

Duelo, memoria e infancia en tres cortometrajes animados en *stop motion*: una aproximación semiótico-narratológica

Grief, Memory And Childhood In Three Stop-Motion Animated Short Films: A Semiotic-Narratological Approach

Susana Maldonado Ramos^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO

e-mail: bsmr95@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-4760-2977>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2281>

Artículo enviado: 07/03/2026

Artículo aceptado: 19/05/2026

1 * Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Facultad de Estudios Superiores, Acatlán. Actualmente es estudiante de posgrado en la Maestría de Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Fue becaria en el proyecto “El impacto de la tradición occidental en doctrinas, artes y vocabularios novohispanos” de la FES, Acatlán. Publicó en la revista digital *Amarantine* y en *Poesía de Morras*. Se interesa por el estudio y análisis de la literatura, por la escritura creativa, por la reivindicación de las lenguas originarias, por la crítica y análisis cinematográficos y por los estudios feministas.

Resumen: Este trabajo aborda la técnica de animación en *stop motion*, particularmente la plastimación, como una forma narrativa compleja que trasciende los relatos convencionales. Desde una propuesta teórica que amalgama la semiótica y la narratología, el análisis se centra en los cortometrajes *Cerulia* de Sofía Carrillo, *La noria* de Karla Castañeda y *Lluvia en los ojos* de Rita Basulto. En ellos se exploran los distintos tipos de duelo tras la pérdida de un ser querido y su relación con la infancia, cada uno desde su singularidad artística y visual. El texto destaca la interacción entre el montaje cinematográfico, los elementos que conforman la diégesis, y la materialidad y plasticidad de la imagen; aspectos que se entrelazan para conformar la narración. Este análisis subraya los puentes entre literatura y cine, sugiriendo que ambos comparten la cualidad narrativa, aunque con diferentes lenguajes y soportes. Se sostiene que la animación en *stop motion*, construye el discurso narrativo mediante la disposición de la cámara, la visualidad, materialidad y plasticidad de los *puppets*, del espacio y de los objetos, componentes que también brindan al relato cinematográfico un sentido metafórico y simbólico.

Palabras clave: *Stop motion*, Montaje cinematográfico, Semiótica, Narratología, Duelo.

Abstract: This work addresses the technique of stop motion animation, particularly plastimation, as a complex narrative that transcends conventional storytelling. From a theoretical approach that join semiotics and narratology, the analysis focuses on the short films *Cerulia* by Sofía Carrillo, *La noria* by Karla Castañeda, and *Lluvia en los ojos* by Rita Basulto. These films explore different types of mourning after the loss of a loved one and their relationship with childhood, each from its unique artistic and visual perspective. The text highlights the interaction between cinematic editing, the elements that constitute the diegetic universe, and the materiality and plasticity of the image that intertwine to build the narrative. This analysis emphasizes the bridges be-

tween literature and cinema, suggesting that both share the narrative quality, although with different languages and mediums. It argues that stop motion animation constructs the narrative discourse through the camera positioning, the visuality, materiality, and plasticity of the puppets, space, and objects, components that also give the cinematic story a metaphorical and symbolic meaning.

Keywords: Stop motion, Cinematic editing, Semiotics, Narratology, Mourning.

En el campo de la animación, especialmente en la técnica del *stop motion*, los cineastas contemporáneos han desarrollado formas narrativas que desplazan la primacía de la palabra, extendiendo la escritura a sistemas de signos visuales, sonoros y materiales. Las directoras mexicanas Sofía Carrillo, Karla Castañeda y Rita Basulto son exponentes notables de este fenómeno, al crear cortometrajes bajo la técnica de plastimación en donde, a través de la materialidad de sus *puppets*, de las texturas, del arte y diseño, configuran relatos desde la interacción múltiple de signos. Este ensayo busca explorar cómo la animación en *stop motion*, mediante su estética singular, puede ser entendida como una forma narrativa compleja, más allá de la estructura convencional del relato.

He elegido los siguientes cortometrajes: *Cerulia* (2016) de Sofía Carrillo, *La noria* (2012) de Karla Castañeda y *Lluvia en los ojos* (2012) de Rita Basulto, debido a que los tres comparten la pérdida de un ser querido y el duelo no trabajado de esas pérdidas. Cada uno, desde su singularidad plástica y estilística, parten de la negación del duelo y se anclan en la melancolía, en una memoria dolorosa que paraliza; los personajes atraviesan una profunda soledad, por lo que el dolor no puede ser compartido ni enunciado, lo que deviene en un duelo pausado o no procesado.

La propuesta de análisis para estos cortometrajes es la coyuntura entre semiótica y narratología, teniendo en cuenta que ambas son perfectamente hermanables debido a que provienen de la tradición estructuralista. Me interesa la articulación del sistema de signos en la imagen, el montaje y la narración, ésta última, desglosada en personajes, espacio, tiempo y perspectiva. Para ello, advierto que todos los elementos que conforman la animación cinematográfica de marionetas por *stop motion*, constituyen una narración tanto individual como colectiva. Es decir, que cada uno de los elementos mencionados, conforman la trama desde su propio sistema de signos y, a pesar de su autonomía, la unión de todos ellos, conforma la narración central: la del cortometraje.

