperico*, por ser muy liviano y ágil con los brincos (87)” va dando de brincos por las calles de Comala hasta llegar a la recámara de

Dolores: La caracterización del personaje se refuerza a través de su vestimenta: harapos sucios, colgijes de ajos y cuentas que lleva en el cuello e incluso el pequeño anafre con el que ahuma su paso transponen visualmente, desde de la novela, aquellas líneas asociadas a un tipo de brujo o chamán del pueblo: “provocador de sueños [...] gitano [...] amansador de potrillos (87)”.

La siguiente secuencia filmica muestra a Dolores recorriendo de un lado a otro su recámara. Porta vestido y zapatos blancos, de boda. Le pide ayuda a Inocencio Osorio. El provocador, le levanta el vestido, se quita sus propios ropajes y se acuesta sobre ella. La combinación del diálogo que enuncian entre ambos (algunas líneas son citas textuales de lo que dicen ambos personajes en la novela) y su propia actuación, transponen visualmente lo que en la novela Eduvigis describe puntualmente como: “

Una vez me sentí enferma se presentó y me dijo: “Te vengo a pulsar para que te alivies.” Y todo aquello consistía en que soltaba sobándola a una [...] y acababa metiéndose con las piernas de una, en frío, así que aquello al cabo de un rato producida calentura. Y, mientras maniobraba, te hablaba de tu futuro. Se ponía en trance, remolineaba los ojos invocando y maldiciendo [...] A veces se quedaba en cueros porque decía que ése era nuestro deseo. Y a veces le atibaba; picaba por tantos lados que con alguno tenía que dar. [...] La cosa es que el tal Osorio le pronosticó a tu madre, [...] que «esa noche no podía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna» (87).

A continuación, puntualizo las referencias intermedias de enunciación (líneas del diálogo que Osorio menta con su actuación) que, transponen visual y sonoramente las acotaciones subrayadas en el párrafo citado: “Esta noche no puedes repegarte con ningún hombre”; “Tengo que pulsarte”; “Tengo que calentarte”; “Ponerte en brama [...] Saber tu futuro”; “Sé adivinar tus deseos”. (Todas se pueden escuchar durante el intervalo filmico entre 00:41:27 – 00:43:22).

15. Esta configuración corresponde a la transposición filmica de lo que se narra en los fragmentos 57 y 58 de la novela. Gerardo, abogado (y contador) de la Media Luna trabaja ahí desde que vivía Lucas Páramo (padre de Pedro). Pretende, establecerse holgadamente en Sayula con su mujer. Trata de renunciar a su cargo en la Media Luna con la esperanza de recibir una retribución económica para cumplir su pretensión. Pedro Páramo no le

ofrece ninguna retribución. Gerardo decide seguir trabajando para Pedro, a pesar de que tampoco recibirá de este el monto del aumento que le ha solicitado.

Todas las secuencias filmicas se resuelven en la sala de la casa de Pedro Páramo.

En la primera de ellas se transpone visualmente al personaje de Gerardo Trujillo. La caracterización del actor es la de un hombre viejo, de rostro arrugado y con canas. Porta un traje color café y lentes para ver. Bajo su brazo porta unos papeles. Aunque en la novela no hay una descripción física detallada de este personaje se entiende, en dos momentos del fragmento 57 de la novela, que este personaje es de edad avanzada: “El licenciado Gerardo Trujillo [...] Estaba ya viejo [...] Había servido a don Lucas [...] a don Pedro [...] a Miguel (166).”.

Las enunciaciones orales entre ambos personajes a manera de diálogo (entre los minutos 00:45:11 y 00:46:40) son referencias intermediales de enunciación extraídas del fragmento 57 (165-166).

La segunda secuencia filmica muestra la trayectoria de salida de Gerardo, luego de que Pedro Páramo se despide sin ofrecer retribución alguna. La pregunta que enuncia Gerardo durante su salida (“—¿qué dijo usted, Don Pedro?—”) es una referencia intermedial de enunciación que se combina con su actuación durante su recorrido de salida: camina lentamente, se gira sobre su propio eje para escuchar la respuesta de Pedro; re-emprende su lenta salida. En el marco de la puerta detiene su trayectoria, agacha la cabeza, mira al piso, vuelve a girar sobre su propio eje y regresa hasta donde está sentado Pedro (una mesa para cuatro al interior de la sala). Así, toda esta combinación multimedial refiere a lo que se lee en el fragmento 57 de la novela como: “(...) salió despacio [...] pero no para dar pasos tan cortos, tan sin ganas (166)”; “(...)siguió andando hacia la puerta, atento a cualquier llamado [...] pero el llamado no vino [...] cruzó la puerta [...] tratando de no alejarse mucho para oír si lo llamaban (167).”

La siguiente secuencia filmica transpone visualmente (por actuación y enunciación de Gerardo) su regreso para con Pedro. A partir de este momento, el diálogo entablado entre ambos será de acuerdo a lo descrito en la novela (fragmento 58) es decir, son referencias intermediales de enunciación, a partir de la citación textual.

A continuación habrá dos momentos de transposición visual por enunciación oral y actuación que revelarán los recuerdos de Gerardo de acuerdo a su voz en la novela escrita. Así, cuando el plano fílmico muestra la mano de Pedro depositando unas monedas de oro en su propia mesa se transpone visualmente en la película lo que en la novela se lee como: “[Gerardo] Oía el tintineo de los pesos sobre el escritorio donde Pedro Páramo” (167)”; y, el segundo momento corresponde a la transposición visual (actuación) y por enunciación (como parte de las líneas de diálogo de Gerardo) (en el intervalo comprendido entre los minutos 00:47:00 y 00:49:16) lo que en la novela se lee de los recuerdos de este personaje:

(...)La verdad es que esperaba una recompensa (166)»; “(...)Se acordaba de don Lucas, que siempre le quedó a deber sus honorarios (...) De Miguel su hijo (...) Lo libró de la cárcel cuando menos unas quince veces, cuando no hayan sido más. Y el asesinato con aquel con aquel hombre, ¿cómo se apellidaba? Rentería, eso es. (...) al que le pusieron la pistola en las mano (...) ¿cuánto le hubiera costado a don Pedro si las cosas hubiera ido hasta allá, hasta lo legal? Y lo de las violaciones, ¿qué? (167-168).

16. Como se puede leer en el cuadro esquemático esta configuración fílmica corresponde a la continuación de la número 14, correspondiente a la transposición del fragmento nueve. En la novela, es el personaje de Eduviges que cuenta a Juan Preciado lo que recuerda sobre la noche de bodas de Dolores (su madre):

Dolores fue a decirme toda apurada que no podía que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo. Era su noche de bodas. Y ahí me tienes a mí tratando de convencerla de que no se creyera del Osorio, que por otra parte era un embaucador embustero (87-88).

Luego se lee que Dolores convencerá a Eduviges de que sustituya su lugar en la noche de bodas.

En la película las líneas narrativas contadas por Eduviges (las citadas previamente) se transponen, en una combinación multimedial de actuación, de vestuario (el de Dolores que porta un vestido de bodas que luego substituirá por un camisón) y de enunciación oral, del discurso inicial que entre ambas sostienen:

Dolores: —Eduviges, no puedo ahora. No debo acostarme con Pedro Páramo. Está brava la luna.

Eduviges: —Ese *Saltaperico* es un embaucador, un bandolero. Es tu noche de bodas. No te dejes embaucar por este provocador de sueños (Bolaños, “El hombre de la”, s.p.)

Luego Eduviges afirmará, en diálogo fílmico: “Está bien, Dolores, me acostaré con Pedro Páramo”, lo que resulta en una transposición por enunciación de lo que en la novela se lee en la primera persona de este personaje como: “Me acosté con él (88)”.

Las demás líneas de este discurso oral son referencias intermediales de enunciación dispuestas de la misma forma en la novela y en la película.

Posteriormente, la escena fílmica que inicia con la entrada de Eduviges a la recámara donde se encuentra Pedro Páramo, así como la parcial oscuridad de la habitación y la actuación que entre ambos realizan: Pedro Páramo dormido en la cama y la llegada de Eduviges hasta el costado lateral de él, transponen por combinación medial lo que en la novela se lee: “Me valí de la oscuridad [...] Me atrinchillé a su cuerpo; pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que se pasó la noche roncando (88).”

El último plano fílmico de esta escena también es una transposición visual por combinación medial de actuación y de referencia intermedial de enunciación: la primera corresponde a la entrada de Eduviges al cuarto del baño donde Dolores se encuentra y que en la novela se lee como: “antes de que amaneciera me levanté y fui a ver a Dolores (88)”; la segunda, transpone en diálogo enunciado entre ambos personajes tanto en la novela (88) como en la película (min. 00:52:40 -00:52:46).

17. En esta configuración fílmica se transpone, con diversos recursos altamente creativos, los fragmentos seis y siete de la novela escrita. Ambos, desde la voz de Pedro Páramo quien narra —a través de los diálogos entre él y su madre, y entre él y su abuela, respectivamente— instantáneas de su infancia; y, a través de su narración en primera persona —pero ya en su vida adulta— sus memorias y proyecciones sobre Susana, en particular las que describen la composición estética del físico y o el alma que Pedro ha creado de ella.

La primera secuencia fílmica de esta escena abre con el caminar de Pedro Páramo hacia su habitación acompañada con los sonidos del gorgorear de palomas y la música melancólica⁴⁷, la combinación intermedial de esos elementos (actuación y sonidos

⁴⁷ Ya se ha explicado con anterioridad este recurso sonoro que de manera previa y durante el desarrollo fílmico de alguna escena referirá a las memorias del personaje de Pedro Páramo.

particulares) son fundamentales para entender que el desarrollo filmico de esta configuración tendrá que ver con las memorias de dicho personaje.

Así, en esta primera secuencia filmica, el caminar de Pedro en vida adulta hasta lo que se entiende que es el baño (excusado) de la recámara transpone visualmente lo que en la novela afirma la madre de este a través de su voz en diálogo con él: “—Qué tanto haces en el excusado, muchacho?— (82)”. Una vez sentado, la toma encuadra el rostro de Pedro — con mirada perdida— y luego, brevemente, los restos de un papalote café sucio y empolvado. Estos dos encuadres seguidos suman a esta configuración filmica el sentido de la evocación que una memoria de Pedro.

A continuación, por encima del techo derruido de esta recámara sanitaria, el personaje de Pedro observa un cielo azul despejado en el que sobrevuela desde lejos un papalote rojo con hilo, mismo que se acerca volando a la toma (o, mejor dicho, a la vista de Pedro⁴⁸) y, de fondo, durante esta trayectoria flotante del juguete infantil, el intercambio de diálogo con las voces en *off* de una niña y un niño que por momentos ríen, se llaman por su nombre o dan las instrucciones de qué hacer con el papalote. El intercambio de tomas filmicas, los diálogos y la actuación del personaje de Páramo hacen de esta escena una combinación intermedial de elementos que configuran el sentido de lo que en la novela se lee como:

(...) Pensaba en ti, Susana [...] Cuando volábamos papalotes en la época del aire [...] en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. [...] “Ayúdame, Susana.” Y unas manos fuertes se apretaban a nuestras manos[...] “Suelta más hilo.” [...] El aire nos hacía reír. [...]Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho...(82).

Finalmente, en la última secuencia filmica de esta configuración, aún acompañada por la música melancólica, Pedro vuelve a la cama para fijar la vista primero en el techo abierto y luego en el tragaluz lo cual refuerza la intención de esta transposición visual como un momento de recuerdo de este personaje. Aunado a los elementos anteriores y en combinación multimedial se escucha, en voz del mismo personaje, las referencias de

⁴⁸ De ahí, las siguientes tomas frontales son intercaladas entre la de la mirada de Pedro hacia arriba como si observase algo en el techo/cielo y el mismo cielo con el sobrevuelo del papalote.

enunciación intermedial (min. 00:54:50 – 00:55:36) también inscritas en la novela (82-83)⁴⁹.

18. Esta configuración filmica corresponde a la transposición multimedial de algunos elementos narrativos del fragmento 44 de la novela con mayor énfasis en la transformación (transposición) de las enunciaciones que Pedro Páramo —con su voz en primera persona y a través de los diálogos que mantiene con un “mandadero” de la hacienda— narra a Susana el recuerdo que tiene sobre cómo la mandó a buscar a ella y a Bartolomé, su padre, para llevarlos con él.

Esta configuración filmica parece dar un seguimiento de acción del personaje de Pedro Páramo luego de que ha recordado a Susana a partir del vuelo del papalote (como he descrito en la configuración anterior).

La primera secuencia muestra el patio de la hacienda de la Media Luna en el cual los caporales se entretienen jugando algún tipo de rayuela. Pedro Páramo con voz en *off* ha solicitado la presencia de Isaías, caporal de la hacienda y gente de Fulgor. El intercambio de diálogo filmico entre ambos personajes son referencias intermediales de enunciación con respecto a las acciones, que también en diálogo y/o como narración en primera persona, se encuentran en este fragmento de la novela (147).

En el filme, la segunda línea de enunciación oral del personaje de Pedro Páramo funciona como una transposición por referencia intermedial de enunciación de lo que en la novela se lee como un pensamiento mnemónico narrado en la primera persona del personaje: “(...)¿cuántas veces invité a tu padre para que viviera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba. Lo hice hasta con engaños (147)”. Las siguientes dos líneas (una de Isaías y otra de Pedro) son referencias literarias textuales en diálogo que, tanto en la novela como en el filme, intercambian ambos personajes (147). La siguiente línea de enunciación oral filmica de Isaías hace referencia intermedial de enunciación de lo que en el libro el mandadero enuncia como como: “»—He repasado toda la sierra indagando el rincón donde se esconde don Bartolomé San Juan (...) (147)”. Luego, en el filme, la siguiente línea de enunciación es de Pedro Páramo y es, a su vez, una referencia

⁴⁹ A excepción de la línea de enunciación filmica : “(...) En tu pelo como la miel derramada”, puesto que en la novela, la referencia —escrita en cursivas— proviene de la voz de Dolores: “«(...) *Un pueblo que huele a miel derramada*» (fragmento 9, p. 88).” Más adelante, se verá el uso de este recurso recreativo.

intermedial de la voz narrativa de este personaje correspondiente a lo que se lee en la novela como: “(...) No por él, según me dijo en su carta, sino por tu seguridad [la de Susana], quería traerte a algún lugar viviente (147)”. El personaje filmico de Isaías responderá con su línea de enunciación que es una referencia intermedial oral en la que se mezclan varios segmentos escritos del fragmento 44 de la novela:

(...)hasta que he dado con él, allá, [...] en el mero lugar donde están las minas abandonadas de La Andrómeda”; luego, [en voz narrativa de Pedro]: “(...) le ofrecí nombrarlo administrador. ¿Y qué me contestó? “No hay respuesta —me decía siempre el mandadero. El señor don Bartolomé rompe sus cartas cuando yo se las entrego (147).

19. Esta configuración filmica podría considerarse como una creación original del director puesto que retrata el recorrido terrestre de Susana, Bartolomé y Justina rumbo a Comala. Van acompañados de Isaías, el mandadero que fue enviado por Pedro Páramo para traer a la familia San Juan. En la novela escrita no existe tal recorrido familiar rumbo a la Media Luna; no obstante, esta escena filmica además de presentar a los personajes mencionados⁵⁰, contiene a su vez tres referencias sonoras y visuales, a la novela, que confirman la transposición intermedial entre los personajes leídos y los personificados en el film.

En la novela, como ocurre con el resto de sus personajes, no existe una descripción física detallada de Susana San Juan, a excepción de la siguiente línea que es enunciada en primera persona por Pedro Páramo: “(...) estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina (82)”; en el filme, uno de los planos principales muestra, en *close-up*, los ojos de coloración azul de una de las mujeres que van dentro de la carreta. La personificación de Susana San Juan en este filme transpone visualmente no sólo la referencia de coloración ocular a la que he aludido sino que además se complementa con las enunciaciones orales filmicas de la configuración número 16 y 17 de este trabajo; la primera pronunciada por Pedro Páramo: “ (...) en tu pelo como la miel derramada (min. 00:54:50 – 00:55:36)” y luego con la enunciación de Isaías (configuración 17) cuando advierte: “(...)los extranjeros son gente extraña, don Pedro” (min. 00:55:46 – 00: 57:20).

⁵⁰ En la novela escrita, Susana San Juan se presenta así misma en el fragmento número 40. Describe, a partir de su tiempo presente, en un féretro, su ubicación espacio temporal: “(...) porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta (141).”

Así, Susana San Juan, personificada en esta configuración filmica es, además, un elemento significativo para que el espectador pueda descifrar no sólo que se trata de este personaje, sino que sus acompañantes personifican a Bartolomé San Juan (su padre) y a Justina (su niñera). El primero de tez blanca, canoso y “extranjero”; la segunda, de piel morena con rebozo gris en la cabeza y facciones gruesas.

Otra referencia intermedial visual y sonora de esta configuración filmica se suscita gracias a la vista panorámica que se ofrece al espectador: el carruaje en el que van sentados estos personajes, traza un recorrido sobre la playa y, en segundo plano, la vista del mar y el sonido de los pájaros de playa. En la obra escrita, las escenas marítimas corresponden —exclusivamente— a los tiempos narrativos de Susana San Juan, tal como es descrito en el fragmento 52:

Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena [...] Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma [...] Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde en ondas calladas (159 – 160).

mientras que el sonido de los pájaros es una referencia intermedial sonora a una línea que en este mismo fragmento se lee como: “No había gaviotas; sólo esos pájaros que les dicen “picos feos”.

20. Esta configuración filmica consigue la continuación de la secuencia narrativa del filme: la familia San Juan ha llegado a Comala y Fulgor avisa dicho acontecimiento a Pedro Páramo. La transposición filmica de este suceso parte de un diálogo entre Pedro y Fulgor que en la obra escrita (fragmento 43) se lee tal como se escucha (en al menos tres líneas de enunciación) en el filme : “Fue Fulgor Sedano quien le dijo: —Patrón, ¿sabe quién anda por ahí? —¿Quién? —Bartolomé San Juan (146).”

21. En la obra escrita el personaje de Damiana Cisneros es presentado por primera vez en el fragmento 17: Juan Preciado, aún con vida, se topa con ella en la casa de Eduviges. En esta configuración filmica se suscita su presentación, por vez primera, en un intercambio actoral con Pedro Páramo. La secuencia inicial filmica evidencia que se trata de la personificación y presentación de Damiana: mujer de cabello recogido, tez morena clara, vestido oscuro frugal quien lleva en sus manos una bandeja con bebidas para Pedro

Páramo. Se entiende que es ella puesto que Páramo la ha llamado por su nombre. El uso de diversos elementos que se combinan multimedialmente en esta secuencia fílmica — música melancólica, iluminación parcial con velas, actuaciones de acercamiento entre ambos personajes, vistas fílmicas en *close-ups*, además de las líneas de enunciación oral de Pedro— dan la idea de una cercanía de amistad entre estos personajes que sobrepasa la jerarquización entre patrón (Pedro Páramo) y el personal de servicio (Damiana). Durante el desarrollo de esta secuencia fílmica, las líneas de enunciación oral de Pedro, han sido tranpuestas a manera de diálogo con Damiana —aunque, la función de este personaje sea más bien de receptora del mensaje de Pedro—, pues hacen referencia intermedial de enunciación al fragmento 44 de la novela en el cual la voz de Páramo habla en primera persona:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti (147).

22. Esta configuración fílmica corresponde a la transposición visual-sonora y enunciativa de algunos elementos de los fragmentos 43 y 45 de la obra escrita. La llegada a la antigua casa de Pedro Páramo es llevada a la filmación con su arribo a una vieja hacienda, en donde acontece el diálogo entre Susana y Bartolomé San Juan.

En el primer plano fílmico, una serie de elementos visuales y sonoros se combinan multimedialmente para transponer lo que se lee en la novela como parte de un diálogo que Fulgor expresa a Pedro Páramo en el fragmento 43: “[Bartolomé] llegó directamente a la antigua casa de usted. Allí desmontó y apeó sus maletas. (147).” Tales elementos son los siguientes: la continuidad de la música melancólica (que confirma la secuencia narrativa fílmica establecida desde la configuración 19), la ambientación de una casa antigua (tal vez parte de una hacienda) que gracias al plano fílmico, parcialmente aéreo, permite la observación de un pequeño patio principal con muros altos de coloración gris y puertas de herrería, cuya apariencia general es más bien descuidada, como si estuviera en ruinas o en obra negra—, la voz en *off* de Bartolomé (que describe cómo es la desdicha de algunos pueblos) y, la trayectoria que recorre uno de los caporales desde la entrada hacia el fondo de este lugar con las maletas de los recién llegados.

La voz en *off* de Bartolomé (que es a su vez uno de los elementos de la combinación multimedial de esta configuración) funciona, también, como una referencia de

enunciación intermedial del inicio del fragmento 45; a partir de la cual, se establecerá el diálogo filmico entre los personajes de Bartolomé y Susana. En la película el orden de enunciación de las líneas de diálogo de cada personaje es diferente a lo que se lee en la obra escrita (p. 148-149).

