

Semiótica del espacio narrativo en *Lluvia en los ojos*

*Semiotics of Narrative Space
in Rain in the Eyes*

CARMEN VITALIANA
VIDAURRE ARENAS

carmen.vidaurre@academicos.udg.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8390-5937>

*Universidad de Guadalajara,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 29, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 8, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
diciembre 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i25.394](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i25.394)

RESUMEN / En este trabajo utilizamos conceptos desarrollados por A. J. Greimas sobre el estudio del espacio narrativo, la gestualidad y el sincretismo de los actantes, para estudiar el cortometraje mexicano *Lluvia en los ojos* (2013), realizado por una destacada directora de cine de animación. Se trata de un filme que expone (en sus contradicciones semánticas), elementos que han adquirido relevancia en el país, al abordar el tema de la pérdida de un ser querido. El estudio hace visibles elementos culturales propios del contexto social de producción de la obra y los principales trazados semánticos implicados en el filme.

PALABRAS CLAVE / Semiótica, cine de animación, espacios narrativos.

ABSTRACT / In this work we use concepts developed by A. J. Greimas on the study of the narrative space, the gestures and the syncretism of the actants to study the short film *Rain in the Eyes* (2013), by a prominent Mexican animation film director. It is a film that exposes (in its semantic contradictions) elements that have become relevant in the country, by addressing the issue of the loss of a loved one. The study makes visible cultural elements of the social context of production of the work and the main semantic traces involved in the film.

KEYWORDS / Semiotics, Animation Film, Narrative Spaces.



Lluvia en los ojos (Rita Basulto, 2013).

INTRODUCCIÓN

Nos hemos propuesto el análisis del cortometraje de animación *Lluvia en los ojos* (2013) de la artista mexicana Rita Basulto —realizado con técnica de modelados¹—, a partir de algunas de las formulaciones de A. J. Greimas sobre el espacio narrativo, los gestemas y el sincretismo de los actantes.

Nuestro objetivo es identificar los contenidos semánticos y culturales implicados en este cortometraje porque, aunque Viñolo e Infante (2012) han relativizado el uso de la animación y el cine digital como herramientas de dominio y difusión ideológica ejercidas por el poder, Woodside (2012) señala hacia una dirección opuesta en sus estudios sobre la animación.

Seleccionar algunos conceptos teórico-metodológicos fue necesario porque la minuciosa metodología de análisis semiótico que propone Greimas, con énfasis en la descripción semántica de los signos manifiestos, hace imposible exponer su aplicación integral en un artículo.

¹Los modelados son una de las variadas modalidades de la animación *stop motion* o animación de cuadro por cuadro, dentro de las cuales se encuentran: los recortes de papel (*cut outs animation*), la pixelación, la animación con relieves, con arena (*sand animation*), con esgrafiados, con marionetas de materiales no moldeables, etc.

Aunque existen trabajos que han considerado y aplicado la semiótica greimasiana al análisis de cine (Barreto, 2021; Vilches, 2017; Dittus, 2012, entre otros), no contamos con antecedentes de la aplicación de los conceptos aquí seleccionados, pese a su operatividad.

Juan Manuel Aurrecochea (2004) y Manuel Rodríguez Bermúdez (2007) han publicado los más significativos estudios sobre el cine de animación en México. Por las fechas de edición de sus trabajos no se refieren al filme que aquí abordamos, ni al trabajo de su realizadora que ha recibido diversos reconocimientos nacionales.

En *Lluvia de ojos* (2013) se emplea animación cuadro por cuadro. Rita Basulto se encargó de la dirección, fotografía, diseño de personajes y guion. La edición es de Gerardo Fernández, el sonido de Mario Martínez Cobos, la música de Mario Osuna y Alfredo Sánchez, el diseño de marionetas es de León Fernández y el vestuario de Bernabé Covarrubias. El cortometraje tiene una duración aproximada de 8 minutos, la compañía productora fue el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

METODOLOGÍA

Greimas se refiere a lo visible que “se revela a nuestros ojos como una proyección estereoscópica constituida por muchas capas superpuestas e incluso yuxtapuestas de significantes” (1973, p. 53). Esos significantes involucran contenidos semánticos, unidades de significación (semas) que se conjuntan o disjuntan en ejes sémicos (1987) y se combinan con otras unidades contextuales para generar determinados efectos de sentido. Reflexiona sobre el hecho que en el cine observamos imágenes en movimiento y otras inmóviles en un espacio. Un cuerpo se mueve en el seno de un contexto que debe ser categorizado, con vistas a una descripción que tome en cuenta desplazamiento, orientación y apoyo. Considera también que en toda cultura hay un sistema de coordenadas para situar los volúmenes, así como un perspectivismo que permite ubicar la posición del observador en un espacio

globalizador, y cada perspectiva ofrecerá formas diferenciadas de un elemento tridimensional o bidimensional no uniforme en su volumen. Habla también de una topología que hace comprensible el desplazamiento, aproximación o alejamiento, contacto o ausencia de contacto gravitacional.

En sus ejercicios prácticos de semiótica, Greimas (1993) adopta los criterios espaciales para segmentar algunas de las secuencias narrativas, de modo que esto le permita demarcar sus límites y extraer las líneas de su organización interna. Al estudiar los espacios narrativos, lo primero que hace es atender la distribución general de estos, a partir de la enunciación del narrador y los personajes, y en el caso de la obra audiovisual tendríamos que hablar de la óptica, del tipo de visión que se adopta mediante la cámara. Aquí lo que interesa es la forma en que se caracterizan los espacios y la recurrencia de dicha caracterización. Toma en cuenta la inscripción de los actantes en los espacios, tal y como lo manifiesta su desplazamiento y acción. Un mismo espacio puede ser familiar a dos o más actantes, pero para uno es el lugar del actuar laboral y para otro es el lugar de un actuar diferente. Ese actuar puede ser recíproco o no, subordinado o subordinante. Se trata de identificar matices tan significativos como la diferencia entre pasear y desplazarse para asistir a un destino, entre ocupar un lugar o ser prisionero en él, de representaciones del espacio como lugar de encuentro o separación. No busca hacer clasificaciones sino identificar los cualificativos manifiestos e implicados en una representación específica del espacio y los contenidos semánticos vertidos en él.

Greimas señala que la espacialidad objetivada puede ser concebida como una distribución topológica acorde a la definición del relato y paralela a su desenvolvimiento. El espacio tópico es el lugar en que se sitúa la transformación entre dos estados narrativos estables. Los espacios heterotópicos son los lugares que engloban ese espacio, precediéndolo y/o sucediéndolo en un programa o programas narrativos sucesivos, encadenados, alternados, etc. Luego señala que el espacio utópico es el lugar donde el hacer del sujeto puede triunfar

sobre la permanencia y es distinto a los espacios paratópicos que son los emplazamientos de las pruebas preparatorias o cualificantes, lugares mediadores entre los polos de la categorización espacial, espacios que se debe atravesar para encontrar o reencontrar el lugar utópico deseado.

El cruce de una frontera que separa dos espacios –uno englobado y otro englobante– es un caso particular de la articulación general del espacio narrativo, pero existen muchas otras modalidades de articulación que deben describirse.