Puentes narrativos entre literatura y cine

Uno de los principales intereses de este trabajo, es extender hacia la literatura la labor artística de las y los animadores mexicanos, más allá de las áreas plásticas, audiovisuales y cinematográficas, con la finalidad de promover la teoría y crítica en torno a propuestas filmicas de animación que tienen un soporte sustancial en la materialidad. De tal suerte que, el siguiente objetivo se centra en analizar críticamente los cortometrajes animados por *stop motion*, los cuales, han encontrado diversas formas de narrar a través de la imagen, pero también desde la plasticidad misma, esto, a partir de una perspectiva semiótico-narratológica. Ante este primer acercamiento, me he encontrado con diversos obstáculos, ya que, es imposible abarcar trabajos artísticos tan complejos, como el cinematográfico, específicamente el de animación hecha por *claymation* o *plastimación*, pues, a pesar de que existe narración, no se acude al mismo lenguaje literario, sino que se narra desde otros formatos.

Podríamos obviar la relación entre cine y literatura, pero considero pertinente hacer ciertas preci-

siones. Primero, habrá que recordar que la literatura es un fenómeno mucho más antiguo; su creación formal, su estudio y crítica, tienen ya, siglos de tradición. A diferencia del cine que tiene poco más de cien años existiendo. Debido a esto, el análisis cinematográfico ha recurrido a diferentes disciplinas que le permiten estudiarse a sí mismo, por ejemplo, la literatura, con quien comparte la cualidad narrativa.

Luis García Jambrina señala en su artículo “De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine” que, mientras la literatura está perfectamente catalogada por géneros formales, el cine se ha inclinado mayoritariamente hacia la narrativa, pues, aunque se hable de géneros cinematográficos, en realidad se refiere a una clasificación temático-estilística. Es verdad que hay cine poético o vanguardista, pero suele colocarse al margen y es, más bien, abrazado por el cine experimental (2000). En ese mismo texto, García Jambrina precisa que, “para bien o para mal, el cine, tal y como lo conocemos, ha sido creado, de alguna forma, a imagen y semejanza de la literatura. [...] el relato cinematográfico -el relato en imágenes- se modela según el esquema de la narración verbal (144).”

De acuerdo con lo anterior, tal vez valga la pena recordar que Roland Barthes observaba la universalidad del relato como un fenómeno transhistórico y transcultural en diferentes formatos y soportes:

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (Barthes et al, 9)

La expresión cinematográfica forma parte del amplio espectro que soporta un relato, pero habrá que ver el modo en que se produce la narración. André Gardies,

citado por Enrique Pulecio Mariño en su libro *El Cine: Análisis y Estética*, nos dice que el relato cinematográfico no es meramente una narración puesta en imágenes y sonidos, sino que es la articulación de estos la que produce el relato. A Gardies le interesa enfatizar el traslado del relato oral o escrito, sostenido en la palabra, hacia la narración fílmica, específicamente cinematográfica y para ello, alude al juego de contrastes que se da entre las luces y sombras, la quietud y la movilidad, el silencio y el sonido, la imagen y la palabra (106-107).

Tanto el cine como la literatura comparten su contenido narrativo y aunque la forma de transmisión sea distinta, ambos proyectan un universo diegético. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, explica que la diégesis es el universo espaciotemporal que designa el relato, un mundo poblado de seres y objetos inmersos en un espacio y tiempo determinados (2014). No obstante, la estructuración de la diégesis en el cine se sustenta en el montaje, como herramienta técnica y artística que permite la construcción del mundo narrado. El montaje contribuye al involucramiento del espectador en la lógica narrativa, como lo que Jonathan Culler, citado por Pimentel, llama en literatura “contrato de inteligibilidad” o “pacto ficcional” (2014).

Adentrándonos a la construcción narrativa dentro de los filmes, Alexis Racionero en *El lenguaje cinematográfico*, denomina como “la gran revolución” del cine, al descubrimiento del montaje y al uso de la cámara desde distintas angulaciones y movimientos. Dichos elementos favorecieron la expresividad y el sentido de la narración. A partir de ello, la totalidad de una obra cinematográfica comenzó a estructurarse por la discontinuidad de cortes que llamamos planos: el plano, es la unidad mínima del filme; la función del montaje, es lograr la continuidad de esos planos y cortes. La gran revolución que dio origen a lo que hoy conocemos como cine, son los diferentes tipos de movimientos e inclinaciones de la cámara, así

como la ordenación de esos planos (montaje), de esta manera, nace el lenguaje cinematográfico, y con ello, su particular forma narrativa (2008).

Por su parte, Lauro Zavala en *Estética y semiótica del cine*, afirma que es el montaje quien establece la relación entre todas las partes y en todos los niveles: entre los planos, las escenas y las secuencias, finalmente, lo que conforma la obra completa. Su función principal es sostener la continuidad entre el espacio y el tiempo, así como la construcción de un sentido que mantenga la consistencia verosímil de la narración. Los distintos tipos de montaje, ya sea clásico, moderno o posmoderno (yuxtapuesto), articulan el sentido narrativo, metafórico y simbólico de la obra fílmica (2023).

El montaje cinematográfico, entendido como una herramienta fundamental para la construcción del relato, va más allá de la simple organización de planos, imágenes y sonidos. No se trata únicamente de un acto técnico, sino de una operación semiótica que organiza los significantes con el fin de generar sentido narrativo. En este contexto, es necesario repensar la adecuación de los modelos narrativos clásicos, los cuales resultan insuficientes para explicar relatos fílmicos que emplean la materialidad plástica en su narración. Como mencioné en los primeros párrafos, propongo una articulación entre semiótica y narratología, no como campos aislados, sino como disciplinas complementarias que, al entrelazarse, ofrecen una nueva forma de abordar los procesos de narración cinematográfica.

Esta aproximación teórico-metodológica, aunque abre nuevas puertas para la comprensión de los relatos en cuestión, también deja ciertos vacíos que, lejos de representar limitaciones, permiten el surgimiento de diversas líneas de investigación y reflexión teórica. Dentro de este enfoque, la función e integración de la cámara, el montaje y los elementos narratológicos, funcionan como herramientas esenciales para el

análisis de los tres cortometrajes señalados.

A partir de esta base, me permito presentar una propuesta para abordar el análisis, no sin antes, enfatizar que se trata de una aproximación necesariamente parcial y superficial, ya que, para agotar la riqueza y complejidad de los cortometrajes elegidos, se necesitaría profundizar detalladamente en cada uno de los elementos que los conforman. En este sentido, propongo cuatro aspectos clave para este análisis: 1) La cámara, que se erige como la principal narradora del relato, debido a que los tipos de planos y movimientos de cámara determinan la manera en que se construye la narración visual. 2) La conformación del montaje, que abarca la disposición de los planos, escenas y secuencias, 3) los elementos narratológicos: personajes, espacio, tiempo y perspectiva. Y, por último, 4) la materialidad propia de los cortometrajes, donde los elementos visuales y físicos, como los colores, las marionetas, las texturas, el vestuario, la escenografía y la utilería, contribuyen a la construcción del relato.

Todo lo anterior, tiene como finalidad entender de qué manera la animación plástica en *stop motion*, crea un lenguaje narrativo propio al entrelazar estos componentes visuales en una estructura coherente. A partir de estos elementos, se busca comprender cómo los cortometrajes *Cerulia*, *La noria* y *Lluvia en los ojos* configuran el sentido narrativo de la infancia, el duelo y la memoria a través de sistemas semióticos no verbales.

Breve paneo sobre el marco actual de la animación mexicana en *stop motion*

Antes de comenzar el análisis de los cortometrajes, resulta pertinente presentar brevemente el trabajo artístico de las directoras y el contexto actual de la animación mexicana realizada mediante la técnica de plastimación. Sofía Carrillo, Karla Castañeda y Rita Basulto son tres cineastas jaliscienses contemporáneas que se han especializado en el ámbito de la animación, particularmente en el *stop motion*, inno-

vando y aportando una visión única en este campo.

Carrillo ha tenido una destacada trayectoria como guionista, productora, directora de arte y fotografía, presentando sus obras en más de 50 festivales internacionales y obteniendo múltiples premios, entre ellos, el Ariel por *Cerulia* (2016) y el reconocimiento como Mejor Cortometraje de Animación en dos ediciones del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). Su obra está marcada por una estética oscura, angustiante y perturbadora, como se observa en cortometrajes como *Fuera de control* (2008), *Prita Noire* (2011) y *La casa triste* (2013). Sin embargo, en *El corazón del sastre* (2014), Carrillo introduce un cambio de estilo, utilizando tonos pasteles y muñecos de rostros más amigables (“Taller del Chucho”).

Por su parte, Karla Castañeda, quien estudió Ciencias de la Comunicación en Guadalajara y pintura e ilustración en España, debutó como directora en 2007 con el cortometraje *Jacinta*, con el que obtuvo su primer Ariel. El segundo lo consiguió por *La noria* (2012), un trabajo que, al igual que el anterior, emplea marionetas animadas mediante *stop motion* (“Taller del Chucho”), destacándose por su estilo nostálgico y su paleta de colores que va de los tonos amarillos a los grises y cafés. Castañeda ha cultivado una particular sensibilidad para crear relatos visualmente conmovedores que exploran la memoria y el dolor, temas recurrentes en su obra.

Rita Basulto, también ganadora de cuatro premios Ariel, es otra figura clave dentro de la animación mexicana contemporánea. Estudiosa de las Artes Plásticas y los Medios Audiovisuales en la Universidad de Guadalajara, Basulto debutó en el mundo de la animación por *stop motion* con *El octavo día de la creación* (2000), trabajo que codirigió junto a Juan José Medina. Su cortometraje *Lluvia en los ojos* (2012) le valió el Ariel a Mejor Cortometraje de Animación (“Taller del Chucho”).

Recientemente, las tres directoras formaron parte

del equipo de Pinocho (2022) de Guillermo del Toro: Carrillo en la elaboración del vestuario para las marionetas, Castañeda en la dirección de Arte y Diseño, y Basulto en la fotografía y creación de *puppets* (Pérez Sánchez). Todas ellas, junto con otros artistas mexicanos, son parte del Centro Internacional de Animación “Taller del Chucho” en Zapopan, Jalisco, un estudio especializado en la técnica de *stop motion* que ha impulsado y consolidado el talento de numerosos animadores mexicanos y que tiene como objetivo la producción cinematográfica con técnicas tradicionales y contemporáneas de animación (“Taller del Chucho”).

Desde mi experiencia como espectadora, he disfrutado de la animación en *stop motion*, particularmente en el formato de cortometraje, tanto mexicano como de otros países. Inicialmente, pensé, en el caso de nuestro país, que la muerte es un tema que interpela las creaciones artísticas y que en este tipo de animación aparece como elemento central. Mi percepción se basaba en ejemplos como *El héroe* (1994) de Carlos Carrera, quien utiliza animación 2D y *Hasta los huesos* (2001) de René Castillo, que ya emplea marionetas de plastilina.

Sin embargo, esta primera impresión sólo podía ser reduccionista, por lo que al adentrarme más a la animación de Juan José Medina y de las directoras mencionadas, confirmé que la muerte, aunque omnipresente, constituye parte de la profundidad temática de los directores, además de que no es el único contenido que atraviesa estos relatos. Con cada “relectura” o revisión de sus obras, descubrí que gran parte de la animación mexicana en *stop motion* comparte una estética lúgubre y siniestra, con temas recurrentes, como la muerte, pero también como la creación, el misticismo y la visión religiosa, desde una resignificación mítica que oscila entre lo tribal y el ascetismo. Ejemplos de ello pueden encontrarse en cortometrajes como *Los aeronautas* (2016), *Jaulas* (2009), *El octavo día de la creación* (2000) y *Tío* (2021).

El duelo anclado de Cerulia: entre miedos infantiles y fantasmas del presente

Una vez presentados los cineastas, daré inicio al análisis. El cortometraje de *Cerulia* es narrado por la actriz Diana Bracho en una voz en off. Nos enfrentamos, en primera instancia, con un narrador autodiegético porque habla en primera persona, en una suerte de confesión, monólogo interior y ensoñación: “Son sueños aunque esté despierta”, se repite *Cerulia* para creer que los recuerdos que la persiguen no son más que eso: sueños, sin embargo, se da cuenta de que no ha dejado atrás su infancia, sus fantasmas del pasado, ni a sus viejos amigos de juego cuando visita la antigua casa de sus abuelos.

Es fundamental recordar que la posición y el movimiento de la cámara juegan un papel crucial en la construcción de la narrativa. El ángulo de la cámara, en este sentido, puede ser entendido como una extensión de la perspectiva y la orientación que el relato adoptará. La primera toma que aparece en *Cerulia* es un plano detalle en contrapicada y cámara holandesa, que muestra un fragmento de la vieja casa de Cerulia desde un ángulo que podríamos calificar como aberrante. Esta combinación de acercamiento detallado a la casa y la inclinación inusual de la cámara, anticipa desde el inicio, una sensación de tensión e inestabilidad. La secuencia inicial está compuesta por una serie de cortes que muestran diversos planos y ángulos de la casa desde el exterior, sin adentrarnos aún en ella ni en la historia de Cerulia. Estas tomas parecen reflejar la fragmentación de la mente de la protagonista, sugiriendo un relato que se construye desde la disociación y la segmentación.

Cerulia siendo adulta se ve constantemente atrapada entre recuerdos de su infancia, especialmente aquellos relacionados con sus visitas al psiquiatra, una consecuencia de la desaprobación de sus abuelos hacia su amistad con una figura imaginaria que, no es otra que ella misma. En estos recuerdos, se destaca un

uso peculiar de la cámara: picadas, contrapicadas, rápidos paneos y tomas desenfocadas. En la escena previa a su encuentro con el psiquiatra, un plano detalle de la perilla de la puerta se establece a través de un desenfoco intencional. La composición de la imagen se alterna con cortes que muestran acercamientos y alejamientos hacia la puerta, la perilla y los rostros de las dos versiones de Cerulia, así como de los personajes imaginarios que la acompañan, como el pato y la nutria. Estos movimientos de cámara, que aumentan velocidad y generan una sensación de inestabilidad en los ángulos, dirigen el foco hacia lo que se quiere enfatizar y contribuyen a la representación visual del desorden mental y el desequilibrio emocional que Cerulia experimenta en este recuerdo, simbolizando de manera efectiva su alteración interna.

La directora nos presenta la perturbadora relación entre las dos Cerulias: la dócil y la traviesa, una conexión que se intensifica tras la muerte de sus abuelos, motivada por el temor a la soledad. Este vínculo se refleja en las antiguas canciones de juego de Cerulia: “A pares y nones vamos a jugar, el que quede solo, ese perderá...” A través de esta melodía, se manifiesta el concepto del *doppelgänger*, o la figura doble que persigue a Cerulia a lo largo de su vida, incluso en la adultez. El cortometraje ofrece distintos niveles de lectura, que enriquecen su interpretación y análisis, destacándose el metarrelato (y la metaescenografía) en el que la Cerulia pequeña le presenta a la Cerulia adulta una especie de teatro de títeres, mediante el cual narra los acontecimientos de su infancia y revela que siempre estuvo acompañada por su doble, dejando en términos ambiguos el motivo de la muerte de los abuelos.

Ante esto, habrá que señalar el juego que establece la directora con la figura del doble, pues incluso el conejo, mascota y compañero imaginario de juegos de Cerulia, trae siempre puesta una máscara. En cuanto al desdoblamiento de la protagonista, observamos a la Cerulia adulta, quien se muestra temerosa de su pasa-

do y sus recuerdos, confrontada con su *doppelgänger*, la Cerulia niña, que corre, juega y ríe alrededor de ella de manera inquietante. Este enfrentamiento refleja cómo Cerulia permite que los fantasmas de su infancia la invadan y cómo su doble la domina una vez más. Este proceso se refuerza en las últimas secuencias, cuando la Cerulia niña invita a la adulta a cepillarle el cabello a las cabezas de sus abuelos muertos. En una escena final, la Cerulia pequeña sale de la casa con el abrigo puesto de la Cerulia adulta, lo que simbólicamente puede interpretarse como la posesión de la mente de la Cerulia mayor por su propia imagen del pasado.

En cuanto a la estética, hay mucho que aplaudir en el trabajo de Sofía Carrillo, no solo por la compleja y detallada elaboración de los *puppets* y la escenografía, sino por la manera en que logra combinar todos los elementos visuales de forma magistral. Es importante destacar que, en este tipo de cortometrajes, donde se prioriza la plasticidad y materialidad de la imagen, el set no solo cumple una función decorativa, sino que contribuye activamente a la narración. Héctor Zavala en *El diseño en el cine: proyectos de dirección artística*, advierte la participación fundamental de los sets en la narratividad del filme, principalmente en películas en las que las casas, los lugares o los objetos son centrales en la trama, por lo que cobran cierta autonomía. De acuerdo con esto, el set como narración proporciona al espacio la cualidad de personaje (2013).

Desde el inicio del cortometraje, se observa cómo las múltiples tomas de la casa, tanto internas como externas, destacan su presencia como un personaje de gran relevancia. La cámara contrapicada, magnifica la figura de la casa, dejándola en primer plano de manera simbólica. Aunque los personajes como el pato, la nutria y el conejo juegan un papel importante, los personajes de mayor carga narrativa y semántica son, evidentemente, Cerulia en sus dos versiones, niña y adulta, y la casa misma. Ésta es el origen y el fin último de los recuerdos de Cerulia. Es la representación

explícita del duelo al que continúa anclada; en su interior no sólo persisten sus recuerdos y las memorias, sino que ahí siguen enterrados sus abuelos y sus mascotas de infancia a los que sigue viendo con vida. La casa la confronta constantemente con su pasado y con los fantasmas de un tiempo que no puede dejar ir.

Al igual que el set, la textura contribuye profundamente en la construcción estético-narrativa del cortometraje. Como menciona Héctor Zavala en el libro que mencioné con anterioridad, la textura, además de enriquecer visualmente el entorno, actúa como un apoyo sustancial para la narración. La superficie de los objetos puede servir para reflejar y manifestar los sentimientos y la psicología de los personajes (2013). En *Cerulia*, la textura se vuelve una extensión de la narrativa, ya que casi no se encuentran superficies lisas: abundan las telas rugosas, los encajes, los abrigos y suéteres de tejidos gruesos, además de objetos desordenados y empolvados, como papeles viejos, cajas de cartón, juguetes rotos, vidrios opacos, maderas envejecidas y vegetación que se ha apoderado de las paredes. Esta variedad de texturas no solo denota el abandono y el paso del tiempo dentro de la casa, sino que simboliza el caos interno y el desorden emocional de *Cerulia*. La abundancia de objetos y materiales dispuestos de manera caótica, refleja cómo la protagonista no ha sido capaz de organizar o reacomodar su entorno, como una forma de evasión a sus propios temores y recuerdos.

Así como el set y la textura, el color narra desde la simbolización de sus matices, ya que los tonos de la película son predominantemente terrosos y grisáceos, lo que refuerza la atmósfera de soledad y abandono. Estos colores también contribuyen a la creación de una textura visual que apoya la temática de los recuerdos empolvados y desvanecidos. Un cambio significativo en la coloración ocurre cuando se presentan las tumbas de los abuelos. En esta escena, los tonos se tornan amarillentos y otoñales, evocando la textura de las

hojas secas que rodean los cráneos, como si el tiempo se hubiera detenido o ralentizado. Como señala Héctor Zavala en el libro ya citado, “el color en el cine, como muchos otros elementos de la imagen cinematográfica, es esencialmente utilitario: sirve para que la historia tenga una carga extra de emotividad o un sentido plástico que ayude a hacerla más fácilmente entendida y sentida en su fluir temporal” (18). Así, el uso de los tonos grises, terrosos y amarillentos no solo remite al paso del tiempo, sino que tiene una clara función semiótica: evocar el duelo, la melancolía y el recuerdo de lo que se ha perdido, pero también de lo que no se ha ido, lo que no ha cambiado y que sigue inquietando a la protagonista.

En *Cerulia*, el montaje no solo organiza las imágenes, sino que, al adoptar una estructura yuxtapuesta, intensifica la carga emocional del relato y refleja visualmente el estado psicológico de la protagonista. Lauro Zavala, en *Estética y semiótica del cine*, señala que el montaje yuxtapuesto, o posmoderno, se caracteriza por la relación entre planos que, aunque carecen de una conexión lineal o causal, generan un significado emergente a partir de su proximidad. Este tipo de montaje, que Lauro Zavala describe como paradójico, respeta la secuencia cronológica (por ejemplo, *Cerulia* visitando la casa vieja de sus abuelos), pero incorpora planos de carácter metafórico o metonímico que permiten la alternancia dentro de esa estructura temporal (2023), otorgando una complejidad narrativa que invita a múltiples niveles de interpretación. Los planos metafóricos y metonímicos, que incluyen planos detalle, acercamientos (*Dolly in*) y alejamientos (*Dolly out*) a objetos de la casa, evidencian el deterioro, el abandono y la soledad, elementos que reflejan la disociación interna de la protagonista, atrapada entre pasado y presente, en ese constante ir y venir.

El ritmo pausado y la fragmentación del montaje en *Cerulia* ejemplifican cómo el tiempo se dilata o se comprime en función de la intensidad emocional de

los momentos representados. La repetición de ciertos planos, como aquellos que muestran a Cerulia en soledad, inmóvil y sólo observando, subraya su aislamiento y ralentiza la percepción del tiempo. Esta repetición visual, combinada con la yuxtaposición de imágenes, transmite la sensación de un duelo no resuelto, en el que los recuerdos del pasado invaden el presente y mantienen a la protagonista emocionalmente atrapada y abandonada a la resignación.

Asimismo, la música juega un papel crucial en la ambientación siniestra de *Cerulia*, contribuyendo significativamente al clima de tensión. La melodía, evocadora de un juguete de cuerda, acelera en los momentos de mayor suspenso, intensificando las emociones del espectador. Aunque no cuento con las herramientas técnicas para analizar su relación precisa con el montaje, es evidente que la música, al igual que otros elementos del filme, enriquece la narrativa y refuerza la atmósfera inquietante que caracteriza la obra. En definitiva, el trabajo filmico de Sofía Carrillo constituye una valiosa aportación al cine mexicano de animación, pues con *Cerulia* ha demostrado un dominio sobresaliente de la plasticidad visual, sin renunciar a una compleja narrativa ni a la exploración de temas profundos y perturbadores como los apegos familiares, los desequilibrios mentales y los miedos más profundos de la infancia como la muerte y la soledad.

La noria: el duelo contenido y el inevitable fluir del llanto

La noria es un cortometraje profundamente simbólico que aborda el doloroso proceso de aceptación de la muerte. La historia gira en torno a un padre que no logra comprender la pérdida de su hijo pequeño, lo que se refleja en el manejo del tiempo y el duelo a lo largo del relato. Desde el principio, el cortometraje establece una atmósfera cargada de melancolía, donde la cámara, el color y la música juegan un papel fundamental en la construcción simbólica de la emoción.

El primer plano del cortometraje, nos confronta con una fotografía familiar *post mortem* que establece inmediatamente la fragilidad de la vida humana; la presencia de la mariposa negra que se posa sobre el rostro del bebé fallecido nos anticipa la trama. A lo largo del cortometraje, la cámara emplea una serie de movimientos lentos y detalles precisos para enfatizar la contención emocional del padre. En una de las escenas más significativas, hay un plano detalle de la mano del padre, que se muestra con el puño cerrado y tembloroso, reflejando la contención del dolor. Mientras todo a su alrededor se mueve (la madre, el otro hijo, los visitantes que acompañan el velorio, incluso la mariposa negra que golpetea el foco) y hace ruido (llanto de otro bebé y lamentaciones de los familiares), él permanece inerte en un estado de incredulidad, hasta que, finalmente, se toca el rostro con ambas manos como gesto de impotencia y entonces todo se paraliza. El tiempo a su alrededor se detiene. Este momento de pausa, donde la cámara se centra en su rostro, se convierte en el quiebre necesario para que el padre pueda finalmente llorar y liberar su dolor.

La música, compuesta por una banda de viento y el sonido de los cohetes, no solo evoca la tradición mexicana de los velorios y las procesiones funerarias, sino que también acompaña el proceso emocional del personaje. A lo largo del cortometraje, la melodía refleja la transición del padre desde la incredulidad hacia la aceptación, pues también la música se pausa cuando el tiempo se paraliza. Hasta que el personaje logra comprender la pérdida y liberar el dolor, es que la música continúa. En este sentido, la música actúa como narración paralela y como acompañante de las emociones del personaje y del espectador.

En cuanto al color, el cortometraje utiliza una paleta cálida y tenue, con tonos amarillentos y terrosos que simulan la luz mortecina de las velas y el foco. Esta iluminación contribuye a la atmósfera de tristeza y agotamiento emocional, envolviendo el espacio con

una sensación de intimidad dolorosa. Además, la iluminación exterior, como un sol opaco y eneguedeceador, contrasta con la calma sombría del interior, lo que enfatiza el contraste entre la vida cotidiana y la confrontación con la muerte. Al igual que en *Cerulia*, las texturas no son lisas, en este caso, son rugosas, pero, sobre todo agrietadas o surcadas como las emociones del padre.

La noria, que aparece en varias tomas a lo largo del cortometraje, actúa como un símbolo poderoso del tiempo que fluye, una constante que permanece a pesar de la interrupción emocional del padre. La noria además de mover el agua, dota de fluidez a las emociones que han estado contenidas dentro del personaje. En el clímax del cortometraje, cuando el padre se permite llorar, la lágrima que cae hasta el suelo, cruza las grietas de la tierra y se mezcla con el agua de la noria, simboliza la aceptación de la muerte de su hijo y la liberación del profundo dolor reprimido.

El montaje también juega un rol fundamental en la configuración del espacio. El espacio en el cine además de ser un lugar físico, también es una construcción semiótica: es el montaje el que articula el espacio a través de las relaciones entre planos. En *La Noria*, los espacios vacíos y los entornos desolados no son simplemente representaciones de la desolación, sino que, mediante el montaje, contribuyen activamente a la narración. Las transiciones entre planos, las distancias focales y la relación entre los personajes y su entorno refuerzan las tensiones emocionales, permitiendo que el espectador vea y sienta la narrativa. La estructura del montaje es una combinación de elementos clásicos y modernos. Si bien sigue una secuencia cronológica, el uso de la pausa introduce una ruptura temporal que enfatiza el conflicto interno del protagonista. La pausa de la noria, la interrupción del flujo del agua y el mundo congelado a su alrededor, reflejan la transición del padre: de la negación a la dolorosa confrontación con la realidad.

En resumen, *La noria* aborda el dolor de la pérdida de manera visualmente impactante. Por medio de la cámara, el color, la música y la simbología, profundiza en el proceso interno del protagonista. El cortometraje ofrece una reflexión sobre el duelo en relación con el tiempo que permite la aceptación de la muerte, en un relato en el que el padre, al dejar ir a su hijo, también se permite aceptar el flujo inevitable de sus emociones.

La imaginación como soporte y compañera del primer duelo

Por su parte, *Lluvia en los ojos* también es un cortometraje que retrata el complejo proceso del duelo a través de la mirada inocente de Sofía, una niña pequeña que enfrenta la pérdida de su abuelo. La muerte nunca es mencionada explícitamente en la narrativa, sino que se sugiere mediante la ausencia del abuelo y el hecho de que no se haya llevado sus pertenencias. Los cortes y el uso de elipsis visuales contribuyen a narrar la muerte del abuelo sin necesidad de palabras, siendo sustituida por una metáfora visual donde el viento se lo lleva, señalando la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte. El cortometraje muestra la incapacidad de Sofía para comprender la muerte que, al ser abordado desde la voz infantil, genera una conexión emocional profunda y conmovedora. La figura del abuelo es reemplazada por Cornelio, un rinoceronte imaginario que Sofía crea como un medio para procesar su dolor. Cornelio, aunque pareciera un personaje fantástico, en realidad es una representación de la ausencia del abuelo y la manifestación del dolor de la niña, quien, gracias a su imaginación, llena aquel vacío emocional.

El cortometraje inicia con un plano general de la casa de Sofía, donde la cámara se acerca lentamente, reflejando el paso del tiempo y el contexto melancólico de la narración. La iluminación es suave y las tonalidades pasteles, especialmente el uso del rosa y del azul, crean una atmósfera cálida y reconfortante, asociada

con la niñez y la inocencia. Este tipo de iluminación transmite ternura, pero también el contraste entre dos etapas vulnerables: la infancia y la vejez. El color y la textura se utilizan para enfatizar las emociones de Sofía, quien al principio se ve rodeada de objetos que simbolizan el cariño y la pureza, pero conforme avanza la trama, las transiciones de color y luz se vuelven más sombrías, reflejando su enfrentamiento con el dolor.

La cámara, con movimientos suaves y delicados, se mueve entre el interior y el exterior de la casa, lo que simboliza tanto los momentos cotidianos de alegría compartidos con el abuelo, como el proceso interno de Sofía hacia la aceptación de su ausencia. Estos movimientos, que van de lo lejano a lo cercano, refuerzan la sensación de cercanía con la niña y su mundo, similar a la forma en que se narra un cuento infantil, invitando al espectador a adentrarse en su universo emocional.

Cornelio, el rinoceronte, se convierte en una extensión del dolor de Sofía, creciendo junto a ella y tomando forma tangible a medida que aumenta la intensidad de su dolor. La textura rugosa y el color gris de Cornelio se relacionan con el incremento del dolor, que se hace más pesado e intrusivo. En este sentido, Cornelio simboliza la incapacidad de Sofía para enfrentar directamente su tristeza, porque posiblemente era una emoción que no conocía. A través de las travesuras y de la destrucción de objetos, Cornelio representa la deflagración de sentimientos reprimidos, una manifestación visual de la soledad y la confusión de la niña ante la pérdida de un vínculo profundamente afectivo.

Cuando Sofía lleva a Cornelio al bosque, la iluminación y la coloración cambian, volviéndose más apagadas y nebulosas, lo que refleja el profundo dolor de la niña al tener que dejar ir a Cornelio. Con ello, llega el proceso de aceptación de la muerte de su abuelo. La ruptura del brazo de Sofía simboliza el quiebre nece-

sario, similar al llanto en *La noria*, ya que representa la inevitabilidad del sufrimiento y el comienzo de la sanación. Esta herida es un recordatorio de que el dolor no puede ser evitado, sino que debe ser enfrentado y sanado con el tiempo y la claridad de las emociones.

En *Lluvia en los ojos*, la cámara se mueve con sutileza, empleando planos largos y delicados, menos abruptos que en *Cerulia*. La luz, las texturas mucho más suaves de los personajes y del entorno, el contraste entre lo cálido y lo frío, reflejan la dualidad emocional de la protagonista, atrapada entre la inocencia de la niñez y su primer acercamiento a la pérdida de un ser querido. El tiempo en el cortometraje fluye con mayor naturalidad y menos restricciones que en *La noria*, incluso menos asfixiantes que en los cortometrajes anteriores, sobre todo porque también hay muchas tomas hacia el exterior y a espacios abiertos. Por su parte, el montaje mantiene una estructura más moderna, presenta una narrativa clara, pero con momentos de transición menos convencionales, lo que refuerza la emotividad del relato.

En la última escena, la iluminación se vuelve más clara y abundan los verdes, lo cual da un sentido de vitalidad, emulando el paraíso y ahí, debajo de un árbol de manzanas, se ve al abuelo sentado y rodeado de rinocerontes. Sofía sabe que Cornelio está con él, en “un lugar mejor”. Esta imagen final cierra el ciclo del duelo, mostrando cómo Sofía, a través de su imaginación, finalmente puede dejar ir a Cornelio y aceptar la pérdida de su abuelo, simbolizando así su primer paso hacia la sanación.

Los tres cortometrajes analizados, *Cerulia*, *La noria* y *Lluvia en los ojos*, presentan una profunda exploración del duelo, la infancia, la memoria y los recuerdos. Cada uno utiliza técnicas narrativas y semióticas propias de la animación por *stop motion*, sin embargo, las directoras se mantienen fieles a su propio estilo. Aunque comparten el tema común de la pérdida a través de la muerte, cada uno aborda el proceso de duelo

de una manera única, desde la particularidad de su estilo visual y su especial manejo del tiempo. *Cerulia* utiliza un montaje yuxtapuesto y una cámara que refleja la fragmentación emocional de la protagonista, mientras que *La noria* recurre a un montaje más clásico con una estructura temporal que permite la pausa del tiempo: la noria como metáfora del ciclo de la vida y del fluir de las emociones. Por su parte, *Lluvia en los ojos*, a pesar de los *flashbacks*, presenta una narrativa de orden más natural, gracias a los movimientos de cámara y las transiciones menos abruptas que crean un vínculo cercano con la inocencia de la protagonista y su proceso de comprensión de la muerte.

pas narrativas y semióticas que los conforman. Este trabajo ha sido una aproximación inicial cuyo objetivo ha sido abrir paso hacia la reflexión sobre cómo la animación en *stop motion*, además de la configuración de la diégesis desde su propio lenguaje cinematográfico, es capaz de narrar mediante cada uno de los elementos que componen su visualidad, materialidad y plasticidad. Además del innegable talento y la profunda creatividad de las y los animadores mexicanos, la implementación de su lenguaje artístico, nos posibilita la ampliación del espectro narrativo.

Última toma: consideraciones finales

Para concluir, la articulación propuesta entre semiótica y narratología, aunque no es innovadora, reconoce que el cine ha conformado un lenguaje propio, capaz de narrar sin recurrir al soporte tradicional de la palabra escrita o hablada. La elección de este enfoque proporciona un primer acercamiento hacia la comprensión, teorización y crítica de obras complejas por el uso de técnicas narrativas que abarcan distintos niveles. En el caso específico del cortometraje animado por plastimación, requiere un análisis crítico y profundo de la imagen y de la estructuración del montaje en relación con la materialidad y plasticidad, herramientas que, lamentablemente, el análisis literario no nos proporciona del todo. La manipulación de la imagen y de la materia, tanto en su forma como en su contenido, se convierten en elementos centrales para la construcción del discurso narrativo, el impacto visual y la profundidad emocional del relato.

A pesar de los lazos temáticos que unen a los tres cortometrajes, las diferencias técnicas son evidentes, lo que refleja la diversidad de enfoques en la representación del duelo. Cada uno de los cortometrajes ofrece múltiples lecturas que requieren una investigación más profunda para desentrañar por completo las ca-

Referencias

- Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Basulto, Rita. “Lluvia en los ojos”. IMCINE. México: 2012.
- Carrillo, Sofía. “Cerulia”. IMCINE. México: 2016.
- Castañeda, Karla. “La noria”. IMCINE. México: 2012.
- García Jambrina, Luis. “De La Palabra a La Imagen: Las Relaciones Entre Literatura Y Cine”. *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, n.º 3, enero de 2000, pp. 177-90, doi:10.22201/ffyl.poligrafias.2000.3.1619.
- Pérez Sánchez, Fernanda. “Pinocho y las animadoras mexicanas detrás de la película de Netflix.” *Vogue, México y Latinoamérica*, 05 de abril de 2026, <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/animadoras-mexicanas-de-pinocho-de-guillermo-del-toro-netflix>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores, 2014.
- Pulecio Mariño, