

Listening to Otherness in *Pedro Páramo* (1967) by Carlos Velo The self-existence from the desires and memories of other

La escucha de la otredad en *Pedro Páramo* (1967) por Carlos Velo

La existencia del yo desde los deseos y recuerdos de un otro

Dulce María Núñez Oseguera

Universidad Iberoamericana, México

Abstract

Pedro Páramo (1967) directed by Carlos Velo is part of the Mexican cinema of the sixties. This film has an arduous film adaptation work, as it is inspired by the homonymous novel written by Juan Rulfo in 1954. This text focuses on the encounter between Juan Preciado, the son of the chief Pedro Páramo, with the muleteer Abundio. This meeting is surrounded by symbolic elements that offer a visuality that enables ontological approaches linked to these moving images. These moving images will be the ones that, together with the sound resources, raise questions about being, as well as the desires that covers, always based on someone else's memories and demands. This is how *Pedro Páramo* by Carlos Velo suggests to be a major movie inspired by a renowned novel as complex as the philosophical and psychoanalytic questions that cover the human being. This film confuses, annoys and fascinates the viewer, possibly leading him to the darkest reflections of his existence

Keywords: Rulfo, Mexican Cinema, self-existence, memories.

Ve a Comala Juan, allá vive tu padre...":
Reseña de *Pedro Páramo* (1967)

Este largometraje de 105 minutos contó con la participación de Gabriel Figueroa como responsable de fotografía, por lo tanto, se aprecian los claroscuros que tanto caracterizaban su trabajo. El guion fue escrito por Manuel Barbachano, Carlos Fuentes y el mismo Carlos Velo, fue un trabajo de adaptación y colaboración artística. Joaquín Gutiérrez Heras fue responsable de la música del filme. El montaje lo realizó Gloria Schoemann, quien editó varias películas icónicas de la Época de oro como, por ejemplo, *Enamorada* (1946) dirigida por Emilio El Indio Fernández, *Dos tipos de cuidado* (1952) dirigida por Ismael Rodríguez, o *Días de otoño* (1962) dirigida por Roberto Gavaldón. El filme posee una narrativa que complejiza no solo su apreciación sino también la descripción del largometraje, por esta razón el análisis se pensó a partir de secuencias temáticas.

El filme da comienzo con la *secuencia uno*, en la cual la madre de Juan Preciado (Carlos Fernández) se encuentra en cama, enferma, le solicita a su hijo buscar a su padre, un tal Pedro Páramo (John Gavin), con la intención de reclamar lo que le corresponde. De esta manera inicia la indagación por parte de Preciado sobre su origen. La *secuencia dos* exhibe un

terreno enorme mostrado gracias a un plano general, desde donde se advierten extensiones de tierra y las primeras ruinas del pueblo de Comala. En esta secuencia Juan Preciado conoce a Abundio (Joaquín Martínez), el arriero, lo anterior es un importante encuentro pues será el primer poblador de Comala con el que Preciado entable conversación. La *voice over*¹ describe el recuerdo que tenía la madre de Juan Preciado sobre Comala, esta voz le pertenece a Dolores Preciado (Claudia Millán). La voz permanece mientras Juan camina por diversos espacios solitarios, entre caminos áridos y empedrados. Juan Preciado entabla una corta conversación con su madre, esta voz *en off* da respuesta; sin embargo, no se sabe con certeza si la voz pertenece al mismo recuerdo o son las palabras de un muerto.

Las manos de Eduviges Dyada (Beatriz Sheridan) le abren paso a Juan Preciado desde el interior de un recinto en ruinas. Entre objetos inservibles y habitaciones sin muebles, Juan Preciado entabla una conversación con Doña Eduviges, quien, como Abundio, le ofrece un pocillo sin agua después de que Juan Preciado le hiciera manifiesta su sed. En este momento un salto en el tiempo inicia la *secuencia tres*, la cual se caracteriza por empezar y finalizar con la aparición de Fulgor Sedano. Un plano medio enfoca a Pedro Páramo recibiendo a Sedano (Ignacio López Tarso) en la Hacienda La Media Luna. Entre planos abiertos se enfocan árboles y vegetación, iluminación y vida. La secuencia engloba la primera aparición de Pedro Páramo con Fulgor Sedano, aquí se expone la boda del cacique con Dolores Preciado, en el fragmento aparecen personajes importantes como el Padre Rentería (Augusto Benedico), el Saltaperico (Alfonso Arau) y Eduviges Dyada de joven. Durante la secuencia se muestran dos conspiraciones; la planificación de la noche de bodas entre Eduviges y Pedro Páramo a petición de Dolores Preciado, así como la maquinación entre el cacique y Fulgor Sedano para asesinar a Toribio Aldrete (Roberto Cañedo). Con la muerte de este último da por concluida la secuencia.

La *secuencia cuatro* vuelve a ser un salto en el tiempo, regresa la conversación que sostenía Eduviges con Juan Preciado. Durante esta secuencia se abordan sucesos importantes en un vaivén de tiempos. Eduviges ofrece la pauta para dar comienzo a otras secuencias fundamentales como la primera aparición de Susana San Juan (Pilar Pellicer), lo anterior dará inicio a la *secuencia cinco*. Su aparición se origina cuando Eduviges le menciona a Juan Preciado la Mina de La Andrómeda, lugar de "los San Juan" Durante esta secuencia se revela la relación entre Susana y su padre Bartolomé San Juan (Narciso

Busquets). Una relación que sugiere abuso y crueldad se expone en el interior de la casa de los San Juan, y cuando Susana es obligada a descender por la mina en busca de dinero. En la secuencia también se exhibe a Susana con Florencio a partir de un intercambio de planos abiertos en el mar y en interiores. A pocos minutos se revela la muerte de Florencio debido a un derrumbamiento de un techo. El fragmento también revela la infelicidad de Dolores al lado de Pedro Páramo y sus constantes infidelidades. De igual modo, se escucha a Pedro Páramo mandar a Dolores a Sayula con su hermana, después de escucharla suspirar. Le solicita a su sirvienta Damiana Cisneros (Graciela Doring) que la acompañe y la asista en el parto. Damiana tiene permitido volver a Comala, si ella lo desea. Esta secuencia termina cuando se revela que La Andrómeda dejará de ser administrada por Bartolomé San Juan, por decreto del general Obregón.

En la *secuencia seis* regresa al diálogo establecido entre Juan Preciado y doña Eduvigés, quien le revela que Pedro Páramo nunca se enamoró de su madre Dolores, sino de Susana San Juan. Esta secuencia se vuelve un recordatorio del suicidio de Eduvigés tiempo atrás. Los planos generales dejan apreciar el cuerpo de la mujer colgando de una soga en la pared, se observan espacios derruidos llenos de objetos amontonados. Reaparece la voz *en off* que revela fragmentos del libro anunciados como murmullos, gritos y susurros intercalados con la voz de Dolores Preciado, estos fragmentos son escuchados por su hijo al salir de la casa de Doña Eduvigés, las voces lo acompañan mientras él vaga por las calles, atraviesa los caminos de Comala, vacíos y deteriorados. Se escucha la estrofa "Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar..." Juan Preciado se acerca a la iglesia dentro de la cual se encuentra con Ana Rentería (Julissa), la sobrina del cura.

Ana Rentería abre el preámbulo de la *secuencia siete* al narrar la existencia de Miguel Páramo (Jorge Rivero), único hijo reconocido por el cacique. Esta secuencia muestra las atrocidades cometidas por él, así como los secuestros de las señoritas del pueblo, las violaciones y los ultrajes. Todo lo anterior era conocido y justificado tanto por su padre, Pedro Páramo, como por Fulgor Sedano. La secuencia promueve otro salto en el tiempo donde, además de exponer la relación entre Miguel y su padre, muestra la prosperidad de La Media Luna. Esta riqueza se da a partir de los abusos cometidos por el cacique, quien muestra un interés nulo por los pobladores pobres y desafortunados de Comala. Pedro Páramo manda a buscar a Bartolomé, para que él se haga responsable de algunas tierras de su hacienda, aunque la principal intención era tener cerca a su hija, Susana San Juan. En la secuencia aparece Dorotea *La Cuarraca* (Rosa Furman), quien le lleva mujeres jóvenes a Miguel Preciado a partir de mentiras y engaños. Ana Rentería le cuenta a Juan Preciado que la muerte del hijo del cacique ocurrió por una caída de su caballo, *el Colorado*. Esta secuencia termina con el Padre Rentería dando la bendición al cadáver de Miguel Páramo y escuchando la cínica confesión de Dorotea *La Cuarraca*. Ana Rentería le

revela a Juan Preciado que después de la muerte de Miguel Páramo se fue con su tío el cura Rentería a la Guerra de los Cristeros y fue asesinada por una bala en la sien, es enterrada en Comala. Juan Preciado se queda dormido y al despertar ya no ve a la sobrina del cura, divaga por la Iglesia derruida, escucha letanías y confesiones de mujeres que fornicaron con Pedro Páramo. Juan Preciado escucha de nuevo la voz de su madre haciendo descripción de Comala. Le da indicaciones para llegar a La Media Luna. Al llegar a la hacienda, Damiana Cisneros le da la bienvenida. El lugar está en ruinas, deshabitado, con muebles y vigas de madera rotas en el piso. Le ofrece una silla a Juan Preciado y de esta manera da comienzo a la *secuencia ocho*, la cual revela cómo Fulgor Sedano logra convencer a Bartolomé San Juan, a petición de Pedro Páramo, para que acuda a La Media Luna para fungir como administrador. Durante esta secuencia Pedro Páramo le revela a Susana San Juan sus intenciones amorosas, su ardua lucha por conseguirlo todo para poder estar con ella. Susana, en cambio, expresa entre un discurso delirante aquellos recuerdos que están vinculados con Florencio. Pedro Páramo le solicita a Fulgor Sedano que asesine al padre de Susana, Bartolomé San Juan. Los revolucionarios toman las tierras de Pedro Páramo y matan a Fulgor Sedano. En esta secuencia aparece *el Tilcuate* (Jorge Russek), quien se vuelve el nuevo capataz de Pedro Páramo. La secuencia la determina el delirio de Susana San Juan y la constante desilusión de Pedro Páramo por saberla ausente. Planos generales exhiben a los hombres de Pedro Páramo, quienes se dirigen a Sayula. El fragmento termina con el entierro de Susana San Juan, posteriormente se regresa al diálogo entre Juan Preciado y Damiana Cisneros y así comienza la *secuencia nueve*, en donde se indica la muerte de Juan Preciado quien hace conciencia sobre su propio descenso al entablar diálogo con su madre, Dolores Preciado. Pedro Páramo muere asesinado por su hijo Abundio, el arriero. El cacique se encontraba sentado en una silla frente a la entrada de su hacienda esperando el regreso de Susana San Juan. Hasta ese momento, la única que sobrevive a la muerte del cacique Pedro Páramo y de Susana San Juan, es Damiana Cisneros.

La escucha de la otredad en Pedro Páramo

La secuencia para analizar da comienzo cuando Juan Preciado mira detenidamente la fotografía de su difunta madre previamente a escuchar el sonido del viento y de las campanas de bueyes. Como consecuencia de este sonido el protagonista se voltea y al hacerlo, de entre la neblina aparece Abundio, el arriero. Del diálogo que se establece entre los dos hombres comienzan a develarse los intereses de Juan Preciado, quien no sólo desea llegar a Comala, sino que se propone generar preguntas con el objetivo de esclarecer toda respuesta que esté relacionada con su padre, con el pasado de su madre y con el suyo. Esta secuencia desdobra toda una conversación que, aunada al trabajo de adaptación, pone en evidencia

los cuestionamientos que circundan en torno a preocupaciones sobre el origen y el transitar individual. Si bien en esta secuencia no existe una *voice over* que siguiera la elucubración de pensamientos fabricados por parte de los campesinos o por un narrador, sí existen otros elementos que ahondan sobre el desarrollo de una conciencia crítica, los cuales se relacionan con la funcionalidad simbólica del sonido y la neblina.

Sobre los recursos sonoros, Marcel Martín, teórico sobre cine, comenta: "En el plano sonoro, por otra parte, muchas películas materializan el surgimiento de un recuerdo o de una reflexión en la conciencia de un individuo, mediante una voz *over* que repite palabras ya oídas por él o que expresa la idea que acaba de tener en ese momento. El plano sonoro es un recurso para brindar sentido a un procedimiento narrativo determinado".² Dentro de la narrativa cinematográfica de *Pedro Páramo* (1967) es indispensable esclarecer la intención de búsqueda como la directriz que fungirá como médula espinal en toda la presente obra cinematográfica y principalmente en esta secuencia. El sonido es un importante elemento dentro de la narrativa de Rulfo pero también lo es para esta sección del largometraje, pues es un factor desde donde se pueden entablar conjeturas sobre el estado geográfico pero también sobre el estado anímico de los personajes.

En este filme de Carlos Velo el estado sonoro tiene la capacidad de ser observado a partir de la coexistencia con la neblina. Para Rulfo el sonido se puede mirar, como si al observarlo se pudieran reconocer las preocupaciones o conjeturas que los campesinos experimentan. Rulfo redacta:

-Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que es porque arrastra arena del volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina preñándose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descobijados, Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted.³

En esta secuencia que expone el sonido del viento y campanas se anuncia la llegada de un personaje más dentro de la secuencia, es Abundio, quien se presenta como aquel posibilitador de respuestas. Esta atribución simbólica nace gracias a la fusión entre sonoridad y representación. Abundio surge de la neblina, esta última mantiene una atmósfera de confusión y extravío. El arriero entra a cuadro abriéndose paso de entre la neblina, sugiriendo ser una herramienta de consulta ante los cuestionamientos ontológicos que giran en torno a Juan Preciado.

La adaptación cinematográfica dirigida por Velo logra enfatizar la potencia de elementos sonoros, los

cuales son de suma importancia para la narrativa de Rulfo, pero también para la confección de una poética audiovisual que más allá de usar su retórica para ofrecer una simple representación estética, los emplea como dispositivos críticos capaces de ofrecer miradas cercanas a los ambientes rurales del país. Estos elementos evidencian inquietudes existenciales con seriedad y crudeza, aspecto que es abordado desde el uso de la metáfora. Este largometraje producido con recursos independientes por parte de Manuel Barbachano Ponce mostró un panorama sombrío y confuso a partir de la adaptación de una de las novelas más representativas de la literatura mexicana.

Rulfo se mantuvo alejado de la creación del guion, pero a la vez estuvo activo en la búsqueda de locaciones, que poseyeran una atmósfera geográfica congruente con la novela *Pedro Páramo*. Parece que sus intereses iban encaminados en encontrar montes que hablaran, viento que produjera murmullos, pueblos en ruinas o climas extremos para así poder brindarle al filme esa voz que tanto caracteriza su narrativa. En el libro *El sonido en Rulfo*, Julio Estrada comenta:

El oír fuera de lo real, una constante en Pedro Páramo, es sublimación del diálogo; presencias de *lo otro*, voces que renacen de la memoria. [...] Voces que dialogan todas sobre *lo oído*, alcanzan en *Pedro Páramo* una atmósfera de abstracción más allá de la irrealidad, capaz de provocar en el lector sensaciones próximas a las de la audición musical depurada. La jerarquía de lo auditivo en Rulfo se hace notoria entre los padecimientos de sus personajes: ser mudos o sordos. A diferencia del sentido trágico que en la literatura griega tiene la ceguera, en la obra de Rulfo el mal equivaldría a un dolor igualmente grande, la privación de oír el mundo.⁴

La cultura cinéfila y los procesos experimentales que se empezaron a originar en México en la década de los años sesenta inició a tejer fuertes vínculos con la literatura. Y a pesar de que el largometraje *Pedro Páramo* dirigido por Velo no recibió buenas críticas, el trabajo de este director, además del de Carlos Fuentes y Manuel Barbachano Ponce en la realización del guion, fue un eje fundamental para conformar un discurso fílmico reflexivo y diferente. Para Rulfo era prioridad el acto de oír, pues el acto mismo sugiere hacer visible la adversidad que experimentaban los sectores rurales del país. Los personajes creados a partir de la pluma de este escritor experimentaban relaciones afectivas con la geografía, con la tierra y con la naturaleza, pero también exponían realidades crudas, dudas identitarias, adversas problemáticas en torno al caciquismo, al poder, a la hambruna y a la precariedad de sus terrenos y viviendas.

El fenómeno sonoro también fue un factor indispensable dentro del largometraje de *Pedro Páramo*, pues se sabía que el sonido del viento, de las campanas de los bueyes, el sonido de las aves o de los pasos sobre el campo árido, eran factores que podían potencializar la representación de las imágenes y exacerbar así una atmósfera ilusoria

y de cuestionamientos. En este largometraje el sonido que podía ofrecer el más mínimo elemento de representación conservaba la característica de volverse además de un recurso estético, un incitador reflexivo con elementos de provocación audiovisual.

El tercer momento en el que se ejerce el acto de suspender la caminata es cuando Juan Preciado comenta: “-¿Qué fue lo que pasó por aquí?” Haciendo referencia al pueblo. Juan Preciado no vuelve a caminar desde que conjetura esta pregunta hasta que Abundio revela que él también es un hijo de Pedro Páramo. El arriero le proporciona la información necesaria para continuar con su recorrido. Durante este lapso van apareciendo varias enunciaciones importantes sobre el tiempo, el origen y la identidad tanto de cada hombre, como del pueblo y de sus supuestos habitantes.

Entre la neblina Abundio desaparece y el sonido del viento desencadena una sensación ilusoria que de manera abstracta juega con la noción de temporalidad. El caminar como un acto de búsqueda ontológica se enriquece con el uso de estos dos recursos: la neblina y el sonido del viento. En su obra literaria Rulfo posee la capacidad de hacer visible elementos de importante simbolismo y Velo, en este largometraje recurre al vínculo entre imagen en movimiento y palabra para acentuar significados particulares. Rulfo redacta lo siguiente en su cuento sobre el pueblo de Luvina: “Y la tierra es empinada. Se despeja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento...”⁵

En este largometraje la aparición de los fantasmas posee una estrecha relación con la percepción temporal y la linealidad discursiva de la trama del filme. Aunque pareciera que los personajes no poseen otro objetivo más que el de hacer confusa la sucesión de eventos, su aparición trae consigo una serie de redes asociativas que se entretrejen con inquietudes vinculadas hacia el ser y su lugar en el universo. La atmósfera que crea Rulfo como escritor es de formulaciones ontológicas complejas disparadas a partir del uso coloquial del idioma. Rulfo construye la complejidad de inquietudes filosóficas o cuestionamientos a partir de un lenguaje aparentemente sencillo, de fácil acceso, del orden de lo cotidiano. Sin embargo, el recurso simbólico que discurre alrededor de este tipo de conjeturas está recubierto de problemáticas que impulsan la reflexión. Son temáticas de naturaleza filosófica bajo las cuales dentro de este filme entablan un vínculo con la representación estética, desde donde lo poético de su retórica y la visualidad exponen problemáticas sociopolíticas de vigencia actual. Las imágenes de esta secuencia poseen además de un estricto carácter estético, varios aspectos que trastocan la tranquilidad del espectador.

El tiempo marcado desde cortes atemporales subvierte el orden lógico y lineal de la trama. La introducción de elementos como los fantasmas -quienes se muestran como personas de apariencia común- desestabiliza al espectador, generando una

atmósfera confusa y desordenada. Los fantasmas recurren al diálogo para crear confusión, aunque su apariencia se perciba con normalidad. La reflexión sobre la existencia se genera a partir de las conversaciones que Juan Preciado logra entablar con los habitantes de Comala. El diálogo que se produce gracias al encuentro entre Abundio, el arriero y Juan Preciado logra decodificar información fundamental para advertir vetas de temporalidad.

La existencia del yo desde los deseos y recuerdos de un otro

El deseo de Juan Preciado por encontrar a su padre no proviene de una inquietud propia sino de su madre, quien en el lecho de muerte le solicita que vaya en su búsqueda. Parecerá que la explicación por su origen se crea a partir del deseo de alguien más, de un otro, el deseo de la madre. Otro aspecto más para pensar en Juan Preciado como un ser viviente y no un muerto. Sólo los vivos desean, sólo los vivos se preguntan. Los muertos se piensan a través de las conjeturas de los vivos. Por lo tanto, tiene todo el sentido situar a Juan Preciado como un ser vivo, como un ser que desea, desde donde Lacan expone: “El deseo humano es el deseo del Otro.”⁶ Lo anterior también remite al *Dasein*⁷ concepto creado en el texto de corte existencial titulado *Ser y tiempo* (1927) por el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976). El ser humano es *arrojado* en el mundo, la teoría promueve las preocupaciones del hombre que existe y que se pregunta por la muerte. Heidegger propone un vuelco para poner la mirada al centro del ser, aspecto estrictamente direccionado con la existencia. El ser, es un *ser ahí*, al preguntarse por la muerte. En *Pedro Páramo* existen interrogantes que se relacionan con la pregunta por el ser y expresan reiteradamente inquietudes referentes al estado de muerte. Tanto en la novela como en este largometraje dirigido por Carlos Velo, las preguntas de esta índole se mantienen. En la novela Juan Preciado expresa:

-¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!
Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.

-¡Damiana! grité – ¡Damiana Cisneros!
Me contestó el eco: “!...ana ...neros! ¡...ana ...neros!”⁸

En la secuencia a analizar perteneciente al largometraje de *Pedro Páramo* se comienzan a emprender constantes cuestionamientos sobre el ser, sobre la existencia de cada personaje, principalmente sobre el origen de Juan Preciado. Existe una total conciencia sobre la muerte, tal es así, que esta última se vuelve un dador de sentido a toda la trama del filme. Juan Preciado entabla una conversación con Dorotea y comenta:

-Sí Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. <Llegué a la plaza, tú tienes razón. Me llevó hasta ahí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en los cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y la descarapeladura. Yo los oía. Eran voces de gentes, pero no voces claras sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos.⁹

De forma discontinua y atemporal se hace presente tanto en la novela como en el largometraje, cierto grado de conciencia sobre la muerte y una reflexión en torno a los indicios que la ocasionaron. La convivencia con los otros habitantes genera un discurso que va esclareciendo las circunstancias tanto de vida como de muerte de cada personaje. Miguel Páramo, hijo del Pedro Páramo, muere entre la neblina, este sucesos es comentado con Ana Rentería y Rulfo lo describe de la siguiente manera:

Había mucha neblina o humo o no sé qué, pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá según mis cálculos y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú si me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirán que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

-No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

- Sólo brinqué el lienzo de piedra que ultimadamente mandó poner mi padre. Hice que el *Colorado* lo brincara para no dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero como te digo, no había más que humo y humo y humo.¹⁰

En la secuencia en cuestión Abundio desaparece entre la neblina, de la misma manera en la que aparece. Miguel Páramo también muere y su muerte se relaciona con la introducción simbólica de la neblina. Antes de que Juan Preciado haga conciencia sobre su propia muerte se van configurando simbolismos que se atañe con la neblina y esto a su vez, con la manifestación de la existencia y de la muerte.

Por lo tanto, mientras los fantasmas sigan enunciando deseos, sean cuales fueren, logran hacer visible su existencia. El deseo de Juan Preciado por buscar a su padre, así como el deseo de Abundio por dirigirse hacia Comala, revelan un sentido coherente de existencia. Su muerte, casi imperceptible, no está marcada por la usual representación de fantasmas que se saben muertos. Los fantasmas que habitan Comala son entes de una representación tan fiel a la de los vivos que sólo bajo un análisis reflexivo por parte del espectador se puede advertir su estado físico. La reflexión en torno al estado físico de los habitantes de Comala casi siempre se esclarece a

partir del diálogo con el otro, en este caso es a partir de los cuestionamientos de Juan Preciado.

Notas finales

¹ Definition of *voice-over*

1a : the voice of an unseen narrator speaking (as in a motion picture or television commercial) *Merriam-Webster*, s.v. "voice-over."

² Marcel, Martín. 2013. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Editorial Gedisa. 236.

³ Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*, México: Editorial RM & Fundación Rulfo, 2005, 100.

⁴ Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1990, 73.

⁵ Rulfo, *Llano en llamas*, 99.

⁶ Lacan, *Seminario II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 235.

⁷ Dasein es el término que Heidegger adopta para indicar el modo de ser propio del ser humano, con la finalidad de repensar la tradición metafísica (ontológica) occidental. [...] Para Heidegger, el Dasein es siempre una relación con su propio ser a cuyas características el filósofo llama existenciales. En *Ser y Tiempo* el Dasein es presentado desde su cotidianidad como un ser en-el-mundo que siempre se está proyectando en las posibilidades de ser, las cuales constituyen su propio ser. Siendo-en-el-mundo, el Dasein no se muestra como un sujeto individualizado que representa objetos mentalmente, por el contrario, se pierde en la impersonalidad del mundo compartido con los otros y establece relaciones funcionales con el entorno. Vial y Dutra, *Dasein, o entendimiento de Heidegger sobre o modo de ser humano*. En, <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/apl/article/view/apl32.1.2014.07/2359> (Consultado el 09 de septiembre de 2019).

⁸ Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, México: Editorial RM & Fundación Rulfo, 2005, 46.

⁹ Rulfo, *Pedro Páramo*, 62.

¹⁰ Rulfo, *Pedro Páramo*, 25.

Bibliografía

Freud, Sigmund. 1991. "Recordar, repetir y reelaborar". En: *Obras Completas*: Sigmund Freud. J.L. Etcheverry (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XII, 146.

Lacan, Jacques. *Seminario II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

Martin, Marcel, 2013. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*, México: Editorial RM & Fundación Rulfo, 2005.

Rulfo, Juan. *El gallo de oro y otros relatos*. México: Editorial RM, 2017.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, México: Editorial RM & Fundación Rulfo, 2005.

Vial y Dutra, *Dasein, o entendimiento de Heidegger sobre o modo de ser humano*. En, <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/apl/article/view/apl32.1.2014.07/2359> (Consultado el 09 de septiembre de 2019).

Imágenes



Imagen 1 - Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:02:53



Imagen 3 - Figura x – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:05:55



Imagen 2 - Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:04:36



Imagen 4 - Fotograma *Pedro Páramo*
(1967) Dir. Carlos Velo. 0:06:54