Ahora bien, aunque en el cine de animación la motricidad o dinamismo autónomo de los personajes no tiene lugar, los animadores representan encadenamientos de poses que constituyen unidades que imitan “actos somáticos-gestuales” (1983, p. 13) percibidos ilusoriamente como autónomos por el receptor y por ello analizables como tales.

Señala Greimas que “el carácter finito de las posibilidades gesticulatorias (...) permite imaginar la reducción de la gestualidad humana a un modelo general de virtualidades de gestos y posturas: cada código particular tendrá así el carácter de una elección, en vista a la manifestación, de un número limitado de estas virtualidades” (1973, p. 62). Lo anterior no excluye el aspecto cultural propio del gesto:

Incluso si en sus posibilidades está condicionada orgánicamente, la gesticulación, aprendida y transmitida, al igual que otros sistemas semióticos, es un fenómeno social. Lo que decíamos de la tipología de las culturas, basada sobre la interpretación diversificada de los signos (...) Se aplica igualmente a la gesticulación comúnmente llamada natural (Greimas, 1973, pp. 62-63).

Más conocida y aplicada es la noción de sincretismo de los actantes (1973, 1993), que puede precisarse luego de identificar el programa narrativo en que se desenvuelve cada actante.

ESTUDIO DEL FILME

Lluvia en los ojos ofrece al inicio una descripción de un espacio heterotópico que forma parte del recorrido narra-

tivo del relato, mediante una toma² en encuadre general y en aproximación, lograda por un acercamiento continuo, que muestra una casa en el campo en un día lluvioso. El encuadre, la paleta de colores y algunos elementos figurativos (el campo abierto, un sembradío de trigo, el estilo de la vivienda, su aislamiento junto a un árbol, el cielo grisáceo, las aves negras en vuelo), guardan similitudes objetivas iconográficas con elementos recurrentes en obras del artista Andrew Wyeth, referente plástico que también se puede identificar en otras tomas del cortometraje como indicador de una estética específica adoptada en el filme.

Andrew Wyeth fue un pintor regionalista muy conocido entre un público popular norteamericano, cuyo tema principal es el paisaje y la vida rural de Chadds Ford (Pensilvania) y de su casa de verano en Cushing (Maine). Sin embargo, estos puntos de anclaje espacio-temporal se verán afectados por una neutralización parcial en el filme, por constituir una modalidad de definición oblicua (que exige un conocimiento previo de las obras artísticas y de sus referentes geográficos para su identificación) del paisaje y por la presencia de elementos contextuales que remiten a diversas geografías y tradiciones culturales (el idioma de los actantes, sus características físicas y otros signos culturales y geográficos) introducidas en fotografías, indicadores lexicales verbales, objetos visualizados.

Lo anterior genera una caracterización del espacio que no puede ser identificada exclusivamente con la geografía de las regiones a las que remiten los referentes pictóricos, modificados en variable grado y contextualizados en el filme de manera específica, estableciendo dinámicas semánticas distintas a las que tiene las obras originales, presentadas como subtextos-homenajes (Greimas no emplea el término intertexto en sus análisis). Estos subtextos visuales no dejan de

²Preferimos el término “toma”, usado tanto en cinematografía como en televisión, al de “plano”, debido a que el segundo tiene tanto en fotografía como en cinematografía varias acepciones que nos obligarían a distinguir entre plano de profundidad, plano de encuadre, plano de angulación, y segmento de filmación.

remitir a un contexto rural y a una tradición cultural popular norteamericana, pero entran en relación con elementos culturales hispánicos y de otras regiones, para hacer visible un sistema de relaciones culturales concreto.

La toma siguiente muestra características del espacio heterotópico: el cielo densamente nuboso y lluvia, para dar paso a un mayor acercamiento a la casa y encuadrar una ventana desde el exterior, en cuyo interior se ve una figura infantil que mira hacia afuera tras los cristales. A esta toma seguirá la presentación del título del corto (mediante el juguete de cubos de madera), en el espacio de una habitación cuyos elementos indican que se trata de una recámara infantil, espacio definido inicialmente como espacio tópico.

Los signos figurativos permiten identificar un primer eje sémico de lo espacial en el que se disjuntan lo exterior/lo interior. Los signos contextuales nos llevan a precisar los efectos de sentido que este eje sémico genera en su combinatoria, pues lo exterior se correlaciona con la lluvia, en tanto el interior corresponde al espacio definido como el espacio íntimo de un universo infantil, una recámara en la que su ocupante se encuentra.

La toma nos ubica ahora ante la cama de la pequeña, cuya voz ha dado inicio al relato de hechos ocurridos previamente. Con la voz en *off* de la protagonista se muestra una toma que corresponde al espacio-tiempo retrospectivo de su relato (*flashback*), en la que mediante un plano panorámico seguido por un *travelling* horizontal (hacia la derecha del receptor) se describe un campo de trigo, al fondo se ve la casa empedregada, mientras se escucha una voz femenina adulta gritar “Sofía” (nombre de la pequeña narradora). La temporalidad corresponde a un día soleado en el lapso del atardecer o el amanecer, por la tonalidad cálida y difusa de la iluminación.

Observamos que se ha pasado alternativamente del exterior al interior, y del interior al exterior, reiterando el primer eje sémico, lo que también involucra un espacio englobante o envolvente y uno englobado o contenido: la casa, la recámara, contenidos por el espacio del contexto rural. Al mismo tiempo

se ha establecido otro eje sémico referente a la temporalidad, en el que se disjuntan el ahora y el pasado, en correlación con dos fenómenos climáticos también disjuntos: lluvia/sol, el ahora relacionado con la lluvia y el pasado con el sol.

Los primeros espacios son cualificados en las imágenes por la presencia de lluvia (los interiores por la lluvia tras la ventana), incluso en la toma que sirve de espacio-marco al título de la obra en la que no puede verse la ventana, pues se hace referencia a la lluvia en el escrito con cubos (*Lluvia en los ojos*). Esta toma tiene un encuadramiento temporal en el “ahora” de la narración. En tanto el espacio del campo, cualificado por la ausencia de lluvia, tiene un encuadramiento relacionado con un pasado, que se precisa por la indicación temporal de la narradora: “El día en que me rompí”.

La referencia de la narradora será seguida por una valoración contrastiva de dos situaciones pasadas distintas: “Se enojaron mucho porque no me encontraban/El abuelo nunca se enojaba conmigo (...) Me contaba historias sobre sus viajes”. Contraste que implica dos encuadramientos temporales, uno referente al día en que Sofía “se rompió”, y el otro a una temporalidad acostumbrada con el abuelo, previa a ese día en que “dicen” (ellos) que Sofía tuvo un “accidente”, del que el espectador solo ve las consecuencias: la niña en la cama y ante la ventana con un brazo vendado.

El espacio íntimo es el espacio de la narración de Sofía, que es presentada como pensamiento infantil (en una voz interior pues la pequeña narradora no mueve los labios, aunque escuchamos su voz), enfocando así al receptor en la interioridad del personaje.

Sabemos que las relaciones entre imágenes y palabras pueden ser de diverso tipo y en este cortometraje la narración verbal es relevada por la visual, que desempeña un papel en ocasiones más notable que las palabras, a las que expande, complementa, cualifica, orienta y define, e incluso, como veremos, sirve de contraste, fenómeno recurrente en el cine. Las imágenes exponen con frecuencia lo que las palabras no dicen

y darán paso a la representación del espacio que corresponde a ese tiempo previo a la ruptura previa referida por la pequeña.

La situación inicial que fue alterada previamente se narra visualmente y es presentada en un orden posterior al de sus consecuencias. Se manifiesta una retrospectiva progresiva hacia un pasado cada vez más alejado que se alterna con retornos al presente de la narración.

Otro eje sémico (enfoque/desenfoque) se introduce al describir la situación inicial de la historia, pues se mostrará desenfocado y luego enfocado, el acercamiento a un grupo de manzanas y una flor. Luego, lo que estaba desenfocado y en un plano posterior, se enfocará en la misma toma: se trata de una escena en el interior de un comedor, iluminada por una luz cálida. El comedor, por las acciones que en él se realizan, se define como el espacio en que Sofia y su abuelo conviven ante una mesa en la que hay una tarta y manzanas. El abuelo pela una manzana, se hace con la cáscara un bigote postizo y logra hacer reír a la niña, que se mostraba gestualmente decaída. En el nivel de los gestemas se disyuntan decaimiento/alegría, mediante signos fisonómicos y somáticos que implican también visibles movimientos de las manos y la cabeza (gestualidad extrovertida).

La cámara retrocede hacia afuera de la ventana y se ve un plano general de la casa que vimos al principio en un día lluvioso, pero ahora en un día soleado, recurso contrastivo nuevamente correlacionado con los ejes sémicos: lluvia vs sol; presente vs pasado.

El eje sémico del enfoque vs desenfoque nos remite a lo perceptivo y cognitivo, a lo que se manifiesta y capta en forma clara, contrapuesto a lo que se capta como no definido o suavizado en sus contornos. Pero, la oposición sémica más notable es el espacio cualificado por la presencia de la lluvia y enmarcado en el ahora, opuesto al espacio cualificado por la presencia del sol y enmarcado en el pasado.

Los elementos climáticos funcionan a modo de símbolos antitéticos convencionales (sol/lluvia). A esto se añade que el espacio de la intimidad es presentado en el pasado como

lugar de convivencia, espacio al que lo ocurrido en el exterior (la fractura) transforma en espacio de reclusión y recuperación de un daño.

Se mostrará en seguida otro interior de la casa, la sala, en la que el abuelo lee un libro sobre África en un sillón, mientras Sofia dibuja, recostada sobre el piso, un insecto en un papel. Por las dos ventanas del fondo entra la luz del sol.

Las acciones realizadas en espacios tópicos reconocibles y familiares les confieren funcionalidades distintas a las meramente pragmáticas, pues el comedor se presenta como el lugar del juego y la risa, más que como lugar de la alimentación; en tanto la sala se presenta como el lugar de la realización de actividades cognoscitivo-creativas: lectura y dibujo, en lugar de mera socialización. Esto hace evidente las implicaciones semánticas conferidas a los espacios, como elementos de un antes que se ha visto alterado.

Las isotopías presentes en el filme facultan a señalar la clara correlación que se establece entre los días soleados y el tiempo que Sofia ha pasado en casa en compañía de su abuelo, en contraste con el ahora lluvioso en que el abuelo está ausente. Notamos que, en el filme, como en muchas obras pictóricas románticas, se ha empleado el recurso de crear atmósferas climáticas para exponer o enfatizar los sentimientos, afectos y emociones.

En las dos siguientes tomas se volverá a hacer manifiesto el recurso contrastivo para caracterizar otros dos espacios relacionados con un antes y un después, pues primero vemos en un encuadre que corresponde a una toma de tres cuartos³ y con la cámara baja, varios muebles de la casa (una silla, un buró, un banco) próximos a una ventana por la que se ve un exterior y la luz del sol. A esta toma sigue otra en plano completo del porche de la casa en donde hay un triciclo, objetos, y está el abuelo sentado en una banca leyendo. La iluminación de este exterior es más fría, sopla viento que levanta polvo, el abuelo tose repetidamente pese a estar cubierto por una

³También denominado plano americano.

chamarra gruesa. De pronto el viento se lleva su figura, como si fuera una forma hecha de polvo, y el abuelo desaparece, produciendo el efecto que el viento lo desintegra. Se oye la voz de Sofía: “Mamá dice que se fue a un lugar mejor”, frase que destaca una semantización de la desaparición del abuelo como un “viaje”.

Aquí reaparece el eje sémico interior/exterior y se hace visible que la modalidad del relato permite dos lecturas distintas, una guiada y que permitiría interpretar la desaparición del abuelo como un tipo de viaje, descripción difusa de su muerte; y otra lectura que permite captar el eufemismo implicado en las palabras de la madre y faculta a leer la imagen de la desintegración del abuelo como representación metafórica de su muerte, lectura no difusa de lo acontecido. Lo nítido/no nítido afecta así al campo semántico de la muerte.

La cualificación y diferenciación corresponde a un esquema que implica los ejes espacio-temporales: antes/después, correlacionados con la representación de fenómenos climáticos externos. El “antes”, el tiempo pasado en compañía del abuelo, queda asociado con la luz del sol; el tiempo de su “partida” se correlaciona con el tiempo ventoso y frío del exterior. El exterior no solo es el tiempo en que el abuelo “se va a un lugar mejor”, también es el espacio en que no encontraban a Sofía y donde Sofía “se rompió”. Aunque en este último caso el espacio se relaciona con un tiempo todavía previo a la lluvia, por lo que debemos identificarlo como límite que separa el “ahora” en que el abuelo no está, llueve y Sofía está “rota”; de un tiempo previo en el que todavía brillaba el sol. Ese exterior soleado del accidente será además posteriormente identificado como un espacio paratópico en el que Sofía tuvo que pasar por una prueba (que la dejó rota, de acuerdo con su propia descripción del acontecimiento).

La descripción del daño sufrido por la protagonista crea otro contraste, por la descripción del hecho que hacen los otros. Se trata de dos caracterizaciones distintas del acontecimiento: una corresponde al de la narradora y otra a los adultos. Sin embargo, la caracterización que hace Sofía es estricta (se

rompió, se fracturó un brazo), en tanto la caracterización de los adultos es un tanto difusa (sufrió un accidente).

Observamos que también se han definido algunos de los programas narrativos. De acuerdo con lo que señala Greimas: Sofía se presenta como el sujeto-actante que desea y disfruta de la compañía del abuelo, el abuelo se configura como el objeto deseado, la muerte del abuelo (representada metafóricamente en un exterior), se presenta como el oponente al deseo de Sofía y altera la situación idílica inicial de la historia referida. Este programa narrativo se correlaciona con otro, el programa narrativo de la madre de Sofía, sujeto-actante para quien Sofía representa el objeto buscado, cuyo oponente es la salida de Sofía, correlacionada metalépticamente con la aceptación de la ausencia del abuelo y una renuncia obligada, acontecimiento aclarado posteriormente, debido a la organización de las secuencias que se ha adoptado en el filme.

Un nuevo programa narrativo se introduce en otro espacio interior, cuando Sofía se presenta como un sujeto que no está convencido de las explicaciones que se le brindan a su privación de la compañía del abuelo, al expresar: “Pero, ¿Por qué dejó todas sus cosas? No se llevó su cámara. Así no puede trabajar”. Esta situación se produce en otro espacio de la intimidad, la recámara del abuelo. Se ofrecerán ahora los elementos cualificadores o investiduras de este otro espacio por la presencia de un conjunto de objetos dispuestos en él: una cámara fotográfica de gran formato, numerosas fotografías, un conjunto de maletas antiguas con sellos de diversos lugares, una cama en la que Sofía ve un álbum fotográfico.

La recámara del abuelo queda caracterizada como un espacio de transición, pues en ella el abuelo está ausente pero se hace presente a través de los objetos que le pertenecen. En esta otra recámara dominan colores cálidos, luz diurna y Sofía se encuentra en una actividad exploratoria, en libertad de buscar respuestas a sus interrogantes, mientras observa las fotografías capturadas por el abuelo en un álbum. Este espacio se caracteriza así como espacio del planteamiento de una búsqueda cognitiva para Sofía.

En el nivel de los parlamentos Sofía expresa: “Y, ¿por qué dejó solo a Cornelio? Lo bueno es que yo lo encontré”. La introducción de Cornelio, primero mediante su denominación, está relacionada con varios elementos contextuales que es necesario considerar. Entre las imágenes fotográficas que se han mostrado, y que la niña ha visto en un álbum, se encuentran fotografías de animales de diversas geografías: un camello, un elefante. Los objetos dispuestos en el espacio de la recámara son indicadores de las actividades del abuelo y mediante esos signos se le cualifica e inviste de rasgos específicos (era fotógrafo, viajaba a lugares distantes). De su cualificación deriva la exposición de ciertas preferencias que le caracterizan: viajó a distintas regiones del mundo, se interesaba por personas y animales de otras geografías. Recordemos que anteriormente se ha presentado al abuelo en la sala leyendo un libro sobre África y en su recámara hay un globo terráqueo (que se verá en una toma posterior), mostrando el perfil geográfico de Australia y parte del sur de Asia. Se trata de signos que expresan cierto cosmopolitismo e introducen elementos de una “globalización” (el globo terráqueo), la presencia de signos de otras culturas y países.

Sofía, luego de ver las imágenes fotográficas del abuelo sobre los animales, encuentra dentro de una maleta, gracias a unos ruidos que escucha (originados debajo de la cama), a Cornelio en una pequeña caja (contenida en una maleta), a quien inicialmente no veremos, se presentará posteriormente como un rinoceronte miniatura (por su morfología rinoceronte hindú).

Cornelio se presenta como lo externo que es encontrado en lo interior y queda relacionado con la ausencia del abuelo.

La interrogante que plantea Sofía, “¿por qué dejó solo a Cornelio?”, indica un paralelismo identificatorio entre Cornelio y Sofía: ella también fue dejada sola por el abuelo. La veremos salir de la habitación con cierta premura (indicada por su gestualidad) y con la pequeña caja.

El espacio envolvente o globalizante de la intimidad del abuelo del que participa Sofía contiene otro espacio que

representa las ausencias o viajes del abuelo, sus maletas, y en una de sus maletas, bajo su cama, se encuentra otro espacio contenido, aparentemente la caja de una cámara fotográfica, donde Sofía localiza solo y oculto a Cornelio, un ser fantástico cuya existencia se presenta como objetiva para la protagonista de cabello oscuro y ojos marrones.

El pequeño rinoceronte se caracterizará visualmente por su reducido tamaño, aparece inicialmente cubierto por una pequeña manta blanca. Se configura otro eje sémico importante aquí: descubrimiento vs ocultamiento.

El espectador adulto del cortometraje identificará en la anécdota el uso del recurso metafórico del “amigo imaginario”, en que se proyecta el estado emocional de la protagonista.

En la narración se establecerá un nuevo programa narrativo en el que Sofía se presenta como sujeto que rescata a Cornelio, definida como destinadora otorgante de las atenciones que requiere Cornelio, su destinatario: ella lo alimenta, lo acompaña y le enseña, para obtener, como sujeto que desea, una compañía que ha perdido. El tipo de tomas en estas secuencias, en su mayoría de acercamiento y de plano contra plano, con la cámara baja, enfatiza la intimidad pero también lo que se ubica en lo próximo a la superficie gravitatoria, al soporte del cuerpo de la pequeña.

Las investiduras metafóricas que se da al actante fantástico señalan una doble identificación: sustituto-mediador ante la ausencia del abuelo, y lo exterior, relacionado con la actividad realizada por el abuelo. Por otra parte, este pequeño rinoceronte se encuentra en una situación similar a la niña, por su condición de aislamiento y encierro, de abandono, efectos de sentido generados a través de los elementos contextuales o clasemáticos.

Se representan ahora las actividades de Cornelio y Sofía en compañía. Sofía alimenta a Cornelio, juega con él, quien la hace reír. Sofía y la cámara narran las acciones como “objetivas”, y no como proyecciones de un imaginario. Los adultos de la narración ignoran la existencia de Cornelio y atribuyen sus acciones a Sofía. Se presenta así una historia

percibida por dos tipos de actantes, y dos distintas interpretaciones narrativas de los acontecimientos: la del imaginario infantil de Sofía y la interpretación que hacen los adultos de los hechos referidos por ella.

El rol de Cornelio quedará definido por su actuar y se señala en el plano manifiesto visual y verbal. En el verbal Cornelio es caracterizado por lo siguiente: “Primero era chiquitito como un ratón, y todo le daba miedo. Después aprendió a jugar y se volvió muy chistoso. Y después, por sus travesuras me regañaron”. En el nivel de las imágenes, que expanden lo referido, se introducen otras informaciones: Cornelio es caracterizado por su inquietud, es más pequeño que Sofía, es generador de desorden y destrucción, desempeña parte de las funciones que desempeñaba el abuelo, pues cuando “aprende a jugar” y una pequeña pelota es desinflada por su cuerno, quedando colgada en su rostro, hace reír a Sofía, acción equiparable a la del abuelo cuando se pone bigotes de cáscara de manzana y hace reír a Sofía. Es decir, Cornelio se presenta como sustituto parcial del rol actancial del abuelo, es el compañero capaz de transformar el espacio del confinamiento en un espacio de juego, pero en condiciones distintas para Sofía, pues ella debe alimentar a Cornelio, enseñarle a jugar y es ella quien cuida de Cornelio y lo oculta.

De acuerdo con Greimas, la casa se presenta ahora como espacio de la responsabilidad autoasumida por Sofía de ser para Cornelio lo que el abuelo era para ella, al mismo tiempo que Cornelio desempeña el rol del abuelo en ciertas ocasiones, pero Sofía ha pasado de ser el destinatario de las atenciones de otro a ser el destinador-destinatario, en un fenómeno de sincretismo actancial que también afecta al personaje de Cornelio, objeto-deseado y sujeto-destinador.

La presencia de un pequeño rinoceronte en la casa tiene implicaciones semánticas, sirve para asimilar el espacio en que se encuentra Sofía con el espacio de los viajes del abuelo, que Sofía conoce por fotografía e historias. Él introduce lo externo en lo interior (íntimo), representa lo salvaje y potencialmente peligroso que connota el rinoceronte, domesticado

parcialmente gracias a su reducido tamaño. Sin embargo, el espacio utópico inicial en que transcurría el tiempo de Sofía y su abuelo se ha transformado en el espacio de Sofía y Cornelio, que se va presentando progresivamente como connotado de disforias, descubiertas progresivamente, mediante las actividades destructoras de Cornelio y las consecuencias que para Sofía tienen esas actividades. El eje sémico lo externo/lo interno se definirá así progresivamente por su relación con lo destructivo vs lo destruido.

Aunque la historia es narrada desde la perspectiva de Sofía, la perspectiva adulta de los hechos también es introducida verbal y visualmente en el filme, pues la madre no solo identifica lo que hace Cornelio con actividades que realiza Sofía, también la censura o reprende con llamadas de atención breves. En tanto, Cornelio se presenta como transgresor de normas implícitas, transgresiones que se van haciendo manifiestas como censurables por la voz de la madre y luego por la voz y gestualidad de Sofía. De este modo se plantea la presencia de Cornelio como un problema creciente a solucionar, tanto en el nivel del relato verbal de la narradora, como debido a la voz de la madre que introduce la perspectiva adulta: “Sofía deja de correr (...) Sofía deja de correr, tu padre está leyendo”. En las imágenes quien hace ruido es Cornelio, el padre no es visible, ni se escucha su voz, solo se hace presente por las palabras de la madre, a esto se añade que el rol transgresor de Cornelio se expone también en otras imágenes, pues su actuar negativo se va presentando mediante una serie de tomas que corresponden al espacio figurativo físico exterior u objetivo: macetas rotas, una máquina de escribir descompuesta, pantuflas de estambre destejidas, desorden en el espacio de la sala (donde hay un triciclo y una silla vacía, como en la escena en que desaparece el abuelo). Se trata de tomas en que no se muestra al responsable de las destrucciones y el desorden, pero la voz de la madre indica como responsable a Sofía, presentada como “chivo expiatorio” de los actos de Cornelio. Pese a todo esto, brilla el sol a través de las ventanas.

La narración vuelve a la temporalidad del inicio, manteniendo presente el eje sémico entre el espacio-tiempo del pasado y el espacio-tiempo actual. En este otro regreso al tiempo inicial se muestra el campo lluvioso (el mismo campo que antes se mostró con sol), mientras en su recámara Sofía dibuja con su dedo un sol en el vaho del cristal de la ventana. La acción y el gesto reactivan el eje sémico sol vs lluvia, con todas las connotaciones que se le ha ido confiriendo.

La narradora señala en seguida: “Cornelio era muy tragón y se terminó todas las plantas de mi mamá. Él ya estaba más grande que el perro de Natalia”. Cornelio se presenta como equiparable a animales que pueden localizarse en un entorno doméstico: un ratón, un perro, pese a que se trata de un animal salvaje, aunque de reducido tamaño. Se configura otro eje sémico: lo doméstico familiar vs lo salvaje exterior, pues Cornelio estaba en una maleta, indicio de su origen externo.

En seguida, se ven las manos de la madre que acercan un tazón, mientras se escucha: “Morusa: Tómatelo está calentito”. Sofía se presenta aquí como el destinatario de las atenciones de la madre, a quien corresponde el rol de destinador. Se reitera así la isotopía correlacionada con el eje sémico de lo interior/lo exterior, el primero caracterizado como espacio del cuidado, del juego; el segundo como espacio del daño físico, la ausencia, la pérdida, la muerte.

Sofía continuará su relato sobre Cornelio: “Entonces empezó a comer más y más”. Las imágenes pasan del espacio del ahora, al espacio-tiempo retrospectivo nuevamente. En las secuencias siguientes se vuelve a hacer uso del recurso contrastivo que permite establecer las diferencias entre lo que expresa la voz de la narradora y la narración que ofrece la cámara, pues ante la expansión de la actividad alimentaria de Cornelio, el espacio se caracteriza como objeto de la destrucción progresiva por parte de rinoceronte: “Primero fueron las historias de mi papá, luego las luces de la casa, los secretos de las paredes”, las imágenes muestran a Cornelio tragando las páginas de un libro, consumiendo la llama de una vela y haciendo huecos en las paredes y creando desorden. Estos

contrastes entre palabras e imágenes evidencian la distancia entre lo señalado por la pequeña narradora y lo mostrado: ella “suaviza” lo acontecido, y aunque las acciones narradas resulten relativamente homologables, se observa cierto crescendo, al pasar del daño de objetos, a la destrucción de la casa. Debe observarse que estas destrucciones se encuentran relacionadas con la censura que ahora la propia Sofía hace gestualmente de la conducta de Cornelio (mueve la cabeza en signo de negación, sintagma gestual reprobatorio), asumiendo el rol que su madre desempeña con ella.

La transformación progresiva del espacio en que brilla el sol, pero en el que se producen alteraciones en aumento que lo acaban caracterizando como espacio distópico, marca su clímax por una nueva distribución del espacio que ocuparán Sofía y Cornelio en el interior de la recámara, debido al aumento de tamaño de este: “Creció tanto, tanto que la casa le quedó chiquita”. La transformación de Cornelio, de un pequeño rinoceronte a uno de gran tamaño que invade totalmente el espacio de la intimidad, se ofrece de modo ingenioso: a la manera de un intercambio de figuras sobre una base giratoria de madera, mecanismo que tuvieron algunos antiguos juguetes. Este movimiento sustitutivo destaca la gravedad física de Cornelio y su volumen. La transformación dimensional de Cornelio modifica la distribución espacial y hace visible para Sofía la imposibilidad de seguir manteniéndolo en su espacio personal.

La representación del rinoceronte refiere, inevitablemente, al célebre grabado de Durero, pero lo más importante son las implicaciones semánticas que esta transformación dimensional conlleva y que quedan en el implícito narrativo, remitiendo a un proceso cognitivo significativo para Sofía: ella no puede seguir conteniendo en el interior algo enorme y peligroso, que podría destruir su universo, por más encarnizada o identificada que esté.

Aunque se han mostrado las dimensiones del rinoceronte, se observa que Sofía lo saca de la casa en la pequeña caja en que lo encontró, lo que vuelve a hacer visible que el personaje



de Cornelio existe objetivamente para Sofía, pero no se trata de un ser que exista objetivamente. La determinación de Sofía de dejar ir a Cornelio y su justificación, sirven para presentar el papel de adyuvante que en este programa narrativo desempeñará el abuelo en ausencia: “El abuelo decía que los animales vivían más felices en el campo”. Así, aunque Sofía se ve obligada a abandonar a Cornelio, el aprendizaje derivado de la información proporcionada por su abuelo le permite asimilar el abandono que tendrá que hacer ella, de un compañero que ya no puede seguir siendo contenido. La domesticación de lo externo ha fracasado, se presenta como no posible en las condiciones planteadas en el relato.

Sofía figurará ahora en el espacio exterior, en un bosque neblinoso y de iluminación fría, se muestran las elevadas copas de los árboles del espacio en que la pequeña asumirá la tarea difícil de dejar ir a Cornelio. El exterior queda aquí definido como espacio de una prueba cualificante. En las

imágenes se está enfatizando el eje sémico de lo grande/lo pequeño. Los movimientos de la cámara ilustran una exploración de un espacio no familiar para Sofía, cumpliendo las funciones de una cámara subjetiva. Veremos luego a Sofía alejándose de la casa en el espacio boscoso.

Es en las secuencias posteriores donde se puede identificar el referente de la imagen fotográfica que Rita Basulto señaló en entrevistas como el germen de esta animación: la de una niña tocando la nariz de un rinoceronte.

Debemos señalar que en el cortometraje hay además otro subtexto de animación que debe reconocerse como antecedente, en la representación de un animal salvaje en miniatura en un contexto ajeno a su hábitat natural. Se trata del cortometraje *Punch Trunk* (1953) de Chuck Jones, corto de dibujos animados de *Looney Tunes*. Cortometraje que narra la historia de un elefante miniatura que altera la vida urbana en distintos contextos, pese a su tamaño.

En el cortometraje de Rita Basulto se borra la disjunción entre dos zonas geográficas distintas, bosque y zona de pastizales (hábitat natural del rinoceronte), al ubicar a la pequeña con un gran rinoceronte en un bosque pedregoso que ofrece otra caracterización del espacio globalizante, para recuperar el tópico del bosque del cuento de tradición oral en que un pequeño enfrenta peligros (Caperucita, Hansel y Gretel, Pulgarcito, etc.).

Debemos destacar que el espacio exterior se presenta nuevamente en el corto relacionado con el alejamiento, la renuncia y abandono, la pérdida de un ser querido.

Debido a que todos los enunciados figuran como relato-confesión en una suerte de fluir de pensamiento de Sofía, que el receptor percibirá como destinada a él, se pone en evidencia la tarea de autoaprendizaje que las situaciones representan para Sofía, al presentar los hechos como el pensamiento verbalizado interiormente por la pequeña, derivado de una reflexión *a posteriori*.

La batalla emocional que Sofía libra y la inutilidad de sus acciones por alejar a Cornelio, transforman el exterior en el espacio de una separación dolorosa (expresada a través del llanto y el gesto somático), separación que luego adquiere la modalidad de escapatoria con un propósito manifiesto: “Por eso corrí para perderlo. Corrí y corrí. Pero él siempre me alcanzaba. Seguí corriendo hasta que...” Veremos a Sofía y a Cornelio caer.

La representación del exterior alcanza su cualificación más crítica al ser caracterizado como el espacio de una caída prolongada, ocasionada por la carrera en huida-persecución, en un entorno nebuloso, afín al de las nubes de una tormenta que se han presentado al inicio del cortometraje. En la caída, Sofía y Cornelio han perdido su superficie de apoyo y se destaca el peso de lo gravitacional.

Se producirá entonces un retorno al tiempo y lugar inicial de la narración, la cama de Sofía, quien se encuentra tras el cristal de la ventana en la que ahora es visible que ha dejado de llover. Las palabras finales de la narradora harán

manifiesta la transformación que opera en el relato, porque se representa en una última escena, un espacio exterior imaginario: un campo donde brilla el sol, hay pastizales y árboles de manzanas bajo cuya copa está sentado el abuelo en un sillón leyendo, en compañía de pequeños y grandes rinocerontes y de Cornelio.

El espacio exterior de la muerte, la ausencia, el daño, la separación, el abandono no deseado, la huida, el daño físico, el dolor, es ahora presentado como un espacio ideal que participa de rasgos que han caracterizado el interior conocido por Sofía, y es caracterizado como espacio utópico del gozo, la compañía, el reencuentro, un espacio en el que, aunque Sofía no se ubique, puede imaginar como un lugar mejor, uno de los propósitos de la madre en su explicación a la ausencia del abuelo.

La basculación y disyunción temporal entre presente (lluvia) y pasado (sol) se resuelve mediante una conjunción temporal utópica en la que aquello que caracterizaba el pasado (sol, compañía, presencia, protección, intimidad) se proyecta en un tiempo-espacio virtual alterno y utópico, ubicado en un exterior imaginario, espacio-tiempo utópico del que no queda excluida del todo Sofía, lo que permite cualificar el presente, el espacio interior y el espacio englobante del ahora, disfóricos ambos (ella está herida en su recámara, el abuelo no está, tampoco Cornelio), como espacios-tiempos no disfóricos, eliminando así la presencia de la lluvia y sus contenidos semémicos.

CONCLUSIONES

En el filme se ha evitado hacer uso de puntos de anclajes temporales y espaciales históricos y geográficos (no hay fechas, ni nombres de lugares), se representan cambios climáticos y diferentes horas del día, resultando difusa la temporalidad, aunque algunos elementos connotan o indican un periodo cuyos límites amplios remiten a un lapso posterior a las primeras décadas del siglo XX (por la presencia de la cámara fotográfica y la máquina de escribir), y previo a las últimas

décadas del mismo siglo (por la ausencia de ciertas tecnologías de la comunicación). El entorno es rural, pero la ubicación geográfica también resultará afectada por la imprecisión, sin que aparezcan hitos geográficos que permitan una ubicación exacta, pese al estilo de la casa. Lo cual señala el deseo de no implicar una realidad histórica concreta de un modo explícito, para destacar un espacio rural idealizado y solo ofrecer algunos indicios cronológicos mediante objetos y vestuarios.

En el nivel semántico superficial, la función didáctica de la narración es muy visible, así como el receptor potencial al que va dirigida la historia, en que se representa la forma como una pequeña enfrenta la muerte de un ser querido. Para cumplir con este propósito didáctico se han utilizado en el filme recursos metafóricos, eufemísticos, perifrásticos y tópicos del cuento infantil.

En cuanto a los referentes culturales manifiestos en el filme, cuyo estudio es tan importante para Greimas como la semántica a la que estos se vinculan, se observa que estos provienen principalmente de la cultura norteamericana (obras pictóricas, filme de dibujos animados), elementos que se reproducen con variables de diverso grado, en relación con otros signos propios de una cultura hispanoamericana y mexicana (idioma, tipo étnico del personaje, estructura familiar, gestualidad extrovertida, creencias religiosas, etc.), y que hacen manifiestos modelos culturales adoptados y tipos de relaciones interculturales jerarquizadas que se producen entre dos contextos sociales que guardan proximidad geográfica, en este caso: México y Estados Unidos. Sistema intercultural que no excluye la presencia de elementos de otras culturas.

Sin embargo, nos interesa exponer algunos de los trazados ideológicos manifiestos en un nivel estructural profundo, en las dialécticas semánticas de la obra, que también implica una óptica adulta contrastada con la óptica infantil en el filme. Este nivel profundo se genera a nivel estructural y constituye la última etapa del estudio formulado por Greimas.

En la película se reitera la oposición del espacio interior contrapuesto al exterior, quedando caracterizado el exterior como espacio de la muerte, la renuncia dolorosa, la caída, la ruptura y el extravío o pérdida, contexto globalizante y escenario de una dura prueba para la protagonista (el exterior es donde el abuelo muere o literalmente desaparece, la niña se “rompe”, tiene lugar el abandono, la pérdida, la caída).

Este eje sémico interior vs exterior solo logra ser asimilable como no peligroso para Cornelio (un animal no domesticable, salvaje y enorme) mediante las palabras del abuelo que la pequeña recuerda; o mediante una idealización en la que se manifiestan referentes propios de una concepción religiosa: existencia posterior a la vida, el mito de un paraíso donde brilla el sol y hay manzanas (que los personajes pueden comer), y donde hacen lo que les gusta (leer, ser libres), crece la hierba, todos tienen un lugar adecuado y hay un cómodo sillón.

En tanto la narración reconoce esta idealización, que no oculta filiación religiosa, como resultado de la imaginación de una niña —aunque orientada por la madre—, ante la situación de privación definitiva y pérdida verificada en el exterior pero que trastoca el interior; para el receptor adulto persistirá la dicotomía planteada desde el inicio entre el espacio interior vs el exterior, correlacionada en la historia con la dicotomía pasado vs presente, y el resto de caracterizaciones que han investido estos dos espacios y tiempos. El exterior queda así fuertemente marcado como espacio de lo que logra alterar el orden interno, lugar del daño material, de la muerte (encubierta), espacio del accidente, de la pérdida y renuncia, en un presente en que hay mal clima.

La intrusión de un elemento externo en el interior tiene también esas implicaciones negativas que en el filme se le confieren al espacio externo: destrucción, daño. Esto se manifiesta en las funciones que cumple Cornelio, quien fue objeto de una identificación con él por Sofía.

En la narración audiovisual, sin perder cierta polisemia, Cornelio involucra la introducción de ese mundo externo al que el abuelo viajaba en sus ausencias y del que son

testimonio sus fotografías. El espacio exterior queda definido para Sofía como un territorio externo interiorizado, connota lo solidario, pero también lo no domesticable. Las acciones de Cornelio implican daños a los objetos y al hogar, llamadas de atención y finalmente, la ocupación del espacio íntimo.

Cornelio, pese a tratarse de un animal salvaje, no es caracterizado como agresor de la pequeña, la conduce a asumir ciertas responsabilidades, aceptar pérdidas, pero indirectamente también es causante de que Sofía salga, se pierda, caiga y se rompa. Por lo que Cornelio cumple un doble papel, uno positivo y otro negativo, en los programas narrativos que involucran a Sofía.

Los recursos empleados para la función didáctica del filme no solo afectan la anécdota principal del relato audiovisual, también permiten una interpretación guiada por ellos para referir a otras realidades representadas ficcionalmente de modo implícito o subyacente, pues la caracterización del espacio que figura el filme resulta análoga a la caracterización que en el contexto sociocultural de producción del filme ha tenido lugar en las últimas décadas en México. Para precisar la forma en que en el nivel estructural se expresa implícitamente dicha relación debemos recordar lo señalado por J. C. Carrière y Umberto Eco (2019) sobre el “proceso dinámico de filtraje constante de la memoria cultural” (p. 63), que se verifica en toda producción, memoria social e ideológica que se manifiesta a nivel de las estructuras sígnicas, pero también “a partir de representaciones de referentes compartidos” (Woodside, 2012, p. 69).

Hemos señalado que el eje sémico de lo interior vs exterior que afecta diversos elementos textuales se corresponde con una caracterización del espacio presente en el contexto social de producción del corto, concepto generado no solo mediante una serie de tradiciones difundidas en diversos entornos culturales de larga tradición, también es propiciado por las condiciones sociales concretas del entorno social en una sociedad en la que, a partir de las políticas declaradas contra el crimen, el espacio exterior se manifestaría

reiteradamente como espacio de la muerte, la ausencia, la renuncia a lo valorado, el daño físico, la pérdida y la desaparición, fenómenos agudizados en México a partir de 2006 (según datos del Comité Contra la Desaparición Forzada, 2014; FIDH, 2020; UNESCO, 2015; Rivas Rodríguez, 2016), en condiciones contrastadas notablemente con los índices de violencia y criminalidad percibidos y verificados en el pasado en el país, en amplias zonas rurales y urbanas. Sobre este fenómeno recalamos que no se trata de una transcripción o referencia explícita a los fenómenos sociales indicados, sino de una correlación sémico-estructural entre los ejes semánticos del filme y los ejes semánticos presentes en el contexto sociocultural de producción del filme (tal como los ha concebido y estudiado Greimas), en el que si bien actualmente los fenómenos sociales señalados son conocidos incluso por menores de edad, se ignora que se encontraban ya presentes en este contexto social mucho antes de 2006 (en que se agudizaron marcadamente), en zonas rurales y posteriormente urbanas, como observan los especialistas en la historia de tales problemáticas en México (Valdés, 2013, especialmente capítulos 2 y 3).

Además, México se ha caracterizado como país de migrantes por una política de fronteras abiertas de larga historia, que tuvo consecuencias muy positivas en el siglo XX. Sin embargo, en el presente siglo, la creciente migración de otros lugares del mundo hacia Estados Unidos a través del territorio mexicano ha dado lugar a una serie de problemáticas que se tornan cada vez más críticas, pues unida a la migración justificada de grandes poblaciones se ha verificado la migración de delincuentes y miembros del crimen (que se suman o compiten con criminales locales), el número de migrantes ha crecido en proporciones tumultuarias que exigen colectivamente más satisfactores, cuidados y resguardo, a su paso por el país, y en comunidades rurales que muchas veces se encuentran en condiciones más vulnerables que ellos. A esto se añaden las distintas políticas de puertas cerradas o marcadamente selectivas respecto a la migración que se han reforzado en

Estados Unidos, y que han llegado a implicar que México desempeñe el papel de país receptor de migrantes rechazados y no solo espacio en que esos migrantes transitan o esperan las soluciones a sus demandas de asilo. Todo esto ha propiciado cambios en las concepciones sobre quienes provienen del exterior en calidad de migrantes, fenómenos que llegan a manifestarse en las nuevas normas jurídicas mexicanas (Canales y Rojas, 2018, p. 67).

De manera que los ejes sémicos del filme corresponden a fenómenos que, pese a tratarse de una narración que ha evitado referir a un contexto específico, incluye elementos fantásticos y está fundamentalmente dirigida a un receptor infantil, hacen visible la forma en que el contexto real, socio-cultural de producción del filme deja huellas en el relato de ficción en un nivel profundo pero perceptible en el análisis estructural semántico del texto.

Otros elementos propios del contexto sociocultural también se manifiestan semánticamente en el cortometraje, aunque en un nivel más evidente, por ejemplo, en el de la representación de la estructura familiar, pues la niña figura al cuidado principal de un miembro de la generación de los abuelos y posteriormente de la madre (en ausencia del abuelo). En tanto la figura del padre se hace presente como circunstante relacionado con la norma que regula el entorno familiar. Se trata de un padre “no visible”, ni “audible”, caracterizado por hacerse presente por la mediación de la madre y como figura de autoridad. En tanto la madre, aunque desempeña un rol actancial específico y es audible, es solo parcialmente visible (sus manos, su hacer y gestos de cuidado). Si bien en el cortometraje se representa un entorno familiar funcional, aparentemente sin carencias económicas pero también sin lujos, el aislamiento de quien parece ser hija única y todavía en edad de no ir a la escuela se destaca, punto que se refuerza debido al entorno rural y a la ausencia de medios de comunicación modernos (teléfono, televisión, internet, electricidad, etc.) y el aislamiento en ese entorno rural.

Estos rasgos de la estructura familiar y del contexto rural, no fueron ni son raros en muchos entornos de diversos estratos sociales en México, en ocasiones debido a las labores y actividades de los padres (ambos trabajan, dentro o fuera de casa), o reforzados por fenómenos sociales como la necesidad de migración del padre (a otro país o ciudad, por cuestiones laborales), las cargas horarias de trabajo que dejan poco tiempo a la convivencia, y las condiciones de vida de una estructura familiar extensa (en que los abuelos habitan con los hijos o a la inversa, haciéndose cargo del cuidado de los nietos), fenómenos notables en México (Carrillo Méndez, 2017; Gutiérrez Capulín et al., 2016). Situaciones a las que se suman elementos que propician el aislamiento en el campo (Tapia y Valenti, 2016).

El eje sémico del descubrimiento/ocultamiento correlacionado con el sentimiento del abandono y la muerte, y con el contraste entre una perspectiva infantil contrapuesta a una perspectiva adulta, genera tensiones que se resuelven para la niña mediante la aceptación de una respuesta tranquilizadora de orden religioso (dominante en México), pero no se resuelven para quien percibe dicha respuesta como orientada por una autoridad para explicar el destino del abuelo, manteniendo vigente la oposición espacio interior vs espacio exterior, con todas sus implicaciones semánticas manifiestas en el texto, pese a los recursos de veladuras y eufemismos.

Los anteriores fenómenos permiten señalar que, a diferencia de otros cortometrajes y largometrajes de animación producidos en México (Woodside, 2012, pp. 65-84; Viñolo e Infante, 2012, pp. 388-389; Vidaurre, 2018, pp. 91-95), este cortometraje dirigido principalmente a un público infantil, no involucra contenidos promovidos por el Estado, manifestando una postura ideológica independiente pero soterrada, y cumple con el objetivo didáctico-expresivo que se ha planteado en la obra, al mismo tiempo que transcribe en un nivel estructural profundo oposiciones significativas del entorno social.

Podemos observar también que, pese a no haber realizado un análisis minucioso en el que se aplicaran todas las propuestas de Greimas, sino solo algunas de sus consideraciones, se han logrado identificar los ejes sémicos básicos de la obra, diversas isotopías e incluso los principales programas

narrativos de los actantes. El estudio también nos ha permitido precisar los tipos de relación que entre imágenes y palabras se establece en una obra, que participa de signos de tipos distintos: verbales, figurativos, gestuales, espaciales. Tipos de signos en cuyo análisis se interesó Greimas en diversos escritos. 🧠



Lluvia en los ojos
(Rita Basulto, 2013).

Bibliografía

- AURREGOECHEA, J. M. (2004). *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación*. Ciudad de México, México: Cineteca Nacional.
- BARRETO-SALAZAR, J. F. (2021). *La obstinación en Greimas y Fontanille. Aplicaciones en el cine colombiano*, Mérida, México: Universidad de los Andes.
- CANALES, A. I. y Rojas, M. L. (2018). *Panorama de la migración internacional en México y Centroamérica. Documento elaborado en el marco de la Reunión Regional Latinoamericana y Caribeña de Expertas y Expertos en Migración Internacional preparatoria del Pacto Mundial para una Migración Segura, Ordenada y Regular*, Recuperado de: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/43697/1/S1800554_es.pdf
- CARRIÈRE, J. C. y Eco, U. (2010). *Nadie acabará con los libros. Entrevistas realizadas por Jean-Philippe de Tonnac*. Ciudad de México, México: Lumen.
- CARRILLO Méndez, D. (2017). La transformación de la familia en México del siglo XXI y su impacto en la sociedad. *Temas de Ciencia y Tecnología*, 63, 70-73. Recuperado de: https://www.utm.mx/edi_anteriores/temas63/NotaCientifica-3_T63LaTransformaciondeLaFamiliaenMexico.pdf
- COMITÉ CONTRA LA DESAPARICIÓN FORZADA (2014). *Desapariciones en México. Informe sombra para el análisis del informe del Gobierno Mexicano ante el Comité Contra la Desaparición Forzada*. Disponible en: https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CED/Shared%20Documents/MEX/INT_CED_ICO_MEX_17774_S.pdf
- DITTUS, R. (2012). *El cine documental político y la noción de dispositivo. Una aproximación semiótica*, Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- FEDERACIÓN INTERNACIONAL POR LOS DERECHOS HUMANOS (2020). Situación de impunidad en México. *I(dh)reas*, 750, 3-22. Recuperado de: <https://www.fidh.org/IMG/pdf/mexique750esp.pdf>
- GREIMAS, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid, España: Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos de semiótica T. I*. Madrid, España: Fragua.
- GREIMAS, A. J. (1989). *Del sentido. Ensayos de semiótica T. II*, Madrid, España: Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1993). *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona, España: Paidós.
- GUTIÉRREZ Capulín, R. et al. (2016). El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica. *Ciencia Ergo Sum*, 23(3): 219-230. Recuperado de: <https://cienciaergosum.uaemex.mx/article/view/7364>
- OSWALD, C. (2021). *Andrew Wyeth*. <https://andrewwyeth.com>
- RIVAS-RODRÍGUEZ, J. (2016). *Incidencia de los delitos de alto impacto en México*. Ciudad de México, México: Observatorio Nacional Ciudadano de Seguridad, Justicia y Legalidad.
- RODRÍGUEZ Bermúdez, Manuel (2007). *Animación: una perspectiva desde México*. Ciudad de México, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

- TAPIA, L. A. y Valenti, G. (2016). Desigualdad educativa y desigualdad social en México. *Perfiles educativos*, 151, 32-54. <https://doi.org/10.22201/iisue.24486167e.2016.151.54885>
- UNESCO (2015). *La desaparición forzada en México: una mirada desde el sistema de Naciones Unidas*. Ciudad de México, México: CNDH.
- VALDÉS, G. (2013). *Historia del narcotráfico en México*. Ciudad de México, México: Aguilar.
- VIDAURRE, C. V. (2018). Relato enmarcado y relato 'maravilloso' en ***La casa triste*** (Sofía Carrillo, 2013). *Secuencias. Revista de historia del cine*, 48, 73-95. <https://doi.org/10.15366/secuencias2018.48.004>
- VILCHES, Lorenzo (2017). Diccionario de semiótica y narrativas de cine y televisión. *Significação*, 44(48), 15-31. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.135194>
- VIÑOLO, S. e Infante del Rosal, F. (2012). La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 52, 369-391. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200019>
- WOODSIDE, J. (2012). Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 36, 65-84. <https://www.culturascontemporaneas.com/culturascontemporaneas/contenidos/5%20-%20Cine%20y%20memoria%20cultural%20pp%2065-84.pdf>

Filmografía

- BASULTO, R. (Directora) & Medina, J. J. y Goded, Y. (Productores). (2013). ***Lluvia en los ojos***. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- JONES, C. (Director) & Selzer, E. (Productor). (1953). ***Punch Trunk***. EE.UU. Warner Bros.

CARMEN VITALIANA VIDAURRE ARENAS es Doctora en Cultura y Civilización Hispanoamericana (Universidad de Montpellier). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Responsable del cuerpo académico consolidado de Arte y Antropología Cultural. Profesora-investigadora del Departamento de Artes Visuales del CUAAD de la Universidad de Guadalajara, a cargo del proyecto multianual de investigación sobre análisis de la narrativa visual y audiovisual.