23. Esta configuración filmica, es una continuación de la secuencia filmica narrativa establecida desde la configuración número 18. En esta, se transponen a la película algunos elementos del fragmento 41 de la novela. Susana San Juan, con su voz en primera persona, habla desde su sepultura: establece que está muerta y con esta misma voz narrativa le recuerda a Justina el día del funeral de su madre.

En la primera toma de esta secuencia filmica Susana está observando el campo a través del marco de una ventana de la hacienda: la imagen filmica de este campo es una transposición visual que en la novela se lee en el fragmento 41:

El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en la espera de que el tiempo buena las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul, dejaban que la luz cayera en el juego del viento haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo (141).

En el segundo plano filmico de esta secuencia, Justina ha ofrecido a Susana llevarla a su habitación; luego, la vista camarográfica envuelve en movimiento giratorio el eje vertical de Susana enfocando su rostro mientras enuncia sus líneas. La mirada de Susana está perdida —se confirma que está recordando algo, tal como en la novela se entiende cuando narra estos recuerdos (142).

Aunque Justina ya no es visible dentro del encuadre filmico, se entiende que está ahí o que el monólogo está dirigido a ella gracias a las siguientes preguntas y/o afirmaciones: “Justina, ¿recuerdas? [...] ¿Recuerdas [...] —Ve tú— te dije. Díselos, Justina (min. 01:02:00 – 01:03:20)”.

Junto con las anteriores enunciaciones, estará el resto del monólogo enunciado por Susana, mismo que a partir de sus diversas frases, casi citas textuales de este fragmento, harán las veces de referencias intermediales de enunciación.

24. Esta configuración filmica es la continuación de la historia de Doloritas y Pedro Páramo. Trata de la transposición intermedial de algunos elementos narrativos del fragmento número nueve; en este, es la voz de Eduviges, en primera persona, es la que cuenta a Juan Preciado el día en que Doloritas, su madre, se fue de Comala.

La primera secuencia filmica presenta al personaje de Eduviges, recorriendo los pasillos de la Media Luna. Va al encuentro de Dolores. Los siguientes son los elementos multimediales del filme que en combinación evidencian que se trata de la transposición del fragmento mentado.

Una vez que Eduviges se ha acercado a Dolores se escuchan los sonidos de cuervos o pájaros; también se escucha el llanto de un niño. El personaje de Dolores, caracterizada con rostro pálido y desolado, mira el campo a través de la ventana de su recámara. Suspira. Eduviges pronuncia su línea de enunciación para preguntarle por qué suspira. Los anteriores hacen referencia sonora, visual y de enunciación oral a lo que en la novela Eduviges relata como a continuación: “Yo los había acompañado esa tarde. Estábamos en mitad del campo mirando pasar las parvadas de tordos [...] —¿Por qué suspira usted, Doloritas? (89).”

Antes de contestar a la pregunta; el plano filmico se abre para mostrar a Pedro Páramo, quien escuchará, desde la puerta de la recámara, la respuesta de Dolores —dicha respuesta es una referencia intermedial de enunciación oral, por citación textual.

Eduviges seguirá la salida de Pedro Páramo, pero antes de ello, la vista filmica mostrará a un bebé en una cuna; se entiende que se trata de Juan Preciado, no sólo por estar en la misma recámara donde está Dolores sino porque es correspondiente a una transposición visual que proviene de este mismo fragmento de la novela escrita en la cual Eduviges explica: “(...)Al año siguiente naciste tú (88)”.

La siguiente secuencia filmica mostrará a Eduviges y a Pedro Páramo en intercambio de diálogo el cual es también una referencia intermedial de enunciación oral entre la novela y el filme: —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. —¿Pero de qué vivirán? —Que Dios los asista (89).

Finalmente, el último plano filmico de esta configuración tendrá una combinación intermedial de elementos tales como la actuación de Doloritas que sale también al pasillo donde se encuentran Eduviges y Pedro y en la cual enunciaran, entre ella y Pedro, la

última referencia intermedial de enunciación oral, de acuerdo a lo mostrado en la novela: —Hasta luego, don Pedro. —¡Adiós! Doloritas. (89)”.

25. Esta configuración se constituye a partir de dos secuencias filmicas principales cuyo desarrollo se ambienta en la sala principal de la Media Luna: grupos de músicos, múltiple personal de servicio y arreglos suntuosos de mesas y manteles enmarcan el encuentro entre Pedro Páramo y Susana San Juan, además de otros personajes. Si bien en la novela escrita no existe específicamente dicha escena, el director propone esta creación filmica integrada por variados elementos que hacen referencia a diversos pasajes narrativos de la obra escrita.

Como se verá a continuación, algunos de ellos tienen que ver con la llegada de Susana a Comala, otros tendrán que ver con el develamiento, a través de las enunciaciones orales entre todos los personajes, de la personalidad de Susana, y otros más con las motivaciones e intereses de Bartolomé y del propio Pedro Páramo.

La primer secuencia filmica corresponde a la presentación entre todos los personajes principales (Susana, Pedro, Bartolomé, Fulgor Damiana y Justina), sus actuaciones, el elegante vestuario de Susana y Pedro, y el uso de la música melancólica se combinan multimedialmente para evidenciar lo significativo de tal encuentro. Cabe hacer énfasis en los usos de los planos filmicos iniciales, en los cuales, el rostro del personaje de Susana es filmado de tal manera que enaltece la belleza de su rostro (*close-ups* de frente y en $\frac{3}{4}$ de perfil) pero más sobresaliente aún es la actuación de Pedro Páramo: luego de pronunciar el nombre de Susana, se encuadra su rostro, de frente y en *close-up*, sus ojos se vuelven acuosos y es notorio su entusiasmo y la ilusión que le ocasiona verla; así dicha actuación, acompañada por la música melancólica, podría muy bien transponer visualmente lo que en la novela escrita se lee al final del fragmento 44: “Sentí que se abría el Cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana (148)”.

La segunda secuencia filmica es una transposición que por referencia intermedial de enunciación oral —del personaje de Pedro Páramo—evidencia su derivación de los fragmentos diez y seis de la novela escrita. La primera (del fragmento 10), es la voz de Pedro Páramo la que en la obra literaria narra la partida de Susana del pueblo de Comala: “El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. [...] 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 (90)”;

la segunda, hace referencia al recuerdo de Pedro Páramo inscrito en el fragmento seis de la novela: “cuando volábamos papalotes [...] el aire nos hacía reír (82)”. En el filme (min. 01:07:35 – 01:08:14) ambas referencias son transpuestas como una enunciación oral de Pedro Páramo dirigida a Susana.

Es en la segunda secuencia fílmica que a través de las enunciaciones orales de los personajes de Pedro, Bartolomé y Fulgor (min. 01:09:12 - 01:11:31), transponen, por referencia intermedial de enunciación oral, diversas líneas narrativas de la obra escrita encontradas en los fragmentos 45, 52, 41, 42 en ese orden. A continuación desglosaré el diálogo fílmico de esta secuencia para señalar a que fragmento hace referencia cada enunciación oral:

Cuando el personaje fílmico de Pedro Páramo brinda por el regreso de Susana, también enuncia que juntos se bañaban en el río, lo que en la novela más bien corresponde a la voz, en primera persona, de Bartolomé que le dice a Susana lo que ha escuchado de Pedro: “Que llegaron a bañarse juntos en el río cuando eran niños (fragmento 45, 148).

Luego, el personaje fílmico de Susana enunciará que ella recuerda un mar sin gaviotas y otros pájaros; la reacción actoral de Pedro Páramo es de desconcierto pues él recuerda un río y no un mar; como se ha explicado en la configuración 18, estos recuerdos sobre el mar (y su difunto marido Florencio) se hallan inscritos en el fragmento 52, expresados en propia voz narrativa de Susana: “No había gaviotas; sólo esos pájaros que les dicen “picos feos” (160)”.

La siguiente voz fílmica es la de Bartolomé que explica a Pedro, por un lado la muerte del marido de Susana y su condición de viudez que hace una referencia intermedial sonora a su propia voz en la novela escrita en el fragmento 45: “—Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas (149)”;

y, por el otro, que tratará de proponer a Pedro hacer negocios con la mina de La Andrómeda, lo que en la novela también de su propia voz se lee como: “Le detallé todo lo referente a La Andrómeda y le hice ver que aquello tenía posibilidades, trabajándola con método (148)”;

luego Pedro Páramo le dirá que no tiene interés en la mina pero sí en su hija lo que hace

referencia a lo que en la novela se lee en voz de Bartolomé como: “¿Y sabes qué me contesto? “No me interesa su mina, Bartolomé San Juan. Lo único que quiero de usted es a su hija. Ése ha sido su mejor trabajo (fragmento 45, 148).”

Para finalizar este diálogo Susana, como personaje filmico, interviene con su propia enunciación oral que nada tiene que ver con la secuencia del diálogo anterior. Pregunta a Justina si ella es una mujer viuda y luego pasará al recuerdo de la muerte de su madre. Esta última línea transpone por referencia intermedial de enunciación lo expresado por Dorotea y Juan Preciado en la novela: “—[...] Y sí, su madre murió de la tisis. —Eso dice ella. Que nadie había ido a ver a su madre cuando murió” (143).

La revelación de la locura de Susana se hace evidente en esta segunda secuencia filmica. Sus intervenciones (por enunciación oral) carecen de toda secuencia dentro del diálogo suscitado entre Pedro, Bartolomé y ella: no recuerda si ha estado casada, confunde a Pedro con su difunto marido Florencio por el recuerdo de un mar y no un río, no recuerda su propia infancia y en cambio comparte su pensamiento mnemónico con respecto a la muerte de su madre. Todo lo anterior, da a entender que ha perdido la noción de la realidad tal como en la obra escrita puede leerse a partir de un diálogo intercambiado entre Dorotea y Juan Preciado en el que ella narra: “Ha de ser la que habla sola [...] Doña Susanita. [...] La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca [...] La verdad es que ya hablaba sola desde en vida (143).” y por lo tanto trata de una referencia intermedial visual.

26. Esta configuración compuesta por dos secuencias filmicas principales transpone al fragmento 46 de la novela. En este se narra, a través del diálogo que intercambian Pedro y Fulgor los planes del primero para hacer desaparecer a Bartolomé San Juan de la Media Luna y de la vida de Susana.

En la primer secuencia filmica aún sentados en el salón principal de la Media Luna se encuentran Pedro Páramo y Fulgor. El diálogo entablado (min. 01:11:43 – 01:13:27), es filmado con la misma formulación de intercambio de encuadres entre los personajes de acuerdo al turno de locución; y corresponde, en casi su totalidad, al que se puede leer en la novela en el fragmento mencionado (150).

En la segunda secuencia filmica, se transpone en efecto la orden que Pedro Páramo le ha comandado a Fulgor tal como se lo ha dicho en la primera (también en la novela (149)):

“Dile a su padre que vaya a seguir explotando sus minas. Allá será fácil desaparecer al viejo en aquellas regiones adonde nunca va nadie”. Fulgor llega a una recámara de la hacienda, en la cual se encuentra Bartolomé y le comunica lo que Pedro Páramo le ha dicho: “—Don Pedro desea que ahora mismo regrese usted a la Andrómeda para que siga explotando sus minas—; ante la respuesta afirmativa de Bartolomé quien comunica que llevará también a Susana, Fulgor vuelve a tomar la palabra para decir: “—No. Irá usted solo, conmigo” (min: 01:13:32 – 01:13:51).”. Ambos enunciados de Fulgor hacen referencia por transposición intermedial oral a la orden enunciada por el personaje filmico y escrito (en la novela) de Pedro Páramo (secuencia primera de esta configuración y página 149 de la novela) pero también lleva a cabo una transposición visual al configurar, a través de la actuación de Fulgor y Bartolomé, la acción de dicho ordenamiento.

27. La configuración de esta escenificación transpone, con dos secuencias filmicas, diversos elementos de los fragmentos 48 y 50 de la novela. Del primero se entiende que Susana, en estado febril, tiene un encuentro con el fantasma de Bartolomé. Luego, Justina le explicará que lo que Susana ha alucinado como la presencia de un gato es incorrecta — el gato ha dormido con Justina esa noche— y le anunciará que su padre ha muerto. Mientras que del fragmento 50 se entiende que Susana continúa en estado febril, alucinatorio, pues ante la visita del Padre Rentería, ella cree que se trata de su padre.

En la primer secuencia filmica algunos elementos tales como: el sonido de la puerta que se cierra, la actuación y vestimenta blanca de Susana —acostada sobre una cama, abre los ojos al escuchar el sonido de la puerta, se levantará para hacer un recorrido al lado de su cama y llegar a un pasillo interior de la recámara, luego volverá a acostarse cubriéndose, nuevamente, con las sábanas de su cama; su rostro denota miedo— junto con su enunciación oral filmica —en grito—, el color rojo de las paredes de su recámara y la música de suspenso, transponen filmicamente, lo que en el fragmento 48 (154) se lee en las siguientes líneas:

Se durmió y no despertó hasta que la luz alumbró los ladrillos rojos [...] Le pareció oír rechinar la puerta, como cuando alguien entraba o salía. [...] Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Gritó. [...] Y

ella apareció en seguida, como si ya hubiera estado allí, envolviendo su cuerpo en una frazada (154)⁵¹

La segunda secuencia filmica, dará continuidad a la primera en relación a lo que Susana configura en su imaginación/cuadro febril, como la visita de su padre muerto; en la novela, al final del fragmento 48, y luego de que Justina le ha avisado que su padre ha muerto, Susana expresa: “—Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo y sonrió” (156). En el filme, esta aparición de su padre o posible figuración imaginaria de Susana se materializa en pantalla con la entrada del padre Rentería, quien a contra luz, como si fuese una sombra, camina por uno de los pasillos interiores de la habitación de Susana rumbo a ella. La referencia de enunciación oral que pronuncia Susana al ver “esta aparición” (tanto en la novela como en el filme) es: “—¿Eres tú, padre? (156)”; la respuesta enunciada de Rentería: “Soy tu padre, hija mía” —ambas referencias intermediales de enunciación oral entre la novela y la película, son elementos fundamentales para dar continuidad a la escena filmica; por una parte, son efectivas para que el espectador sea testigo de la condición febril de Susana; por otra, se constituyen como elementos multimediales cuya combinación dan evidencia de la, ahora, transposición filmica del fragmento 50 de la novela.

Otros elementos filmicos, dentro de esta misma secuencia, también harán referencias intermediales de enunciación oral específicas del último fragmento mencionado (. 156-157, min: 01:14:54 – 01:14:47); más aún: combinadas con los siguientes elementos logran transponer en conjunto algunos acontecimientos narrados en la novela, por ejemplo:

- Tras recostarse de nuevo en la cama, la vista subjetiva de la cámara (la mirada de Susana) voltea al techo y, luego, hacia al frente: al pasillo donde se encuadra la figura del padre Rentería; vuelve a escucharse un golpe de puerta. La vista filmica deja de ser subjetiva para convertirse en una toma panorámica desde detrás de la cabeza de Susana: esta imagen filmica hacen referencia y transponen visual y sonoramente a las siguiente línea de la novela:

Han abierto la puerta [...] Entre abre los ojos. Mira como si cruzara sus cabellos una sombra sobre el techo, con la cabeza encima de su cara. Y la figura borrosa de aquí enfrente, detrás de la lluvia de sus pestañas (156)”.

⁵¹ El orden de citación de tales líneas no corresponde con su ordenamiento en la novela.

- Luego, en el filme, Susana se levantará para ir rumbo al padre Rentería; en la novela esto lee como a continuación: “Enderezó el cuerpo y lo arrastró hasta donde estaba el padre Rentería (157)”; a continuación serán encuadrados el rostro de Susana (frontal) y una parte del rostro de Rentería (de espaldas); la primera llevará sus manos a cubrir el pábilo de la vela que porta Rentería y, enunciará sus líneas filmicas —referencias intermediales de enunciación oral— así la transposición visual y sonora corresponde a las siguientes líneas escritas de la novela: “El padre Rentería la dejó acercarse a él; la miró cercar con sus manos la vela encendida y luego juntar su cara al pábilo inflamado (157)”; finalmente, el personaje filmico de Susana acercará su rostro a la vela y el padre Rentería la apagará, dejando en parcial oscuridad la escena entre ambos; tras pronunciar sus últimas enunciaciones —referencias intermediales de enunciación oral comparables a la novela— el padre Rentería se retira con amplio sonido de sus pasos; así, esta combinación multimedial de eventos filmicos (la actuación de ambos personajes, sus líneas de enunciación oral, la ambientación en la oscuridad y el sonido de los pasos de Rentería) transponen visual y sonoramente lo que en la novela se lee como:

(...)hasta que el olor de la cara chamuscada [de Susana] lo obligó a sacudirla, apagándola de un soplo. Entonces volvió la oscuridad [...] Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y de miedo (157).

28. Esta configuración compuesta por dos secuencias filmicas principales transpone, visual y sonoramente, variados elementos de los fragmentos 19 y 22 de la novela.

El fragmento 29 narra los recuerdos de Damiana —en primera y tercera persona—: sus días de juventud, sus entreveres con Pedro Páramo y de cómo, al evitar su involucramiento con éste, logro “convertirse en la caporala de todas las sirvientas de la Media Luna (169)”; también narra, cómo es que Pedro Páramo, de quien se expresa como un “gatero que le gustaba hacer cosas a escondidas y que obtiene los favores de la chacha Margarita (169)”.

La primera secuencia de esta configuración filmica hace referencia intermedial visual y sonora (de enunciación oral) a tres motivos de este fragmento: 1) Con relación al personaje de Damiana, se confirma su estatus como caporala de la Media Luna: es ella quien lleva los alimentos a Pedro Páramo y, como se ha visto en otras configuraciones de este mismo trabajo, siempre tiene un papel jerárquico dentro del grupo de gente que trabaja de manera cercana para Páramo; 2) se presenta filmicamente al personaje de

Margarita. Se sabe que es ella por la referencia de enunciación oral que expresa Damiana al llamarla no por su nombre sino como “¡Chacha! (min. 01:15:56 – 01:16:56)” —; y, 3) los planos filmicos mostrados entre los rostros de Pedro Páramo y Chacha, quienes intercambian miradas en silencio, y la mirada de la propia Damiana observando a los anteriores, dan a entender al espectador que entre los primeros se ha establecido algún tipo de relación —o, mejor dicho, que Pedro tiene alguna intención con Margarita— y que Damiana, quien finge no haber visto nada (su personaje baja la mirada), está otorgando algún tipo de testimonio y/o permiso ante esa relación; así, la combinación de estos elementos, particularmente los filmico-actorales, transponen a la pantalla lo que en este fragmento de la novela expresara Damiana como la revelación de las “intenciones” de Pedro Páramo para con Margarita:

—¡Ah, qué don Pedro! —dijo Damiana. [...] Con habérmelo avisado, yo le hubiera dicho a la Margarita que el patrón la necesitaba para esta noche, y él no hubiera tenido ni la molestia de levantarse de su cama (169).

En la segunda secuencia filmica de esta configuración, ambientada en el pequeño comedor donde ha sucedido el encuentro entre Margarita, Damiana y Pedro, se transponen, por referencia de enunciación intermedial oral, parte de dos diálogos entre Fulgor y Pedro: del fragmento 19 (104) toma el momento en que Pedro le ofrece asiento a Fulgor para hablar y le pide que le hable de “usted”: “—Pero no se te olvide el «don»”. La segunda parte de este mismo diálogo filmico transpone parte del diálogo del fragmento 22 de la novela, en el cual Pedro concluye que las mediciones de tierra de Toribio son incorrectas y que a partir de ese momento las leyes las harán ellos (108). Cabe mencionar que este diálogo filmico, mezcla de dos fragmentos, ocurre cuando Pedro Páramo, adulto, ha asumido la posición de patrón y/o dueño de la Media Luna (otrora función de su padre Lucas Páramo) y se entrevista por vez primera con Fulgor para encomendarle el pedimento en matrimonio con Dolores; y, luego, cuando Pedro, a partir de su postura de hacer cumplir sus propias leyes, le pide a Fulgor que acuse a Toribio Aldrete por usufructo de sus tierras.⁵²

29. Para terminar con las secuencias filmicas que involucran la temática del asesinato de Toribio Aldrete (véanse las interpretaciones de las configuraciones 11, 12 y 26 de este

⁵² El uso de las referencias intermediales de enunciación oral entre Pedro y Fulgor (dentro de esta configuración número 26), podrían intercalarse y/o dar seguimiento a la configuraciones filmicas números 11 y 12 que también transponen, visual y sonoramente, algunos elementos de los fragmentos 19 y 21.

trabajo) se transponen en esta configuración fílmica diversos elementos del fragmento 18 (e inclusive del fragmento 22, nuevamente) en el que se narra que Fulgor, tal como lo ha ordenado Pedro Páramo, ha levantado el acta que denuncia “el usufruto” de Toribio Aldrete. Los siguientes elementos son las transposiciones de referencia intermedial (visual o sonora) que se combinan multimedialmente para representar a este fragmento:

- A un medio patio de una casona antigua (la que se ha presentado al principio del filme como la casa de Eduviges), llegan diversos jinetes a caballo; luego, a pie, atravesarán las rejas que separan al patio del interior de la casa. Este escenario transpone lo que en efecto se puede leer en tal fragmento: “[Fulgor] Se acordaba. Estaban en la fonda de Eduviges (103)”.
- Son reconocibles, de entre los jinetes que han llegado hasta esta escena, los rostros de los actores que hasta el momento han aparecido como los caporales de Fulgor y de la Media Luna. Estas apariciones de dichos personajes, en esta escena, también hacen referencia a una línea del fragmento 22 que enuncia Pedro Páramo en su diálogo con Fulgor: “—Pues mándalos en comisión con Aldrete. Le levantas el acta acusándolo de «usufruto» o lo que a ti se te ocurra (108)”.
- Los jinetes (caporales) rodean y llevan hacia el fondo a un hombre de rostro desconocido que será presentado ante Fulgor. Durante esta presentación Fulgor enunciará que se trata de Toribio Aldrete (min. 01:19:11 - 01:20:29). A continuación intercambiarán entre ambos personajes un diálogo que hace referencia intermedial de enunciación oral a los diálogos escritos de la novela (102 y 103).
- Al terminar las enunciaciones orales, los caporales forzarán a Toribio Aldrete a subir unas escaleras de la casa de Eduviges. Con este último plano fílmico se entiende que los caporales lo asesinarán. La transposición de esta escena fílmica parte de lo que en la novela queda parcialmente develado como un asesinato pues Fulgor le pide un cuarto a Eduviges. Ella responde que tanto él como sus hombres pueden ocupar todos los cuartos pero Fulgor sentencia: “—No, nada más uno. Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. Nomás déjanos la llave (103)”;
- y luego, la narración, en tercera persona, de este mismo fragmento, expresará: “[Fulgor] Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir [a Toribio] en sus cinco sentidos. Después se había comportando como un collón dando de gritos. (103).”

30. Esta configuración, compuesta por dos secuencias filmicas principales transpone, visual y sonoramente, varios elementos del fragmento 61 de la novela. Los elementos que dan cuenta de esta transposición son, principalmente referencias de enunciación intermedial oral que, en forma de diálogo filmico, expresan Susana y Justina durante la primera secuencia, mientras que para la segunda secuencia filmica se tratará de referencias de enunciación intermedial entre Pedro Páramo y Justina.

Además de lo anterior, para el caso de primera secuencia filmica se transponen, visual y sonoramente, otros elementos propios de la narrativa escrita, como por ejemplo: el escenario en el cual se desarrolla esa configuración filmica es en el cuarto de Susana; y, la actuación del personaje filmico de Justina, que, mientras hace las enunciaciones orales correspondientes al diálogo que sostiene con Susana, arregla el jarrón de flores. Ambos elementos multimediales hacen referencia a lo que se lee en la novela como: “Justina siguió poniendo orden en el cuarto [...] Limpió el agua del florero roto. Recogió las flores (172).”

Al terminar de pronunciar su última línea de enunciación filmica, Susana, que se había incorporado de su cama para acercarse a Justina, regresará a su cama y se envolverá en sus cobijas. Este actuar de Susana y la salida de Justina del cuarto (inicio filmico de la segunda secuencia de esta configuración) transpone visualmente lo que se lee en la novela como: “Cuando salió Justina del cuarto, Susana San estaba nuevamente dormida (173)”.

Para el caso de la segunda secuencia filmica, la salida de Justina del cuarto, es presentada al espectador, con el cambio del plano filmico: desde el pasillo principal se encuadra al personaje de Justina cerrando por fuera la puerta del cuarto de Susana y es aquí donde se topará con Pedro Páramo. Nuevamente, la ambientación de esta secuencia filmica es resultado de la transposición de una línea escrita de este fragmento: “[Justina] Se encontró con Pedro Páramo en el camino (173)”; dicha acción y ambientación filmica, se combinarán con las referencias intermediales de enunciación oral configuradas —tanto en la novela como en el film— a manera de diálogo entre Pedro y Justina (173).

31. Esta configuración filmica combina varios elementos de los fragmentos 61 y 56 de la novela en tres secuencias principales. Del fragmento 61, se transpone, con el primer plano filmico lo que se lee como a continuación: “Pedro Páramo abrió la puerta y se estuvo junto a ella (173).” Esta acción se transpone en el filme cuando Pedro se sienta junto a ella, al

lado de donde se encuentra recostada. A continuación se lee en este mismo fragmento de la novela: “Vio sus ojos apretados como cuando se siente un dolor interno; la boca humedecida, entreabierta (173)”; la actuación de Susana, filmada en este mismo plano transpone, en efecto, la acción narrada en la línea recién mencionada; pero, además, el personaje de Pedro Páramo, al terminar su primer línea de enunciación oral, quitará las sábanas que cubren el cuerpo de Susana dejando al descubierto sus piernas, acción que transpone visualmente lo que en la novela se lee como: “(...)y las sábanas siendo recorridas por manos inconscientes hasta mostrar la desnudez de su cuerpo que comenzó a retorcerse (173)”; para este momento filmico, ha entrado el sonido de la música melancólica y una muy breve vista subjetiva (de Susana) que muestra el rostro de Pedro Páramo con resolución borrosa lo que se configura como combinación multimedial filmica que hace referencia intermedial visual a lo que en la novela, fragmento 56, es narrado —en tercera persona— como una memoria de una Susana enferma y febril: “Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado? (164).”

Este “recordar intenso” del personaje filmico de Susana será confirmado por las líneas de referencia intermedial de enunciación oral que pronuncia en frente y/o al propio Pedro Páramo como si de Florencio se tratase (min. 01:23:32 – 01:24:55).

La reacción actoral del personaje de Pedro es la de no entender a plenitud lo que Susana ha proferido mientras esta se revuelca en su cama—las vistas filmicas de su rostro muestran su ceño fruncido en tanto escucha con atención lo que Susana revela de sus memorias mientras se agita en la cama— pero también es una transposición visual de lo que se lee como: “Mientras Susana se revolvía inquieta [...] Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho (164); y, (...) fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos (165)”; luego, Pedro se levantará de su lado, caminará hacia la puerta y enunciará su última línea sobre la no existencia de Florencio (min. 01:25:11 – 01:25:13). Esta última línea de Pedro Páramo es una referencia intermedial de enunciación oral a lo que en el fragmento 56 se lee como: “— Florencio ha muerto, señora—”.

La tercer secuencia filmica inicia con la salida de Pedro Páramo de la habitación de Susana, transposición visual por referencia intermedial a lo que narra este mismo fragmento 61 de la novela: “(...)Después salió cerrando la puerta (165)”; y finaliza con un

Pedro que llega a su recámara para acostarse sobre su cama desde donde mira —con la vista camarográfica subjetiva— el tragaluz circular del techo repleto de palomas y de sus gorgoros. Luego, se quedará dormido. Estas acciones de Pedro Páramo (salir de la recámara de Susana, ir a la suya, acostarse en su cama, quedarse con los ojos abiertos mirando el techo), junto con la música melancólica que aún continúa en este punto, se combinan multimedialmente para configurar por transposición visual-sonora a sus propios pensamientos narrados en la novela como a continuación: “Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños [...] ¿Qué sucedería si ella también se apagara (...)?” (165):”

32. Esta configuración filmica corresponde a la transposición visual del fragmento número 40 de la novela; se narra que el cura de Contla le niega la absolución de pecados al padre Rentería dado que se ha dejado corromper por Pedro Páramo. La transposición visual-sonora de este fragmento ocurre más que por la ambientación —en el interior de una iglesia— o la actuación o el tipo de fotografía de los planos filmicos, por las referencias de enunciación intermedial oral que a manera de diálogo se suscita entre el cura y el padre Rentería tanto en la novela como en el filme (137).

33. Esta configuración filmica con tres secuencias principales continúa la dinámica de mezclar diversos elementos de variados fragmentos de la novela que involucran el develamiento del personaje de Susana, sus interrelaciones con Pedro Páramo, con Justina y con el padre Rentería. Esta transposición trata de la muerte de Susana como se explicará a continuación.

La primer secuencia filmica (min. 01:29:54 – 01:30:18) es una continuación de la configuración número 29 y corresponde a la finalización del fragmento 61 de la novela. La narración en tercera persona de la novela en la cual se lee: “Recorrió el pequeño espacio que lo separaba de la cama y cubrió el cuerpo desnudo [de Susana] que siguió debatiéndose como un gusano en espasmos cada vez más violentos. Se acercó...(173)” es transpuesto en el film por las actuaciones del personaje de Pedro y del de Susana tal y como lo apunta la cita mencionada. Luego, continuará la narración de la obra escrita: “Se abrió la puerta y entró el padre Rentería en silencio, moviendo brevemente los labios: — Te voy a dar la comunicón, hija mía (173)”; tanto la acción desarrollada por la entrada y

actuación del padre Rentería como su propia enunciación oral —referencia intermedial de enunciación oral— se combinarán multimedialmente para lograr una transposición visual-sonora casi exacta de las líneas de la obra citada. El último plano filmico de esta secuencia es una transposición visual-sonora de este mismo fragmento, en los que elementos tales como: la actuación de Susana, el plano filmico de una hostia que entra en la boca de ella y la referencia de enunciación intermedial oral que este personaje pronuncia, se combinan multimedialmente para transponer lo que se lee en la obra escrita como: “Susana San Juan, semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia. Después dijo: —Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio. Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas (173-174).”

La segunda secuencia filmica, aún ambientada con la música melancólica, inicia con una vista abierta de la recámara de Susana, ella en la cama. Está acompañada de los personajes de Pedro y Rentería quienes se encuentran en los laterales de la cama, así como Justina al fondo de la recámara. La noción filmica que se presenta aquí, la de Susana acompañada por un grupo de personas, transpone visualmente —del fragmento 63 de la novela— una acción del padre Rentería que da fe del espacio ocupado por más personas que sólo él y Susana:

El padre Rentería repasó con la vista las figuras que estaban alrededor de él, esperando el último momento. Cerca de la puerta, Pedro Páramo [en el filme, sí es el personaje que se encuentra más cerca de la puerta] aguardaba con los brazos cruzados; en seguida, el doctor Valencia, y junto a ellos otros señores (177).

En el siguiente plano filmico de esta secuencia, en el que se muestran los rostros de Susana y Rentería se entabla un diálogo ellos, el cual permanece en casi su totalidad fiel al escrito: desde el inicio del fragmento 63: “—Tengo la boca llena de tierra (173).”, hasta la línea que enuncia Susana: “—Está bien padre ...(176).”; por lo tanto, dicho diálogo enunciado se trata de una referencia intermedial de enunciación oral.

A continuación, el personaje filmico de Rentería se sentará sobre la cama al lado de Susana y tomará sus hombros con ambas manos, acercará su cara al oído de ella. Dicha acción transpone visualmente lo que en la novela se lee: “El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras (176)”. Al terminar esta acción filmica, Rentería iniciará su enunciación oral

pronunciada en voz muy baja. Al igual que la citada en el párrafo anterior esta enunciación oral mantiene una fidelidad casi absoluta a lo que se puede leer en la novela, por lo tanto son elementos referencias intermediales de enunciación oral. Estas referencias intermediales (novela y film) tratan de la “oración” que el padre Rentería ha pedido a Susana repetir. No obstante, tratan de una serie de líneas maledicientes o con motivos que se develan más como una letanía de muerte y/o oscuridad que como una oración cristiana previa a la muerte:

—Tengo la boca llena de tierra. Trago saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos reparar con increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor (176-177).

La respuesta del personaje filmico de Susana, al pedimento de Rentería, es una referencia intermedial de enunciación oral de la novela (177): “Él me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor”. En la novela esta última línea enunciada por Susana finaliza ahí para dar paso a una acción del personaje de Rentería. No obstante, Bolaños extiende la enunciación oral filmica de Susana transponiendo vía referencia intermedial de enunciación oral, las líneas iniciales del fragmento 52, que también tratan de los recuerdos de este personaje sobre Florencio:

Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, las piernas desdobladas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando a penas restos de espuma sobre mis pies al subir su marea (159);

y se extenderá un poco más con dichos recuerdos ahora transpuestos, también como referencias intermediales de enunciación oral, pero tomadas del fragmento 55 de la novela:

Dormía acurrucada, metida dentro de él, perdida en la nada, sintiendo desde la carne quebrantarse, como por un clavo ardoroso, limpio, fuerte, dando golpes duros contra

mi carne blanda. Sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero lo que me dolió más fue su muerte (163).

Finalizadas estas líneas de enunciación de Susana, el plano filmico vuelve a enmarcar el rostro de Rentería por encima del de ella. Su actuación, ante las palabras enunciadas por Susana, es de inquietud: enfatiza y profundiza su rápido respirar y voltea su rostro de un lado a otro lo que transpone visualmente de la novela lo siguiente: “Tuvo intenciones de levantarse. Dar los santos óleos a la enferma y decir «He terminado.» Pero no, no había terminado todavía [...]Le entraron dudas. Se inclinó nuevamente sobre ella (177)”. En efecto, luego de la actuación de esta inquietud el personaje filmico de Rentería inclina, nuevamente, su cuerpo sobre ella para intercambiar con ella las líneas finales de su diálogo, mismas que también son referencias intermediales de enunciación oral de acuerdo a lo que se lee en la novela: “—Vas a ir ante la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores. —¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño (177).”

El último plano filmico de esta secuencia muestra a Rentería dando los santos óleos a Susana: mientras la persigna enuncia en latín una oración⁵³. A continuación, Susana se levantará de su cama para gritar a Justina —cuyo personaje llora y tiene las mejillas empapadas de llanto—que deje de llorar (referencia de intermedial de enunciación oral (177)), luego el tañer fuerte de una campana de iglesia se escuchará mientras Susana clava la mirada en el techo. Todos estos elementos intermediales se combinan para transponer lo que se lee de la novela:

Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó de la cama y dijo: ¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!. 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... (177-178).

34. En el fragmento 65 de la novela escrita se narran los acontecimientos que sucedieron en Comala luego de la muerte de Susana: campanadas de diversas iglesias que junto con la

⁵³ En la novela el padre Rentería no le da los santos óleos. Tampoco profiere ningún tipo de rezo u oración: “[Rentería] Tuvo intenciones de levantarse. Dar los santos óleos a la enferma y decir «He terminado.» Pero no, no había terminado todavía. No podía entregar los sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento (177).

de Comala no pararon de sonar durante tres días; la llamada a misa grande, como inicialmente fue el propósito del primer tañido, terminó con una fiesta del pueblo que inundada con música de diversos estilos, jolgorios, griteríos, peleas de gallos, loterías y gente que de otros pueblos se acercó a la “feria pueblerina”. Mientras tanto, en la Media Luna, caía el silencio y la tristeza, además de la amenaza de muerte que Pedro auguró para toda Comala.

La configuración filmica que aquí se representa posee algunos elementos multimediales que hacen referencias específicas a este fragmento (las cuales serán detalladas más adelante); no obstante, trata más bien de una configuración filmica novedosa en términos creativos, puesto que algunos planos filmicos dentro de esta configuración, como por ejemplo, la misa funeraria en latín⁵⁴ enunciada por lo que parece ser un obispo así como el cuerpo eclesiástico que acompaña al ritual cristiano y/o carga el cadáver de Susana, e incluso la ambientación de dicha misa —dentro del salón principal de la Media Luna— son elementos que se alejan por completo de lo que es narrado en este fragmento.

La primer secuencia de esta configuración continúa con el sonido de dos repiques de las campanas (como continuación del primer repique con el que muere Susana en la configuración filmica anterior); dicho sonido es una transposición sonora de lo que se lee al inicio del fragmento 65: “Al alba la gente fue despertada por el repique de las campanas [...] El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás (178)”.

La representación filmica de la misa funeraria, tal como ha sido explicado al inicio de esta configuración (en el salón grande de la Media Luna, con el obispo y todo el cuerpo eclesiástico entrando por la puerta principal de la hacienda), podría considerarse como una transposición visual y sonora (dada la combinación de elementos multimediales tales como las campanadas, la actuación del obispo ejecutando una misa, sus enunciaciones orales en alto volumen, la entrada de los cuerpos eclesiásticos, la ambientación del escenario llena de velas y de flores, la música de suspenso, Susana vestida de blanco y recostada sobre una plancha al centro de la escena, etcétera) que se puede leer en la novela como: “(...)Algunos creyeron que llamaban para la misa grande. [...] —Se ha muerto doña Susana (178).”

⁵⁴ El uso del idioma latín en *Pedro Páramo* se limita a una enunciación oral de un personaje sin nombre que mantiene un diálogo con otro llamado Galileo; le dice: “—*Requiescat in paz*, amén, cuñado. Por si las dudas (p. 112).”

En la segunda secuencia filmica (min. 01:36:40 - 01:38:35) Pedro Páramo se ha quedado solo en el gran salón funerario, una voz en *off* enuncia sus pensamientos mientras atraviesa, caminando, el marco de la puerta interior principal de la Media Luna, rumbo a la recámara de Susana. Su actuar corresponde a la transposición visual de lo que se lee en los fragmentos 67 como: Pedro Páramo [...] junto a la puerta grande de la Media Luna [...] Estaba solo (180)”; mientras que del fragmento 69 toma la línea: “(...) Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos (185)” se entiende que ese lugar es justamente la recámara de Susana puesto que en la narración escrita, luego de volver a ese lugar, el personaje de Pedro Páramo enuncia el nombre de Susana. El acompañamiento de la música melancólica/nostálica, el recorrido a solas de este personaje y su propia voz en *off* se combinan multimedialmente para confirmar la evocación de Susana dentro de las memorias de Pedro, pero además transponen, por referencia intermedial de enunciación oral, algunas líneas de los fragmentos de la novela:

del número 67:

Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el viento que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del Cielo; por donde el Cielo comenzaba a abrirse en luces (180);

y del número 68:

Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote [...] Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche (p.185).

35. Esta es la última configuración filmica con la temática de la muerte de Susana, combina y transpone, en tres secuencias principales, diversos elementos de los fragmentos 65, 67 y 69 de la novela.

La primer secuencia filmica transpone, a través del diálogo enunciado entre Damiana⁵⁵ y Pedro Páramo (referencias intermediales de enunciación), las siguientes líneas de la obra: “Todos escogen el mismo camino. Todos se van (185)”; corresponde a una línea de pensamiento —narración en primera persona de Pedro Páramo; luego, del mismo Pedro Páramo (fragmento 69); “Se había olvidado del sueño y del tiempo.”, en el film, esta línea es transpuesta como parte del diálogo enunciado por Pedro; “(...)Los viejos dormimos

⁵⁵ Las líneas de enunciación oral de Damiana son de nueva creación.

poco [...] A veces apenas dormitamos; pero sin dejar de pensar (180).” Este diálogo filmico entre ambos personajes confirma por un lado la cercana amistad entre Damiana y Pedro, pero por otro, la creación original de Bolaños al intercalar al personaje de Damiana para que el personaje de Pedro pueda expresar, oralmente, sus pensamientos.

La segunda secuencia filmica, inicia con un plano panorámico de un cielo nocturno en el que explotan, con amplia sonoridad, cuetes luminosos y se escuchan gritos de fiesta; esta imagen transpone el jolgorio de la fiesta que el día de la muerte de Susana, se organizó en el pueblo de Comala tal como se puede leer en el fragmento 65:

Hasta acá [hasta la Media Luna] llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris [...] los gritos de los borrachos[...] 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. 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 (179).

Esta última línea, es transpuesta, como una referencia intermedial de enunciación oral, por el personaje de Damiana quien continúa estableciendo con su actuación el puente de entendimiento bien en los acontecimientos suscitados en Comala (como en el caso arriba mencionado), bien como punto de expresión de los pensamientos del personaje filmico de Pedro, quien a continuación expresará (tanto en el filme como en la novela escrita) por referencia intermedial de enunciación oral: “Me cruzaré de brazos y Comala morirá de hambre (179)”. El uso de la música nostálgica, para esta secuencia, transpone sonoramente la tristeza que, en la Media Luna, vive Pedro Páramo, tal como se lee: “Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna (179)”.

La tercer secuencia filmica revela, a través de la combinación de diversos elementos multimediales: referencias intermediales de enunciación oral de Pedro, su actuación (se tumba en la cama de Susana) y el uso de la música nostálgica, el luto en el que aún se encuentra por sus evocaciones relativas a Susana, tal como se lee en la novela: “Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire las últimas hojas. Luego desapareciste. Susana (180)”.

36. Esta configuración filmica vuelve a la historia del encuentro entre Juan Preciado y Eduviges, compuesta por dos secuencias filmicas principales desarrolladas en la casa del personaje de ella. Se entiende que es la continuación de la configuración de significación

número cuatro, pues intercala diversas referencias intermediales de enunciación oral de los fragmentos nueve, once y 17.

En la primer secuencia filmica, se presenta un primer plano en el que Eduviges está cerrando la ventana en la que entabló diálogo con Miguel Páramo. Juan Preciado está sentado con la espalda recargada en uno de los muros de la recámara donde ambos se encuentran. Las referencias de enunciación intermedial oral, transponen sonoramente el diálogo que establecen ambos personajes según puede leerse en la novela escrita. Del fragmento nueve, Eduviges le pregunta a Juan: “¿Cuándo descansarás? (90)”; la respuesta de Juan, y las dos líneas de enunciación subsecuentes serán tomadas del fragmento 11 y expresadas de la siguiente forma: “... ¿vive alguien en la Media Luna? —No. Ahí no vive nadie. —¿Entonces? (90 -91)”; a continuación, tomada del fragmento 93 Eduviges enunciará: “—¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? —No, doña Eduviges (93)”; y, finalmente, la última línea de enunciación pronunciada por Eduviges se encuentra en los fragmentos 11 y 12 como línea final y de inicio, respectivamente: “—Más te vale, hijo [...] Más te vale” (93 y 101).

Esta última línea enunciada por Eduviges está acompañada por su propio recorrido de salida de escena (vela en mano) y por el oscurecimiento casi total del encuadre filmico, lo cual transpone visualmente lo que en la novela y a continuación del último “Más te vale” de Eduviges se lee como: “Ya estaba alta la noche. La lámpara que ardía en un rincón comenzó a languidecer; luego parpadeó y terminó apagándose (101)”. La continuación de este fragmento narra, desde la voz de Juan Preciado cómo y bajo qué condiciones escucha un grito: “Sentí que la mujer [...] iría por una nueva luz. Oí sus pasos cada vez más lejanos. Me quedé esperando. [...] Allí me quede en el suelo a esperar el sueño” lo cual se transpone visualmente por combinación visual y actoral en esta segunda secuencia filmica de esta configuración. Luego, está la referencia intermedial de enunciación oral que transpone sonoramente el grito que escucha Juan Preciado en aquella recámara, tal como se lee en la novela: “Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: «¡Ay vida, no me mereces!» (101)”⁵⁶. La reacción del personaje filmico de Juan al escuchar tal grito:

⁵⁶ Como se ha explicado en la configuración 27 de este apartado, el grito que Juan Preciado escucha como un eco de otro tiempo, “¡Ay vida no me mereces!”, proviene de la voz del personaje de Toribio Aldrete cuando a la casa de Eduviges, lo asesinan Fulgor y los otros caporales: “Después se había comportado como un collón dando de gritos (fragmento 18, 103)”. Más adelante, tanto en la novela como en la configuración número 38, el personaje de Damiana Cisneros confirmará el asesinato y el grito de Toribio Aldrete.

levantarse de inmediato del suelo, recargando la espalda en la pared y caminar, con susto, rumbo a la salida de ese cuarto es la transposición visual (por combinación de elementos tales como la actuación de este personaje y la ambientación de la recámara) lo que en la novela se lee como: “Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto (101).”; en este mismo plano filmico, durante su recorrido rumbo a la salida, habrá silencio y a continuación Juan volverá a detenerse con el segundo grito. Nuevamente, la combinación del silencio, la actuación del personaje filmico de Juan así como la referencia intermedial de enunciación oral y sonora del segundo grito: transponen filmicamente la continuación de este fragmento 17 tal como se lee en la novela:

(...) Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: «¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!» (101).

37. Esta configuración filmica transpone el encuentro entre Damiana y Juan Preciado, así como diversas imágenes descriptivas del mismo pueblo de Comala. En la novela, este encuentro y la descripción del paisaje de Comala se lee entre los fragmentos 17 y 24, mismos de los que han sido tomados diversos elementos narrativos para configurar la escena filmica.

De los elementos más evidentes de dicha transposición son tanto los personajes interactuantes —Juan y Damiana— como las referencias intermediales de enunciación oral cuyo diálogo permanece fiel en casi su totalidad en comparativa con los dispuestos en la novela. La primera parte de este diálogo, desde la pregunta enunciada de Juan Preciado: “—¿Es usted doña Eduviges?(...), hasta la enunciación de Damiana: “Pobre Eduviges. Ha de andar penando todavía”— provienen del diálogo del fragmento 17 (101 y 102). El resto del diálogo, desde la enunciación de Damiana: “(...) Este pueblo está lleno de ecos”, hasta la pregunta enunciada de Juan Preciado: “—Entonces, cómo es que dio usted conmigo?”, transpone la mayoría de las líneas del propio, que se pueden leer en la novela en el fragmento 24 (109 y 110).

El recorrido filmico por las calles de Comala acontece dado que el propósito de Damiana al encontrar a Juan es el de llevarlo a la Media Luna, tal como narran ambos personajes en la novela escrita: “—(...) Soy Damiana, supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás dónde descansar (fragmento 17, 101)”; y, “—(...) ¿No es usted de las que vivieron en la Media Luna?. —Allá vivo. Por eso he tardado en venir.”; “(...)Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo (fragmento 24, 109)”; no obstante, el propósito filmico es el de transponer visualmente al pueblo que encuentra y describe Juan Preciado⁵⁷ en este mismo fragmento 17 de la novela: “Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos (111)”; incluso, el personaje de Damiana menciona dentro de su diálogo, en esta configuración filmica y en la novela escrita, una breve descripción del pueblo: “Las calles tan solas como ahora (109).”

38. En esta configuración, plétora de creatividad, describe con varios planos filmicos y una mezcla de sonidos no armónicos (campanas, murmullos, voces cacofónicas, rezos) la muerte de Juan Preciado. Por lo tanto, transpone, a partir de la combinación de diversos elementos, los fragmentos 23 y 36 de la novela.

En la primer secuencia filmica, continuación de la configuración anterior, se muestra el final del recorrido de Damiana y Juan Preciado por las calles de Comala. Luego, al encuadrar el rostro en Juan, este enunciará la siguiente pregunta: “—¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame Damiana!” misma que corresponde a una referencia intermedial de enunciación oral tal como se lee en la novela (110). A partir de ese momento y gracias a que la vista filmica abre el encuadre a un plano panorámico se mostrará que Juan se encuentra solo; por lo cual se entiende que corresponde a una transposición visual del fragmento 24 que se lee como: “Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías (111)”.

La escena filmica continuará con un plano panorámico aéreo que presenta la naturaleza verde del pueblo, a Juan corriendo por trayectos empedrados exteriores al pueblo y el

⁵⁷ Otra breve descripción, del pueblo de Comala, enunciada por este personaje se encuentra en el fragmento cuatro de la novela: “Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles [...] Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba (77)”; y, en el fragmento 30: “He recorrido el pueblo y no he visto a nadie (119).”

sonido de los gritos de su voz que profieren el nombre de Damiana en repetidas ocasiones. De estos últimos, se puede leer en la novela, al final de este fragmento, que trata de un eco: “Me contestó el eco: «¡...ana...neros! ¡...ana ...neros!» (111).

Otros elementos que se combinan multimedialmente en la configuración de esta secuencia son: el uso de una música cacofónica, en la que se oyen sin claridad rezos, murmullos de mujeres, un sonido de fondo profundo y constante como de contrabajo; la trayectoria fílmica recorrida por el personaje de Juan Preciado que finalizará con su llegada a un tipo de plaza en ruinas; la caracterización de su personaje: el rostro enrojecido y sudoroso que da a entender una condición febril; su actuación con la mirada hacia el cielo (lograda por un tipo de vista subjetiva de la cámara con la que también se observa un grupo de nubes blancas en medio del cielo azul), su dificultad para completar el ciclo de su respiración y la apertura de su boca para inhalar aire, las voces en grito que enuncian el nombre de Pedro Páramo y la caída en rodillas y luego de todo su cuerpo al piso, que dan a entender que Juan Preciado ha muerto, pero sobre todo que trata de una transposición fílmica (sonora y visual) de lo que en la novela, fragmentos 35 y 36, se lee como a continuación; del fragmento 35 es Juan Preciado quien expresa su propia muerte:

Salí a la calle para buscar aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire [...] No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza [...] Fue lo último que vi (125);

mientras que del fragmento 36, se transpone visualmente la plaza en ruinas de la que habla Dorotea cuando le platica a Juan dónde lo encontró ya muerto: “Yo te encontré en la plaza (125)” e incluso al inicio de este fragmento cuando Dorotea le pregunta a Juan: “¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?”, cuestionamientos que remiten a la imagen fílmica que por transposición visual muestra a Juan con dificultades para respirar. En la obra escrita Juan contestará: “Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos”; y, más adelante:

Si, 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 (126);

que, como se he comentado previamente, son estos murmullos los que han sido transpuestos sonoramente a través de la música cacofónica que ambienta a esta secuencia filmica.

En este mismo fragmento 36, la voz de Juan Preciado profundiza, doblemente la descripción de su muerte; primero cuando cuenta:

Llegué a la plaza [...] Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había [...] 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 descapeladuras. 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 aparte de las paredes y seguí [...] pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. [...] Oí el alboroto mayor en la plaza y creí que allí entre la gente se me bajaría el miedo. Por eso es que ustedes me encontraron en la plaza» (126);

y, por segunda ocasión cuando expresa:

—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 [...] Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como de enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido «Ruega a Dios por nosotros.» Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto (127).

Con respecto a las enunciaciones orales que gritan el nombre de Pedro Páramo en el film y que están mezcladas con la música cacofónica funcionan de dos maneras: enlazan sonoramente a esta y a la siguiente configuración y, también, son una referencia intermedial de enunciación oral de una línea escrita en este fragmento 35 que, menciona el nombre de Pedro Páramo: cuando Dorotea le pregunta a Juan qué es lo que fue a hacer a Comala. Juan le contestará: “—Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión (127).”

39. El llamado en grito de Pedro Páramo de la configuración anterior proviene de la voz del personaje de Abundio, quien en efecto se encuentra a la búsqueda del dueño y

cacique de la Media Luna. Junto con su grito y con la entrada en acción de este personaje, por la puerta principal de la hacienda, inician la última configuración filmica de esta historia dividida en 3 planos filmicos principales.

El primero es la entrada de Abundio en el salón principal de la Media Luna⁵⁸ que transpone visualmente lo que en el fragmento 68 se puede leer como una narración en tercera persona:

Abundio siguió avanzando, dando traspiés, agachando la cabeza [...] Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; el corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir, hasta que llegó a la figura de un señor (183).

La ambientación del salón principal aún guarda los arreglos, ya derruidos y empolvados, del funeral de Susana lo que da la idea de continuar la secuencia filmica proveniente de la configuración número 33. Este elemento ambiental más la llegada de Abundio —quien ahora, además de gritar el nombre de Pedro Páramo pide una “caridad para enterrar a su muerta” e impera un “ayúdenme” (referencia intermediales de enunciación oral (183-184) se unen con el segundo plano filmico (el recorrido que Abundio hace desde su entrada, pasando por el pasillo interior principal de la hacienda hasta llegar a la recámara de Susana) y el tercer plano (el encuentro de Abundio con un Pedro Páramo acostado en la cama); por lo cual se infiere la transposición que por referencia intermedial visual se lee en otra línea escrita de la novela, mismo fragmento: “(...) La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz (183)”.

Es en este tercer plano en la parte final que Abundio, una vez cercano al cuerpo de Pedro Páramo, quien yace acostado sobre la cama, le apuñala en el pecho. Luego, meterá su mano a la apertura causada por su cuchillo para descubrir que Pedro Páramo está lleno de polvo; lo anterior es una transposición por referencia intermedial visual de lo que se lee en el último párrafo de la novela que narra la caída y muerte del dueño de la Media Luna, quien tras caer con un golpe en seco contra la tierra: “se fue desmoronando (186)”.

⁵⁸ En la novela, en este mismo fragmento 68, se narra que Abundio ha ido a la tienda del hijo de Doña Inés, Gamaliel Villalpando. Ella lo atiende. Le provee con alcohol. Abundio le explica que su mujer, Refugio, ha muerto; que va a curarse la pena. Acaba por ponerse borracho y en lugar de regresar con su difunta esposa “torció camino y echó para andar calle arriba (183)” rumbo a la Media Luna. De ahí que va dando traspiés a su entrada a la hacienda.

Si bien en la novela no queda claro si Abundio mata a Pedro Páramo o si este personaje muere de forma natural (tras el fallecimiento de Susana), en esta recreación fílmica de Bolaños se da por entendido esta última noción y tal vez sea por el hecho de que en el fragmento 69 se lee que Pedro Páramo, mientras recuerda a Susana en aquel lugar “donde había dejado sus pensamientos”, expresa, tras intentar vanamente levantar sus manos: “«Esta es mi muerte»”; y más adelante se lee: “(...) De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo. Y el aire de la vida (186)”.

Además, el Pedro Páramo muerto que encuentra Abundio en esta último plano fílmico: acostado, rígido, *postmortem*, empolvado, y con los ojos abiertos, es una caracterización que transpone visualmente otras líneas de este último fragmento narradas desde la propia voz de Pedro: “Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo (p. 186)”.

2.3 Breve conclusión de capítulo.

Habría que empezar por hablar con respecto a la pregunta generalizada, desde hace varios años, sobre la factibilidad de la transmedialización de la literatura de Rulfo al medio fílmico. Para ello, retomaré la propuesta de Gámez sobre la casi imposible tarea de crear una “representación cinematográfica *digna* de la literatura de Rulfo”, con la cual concluye: “puesto que el cine es un medio de expresión que continuamente se aleja de la ortodoxia [...], no hay que temer *conformar, transformar, trastocar*⁵⁹ toda historia que se considere *vital, importante*”.

El primer punto que abordaré al respecto, es la consideración de que hasta la fecha este “respeto o dignificación” es asociado al entendimiento general del término “adaptación”.

Es sabido que dentro del desarrollo histórico del cine, una vez establecido como un fenómeno multimedial (en lo sonoro y visual) y de larga proyección, como una norma de presentación permitida, hubo una gran producción de cintas que “adaptaron” la historia/trama de conocidas obras literarias al medio fílmico. Lo anterior —me parece— surgió con el propósito de disminuir o de eliminar la brecha de la posible incompreensión ante el nuevo multimedio (el cine) y el mundo conocido (el literario) por el espectador.

⁵⁹ Las cursivas son mías.

No obstante, la disminución de tal brecha también desarrolló otros efectos, como por ejemplo, el de la aceptación y normalización del término “adaptación filmica” cuya significación manifiesta una jerarquización que, en automático, posiciona al medio original por encima del medio en el que se transforma (medio producido); otro sería, por decirlo de alguna manera, el del incumplimiento de la expectativa estética (e imaginaria) de los espectadores quienes por supuesto esperarían observar en dicha adaptación filmica su propio imaginario.

Así, el término de adaptación ha formulado una suerte de divergencia, jerárquica y reduccionista⁶⁰ que yace, causalmente, en la confrontación de los imaginarios de los lectores —conocedores de la obra literaria— que reciben el producto ya transmedializado (un filme, por ejemplo) y aquellos que lo han re-creado (y que a su vez fueron interpretantes del medio original; una novela, por ejemplo).

Vuelvo a la propuesta de Gámez, en la que encuentro una analogía con el tipo de aproximación que este trabajo propone. Menciona los términos: *conformar*, *transformar*, *trastocar*. La reflexión es pronta: cualquier transmedialización de un medio a otro, implica al menos, estos tres pasos: se *conforma* una idea —a partir de un medio original—, se *trastoca* —pues una recreación implica una nueva creación a partir de otra— y se *transforma*, del medio original a uno nuevo (una ópera, un filme, una obra de teatro o cualquier otro tipo de recreación). Desde este punto de vista, *El hombre de la Media Luna* de Bolaños ha cumplido con efectividad la incentiva de Gámez.

Más allá de dicho cumplimiento, la propuesta de este trabajo de investigación desde sus inicios, es la aportar un tipo de acercamiento que en efecto base sus determinaciones a partir de la percepción sensorial del medio original, del medio recreado y del espacio que entre ambos comparten a través de un análisis metodológico puntual que excluya cualquier

⁶⁰ Con reduccionista me refiero a la consideración que algunos estudios académicos, como los señalados en la introducción de este capítulo, hacen con respecto a la obra literaria de Rulfo, la cual, a pesar de abrir nuevas perspectivas de entendimiento y/o interpretación es reducida, significativamente a un único ambiente: el filmico; decir que *Pedro Páramo* es una ‘literatura filmográfica’ acrecenta, desde mi punto de vista, la expectativa de su recreación filmica y, por lo contrario, reduce y/o reducirá la aceptación de cualquier transmedialización cinematográfica en tanto que esta no cumpla con las técnicas y metodologías propuestas para dicho medio de representación. Al respecto, Rajewsky señala lo siguiente: (...) *However, it is also immediately apparent that the intermedial quality of a film adaptation, for example, is hardly comparable or is comparable only in the broadest sense with the intermediality of so called filmic writing* (Rajewsky 55).

valoración jerárquica y que por el contrario evidencie los logros representativos y propios de la transmedialización.

Explica Rajewsky (2010) que:

(..) El análisis intermedial [entre diversas expresiones, fenómenos y/o disciplinas artísticas] implica que es posible, por cierto, la delimitación de los media individuales, porque es difícil hablar de intermedialidad a menos que puedan ser discernidas y aprehendidas *las entidades* entre las cuales haya algún tipo de interacción, interjuego y/o interferencia (52) [...] así, la manifestación misma del entrecruzamiento intermedial debe ser aproximado desde el análisis concreto de configuraciones mediales dadas y de su significación completa (55)⁶¹

Bajo esta consideración la pregunta generalizada —referida al inicio de esta viñeta— tendría que ser replanteada no a partir de la factibilidad o no de la traslación de un lenguaje a otro —de un medio a otro— sino en el cómo y en dónde se encuentran dichas *entidades* que hacen factible el discernimiento no solo de los medios interactuantes (del original y del recreado) sino de las particularidades de dichas *entidades* —aquello que Gámez ha señalado como puntos o historias “*vitales, importantes*”— configuradas a partir de la interacción de sus estructuras plurimedialidades.

Con respecto a la confrontación de los imaginarios entre creadores y receptores habría que enfatizar otra postura de Rajewsky quien toma de J. T. W. Mitchel la premisa siguiente: “*all media are mixed media*” —la cual sería reformulada, años después, por el mismo autor como: “*all media are, from the standpoint of sensory modality, mixed media*”— para hacer evidente que en cualquier caso, ya sea como público general, como analista, como creador y/o como lector, la formulación de un determinado imaginario no deja de ser un constructo teórico o una abstracción teórica aplicable para cualquier tipo de recepción y/o de análisis.

Se entiende, entonces, que es a partir de una percepción sensorial que es posible hacer una distinción entre medios (originales o recreados) pero que tal distinción, configurada en el imaginario (el mundo de la abstracción teórica) deberá proveernos además de la capacidad de delimitar (estructurar, organizar, definir) del medio sus configuraciones mediales.

Así, la propuesta de la intermedialidad como una categoría de análisis concreto de configuraciones mediales individuales abogaría no sólo por la forma de presentación (mediación) entre medios y/o diversos fenómenos artísticos, sino por el encuentro de las

⁶¹ La traducción es mía.

“entidades-vitalidades” como ha referido Gámez y, que al mismo, tiempo son motivo de interés y de formulación de la hipótesis de esta investigación.

Es cierto que la recreación filmica que presenta José Bolaños ha trastocado, transformado y conformado de una forma diferente, o mejor dicho, lejos de toda expectativa, la trama presentada en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En particular y como han señalado previamente otros estudios, la crítica principal ha sido la que tiene que ver con la ambientación de la historia que más bien parecería tener un estilo poscolonial (referida por su estilo como: “Luis XVI”).

No obstante tomar esta característica como un fundamento suficiente para definir que *El hombre de la Media Luna (Pedro Páramo)* de Bolaños ha sido una “mala transformación y/o recreación” se convertiría en discernimiento incompleto pues otras ambientaciones dentro de este film, como por ejemplo, los espacios físicos del pueblo de Comala y/o las actuaciones de algunos personajes, algunas sonoridades y/o musicalidades e incluso algunos vestuarios dan muestra de una serie de configuraciones apegadas, por sus efectos en el espectador, a la obra escrita.

Por el contrario, este capítulo de tesis, al igual que el presentado previamente, ha evidenciado —a través de la disección del medio filmico y de la interpretación de sus configuraciones de significación— no solo un resultado positivo con respecto a la hipótesis sobre lo que dichas configuraciones tendrían que manifestar⁶², sino los logros filmicos que de las mencionadas evidencian, como una suma de su construcción multimedial, su apego a los posibles imaginarios generales y colectivos entre lectores y espectadores del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Luego entonces, y después de lo reflexionado previamente, concluyo de manera general, que la imposibilidad de transformación de un medio a otro es una falsa premisa, puesto que la expectativa de un cumplimiento absoluto en la translación de un lenguaje a otro (en este caso del literario al filmico) delimita no solo las posibilidades del entendimiento de las recreaciones sino, incluso, el entendimiento de los medios interactuantes tanto en lo individual como en aquellos espacios donde es manifiesta la intermedialidad.

⁶²Me refiero a la significación total de dicha configuración como la suma sus componentes estructurales que previamente había definido en tres rubros generales de representación, a decir: las referencias intermediales de enunciación oral (un guión filmico cuyas enunciaciones fuesen apegadas a la obra literaria), las referencias intermediales sonoras/musicales y las de ambientación (vestuario, actuación, iluminación, etcétera).

Para el último capítulo de esta tesis, el próximo, se discutirán las equivalencias entre las configuraciones de significación obtenidas en este y el anterior capítulo (el del filme y el de la ópera, respectivamente) puesto que, independientemente del medio de representación utilizado para recrear a la obra literaria de estudio, dichas configuraciones dan muestra del impacto que han marcado de una manera similar los imaginarios y las pre-narrativas de los recreadores de dichas puestas en escena. La equivalencia de dichas configuraciones es, en efecto, la mejor demostración de dicho impacto y por lo tanto de la trascendencia que *Pedro Páramo* ha desarrollado no solo en este campo sino en las muchas otras áreas de estudio y/o creación que hasta la fecha han tenido un interés por entender, interpretar y/o re-crear la obra literaria de Rulfo.

CAPÍTULO 3. Transmedialidad: estudio comparativo de las configuraciones de significación entre la novela, la ópera y el cine

3.1 Breve recapitulación

Uno de los aspectos fundamentales del encuentro de las equivalencias mediales en tanto configuraciones de significación fue sin duda la exploración minuciosa en los ámbitos de enunciación, de ambientación y de musicalidad desde el medio de origen, la novela escrita, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y sus transmedialidades —sus posteriores re-creaciones— hacia la ópera y al cine.

Dicho ejercicio me permitió, por un lado, reconstruir tantas veces fuera necesario el universo narrativo expresado en la escritura de la novela para luego interpretar las transformaciones de sus nuevos productos, pero, por el otro, me permitió el acceso a los campos de abstracción/imaginación con los que los recreadores visualizaron e interpretaron, a su vez, el medio de origen, hasta la creación de su producto final. Si este trabajo tratase de un estudio hermeneútico ricoeuriano a través de las recreaciones de la novela escrita, que en gran medida sí lo fue, habrían representadas y manifiestas en cada re-creación la triple mimesis de Paul Ricoeur.⁶³

No obstante, y a pesar de tampoco tratarse de un estudio estético, me he valido de la experiencia sensible y de la sensorial —componentes fundamentales de la metodología propuesta para este trabajo, la de Irina Rawjesky (2005)—, para lograr un acercamiento objetivo y práctico a un fenómeno artístico —principio que sin duda obedece al primer paso del método científico tradicional.

Esta metodología, además de servir a los propósitos de interpretación y de comparación sistemática entre diversos medios, fenómenos y/o producciones artísticas —en esta ya no existe la problemática recurrente de antaño que planteaba como incomparables los fenómenos

⁶³ Brevemente: el círculo hermeneútico o triple mimesis de Ricoeur parte de la concepción de la *mimesis* aristotélica, la cual radica en “un proceso activo de imitar o representar” que se integra, como un fenómeno de “transposición metafórica al dominio real y al imaginario” del oyente y/o lector. Así, un momento anterior a la composición misma, el momento de la prefiguración es nombrada por Ricoeur como *mimesis* I, al de la composición misma le llama *mimesis* II o configuración y un siguiente momento, un “después” de la composición al que ha denominado *mimesis* III o re-figuración (Tornero 31-32). Si fuese el caso de las recreaciones de *Pedro Páramo*, la analogía sería la siguiente: el momento de la lectura de la novela por sus re-creadores sería la *mimesis* I, el momento del proceso creativo que articularía la configuración de su obra sería el tiempo de la *mimesis* II, mientras que la recreación misma ya fuese la ópera o la película tendría que ver con la re-figuración de la novela, por lo tanto constituiría la *mimesis* III.

artísticos producidos en diferentes medios— plantea la búsqueda del “fenómeno *per se*”, es decir, de aquellos motivos de naturaleza artística creativa que sin importar su procedencia autoral ni medial, permean en la creación o re-creación, a través del tiempo y del espacio, de nuevos productos artísticos.

Así, el objetivo, la hipótesis e, incluso, la justificación de esta investigación, tienen todo que ver con la aplicación de una metodología de naturaleza objetiva y sistemática que permita el encuentro de dichos motivos o, mejor dicho y en términos de la metodología misma, tienen que ver con la búsqueda de las configuraciones multimediales —la articulación de diversos fenómenos mediales concretos que otorgan una significación específica a un producto artístico— lo que, finalmente, se podría traducir como el encuentro de los motivos que hacen que una obra o producción humana figure dentro de los llamados cánones de la “trascendencia literaria”; cuya integración denominativa resulta no solo por ella misma, sino por las recreaciones futuras que debido a su existencia permearán los imaginarios artísticos de nuevos creadores.

3.2 El encuentro de lo similar y/o equivalente entre las configuraciones de significación.

En este apartado presento dos tipos de resultados.

En el primero presento, a través de un cuadro esquemático titulado “Cuadro 3.2.1 Comparativa de configuraciones: transposición de fragmentos escritos a la ópera y al cine”, la comparativa del número de configuraciones resultantes para cada nuevo medio y/o recreación, así como el número de los fragmentos⁶⁴ de la obra escrita que, articulados vía enunciación, ambientación y/o música, conformaron según mi propia interpretación cada una de sus configuraciones. Para el primer caso, el de la ópera, obtuve 19 configuraciones; mientras que para el segundo caso obtuve 39.

Además, dicho cuadro esquemático proveerá una noción general del apego (cercano o lejano) de la secuencia espacio-temporal narrativa de cada una de las recreaciones con respecto a la propia de la novela. Para hacer aún más evidente dicha noción me valdré de un esquema realizado por José Carlos González Boixo, coordinador de la edición de la novela utilizada para este trabajo, en el cual explica las temporalidades narrativas de la novela (Esquema “3.2.1. Estructura de la novela según su tiempo narrativo”).

⁶⁴ La numeración de los fragmentos corresponde a los de la edición de la novela escrita utilizada para este trabajo.

González Boixo explica sobre la novela que “además de los constantes saltos cronológicos son distinguibles dos partes: la primera dominada por la narración de Juan Preciado, mientras que en la segunda[...] es más habitual la presencia de un narrador en tercera persona”(19). Más adelante, dividirá la novela, nuevamente, en dos partes “de acuerdo a sus personajes principales”; la primera de ellas, como la historia de Juan Preciado y, luego, a partir del fragmento 42, como la de Susana San Juan: “motivo en el que se centra la segunda parte de la novela(21)”.

La anterior división de la novela es comparable a la secuenciación narrativa de la recreación de Estrada, pues se configuró inicialmente, como una primera parte, a partir de su obra *Doloritas quasi una obra radiofónica*; para luego “completar”, ya con su ópera *Murmullos del páramo*, la segunda parte de la representación de la novela de Rulfo, es decir, la historia de Susana San Juan.⁶⁵

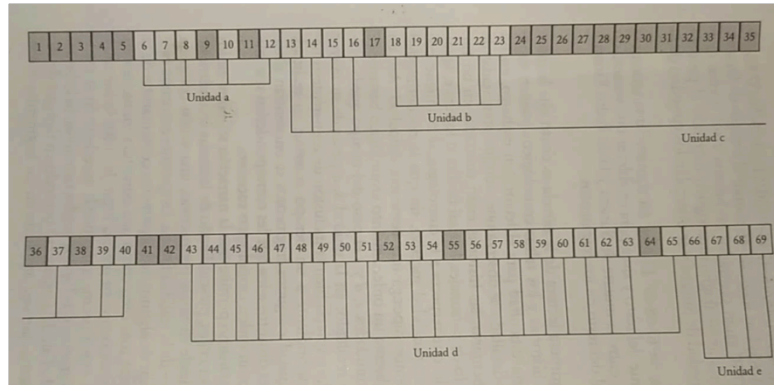
Para el caso del filme de Bolaños, la secuenciación narrativa, como se puede observar en el Cuadro 3.2.1, no tiene una equivalencia a dicha segmentación dicotómica; por el contrario —y de acuerdo a lo que se interpreta como la voluntad del autor por conservar una linealidad narrativa filmica—: la configuración de su obra conserva la representación de la mayoría de los personajes de la novela —a diferencia de la representación en la ópera bajo el binomio “Doloritas-Susana”, Bolaños incluye la participación de personajes tales como la de Inocencio “Saltaperico”, la de Fulgencio y la de otros caporales como Toribio Aldrete e Isaías—; y, aunque conserva el uso de la “yuxtaposición cronológica”, lo hace a partir de la segmentación narrativa filmica (y de muchos de las unidades narrativas o fragmentos de la novela).

Ejemplo del uso de esta herramienta filmica es la representación de la historia de Juan Preciado (a la que González Boixo define como “una primera parte”, pues da inicio a la novela y termina con la muerte de dicho personaje a la mitad del libro) misma que está representada al inicio (por su llegada a Comala), en medio (a través de su encuentro con Eduviges) y al final de la película (a través de su entrevista con Damiana y a través de la representación de su muerte).

⁶⁵ La historia de su creación se puede leer en la viñeta 1.1 de este trabajo de investigación bajo el título: “Murmullos del páramo (1992-2006) de Julio Estrada: génesis de una investigación-creación de larga trayectoria”.

Cuadro 3.2.1 Comparativa de configuraciones de significación: transposición de fragmentos escritos a la ópera y al cine.

<i>No. de configuración de significación.</i>	<i>Ópera</i> Fragmentos de la novela articulados (vía enunciación y/o ambientación) en una unidad de configuración. Duración: 01:40:29 h	<i>Cine</i> Fragmentos de la novela articulados (vía enunciación y/o ambientación) en una unidad de configuración. Duración: 01:49:05 h
1	<i>f-1.</i>	<i>f-2</i>
2	<i>f-2.</i>	<i>f-2</i>
3	<i>f-3.</i>	<i>f-4</i>
4	<i>f-3, f-4, f-5.</i>	<i>f-3, f-5, f-9, f-11.</i>
5	<i>f-6, f-8.</i>	<i>f-37, f-39.</i>
6	<i>f-9, f-10.</i>	<i>f-13</i>
7	<i>f-11.</i>	<i>f-14</i>
8	<i>f-12</i>	<i>f-40</i>
9	<i>f-13, f-15 y f-17</i>	<i>f-39, f-15</i>
10	<i>f-17, f-24.</i>	<i>f-12</i>
11	<i>f-25, f-28, f-29</i>	<i>f-19, f-53</i>
12	<i>f-30, f-31, f-33, f-35</i>	<i>f-19</i>
13	<i>f-35, f-36, f-37, f-38</i>	<i>f-21</i>
14	<i>f-39, f-40</i>	<i>f-9</i>
15	<i>f-41, f-42, f-44, f-45</i>	<i>f-57, f-58</i>
16	<i>f-47, f-48, f-49, f-50.</i>	<i>f-9</i>
17	<i>f-52, f-55, f-56 y f-61</i>	<i>f-6, f-7</i>
18	<i>f-61, f-63</i>	<i>f-44</i>
19	<i>f-65, f-67, f-68 f-69.</i>	<i>f-52</i>
20		<i>f-43</i>
21		<i>f-44</i>
22		<i>f-43, f-45.</i>
23		<i>f-41</i>
24		<i>f-9</i>
25		<i>f-44, f-10, f-6, f-45, f-52, f-41, f-42</i>
26		<i>f-46.</i>
27		<i>f-48, f-50</i>
28		<i>f-19, f-22</i>
29		<i>f-18, f-22</i>
30		<i>f-61</i>
31		<i>f-61, f-56</i>
32		<i>f-40</i>
33		<i>f-61, f-63</i>
34		<i>f-65, f-67, f-68, f-69</i>
35		<i>f-65, f-67, f-69</i>
36		<i>f-9, f-11, f-17</i>
37		<i>f-17, f-24</i>
38		<i>f-24, f-35-f-36</i>
39		<i>f-68, f-69</i>



Esquema 3.2.1. Estructura de la novela según su tiempo narrativo. (Fotocaptura tomada de: Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid, España: Cátedra, 2017).

González Boixo explica su esquema, un análisis breve descriptivo, de la siguiente manera :

Nivel A: Trazado oscuro. Fragmentos que presentan el diálogo de Juan Preciado y Dorotea;

Nivel B: Trazado claro. Fragmentos en que aparecen escenas que corresponden con el tiempo de Pedro Páramo.

*

Juan Preciado narra su propia historia (fragmentos 1-5, 9, 11, 17, 24-36 y 38)

Unidad a: niñez y adolescencia de Pedro Páramo (fragmentos 6-8, 10 12)

Unidad b: Narración del asesinato de Toribio Aldrete narrado desde la perspectiva de Fulgor Sedano (fragmentos 18-19). Otros episodios cercanos en el tiempo: visita de Fulgor a Pedro Páramo y sus gestiones de administración, como la boda de Doloritas (fragmentos 19-22).

Unidad c: Todos giran en torno a la figura de Miguel Páramo (fragmentos 37 y 39) y algunos muestran las tribulaciones del padre Rentería (fragmentos 13 al16 y 40).

Unidad d: Narración del regreso de Susana (fragmentos 43 al 46), de sus delirios (47 al 50) y, los restantes que cuentan el proceso de enfermedad de Susana se intercalan episodios de la revolución (fragmentos 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65).

Unidad e: Narración de las muertes de Susana y de Pedro Páramo (fragmentos 67, 68, 69) y una secuencia independiente del resto para separar cronológicamente las muertes de ambos personajes (fragmento 66) (20-24).

Bajo dicho esquema, la secuencia narrativa que guarda la ópera, es bastante similar a la presentada en la novela. Así, y de acuerdo al Cuadro 3.2.1 de este capítulo, las configuraciones obtenidas para este trabajo pueden clasificarse de la siguiente manera: 1-4, 6, 7, 10, 11, 12 y 13, son relativas a la narración de Juan Preciado sobre su propia historia; las configuraciones 5 y 8 son relativas a la niñez y adolescencia de Pedro Páramo; las configuraciones 9, 13 y 14 son relativas a la historia de Miguel Páramo; la configuración 15 presenta al personaje de Susana por ella misma y su retorno al pueblo de Comala; las configuraciones 16 y 17 son relativos al delirio de Susana; la configuración 18 es relativa a la muerte de Susana y la configuración 19 es relativa a la muerte de Pedro Páramo.

Para el caso del filme, como podrá observarse, la secuencia de las configuraciones incluyen variados fragmentos interrelacionados, segmentados, reiterativos y con yuxtaposiciones cronológicas alejadas de la novela; más bien dispuestas según las propias consideraciones creativas del director. Basta la visualización del Cuadro 3.2.1 para observar la secuencia cronológica filmica.

Otro punto interesante con respecto a la perspectiva del espectador del filme es que la narrativa no depende de la perspectiva de algún personaje en particular, sino que transpone la novela de *Pedro Páramo* desde un narrador en tercera persona que a la vez es el espectador —a diferencia, por ejemplo, de la ópera, la cual respeta en buena medida la representación del multiperspectivismo de los personajes involucrados de cada configuración. No obstante la representación narrativa del filme es entendible e interpretable para los fines de este trabajo.

*

El segundo tipo de resultado, correspondiente a la viñeta 3.2.2 “Configuraciones de significación: comparativa intermedial entre la ópera y el cine” ofrece la interpretación escrita de las intermedialidades que, por transposición de tipo enunciativa, ambiental y/o musical, hacen comparables a los eventos mediales concretos que articulan a las diversas configuraciones tanto de la ópera como del film.

Es importante mencionar en este apartado y de acuerdo a las consideraciones finales de Julio Estrada (resueltas en el Capítulo 1, viñeta 1.3 titulada “De la novela a las configuraciones musicales”) que la “música” escénica puede ser y ocurrir dentro de una escenificación como un fenómeno sonoro de cualquier naturaleza sea una composición ordinaria, sea un ruido o un silencio y, por lo tanto, habrán de interpretarse como parte de las representaciones de ambientación insertas dentro de las configuraciones de significación determinadas tanto para la ópera como para el filme.

3.2.2 “Configuraciones de significación: comparativa intermedial entre la ópera y el cine

A continuación presentaré la selección de configuraciones que entre ambas producciones (filmica y operística) manifestaron similitud en los términos propuestos en la hipótesis de este trabajo: “es posible encontrar, analizar y describir los medios y fenómenos de la transformación de la novela *Pedro Páramo* en “nuevos productos mediales” que devienen de

ella no por sus diferencias, sino por las semejanzas que hay en las “configuraciones de significación”. Dicho de otro modo, es posible analizar las “configuraciones de significación” que determinan las similitudes — *el empalme genético*— de la ópera y del film con el producto medial dado”

El apelativo “configuración de significación” hace referencia a tres vertientes de significados. La primera, configuración, tiene que ver con los campos de abstracción, imaginación y/o abstracción de los re-creadores de la obras post lectura de la novela escrita, podría tratarse, sin duda, del impacto que la novela desató, tanto para Julio Estrada como para José Bolaños, como una serie de figuraciones propias de aquellos campos que luego serían puestas de manifiesto tanto en la ópera como en la película, respectivamente. Aunque parezca evidente, dicha figuración proviene de un producto previo, es decir, tiene un origen específico que es la novela misma, de ahí que le antecede el prefijo “con”.

La segunda vertiente, también tiene que ver con esta figuración de la que hablo. Para llegar a ser lo que fue, lo que es —una película o una ópera— tuvieron que suscitarse volutivamente una serie de articulaciones de naturaleza plurimedial en el campo de la realidad, que, en términos genéricos y de acuerdo a su naturaleza, he nombrado como: configuración de enunciación, configuración de ambientación y configuración musical. Todas estas nomenclaturas vuelven a las figuraciones de los recreadores, no obstante, y por ejemplo, las enunciaciones del Juan Preciado de Rulfo —tipo de voz, entonación, línea particular de un diálogo escrito—, serán en parcial o imparcialmente diferentes a las del Juan Preciado de Estrada y a las del Juan Preciado de Bolaños; lo mismo en los otros dos casos, el de la ambientación y el de la musicalización.

La tercer vertiente, hace referencia a la palabra “significación”. Podría parecer un pleonasma decir que una figuración tiene un significado. No obstante esta palabra, para este trabajo en particular, tiene que ver por un lado, con mi propia interpretación de las figuraciones de las tres obras de *Pedro Páramo* analizadas en esta investigación (la novela, el filme, la ópera), pero sobre todo con aquellas configuraciones que, significativamente y como he planteado previamente, poseen dentro de su articulación y con todas las configuraciones — de enunciación, de música y de ambientación— el empalme y/o huella genética con su progenitor literario. Así, el título de “configuración de significación” expresa su cualidad genética filial única y significativa, a través de la manifestación de su articulación plurimedial.

Además de lo anterior, es importante recordar, que la propia metodología utilizada para este trabajo, fija su atención de estudio en el fenómeno artístico *per se* no a través de aquellas configuraciones mediales concretas cuya articulación provea al fenómeno analizado de una significación total.

*

A continuación mostraré las configuraciones de significación compartidas entre los tres medios, para lo cual es importante puntualizar algunos detalles:

1. Sobre la selección final de las configuraciones de significación, es decir aquellas que para este apartado resultaron equivalentes de acuerdo a la evidencia de su composición (ambiente, música, enunciación) pueden: 1) no poseer la misma duración que su símil operístico y/o filmico y 2) no incluir todas las secuencias filmicas y/o representaciones teatrales establecidas para dicha configuración¹⁶⁶
2. Para facilitar la lectura y seguimiento de las configuraciones que hayan sido equivalentes total y/o parcialmente de ambos medios propongo la siguiente nomenclatura alfanumérica: número de configuración (C)- medio de procedencia (F, para filme; O, para ópera) y minutos de referencia (hh:mm:ss).
Por ejemplo: se encontró una equivalencia de representación del fragmento 13 de la obra literaria en las configuraciones 9 y 6 de la ópera y del filme, y, en los intervalos de minutos (25:03 a 28:26) y 15:09 a 19:48, respectivamente. La formulación, para este ejemplo, quedaría de la siguiente manera:
C-6O(15:09-19:48) y C-9F(00:25:03-00:28:26).
3. Con cada nomenclatura alfanumérica, dispuesta con viñetas de numeración romana, se desarrollará una breve escritura, conclusión, de los elementos mediales concretos que evidencian la equivalencia entre configuraciones de significación.
4. Cabe aclarar que puesto que en los capítulos previos de esta investigación ya se ha explicado el origen de cada configuración a través de los fragmentos de novela de los cuales derivan solo se mencionarán cuando sea indispensable. Así, para este apartado

⁶⁶ Me refiero al número de configuración de significación establecido previamente tanto para la ópera como para el cine. El seguimiento de dicha numeración, así como su interpretación se podrá leer vía esquemática (Cuadro Esquemático, Apéndices 1 y 2) o inserta, por su análisis e interpretación, en su capítulo correspondiente, respectivamente.

sólo serán explicados los factores intermediales concretos que entre las configuraciones de cada recreación sean equivalentes.

*

I. C-2O(00:02:58 - 00:05:15) y C-2F(00:03:05 - 00:04:25)

En términos generales, la equivalencia de esta configuración de significación, trata de la presentación y representación de los personajes de Juan Preciado y Abundio rumbo al pueblo de Comala. En la novela, la secuencia temporal de eventos narrativos está marcada, mayoritariamente, por la aparición de las enunciaciones dialógicas entre ambos personajes, mientras que en la ópera y en la película dichas enunciaciones podrán o no seguir ni a pie de libro ni secuencialmente el orden de aquellos de la novela. A continuación, describo los elementos mediales concretos que participan en equivalencia de su significación.

Representación de personajes:

En la ópera la presencia de los personajes de Juan y Abundio se representan a través de sus voces y enunciaciones, mientras que en el filme, su representación es a través de la presencia física y actuación de ambos personajes.

La presencia de Doloritas en la ópera se manifiesta no sólo con la línea de enunciación que se escucha en escena sino con la actuación de la mujer vestida de negro que recorre el escenario⁶⁷. En el filme la presencia de Doloritas, su físico, es presentado a través de un “*close up*” del retrato (fotografía) que Juan Preciado lleva en su bolsillo, además de la transposición visual de ambientación de la línea de enunciación de este personaje que, en la novela y en la ópera, describe la vista del pueblo de Comala desde el puerto de Los Colimotes: la llanura es verde, tal como en el filme es posible ver.

La presencia de Pedro Páramo en la ópera está representada y transpuesta por los sonidos del contrabajo y por la actuación del danzante de *Butoh*, mientras que en el filme, la presencia de este personaje se transpone gracias a la enunciación de Abundio cuando responde a Juan Preciado que aquel es “un rencor vivo” (76)⁶⁸.

Representación de ambientación:

- Como ya se ha mencionado, hay una transposición entre configuraciones de significación entre la línea de enunciación del personaje de Doloritas y la vista filmica de la llanura

⁶⁷ Habrá de recordarse que la voz de Doloritas en la novela está escrita en cursivas y, aparentemente, con esta tipología se da a entender que es una voz del campo mnemónico de Juan Preciado.

⁶⁸ De ser el caso y, a partir de este momento, las citas textuales de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo estarán inscritas con el número de página entre paréntesis.

verde; el filme presentará la vegetación con cerros y montes que, a la par del diálogo en el Abundio, describe los terrenos, lomas y cerros que rodean a la Media Luna y que son de Pedro Páramo; en la ópera, además de los sonidos ambientales, representativos de los sonidos de la naturaleza, se transpone tal descripción a partir de la iluminación color azul que de fondo aparece cuando la voz enunciada de Abundio va realizando dicha descripción.

- En ambas representaciones, es durante el recorrido rumbo a Comala, mientras sostienen el diálogo Abundio y Juan Preciado, que son notorios los sonidos de sus propias pisadas, pero sobre todo, el choque de los cascos del burro. En la ópera son transposiciones sonoras; en el filme son, además, visuales: el sonido de las pisadas de los actores junto con el sonido de los cascos y la vista del animal mismo.

Referencias intermediales de enunciación:

Las referencias intermediales de enunciación equivalentes se podrán encontrar en los Apéndices I y II de este trabajo: “En el caso de la ópera en la configuración número dos, enunciaciones número tres al siete y, en el del filme, en la configuración dos, enunciaciones número dos y tres.

II. C-4O(00:10:31 - 00:12:18) y C-4F(00:07:18 – 00:09:16)

La trama de esta equivalencia corresponde al encuentro entre Eduviges Dyada y Juan Preciado.

Representación de personajes:

En la ópera, se representa la presencia de Juan a través de su voz enunciada: describe que a su llegada a la puerta de Eduviges “tocó la puerta en falso” (79) pues aquella se abrió sin que la tocara; el filme transpone esta acción con la actuación del propio Juan Preciado que frente a una puerta trata de tocar pero esta se abre.

La presentación de Eduviges, en el caso de la ópera, es a través de su voz enunciada, cuando ella misma se presenta e invita a Juan a pasar y, a través de la presencia de una mujer vestida de negro que camina sobre el escenario central hasta toparse de frente con la puerta colgante roja; mientras que en el filme la actriz que representa a Eduviges, aparece frente a Juan en tanto se abre la puerta al tiempo que enuncia su propia presentación y la consiguiente invitación a Preciado.

Representación de ambientación:

En el filme se presenta el interior de la casa de Eduviges mientras recorre los pasillos junto con Juan Preciado hasta el cuarto donde él se quedará. En la ópera el recorrido sobre el escenario central de la mujer vestida de negro, Eduviges, es un símil de la representación filmica. En ambas recreaciones, la iluminación, los sonidos ambientales, y, en el caso de la ópera, las notas disonantes del contrabajo, formulan en espacio lúgubre.

En la ópera, la actriz que representa a Eduviges entona cánticos disonantes; mientras que en la película, la voz enunciativa de la actriz se escucha en *off* y lejana, al menos en algunas de las líneas de su diálogo con Juan. Este efecto, en ambas recreaciones, además de formularse como articulaciones mediales concretas de ambientación también dan la idea de que el personaje femenino es un ánima parlante y, en el caso del personaje de Eduviges de la escena operística, que sus cánticos transponen y complementan todas aquellas enunciaciones que, de forma escrita en la novela, se formulan a manera de diálogo con Preciado.

Referencias intermediales de enunciación:

Se podrá observar en los Apéndices I y II (de la ópera y del filme) que el orden de enunciación de las líneas de Eduviges se formulan, en ambas recreaciones, de manera parcial en relación a la novela; con respecto al filme, en diferente secuenciación de aquellos plasmados en la novela escrita y en la ópera (los cuales sí son ordenados de acuerdo a la secuencia escrita de *Pedro Páramo*). Las líneas pronunciadas al pie de la letra, es decir, con palabras entendibles, se podrán encontrar en el caso de la ópera en la configuración número cuatro, enunciaciones número 12, 13 y 14 y en el filme en la configuración número cuatro, enunciación número siete.

III. C-6O (00:12:18 – 00:13:10) y C-17F (00:52:50 – 00:55:13)

La trama de esta configuración corresponde a los recuerdos de Pedro Páramo sobre su infancia con Susana San Juan.

Representación de los personajes:

En la ópera, Pedro Páramo es representado por la presencia del danzante de *Butoh* y por los sonidos emitidos por el trombón; en la película, este personaje aparece a través de la figura y de la actuación del autor que le representa así como por las enunciaciones de las líneas correspondientes a su soliloquio.

Representación de ambientación:

Hay una equivalencia notable en la representación actoral entre el danzante de *Butoh* y el actor del filme: ambos llegan a escena a través de un pasillo escénico dentro de la Media Luna. La hacienda está representada en el filme como tal mientras que en la ópera su representación corresponde a la iluminación de la puerta colgante en el escenario central. El *solo* danzante escénico es similar, en tanto el desplazamiento hacia delante y la actuación alicaída a aquel representado por el actor filmico.

La música de fondo del film figura como un equivalente a la música emitida por el trombón en la ópera: en ambos casos se asienta, con dichas composiciones musicales, la presencia escénica de Pedro Páramo, así como la transposición del estado onírico-mnemónico de la narrativa del fragmento número seis de la novela.

Aunque la transposición visual y sonora del vuelo del papalote está ampliamente representado en el filme (un papalote vuela en medio del cielo azul acompañado por las voces infantiles de un niño y una niña), a diferencia de la ópera, es en esta última que la iluminación azul podría transponer, a su vez, el cielo que se visualiza en tal escena filmica. Además se infiere la correspondencia operística de dicho momento escénico, al tratarse de la transposición de ese fragmento y no de otro.

Referencias intermediales de enunciación:

En ambas recreaciones hay una equivalencia significativa de las enunciaciones escénicas del soliloquio de Pedro Páramo, mismas que se pueden encontrar en la configuración filmica número 17 enunciación número 38 y en la configuración operística número cinco, enunciaciones número 15 al 18.

IV. C-7O (00:18:16 - 00:20:06) y C -36F(00:10:07 – 00:12:06)

La equivalencia en esta configuración de significación refiere al diálogo sostenido de Eduviges con Juan Preciado, le cuenta sobre la noche que murió Miguel Páramo y de cómo este, ahora un ánima, le relata cómo fue su propia muerte.

Representación de los personajes:

En la ópera la presencia de Miguel, Juan y Eduviges es transpuesta a partir de sus enunciaciones escénicas, sin figuras ni representaciones de actores en físico; mientras que en la película, los tres personajes son representados por la actuación y la enunciación verbal de los actores correspondientes.

Representación de ambientación:

El escenario operístico está en completa oscuridad, no obstante la ambientación es lograda a partir de los sonidos escénicos: las voces enunciativas de cada personaje, los sonidos cacofónicos de variadas voces humanas y el sonido de los cascos del caballo de Miguel; mientras que el escenario filmico, aún situado dentro de la recámara en la que se hospedaría Juan Preciado, en la casa de Eduviges, transpone visualmente la aparición de Miguel, montado sobre su caballo a través de una ventana de dicha habitación.

En el filme, Juan Preciado no oye ni ve lo que el ánimo de Eduviges le relata como un acontecer del presente: la llegada de Miguel Páramo a su ventana; mientras que en la ópera esta transposición es evidente a partir de las enunciaciones verbales que sostienen el diálogo entre Juan Preciado, Eduviges y Miguel.

Referencias intermediales de enunciación:

Son parciales, no obstante para el caso de la ópera se encuentran en la configuración número siete, enunciaciones número 23, 24 y 25 y para el caso del filme en la configuración número cuatro, enunciaciones número ocho y nueve.

V. C-90 (00:23:34 – 00:26:42) y C- 6F(00:15:09 – 00:19:47)

La correspondencia equivalente entre estas configuraciones trata sobre la misa funeraria de Miguel Páramo, sobre la presentación escénica del padre Rentería y sobre el intento de soborno de Pedro Páramo para lograr ‘el perdón de los pecados’ de su hijo.

Representación de los personajes:

En la ópera, el padre Rentería es representado con la música del *Sho* y con la voz escénica de su personaje. En la película, es el actor mismo que a través de su voz y de su actuación representa a dicho personaje. Pedro Páramo es representado en acto escénico operístico por el danzante de *Butoh* y por los sonidos del contrabajo.

Representación de ambientación:

El filme transpone visual y detalladamente el rito católico de la misa funeraria de Miguel Páramo; mientras que en la ópera aunque la transposición escénica también es visual — debido a la presencia de los actores-músicos y el danzante—, trata de una escena con pocos elementos. En común con el filme son: la presencia escénica de los mencionados

anteriormente, pero también las transposiciones sonoras y actorales que complementan y articulan la escena de esta configuración, a decir: el desplazamiento del instrumentista del *Sho* a través del escenario —símil en el filme de los recorridos que realiza por su oficio el padre Rentería—; el sonido de fondo de las múltiples y cacofónicas voces que se escuchan en el escenario teatral es símil de lo que se presenta en el filme como una iglesia llena de feligreses que oran y rezan al unísono; y el uso de campanadas al final de cada configuración escénica, interpretable, por su puesto, como el llamado y/o finalización del rito eclesiástico. A la par de lo anterior habrá de recordarse que las voces instrumentales, es decir aquellas provenientes del *Sho* y del contrabajo transponen también las enunciaciones orales del propio padre Rentería y de Pedro Páramo de ahí que es interpretable que tratan de la transposición de sus voces enunciadas ya sea en la novela y/o en el filme.

Referencias intermediales de enunciación:

Aunque parciales, para el caso de la ópera se encuentran en la configuración número 9, enunciaciones número 28 y 29; y para el caso del filme en la configuración número seis, enunciaciones número 14 y 17.

VI. C- 9, 10O(00:27:37 – 00:32:09) y C- 36, 37, 38F(01:41:58 – 01:46:41)

La equivalencia de ambas representaciones tratan del encuentro de Juan Preciado con Damiana Cisneros, quien además de decirle que Eduviges estaría fallecida y penando, le explica el por qué de la existencia de las voces que Juan Preciado escucha. Estas representaciones son el marco antecesor a la muerte de Juan Preciado.

Representación de los personajes:

En ambas representaciones escénicas se escucha la voz de Toribio Aldrete: a través de sus gritos como enunciaciones orales; de Juan Preciado: a través de su enunciación oral en la ópera y, por su actuación y enunciación en la película; y de Damiana Cisneros, a través de sus enunciaciones escénicas en la ópera; y por su actuación y enunciaciones en el filme.

Representación de ambientación:

La historia de la entrada de ambas configuraciones transpone en la ópera y en el film, la vivencia que Juan Preciado tiene, previo a su muerte, de escuchar la voz de Toribio Aldrete gritando por su vida —otrora tiempo, Pedro Páramo lo asesino a través de su gente. En la ópera, Pedro Páramo representado como el danzante de *Butoh* transpone la escena del asesinato cuando actúa, dentro de su *solo* de danza, como si tratase de ahorcar al actor-músico

del contrabajo; en el filme la transposición es por referencia intermedial de enunciación pues Damiana, dentro de sus líneas de diálogo con Juan Preciado, le relata tal acto cometido por Páramo; en ambas recreaciones se escuchan los gritos escénicos de Toribio Aldrete, así como una iluminación lúgubre en la que son distinguibles: Pedro Páramo, con el danzante de *Butoh*, para el caso de la ópera y, Juan Preciado arrinconado en una esquina de la casa de Eduvigés, en el caso del filme.

También, en ambas representaciones, hay un desplazamiento hacia el fondo del escenario — en el caso de la ópera— y hacia el fondo de la habitación de Eduvigés (que más bien sería el pasillo de salida de esa casa) por el personaje de Juan Preciado —en el caso del filme; se entiende que, en esta particular escena operística, el contrabajista también funciona para representar a Juan.

El sonido de una puerta que se abre es transpuesto en ambas recreaciones, este da la pauta de entrada del personaje de Damiana Cisneros.

El recorrido dialógico entre Damiana y Juan Preciado será transpuesto para el caso de la ópera cuando las niñas (representación del personaje de Damiana) llevan hacia el fondo del escenario al contrabajista; mientras que en el caso del filme, ambos actores, recorrerán las calles de Comala mientras sostienen su diálogo.

En ambas recreaciones Eduvigés pronuncia una línea en la que dice que durante “muchas noches escuchaba el rumor de una fiesta (109)”, no obstante en la ópera el sonido de esa fiesta es transpuesto sonoramente por los sonidos de una tambora, y aunque en el filme no se escucha dicha musicalidad basta con la transposición por referencia intermedial de enunciación de tal personaje.

En ambas recreaciones se escucha el grito, a manera de eco, del nombre de Damiana Cisneros, que es proferido por la voz de Juan Preciado: a manera de enunciación sin presencia de actores en el caso de la ópera, y, en la película, con el actor mismo, que al tiempo que enuncia dicho nombre corre solo por las calles de Comala.

Al final de la representación de ambas configuraciones, cuando Damiana ya se ha ido, se escuchan, nuevamente, gritos, cantos y voces distorsionadas como parte de las ambientaciones escénicas para magnificar la próxima entrada de Juan Preciado al reino de los muertos de Comala.

Referencias intermediales de enunciación:

Para el caso de la ópera, podrán encontrarse en la configuración nueve, enunciación número 38 y en la configuración 10, enunciaciones número 33 al 35; en el caso del filme en la configuración 36, enunciación número 72; en la configuración 37, enunciación número 73 y en la configuración 38, enunciación número 74.

VII. C-12O (00:45:40 – 00:47:45) y C-38F (01:46:41 – 01:47:32)

La equivalencia de ambas configuraciones representan la muerte de Juan Preciado. La selección de estas configuraciones de significación no posee en su estructura más que aquella referente a la de ambientación; es, justamente por esa razón que se ha elegido al cumplir con el mismo y único tipo de evento medial concreto —no hubiese sido así si en alguna de las configuraciones se hubiera presentado algún otro elemento medial concreto.

En el caso de la ópera, Juan Preciado está representado por el danzante de *Butoh*, en el filme, por el actor que representa a este personaje.

Para el primer caso, la representación ocurre con: el solo de danza incluye un recorrido en trayectorias dancísticas entre los escenarios central e izquierdo y el pasillo central —transposición del recorrido que en la novela Juan desarrolla desde la casa de los hermanos hasta la plaza central—, la iluminación es amarilla con rojo —transposición de la plena luz del día en que ocurre la muerte—, el acompañamiento de voces, música y sonidos disonantes, así como la propia y final escena del danzante de *Butoh*, en la que se escuchan sus exhalaciones alteradas; luego, levantará la cabeza y los brazos hacia el techo, avanzará sobre el pasillo central hasta el escenario central y, finalmente, caerá: primero de rodillas y luego el resto del cuerpo.

La equivalencias intermediales de ambientación para el caso del film abarcan: un escenario a plena luz del día, la trayectoria de recorrido de Preciado desde las calles de Comala hasta el centro de la plaza derruida, la composición sonora de fondo de toda la escenificación con sonidos musicales, de voces y cacofonías, además de su actuación final: de pie con la mirada dirigida al cielo: cae primero de rodillas y luego de cuerpo completo.

El último plano de esta secuencia muestra la cara de Preciado ya muerto. De fondo se escuchan los gritos de Abundio apelando al nombre de Pedro Páramo. Esta líneas de enunciación no se toman en cuenta para esta configuración, por lo mentado anteriormente

pero, sobre todo, porque dichas enunciaciones funcionan como elementos sonoros de transición hacia la siguiente escena filmica.

VIII. C-150 (00:59:33 – 1:01:13) – C-22 (00:59:40 – 1:01:44)

La equivalencia de estas configuraciones radica en la transposición de la llegada de Susana San Juan y de Bartolomé, su padre, al pueblo de Comala. Al, igual que la configuración de significación anterior, ambas representaciones son comparables por su articulación de ambientación, mayoritariamente.

Representación de los personajes:

Para el caso de ambas recreaciones, la presencia de Susana San Juan es transpuesta a través de su representación en escena. Ambas actrices son de piel blanca, ojos claros y cabellos rubios. La presencia de Bartolomé San Juan es transpuesta, en el caso de la ópera, con la actuación del propio Julio Estrada; mientras que para el caso del filme, a través de la actuación y las enunciaciones del actor que le representa. Ambos, caracteres de tez blanca y encanecidos.

Representación de ambientación:

En la ópera, las acciones de esta escenificación se transponen a plena luz del día, efecto logrado por la iluminación en tonalidades amarillas y rojas, mientras que en el filme la escenificación también se realiza en este periodo del día.

La representación en ambas recreaciones muestra al inicio y al final de su configuración enfoques unitarios a Susana San Juan.

Si bien no hay pronunciación de líneas enunciadas en el caso del Bartolomé operístico, su breve actuación sobre el escenario muestra similitudes con el Bartolomé filmico: su entrada con las manos en la boca, haciendo sonidos de viento, transponen intermedialmente las líneas enunciadas en el caso filmico, ambas escenificaciones representan del fragmento 45 de la novela escrita las primeras de sus líneas: “(...) Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido (148)”; a continuación, el Bartolomé filmico enunciará que la razón de haber vuelto a Comala fue gracias al pedimento de Pedro Páramo, a su ofrecimiento para vivir en una de sus casas y por la intención de realizar un negocio con él; parte de sus líneas de enunciación serán con su propia *voz en off* efecto que transpone al Bartolomé operístico pues dicho intercambio en diálogo es transpuesto través de una breve representación escénica en la que Julio Estrada danza frente el trompetista (transposición sonora de Pedro Páramo).

La transposición del diálogo entre Susana y Bartolomé —en el que se expone que Susana aceptará ser la esposa de Pedro Páramo y que su estado mental esta fuera de la realidad— sucederá de forma similar en ambas recreaciones: en la escena operística, Susana enunciará sus líneas de intercambio de diálogo con Bartolomé, a través de su canto —sin palabras— y de un breve intercambio escénico frente a Bartolomé; en el film, las enunciaciones del diálogo acontecen por la actuación de ambos personajes y vía transposición por enunciación, de acuerdo a lo escrito en la novela.

Finalmente, en ambas recreaciones Susana se quedará sola, mirando al horizonte, luego de la salida escénica de Bartolomé.

Referencias intermediales por enunciación:

Para el caso del filme, las líneas de enunciación de Susana y de Bartolomé podrán leerse en la configuración número 22, enunciación número 43.

IX. C- 170 (01:20:28 – 01:25:38) y C33 (01:32:10 – 01:33:11)

La equivalencia de estas configuraciones transponen de la novela el delirio que en Susana se manifiesta con el intenso recuerdo de Florencio, su difunto marido.

Representación de los personajes:

En ambas recreaciones Susana San Juan es el personaje principal que figura a través de sus enunciaciones y actuación para transponer la historia narrativa de esta escena escrita en la novela. Florencio será representado, en el caso de la ópera, a través de la actuación de quien lo representa; y, para el caso del filme, a través de las enunciaciones verbales de Susana.

Representación de ambientación:

Al igual que en otras configuraciones de significación de este trabajo y en términos de la particular transposición filmica son varias las escenificaciones que complementarían la configuración de significación equivalente al de la ópera —misma que sucede en un tiempo secuencial o “de corrido”— y al original escrito de la novela —mismo que está fragmentado.

En el caso del film, la transposición del fenómeno mnemónico de Susana sobre Florencio acontece a través de sus enunciaciones verbales, en un estatus de delirio onírico, recostada sobre su cama y con la mirada al horizonte. Para el caso de la ópera, las enunciaciones de dicho personaje se manifiestan con ella sentada y/o recostada en el suelo del escenario teatral, y con sus enunciaciones transpuestas través de su voz cantada y de su actuación —la cual también es delirante: se sienta, sonrío, se toca las mejillas, coquetea al

aire, eleva su cuerpo—; en general, se entiende de ambas recreaciones que para Susana es placentero recrear sus memorias.

La enunciación verbal de Susana, para el caso del filme, habla sobre la ubicación donde se encontraban Florencio y ella: “Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, las piernas desdobladas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando a penas restos de espuma sobre mis pies al subir su marea (159)”; en el caso de la ópera, este escenario marítimo es transpuesto por la acción del grupo de niñas quienes baten, constantemente, diversos listones de coloración azul tras del telón central escénico.

Es importante mencionar una diferencia del contexto de las transposiciones para ambas recreaciones. En la novela escrita, son Juan Preciado y Dorotea quienes escuchan al ánimo de Susana San Juan mientras esta enuncia sus recuerdos, otrora en vida, sobre Florencio.

En el caso del filme, los recuerdos enunciados por Susana, forman parte de una combinación de escenas que acopló José Bolaños para dar una continuidad a la narrativa filmica: es durante el último encuentro entre el padre Rentería y Susana que se suscita la “confesión mnemónica” de Susana (aunque es evidente que dicho personaje no tiene la intención de “expiar” de ninguna manera sus recuerdos sobre Florencio).

En el caso de la ópera, cuya transposición es más apegada a la novela escrita, la única línea enunciada en el escenario sobre los recuerdos de Susana, al respecto de su difunto marido, son pronunciados por la voz escénica de Juan Preciado que le relata a Dorotea lo que dice la muerta (ya que él escucha bien lo que dice Susana).

Referencias de enunciación:

En el caso del filme, se encontrarán las líneas de enunciación de Susana, en la configuración 33, enunciación número 64; para el caso de la ópera, en la configuración número 17, enunciación número 61.

X. C-17, 180(01:25:39 – 01:28:20) y C-33 (01:33:11 – 01:34:10)

La equivalencia de estas configuraciones transponen de la novela la muerte de Susana.

Representación de los personajes:

Susana San Juan es el personaje principal que figura en ambas recreaciones a través de sus enunciaciones y de su actuación; lo mismo para el padre Rentería que, para el caso operístico, es representado a través del actor-instrumentista y sus enunciaciones vía notas

musicales del *Sho* y también por las actuaciones de un actor alternativo; mientras que en el filme es representado por el actor correspondiente: con sus actuaciones y enunciaciones. Justina, estará representada a través de su voz escénica enunciada para el caso de la ópera; mientras que para el caso del filme será representada por la actuación y enunciación de la actriz correspondiente. Finalmente, el Pedro Páramo de la ópera será representado por el trompetista y los sonidos del trombón; el del filme, será el actor correspondiente a través de su actuación.

Representación de ambientación:

En ambas recreaciones Susana yace acostada en la cama en sus aposentos en la Media Luna lo anterior se sabe puesto que, en el caso de la ópera yace frente a la puerta colgante roja que a su vez está iluminada en coloración roja y, para el caso del filme, la transposición visual permite reconocer una alcoba con su cama.

En el filme, el padre Rentería está en diálogo con Susana para darle los santos óleos, mientras que en la ópera dicho diálogo es enunciado a través de las notas del *Sho* y del recorrido que hace un actor en dirección a Susana y con las manos en postura de rezo.

En el filme Pedro Páramo, también en la habitación, observa los ritos eclesiásticos; mientras que en la ópera, su presencia es a través del trompetista quien también observa la escena central.

En ambas recreaciones Susana se levanta de su postura acostada, recorre un pequeño tramo y grita; en la ópera, el grito es dirigido al padre Rentería, va acompañado del movimiento de sus manos como indicativo de que se vaya; mientras que en la película su grito es dirigido a Justina a la que también le pide que se vaya a otro lado.

La presencia de Justina en el escenario teatral es a través de su voz escénica enunciada, mientras que en la película esta presente a través de la representación de la actriz que recibe dicho grito.

En ambas recreaciones, luego del grito, Susana muere: en la ópera cae sobre el piso del escenario teatral; en el film levanta la cabeza y la mirada hacia el cielo mientras lleva sus manos a su vientre.

Referencia intermedial por enunciación:

En el caso del filme, se encontrarán las líneas de enunciación de Susana, del padre Rentería y de Justina, en la configuración 33, enunciación número 64; para el caso de la ópera, en la configuración número 18, enunciación número 68 .

XI. C- 18O(01:28:30 – 1:31:50) y C- 34F(01:34:11- 01:37:19)

La equivalencia de esta configuración de significación transpone de la novela el funeral de Susana San Juan.

Representación de los personajes: En la ópera, el personaje de Susana representado por la actriz que le corresponde yace en el piso, está iluminada por una luz blanca; en el filme, su cadáver, vestido de blanco, está recostado en una plancha de madera. Pedro Páramo es representado en el caso de la ópera por el trompetista y por el danzante de *Butoh* mientras que en el filme está representado por el actor correspondiente. El padre Rentería es representado en el filme por el actor correspondiente y en la ópera por el actor e instrumentista del *Sho*. Los feligreses están representados por sus voces escénicas que cantan, oran o rezan en el caso de la ópera y por una multitud de “extras” que también enuncian rezos en el filme.

Representación de ambientación:

Si bien en la representación filmica el rito eclesiástico del funeral se transpone visualmente con una escenificación fastuosa y una enunciación en latín (a través de lo que parece ser un obispo de la iglesia católica) aún es posible interpretar que, en el caso de la ópera, también es transpuesto el rito eclesiástico con los siguientes fenómenos mediales, por ejemplo: el sonido de las campanadas que transponen la ubicación imaginaria del interior de una iglesia en la cual se lleva a cabo la misa, la musicalización del *Sho*, que hace una referencia intermedial a las enunciaciones filmicas de la misa en latín pronunciada por el “obispo”, la multiplicidad de voces escénicas que transponen sonoramente la co-participación de los feligreses en el rito eclesiástico y, finalmente, la presencia de Pedro Páramo, que a través de las notas disonantes del trombón y del acto dancístico de *Butoh* transponen además por equivalencia visual fenómenos emocionales como la desolación y la soledad que tal personaje experimenta con la muerte de Susana; así como la casi total oscuridad del escenario mientras que el danzante actúa su papel entre el pasillo y el escenario centrales. En el filme el fenómeno emocional acontece gracias a las vistas al rostro en llanto de aquel (y también de otros personajes como el de Justina) y la trayectoria que realiza caminando rumbo a su habitación en completa soledad.

XII. C- O19(01:33:00 – 01:36:34) y C-35F(01:39:09 - 01:40:01)

La equivalencia de esta configuración de significación transpone de la novela la fiesta en el pueblo de Comala a raíz de la muerte de Susana. Al igual que en la configuración de significación número siete, esta configuración es equiparable entre ambas recreaciones, debido a la transposición de ambientación.

En el filme, se muestra a Pedro Páramo en su habitación mientras, lentamente, se acerca a la ventana desde la que observa un cielo nocturno inundado por el destello de los juegos pirotécnicos. Algunas tomas de esta configuración filmica muestran que este personaje está acompañado por Damiana —cuyo personaje, transpone a modo de enunciación en diálogo con Pedro la narrativa escrita del fragmento del cual parte: “(...)No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo (179).”; además, los ruidos de la fiesta que se ha armado en el pueblo de Comala serán transpuestos vía sonora en el filme.

En el caso de la representación operística, el danzante de *Butoh* realiza diversos recorridos, de forma lenta, por el escenario teatral y, mientras la luz escénica va disminuyendo hasta quedar en completa oscuridad también será transpuesta, vía sonido, una mezcla de sonidos, campanadas y voces de la fiesta del pueblo

Al finalizar la escena en ambas recreaciones, Pedro Páramo enuncia la condena del pueblo. En el filme la realizará el actor correspondiente vía enunciación y, en la ópera, a través de los movimientos escénicos del danzante de *Butoh*, quien parado en el escenario del pasillo central es iluminado para mostrar una cara sin ningún tipo de gesticulación, extender hacia arriba sus brazos y mirarlos para luego llevarlos hacia su pecho, actuación que transpone, visualmente, la misma línea de enunciación de la condena que este personaje realiza en el fragmento 65: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre (179).”

3.3 Breve conclusión de capítulo

Juan Rulfo ha expresado sobre *Pedro Páramo* que trata de un: “relato complejo, que al menos requeriría tres lecturas para lograr una primera comprensión (“Juan Rulfo. Entrevista”, s.p.)”. No es para menos dicho estatuto pues si algo ha caracterizado, entre otros aspectos, la trascendencia de esta obra fue justamente el rompimiento del tiempo lineal del relato que, hasta entonces, habría permeado las normativas del campo de la escritura creativa.

Pedro Páramo no puede resolverse ni comprenderse con una primera lectura: a Julio Estrada le tomó diez años de su vida hacer una investigación sobre la obra completa de Rulfo

y sus resultados le ofrecieron la posibilidad de redactar un libro, crear una obra radiofónica de la primera parte de la novela y posteriormente llevarla al escenario teatral como una ópera; de José Bolaños no se sabe con exactitud el tiempo que le tomó la pensar, escribir y llevar al cine su propia re-creación filmica en el año de 1978 —mínimamente fueron dos años los que tomó grabar *El hombre de la Media Luna (Pedro Páramo)*—, aunque también es cierto que no sería su primer acercamiento al mundo literario rulfiano (ver Capítulo 2, viñeta 2.1.1: “Breve revisión histórica: La incursión de Rulfo y de Bolaños en el cine”).

Con respecto a la adjetivación rulfiana sobre su propia obra, “es compleja”, me parece que se refería en particular al entendimiento y/o la comprensión de la noción del tiempo diégetico de su relato escrito, dados los saltos cronológicos, las disociaciones y yuxtaposiciones de espacios y de tiempos tan característicos de esta obra.

Pero es esta noción, la del tiempo, o mejor dicho, la concientización de este a partir de una lectura que se invoca, voluntaria o involuntariamente, a la interpretación de un relato o narración desde la construcción de sus aconteceres, para luego dar paso a una autoexplicación o figuración no solo del relato mismo, sino para entender o interpretar cómo ocurre y cómo se va desarrollando el fenómeno del tiempo narrativo a través de una suerte de doble interpretación que tomase en cuenta, por un lado, las temporalidades internas de la novela y, por el otro, nuestro propio tiempo interno durante el periodo de lectura.

Tal vez son pocas las lecturas, narraciones o relatos que entrecruzan, tal como en *Pedro Páramo* sucede, los tiempos —pasado, presente y futuro— en que transcurren los hechos de un relato. No cabe duda que la invocación de Rulfo, a través del desplazamiento de Juan Preciado por las calles del pueblo de Comala, tiene como efecto el entendimiento de esta distensión doble del tiempo: la de la novela y la del lector.

Así, la noción del tiempo como un acontecer suscitado en los campos de la abstracción y de la imaginación humana, podría compararse, analógicamente y en función del tiempo, a los acontecimientos suscitados en el pueblo de Comala: son las ánimas del pueblo las que por su condición de inmaterialidad —el campo de la abstracción— logran crear y recrear los tiempos y los espacios —ficticios— de otros tiempos vividos en Comala. La siguiente analogía tendría que ver con la recreaciones de dicha novela puesto que para haber sido creadas tuvieron primero que poblar los campos anímicos de sus creadores, para luego re-figurarse y configurarse como una obra manifiesta.

A propósito de lo anterior, en *Tiempo y Narración* Paul Ricoeur ha planteado, con base en las tesis agustinianas sobre el tiempo, la noción de el “triple presente”⁶⁹, concebible por la distensión del espíritu (*distentio animi*) y solucionable a partir de la actividad narrativa, sobre la cual expresa que

(...) narrar es discernir con el espíritu [...] narramos cosas que tenemos por verdaderas y predecimos acontecimientos que suceden como los hemos anticipado [...]” por lo tanto, es en esta actividad que se soluciona la “pluralidad de los planos temporales (50).”

El decir de Juan Rulfo con respecto a los tiempos en *Pedro Páramo*, convoca a esta misma consideración, la del triple presente o, mejor dicho la del acontecer no lineal de los hechos vividos en la experiencia de vida humana y anímica cuando expresa: “sólo en el cine hay secuencias, en la vida no las hay, porque se vive a saltos, con grandes lagunas... Y si se trata de narrar hechos, éstos jamás son continuos (Vital 406).”

En este punto y con respecto a la escritura y a los campos de la abstracción/imaginación retomo otro concepto ricoeuriano; me refiero al del distanciamiento diegético, con el cual explica que en efecto un mundo llega al lenguaje por medio del discurso —en este caso, la narración de los diversos acontecimientos suscitados en Comala— no obstante, dichos acontecimientos, al igual que en la vida humana, suelen ser fugaces por estar insertos en el continuo flujo cronológico y lineal del tiempo; así, si los acontecimientos son perdurables en el campo de la abstracción, entonces se constituirán como una *impronta anímica*, con un sentido y una significación propia para el sujeto que la experimenta, mejor dicho con las palabras de San Agustín: “(...) La impresión que dejan en ti las cosas al pasar, y que permanece (*manet*) apenas pasaron, esa presencia es la que mido, no las cosas que pasaron para producirla (61).”

*

Los resultados obtenidos han cumplido satisfactoriamente los objetivos de esta investigación, pues encontré, a través de la metodología de análisis de la intemedialidad (propuesta por Irina

⁶⁹ Esta dialéctica del ‘triple presente’ (*distentio animi*, según San Agustín) ocurre como una distensión (de lo espacial, del espacio) del espíritu (ánima): “el espíritu se distiende en la medida que se extiende (65)”. Las preguntas del dónde y del cómo se extiende el tiempo, las explica Ricoeur a partir de la simultaneidad de los tiempos del presente: “al colocar el pasado y el futuro en el presente —instante puntual—, por el sesgo de la memoria y de la espera [...] estamos en condiciones de considerar como seres, no al pasado y al futuro en cuanto tales, sino a las cualidades temporales que pueden existir en el presente: el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes y el presente de las futuras (50).”

Rajewsky en el año 2005), aquellos fenómenos mediales concretos que por transposición, combinación de medios o referencias de intermedialidad se articularon como *configuraciones de significación* y manifestaron por su composición, aquellas *huellas o empalmes genéticos* entre los tres medios: el literario, el operístico y el filmico.

Podría parecer, en una primera instancia que la metodología propuesta por Rajewsky (2005) tiende a la subjetivización a partir del particular modo de aproximarse al fenómeno artístico *per se*, esto es, a través de configuraciones mediales concretas presentes en el objeto, producto u obra de estudio. Dichas configuraciones, clasificadas en tres subcategorías —por transposición medial (con la transformación de un medio dado a otro medio), por combinación medial (por la combinación de los productos resultantes de la transformación, es decir, por su articulación plurimedial) y por referencia intermedial (si en el producto a estudiar existen referencias literarias a un texto particular, a la evocación o imitación de algunas técnicas filmicas, a la musicalización de la literatura, a las écfrasis o a referencias generales de un medio en otro medio)— que podrían presentarse de manera simultanea o individual en un mismo fenómeno artístico. Por el contrario, dicha metodología ofrece la posibilidad de sistematizar no sólo la aproximación al fenómeno artístico *per se*, sino de amoldarla de acuerdo a las propias necesidades de interpretación de todos los productos mediales involucrados.

En el caso de este trabajo una primera aproximación metodológica fue de la novela a la ópera, circunstancia que me permitió asentar las categorías en las que insertaría cada uno de los fenómenos mediales concretos articulados a lo largo de la ópera, en tres configuraciones: las de ambientación, las de música y las de enunciación⁷⁰.

Lo que busqué, con la descripción de estas configuraciones fue, precisamente, hacer una interpretación de los fenómenos mediales concretos acontecidos de acuerdo a las subcategorías de la propia metodología, esto significaría detallar cuál o cuáles categorías estarían participando en la articulación de dicha configuración con el objetivo de comprender en qué puntos o núcleos y cómo la obra literaria se habría transformado en una nueva figuración escénica (fuese la ópera o el filme).

Con la segunda aproximación, la que se realicé en este capítulo, aproveché las determinaciones de las configuraciones de los dos capítulos anteriores para volver a utilizar la

⁷⁰ Como ya se habrá observado en los capítulos anteriores, la configuración musical forma parte de la configuración de ambientación.

misma metodología de análisis, pero, ahora, para determinar las configuraciones de significación que, por principio de equivalencia, sólo podría ser comparables y seleccionadas en la medida en que cumplieran con la presentación de las tres subcategorías indicadas por el propio método: las de ambientación (incluidas las musicales) y las de enunciación.

Obtuve 12 configuraciones de significación, que si bien y por sí solas no explican, ni describen la diegésis narrativa de Rulfo, si dan muestra, por un lado, del cumplimiento de los objetivos y de la hipótesis de esta investigación, pero sobre todo de aquellas improntas anímicas que, independientemente del medio de su producción y/o del estilo de su creador, permearían sus imaginarios lo suficiente como para reproducirlos y representarlos en sus obras artísticas.

Más allá de los tecnicismos propios de esta metodología crítica de la intermedialidad, se ha demostrado con este trabajo que su aplicación es objetiva (con todo y la inclusión de la interpretación subjetiva de mi propia experiencia estética con cada uno de los medios analizados), y que bien podría detectar, de forma sistemática, aquellas improntas anímicas compartidas entre diversos medios de expresión artística, mismas que evidentemente han sido formuladas/figuradas en los campos de abstracción/imaginación de los intérpretes, lectores, espectadores y/o re-creadores antes de manifestarse como una obra completa y dispuesta para su interpretación.

Dicho lo anterior, es posible concluir que cuando Rajewsky propone una aproximación al fenómeno artístico *per se*, independientemente del medio en que se expresa una obra artística —sea literaria, filmica, fotográfica, teatral, etcétera— es, en realidad, a lo que quiere y tiene que decir la obra, es decir, al discurso mismo de la obra, a la diegética de su narrativa, a la disposición de sus hechos, a la representación y forma particular en que se articulan sus acontecimientos o, mejor dicho, a la praxis narrativa y al tiempo propio de dicha narración. De ahí que me haya tomado algún tiempo previo en este mismo apartado para explicar la triple mimesis de Ricoeur y la importancia de la impronta anímica para la creación de obras.

Ahora, es importante aclarar que la determinación de estas improntas anímicas, o configuraciones de significación, no son suficientes para dar por entendida y/o interpretada de manera absoluta la novela Juan Rulfo (aunque cada paso de este análisis implicó volver tantas veces fuera necesario a ella) ni tampoco la ópera ni el filme; mucho menos para decir que una

recreación tendría que formularse a partir de los parámetros de análisis aquí considerados ni que esta metodología sea la única para aproximarse a diversas obras de forma simultánea.

Lo que sí queda claro es que la trascendencia de esta obra, es decir, su durabilidad y permanencia como una obra canónica perenne, tiene todo que ver con el tiempo mismo: pues su composición y estilo narrativo permite a sus lectores una experiencia estética que convoca, como si se tratase de una reflexión especular a la participación de su espíritu/ánima que decanta, seguramente, en el entendimiento y concientización de sus propias temporalidades.

Me parece que plasmar el espíritu, o mejor dicho, representar la distensión del ánimo en una obra arte y en este caso de la manera en que lo hace Rulfo a través de su escritura — sin que *Pedro Páramo* haya tenido la intención más que la de plasmar un relato— augura su trascendencia, pues es, en dado caso y como lo he mencionado anteriormente, el reflejo del alma humana; prueba de ello, en la vida material, son todos los estudios críticos, las recreaciones, las menciones, las citas y todo tipo de acontecer de naturaleza académica o artística que han tratado de formular nuevas interpretaciones e intermedialidades del y con el universo rulfiano.

*

(...) El proceso es mental; uno imagina las cosas tal como posiblemente las relataría y después, al desarrollarlas, intenta darles el mismo tratamiento. Lógicamente es muy difícil lograrlo, pero todo se da en la imaginación; es decir, uno piensa cómo son los personajes, en qué forma se desarrollan y de qué manera ellos mismos se comunican. El proceso es, creo yo, una de las bases fundamentales, puesto que se desarrolla tanto como proceso de creación como proceso de escritura. Tal como los personajes se expresan es quizá como uno trata de buscar la forma de expresarlos [...] ellos toman su propia vida.

Entonces uno los sigue.

JUAN RULFO⁷¹

⁷¹ Fragmento de una entrevista realizada a Juan Rulfo, ca. 1970 (Vital 389-390).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi, Begoña. Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Literatura y lingüística* 33 (2016) 17-38. *Dialnet*. Web. 13 ago. 2020. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5507731&orden=0&info=link>>.
- “About Architecture”. *Spiral* ®. Web. S.p. 13 ago. 2020 <<https://www.spiral.co.jp/en/about>>.
- “Biography Ko Murobushi, 2006”. *Ko Murobushi Archive*. Web. 13 ago. 2020. <<https://ko-murobushi.com/eng/bio>>.
- “Bolaños, José”. *Escritores del Cine Mexicano-UNAM*, s.p. Web. 20 sep. 2019. <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BOLANOS_jose/biografia.html>.
- Breivik, Magnar. “From Operatic “Urform” to a “New Opera”: On Kurt Weill and Musical Theatre”. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Ed. Arvidson Askander and Bruhn. Suecia: *Intermedia Studies Press*, 2007. Web. 13 nov. 2018. <[http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/changing-borders--contemporary-positions-in-intermediality\(4a4e279b-bb38-4c00-9959-8e0556d950d6\).html](http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/changing-borders--contemporary-positions-in-intermediality(4a4e279b-bb38-4c00-9959-8e0556d950d6).html)>.
- “Cuarenta aniversario del intercambio entre Japón y México”. *Kainbusha Web Site*. NPO Kainbusha Corporation. Web. 13 ago. 2020. <<http://www.kaibunsha.net/archives/201012genya.html>>.
- Clüver, Claus. “Intermediality and Interarts Studies”. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Ed. Arvidson Askander and Bruhn. Suecia: *Intermedia Studies Press*, 2007. Web. 13 nov. 2018. <[http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/changing-borders--contemporary-positions-in-intermediality\(4a4e279b-bb38-4c00-9959-8e0556d950d6\).html](http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/changing-borders--contemporary-positions-in-intermediality(4a4e279b-bb38-4c00-9959-8e0556d950d6).html)>.
- “Configuración”. *Diccionario de uso del español* María Moliner. Ed. Jarraud, Annie y Silvia Ramón. Madrid: Gredos, 2007. Impreso.
- “Configurar”. *Diccionario de uso del español* María Moliner. Ed. Jarraud, Annie y Silvia Ramón. Madrid: Gredos, 2007. Impreso.
- El hombre de la Media Luna*. José Bolaños. Conacine, 1978. LibreLabUCM. Web. 15 oct. 2020. <https://peertube.librelabucm.org/download/videos/0908b940-7964-4d0d-81f8-bcf6a6a23bad-360.mp4?_=1>.
- “En noche histórica, se muestra la versión original de “Pedro Páramo””. *20 minutos*. Notimex. 22 oct. 2014: S.p. Web. 14 nov. 2019

- <<https://www.20minutos.com.mx/noticia/b204852/en-noche-historica-se-muestra-la-version-original-de-pedro-paramo/>>
- Estrada, Julio. “Del sonido en Rulfo a *Murmullos del páramo*”. *Academia*. Web. 13 ago. 2020.
- . “El ruido, eco mítico del silencio rulfiano”. *Escuela Universitaria de Música*. Universidad de la República Uruguay. Web. 13 ago. 2020. <<https://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2014/02/el-ruido-eco-mitico-del-silencio-rulfiano-por-julio-estrada-universidad-nacional>>.
- . *El sonido en Rulfo*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas | UNAM, 1990. Impreso.
- . *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas | UNAM, 2008. Impreso.
- . “Música y músicos en *Pedro Páramo*”. *Academia*. Web. 13 ago. 2020. <https://www.academia.edu/8409177/M%C3%9ASICA_Y_M%C3%9ASICOS_EN_PEDRO_P%C3%81RAMO_DE_JUAN_RULFO>.
- . “*Pedro Páramo*: “¿...esa música tierna del pasado?””. *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* xxii.2 (1998):185–202. *JSTOR*. Web. 13 dic. 2020.
- García, Emilio. *Historia Documental del cine mexicano 1974-1976*. (17) México: Universidad de Guadalajara, 1995. Impreso.
- Giraldo, E. “Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama.” *Literatura: teoría, historia, crítica* 15 (2003): s.p. *Bdigital Portal de Revistas Un*. Web. 13 dic. 2018. <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/39807>>.
- González, Laura. “Presencia del lenguaje cinematográfico en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo como una estrategia de obra abierta”. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Web. 14 nov. 2019.
- Hernández, José A. “Teoría del arte y Teoría de la literatura”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Web. 8 mar. 2020. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-dl-arte-y-teoria-de-la-literatura/>>.
- Jarque, Fietta. “Mi música expresa lo que dice el texto de Juan Rulfo”. *El país. Babelia*. 5 May. 2006. S.p. Web. 13 ago. 2020. <https://elpais.com/diario/2006/05/06/babelia/1146870380_850215.html>.

- Juan Rulfo . Entrevista a fondo*. Real. Ricardo Arias. Radiotelevisión española | Ministerio de Cultura, 1977. *Youtube*. Web. 16 ago. 2020 <<https://www.youtube.com/watch?v=YeFPf8sCCC0>>.
- “Julio Luis Estrada Velasco” . *Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM*, s.p. Web. 18 mar. 2018 <http://www.esteticas.unam.mx/julio_estrada>.
- “1985-Spiral Building-Fumihiko Maki”. *Architecture Tokio*. 4 mar. 2017. Web. 13- ago. 2020. <<https://architecturetokyo.wordpress.com/2017/03/04/1985-spiral-building-fumihiko-maki/>>.
- “Murmulllos del páramo. Julio Estrada”. *G. G. Karman*. 2013 Gregorio García Karman. S.p. Web.13 ago. 2020 <<http://info.ggkarman.de/node/100>>.
- Murmulllos de Julio Estrada*. Aurélie Semichon. *TVUNAM* | Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2012. *Youtube*. Web. 13 ago. 2020.
- Negrín, Edith. “*Pedro Páramo* y el lenguaje filmico. Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto”. México: Colegio de México | Fundación para las Letras Mexicanas, 2008. Web. 10 nov. 2019.
- Nieto, Velia. “El arte de frontera en la música de Julio Estrada”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 81 (2002): 123-138. *Academia*. Web. 13 ago. 2020.
- Paech, Joachim. “The Intermediality of film”. *ACTA. UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES*, 4 (2011): 7-21. Web. 15 mar. 2020. <<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C4/Film4-1.pdf>>
- Pimentel, Luz A. “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. 4 (2003):205-115. Web. 8 mar. 2018. <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/issue/view/2580/showToc>>.
- “Projects. Museum.”. *Makki and Associates. Architecture and Planning*. Maki and Associates. Web. 13 ago. 2020. <<http://www.maki-and-associates.co.jp/projects/selectworks1.html?pno=4>>.
- Rajewsky, Irina O. “Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermedialit”. Ed. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. Web. 20 nov. 2018
- . “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des*

- techniques 6 (2005): 43-64. Web. 13 Ago. 2020.
<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. Trad. Agustín Neira. México: SIGLO XXI EDITORES, 2004. Impreso.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José C. González. Madrid: Cátedra, 2017. Impreso.
- Silva, Iván. “Julio Estrada. Biografía”. *Last.fm*. 13 ago. 2014. Web. 13 ago. 2020.
<<https://www.last.fm/es/music/Julio+Estrada/+Wiki>>.
- Tornero, Angélica. *Las mediaciones en la construcción del mundo: literatura y cine. Aproximación teórico-metodológica*. México: Juan Pablos Editor | Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2015. Impreso.
- Torres, Rosana. “El Español acoge el estreno mundial de 'Murmulllos del páramo', de Julio Estrada”. *El país* 10 May. 2006. S.p. Web. 13 ago. 2020
<https://elpais.com/diario/2006/05/11/madrid/1147346666_850215.html> .
- Vargas, Ángel. “Murmulllos del páramo, una incursión en la lógica amarga de los sueños”. *La Jornada*. 9 sep. 2006. Web. 13 ago. 2020
<<https://www.jornada.com.mx/2006/09/09/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>>.
- Velázquez-Zvierkova, Valentina. “Hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero”: renovando la mirada hacia la Revolución en el cine mexicano de transición en *La soldadera* (José Bolaños, 1966)”. *Imagofagia* 9 (2014): 1-25. Web. 14 nov. 2019
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4746893>>.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*. Ciudad de México: Editorial RM | Fundación Juan Rulfo, 2017. Impreso.
- Yasuaki, Ihara., Ihara Yumiko. “Cartel de presentación *Murmulllos del páramo*, Tokio, Japón. 2010”. Imagen en línea. *Kainbusha Web Site*. 13 ago. 2020.
<<http://www.kaibunsha.net/archives/201012genya.html>>.
- . “Programa de mano. *Murmulllos del páramo*, Tokio, Japón. 2010”. Imagen en línea. *Kainbusha Web Site*. 13 ago. 2020.
<<http://www.kaibunsha.net/archives/201012genya.html>>.
- Wheatherford, Douglas. J. “Citizen Kane y Pedro Páramo: un análisis comparativo”. Tríptico para Juan Rulfo Fotografía, crítica, poesía. Coords. Jiménez, Víctor y Alberto Vital. México: Editorial RM | Fundación Juan Rulfo, 2006. 503-530. Impreso.

---. "Gabriel Figueroa y Juan Rulfo". *Luna Córnea* 32 (2008): 481-499. Impreso

Yanes, Gabriela. Juan Rulfo y el cine. Marín, Cristina (coord.). México: Universidad de Guadalajara. 1996. Impreso.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

Cuernavaca, Morelos a 25 de agosto de 2020

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis Estudio de la transmedialidad a través de Pedro Páramo: de la literatura a la ópera y al cine que presenta la alumna

Lucía Jiménez Martínez

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En este trabajo se ha realizado una investigación exhaustiva de aquellos aspectos que permiten pensar en la transmedialidad a partir del análisis de las relaciones entre *Pedro páramo*, la obra literaria de Juan Rulfo, la puesta en escena de esta misma obra en la modalidad de ópera, escrita y dirigida por Julio Estrada, y la versión cinematográfica realizada por José Bolaños. El objetivo de la investigación fue precisamente indagar formas de acercamiento a los estudios de transmedialidad. Para lograrlo, la estudiante exploró las teorías de la inter y transmedialidad, y reflexionó sobre sus límites y alcances en relación con las obras mencionadas. Esto la condujo a proponer un método aproximativo para estudiar las relaciones transmediales. El enfoque metodológico que propone está basado en el acercamiento estructuralista a la comprensión del objeto, en el marco de un medio, en este caso literario, pero no solo esto, sino también de este objeto sus interrelaciones con los objetos configurados en otros medios distintos del literario.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



El acercamiento tuvo como intención encontrar aquellas estructuras mínimas de significación que son tomadas de la obra literaria para realizar la puesta en escena y la versión cinematográfica. Aunque en los últimos tiempos se ha privilegiado el análisis crítico desde las diferencias (enfoques deconstruccionistas), considero que este acercamiento puede ser de utilidad para la enseñanza. La forma rigurosa en que la estudiante analiza los distintos textos y su realización en los medios permite comprender la estructura y funcionamiento de las distintas obras.

Se trata de un trabajo bien desarrollado y estructurado, con una metodología clara, redacción buena y fuentes bibliográficas actualizadas.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas
PITC



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2020-08-25 13:47:08 | Firmante

A1wBPnRmV7yiggcjal+oG2p9mC58332b5Z3GVQStYZhGnLcqYLdVp2p6R98snYytBfVpFMHnXGmzX65FHPZNKDsr8ixbYLymSrhqHiNNACW1ZjLODPq5sJoWk7py9ihnV9M2dloUoeOKibGjFPWQsaHAZlujtg+IW3gNxTo+JTSbphYm0ASzJR/NDzuoSDVPMV8FsCr2PDeJK6+jCuj1oP8jITgzmA9GT9bZjVbWxeyF6YkNa6Fa6FEI0khDKChgy8UzJRr5RwKlgK0HhC0dLWGRSYtGZQJf2UDXmojoMp5GgDwHOM/420NPWfH0hN1eJHpLGL5pWSAHup53AZQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ZD7hS6

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ITRvzwdWM5UI64LHjKsD6Niv8nEWufqp>



Cuernavaca, Morelos a 7 de septiembre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis: Estudio de la transmedialidad a través de Pedro Páramo: de la literatura a la ópera y al cine que presenta la estudiante Lucía Jiménez Martínez, para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: La estudiante presenta con claridad la estructura de la tesis. A partir de su hipótesis, descubre, analiza y describe, de manera metódica, los medios y fenómenos de la transformación de la novela Pedro Páramo en otros productos mediales (ópera y película) para develar las semejanzas en la articulación en estas nuevas representaciones de la obra original de Juan Rulfo. Fundamenta su reflexión a partir del análisis intermedial que propone Irina Rajewsky (2005), metodología es idónea para el estudio de interpretación y comparación sistemática entre diversos medios creativos. En el capítulo 1, trata los fenómenos transmediales de la novela de Juan Rulfo, Pedro Páramo (1955) en su transición la ópera de Julio Estrada "Murmillos", objeto en el que se centra esta investigación. En el 2, presenta la transición de la novela al espacio escénico en el filme "El hombre de la media luna: Pedro Páramo" (1978) dirigida por José Bolaños; revisa con detalle la adaptación de la novela al cine y establece los elementos de enunciación, ambientación y los sonoros (musicales, voces, ruidos) como premisas sustanciales de la transición. En el 3, hace una revisión de algunos fragmentos de la novela, la ópera y de la película, para develar el sentido de las variables que presentan y mostrar su intención y significado.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado



FACULTAD
DE A·R·T·E·S

meal
maestría
estudios de arte y literatura

Considero que la parte más destacada de este estudio es el aporte descriptivo de la sintaxis (textual, visual, sonora) y sobre el contexto de cada medio.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio** para que Lucía Jiménez Martínez proceda a la defensa de la misma.

Atentamente Por una humanidad culta Por una universidad de excelencia

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Lydia Guadalupe Elizalde y Valdés
PITC Facultad de Artes
NAB Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LYDIA GUADALUPE ELIZALDE Y VALDES | Fecha:2020-09-24 16:32:17 | Firmante

SbjkORLbtYDpv0nSC7OX3LejYyDguXUYQdffkTC++iuqMGISfP7hG0IQoZeBB2VNr1kdXmhN5eOJnyO7YMOtW/vEyaSuf/+Rlj8dUlvjNLNXXiQfBXjEcXV83LPWpqSguVZ2cuo7j2N/9cs7wv8gm4NORTOHDMQ+ZFGqnRK2lQacPfc/5kBL4GUw8v0cxyApTzeUKQuWfolkNdNKbkliP57jvdu9Ab/jHOgkn6KH4gqLCxmi+V4k+mGTFmkY4dtg0hUQX7TGpR+C2yHfdzOX/BAu0k7UeeXycl4kpSZ+idWXrwnjHs/dSL8tF094SI+1iKWLDWXKBOaaFSnpe0x/9A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



SKQU8h

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ql0uDRMc82Bc8tDj8kstTQeha3yw9YBU>



Cuernavaca, Morelos a 12 de septiembre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis Estudio de la transmedialidad a través de *Pedro Páramo*: de la literatura a la ópera y al cine que presenta la alumna Lucía Jiménez Martínez.

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Es una tesis muy bien escrita y su discusión acerca de los estudios intermediales y el entrecruzamiento entre expresiones interartísticas es muy pertinente, ya que su tesis analiza cómo son las transformaciones de una novela (*Pedro Páramo*), hacia el cine y la ópera (y multiópera). Como bien señala la alumna en su estudio de *Pedro Páramo*, una novela ya clásica de la literatura mexicana y latinoamericana, analizada por muchos académicos, desde perspectivas diferentes, es innovador, precisamente por el acercamiento a la novela a través de la intermedialidad.

Lo que no sé si concuerdo si es una novela universal, hasta que yo sé, las traducciones no son las mejores (por lo menos al inglés), pero eso es un detalle insignificante.

Explica el por qué de su investigación y las razones de retomar el “universo sonoro rulfiano”.



Creo que sería pertinente reflexionar acerca de los instrumentos elegidos para la ópera. Por ejemplo ¿Por qué el trombón para Pedro Páramo? ¿La guitarra para Susana San Juan? ¿Cómo se podría relacionar con la onomatopeya que encontramos en la novela?

Sólo una recomendación del formato. Las notas a pie de página corren de una página a otra, es decir, leo la mitad de una nota y la otra aparece una página después. ¿Se podría tener la nota entera en una sola página? Qué las notas a pie de página se queden completas. Sé que estamos improvisando en la contingencia, pero sería menos cansado para la lectura.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Anna Juliet Reid

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANNA JULIET REID | Fecha:2020-09-12 13:03:29 | Firmante

k/e0P4iX9s6WFhr0q0JJsow9iyD0C/JLIGJhNj10XtnVXhIHMsY3VXx6HYjSpQf5130lof9pvZWNjw2tO9NQKtyW2vLHpZprGRJ/sWzdsDB5iGSH6P5DXf13S5S+6xvmtw1WVnzn+YJcXqR80IPM08V+XOzGcfRDlth9o7k12iuaajCRdyXoKlklfIIPuDRrjcMaO/+9A7W0jSbzyMcowj8vfKYqNq8Cd+1qW8I7xWjdZ9u052Un1cNaO6lUhe/v8fSsyif5JwS6HY9vw3SZyfO44f0C8v2bTTO9O2qPX7MHl8paISJu9QP3/H0Mn2ugxwBb/iS0tGsOW30u55stu0AA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



QEqRiU

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/yThra8bq60cFCe9YR4utF4CXfqUnewoE>



Cuernavaca, Morelos, a 19 de septiembre de 2020

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis

Estudio de la transmedialidad a través de *Pedro Páramo*: de la literatura a la ópera y al cine que presenta la alumna Lucía Jiménez Martínez para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo se enfoca en el análisis de cómo la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo fue transpuesta a la ópera *Murmullos del páramo* de Julio Estrada y a la película *El hombre de la Media Luna* de José Bolaños. Basada en un aparato teórico pertinente y actualizado, la autora de la tesis realiza un estudio riguroso de las tres obras consideradas, para llegar a conclusiones sólidas y sugerentes respecto a las relaciones de significación que se dan en los tres medios; además, ofrece la información contextual necesaria para comprender las condiciones de creación de ópera y película. La estructura del trabajo es lógica, la exposición clara, la argumentación convincente y el sistema de cita/referencia el que se solicita en el programa. La tesis es, en suma, una excelente aportación al estudio de las relaciones entre distintos medios artísticos en la región de Latinoamérica que se promueve en la maestría.

Sin más por el momento, quedo de usted,

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2020-09-19 13:20:11 | Firmante

uJHO3M0a3+xfzULunml6bWITy+hEGe3VZyHE1XPZnRAIHtu+Xcw8JR0BCYx5oKXN5B+hBCfMg6JkPu5B5GhV3BLDHEeJnYZ1BT6imxUZrPPsZJk+YCEnesVg2IN5egWouGfADYY1RnTq+IINwMn2Piz/Di67w+DcFAd3uSoQovZ3TpsobRQbrefRaLRPZGnG6qLWWNii/NuOXpWBQuuTBh9VH+5Sb0/g3XrK3E8I1SqXhAggmY7HzOYJjM/y8SmPTk3cCq8m0jwqdAlwhlcZxozTbjdQg9rhaA3I7ATfRe5icMfL2Yor0XTMAS+swBavdpHfW5KWZG5sbKrCX1XZGw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



oDUMYP

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/yAT5r9wW9E1NRYsjG3AA88HX2lsmEJsv>



Cuernavaca, Morelos a 18 de septiembre de 2020.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “Estudio de la transmedialidad a través de *Pedro Páramo*: de la literatura a la ópera y al cine”, que presenta la alumna Lucía Jiménez Martínez, para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis, además de estar correctamente escrita, plantea de manera clara los objetivos y sigue un orden lógico en sus planteamientos. La investigación demuestra una alta calidad en los análisis, así como en los fundamentos, a través de una argumentación lógica. La investigación es el resultado de una elaboración rigurosa del aparato teórico y crítico, utilizando una bibliografía pertinente y actualizada del tema en cuestión. La tesista, a lo largo del trabajo da cuenta de su capacidad de argumentación y expresión escrita, y de su reflexión personal. Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. León Guillermo Gutiérrez López

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LEON GUILLERMO GUTIERREZ LOPEZ | Fecha:2020-09-22 09:57:46 | Firmante

RZtvTNNJnWmp4+19i0RYEwavLAWVvLiOlmy1cE+V+Z8G/1vtBXN4nDnHYDvRsmZfip/jU+0SK6AbeyavdGi7Rkk+fGOozHGK5lsIFWWYwyzLA/g/6scL+9FyFBEquN1lc2x36/S4zMOUeKzK4QnMgSwCgVQ6K3J3dVvtNLFEQBnkkEfpv4C0usNcR79GMWYE5KMraJCu8h/6OO77ZdHOiNOZtjWn5hnLk8zqrJul/4a+8YSC2ud0u/u0Y7hBeb8dKY4nREYI5Ku+fMpi8y2sGlbIEVc5blyy9mb3jANeniBvOeoyZhjK7x7WFzSz9p/hYFarFVvYGidnWVP7DhVtQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



MUHPC3

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/2KfevyaeA9GnvlO5eoEqZC9uzBexzGKx>

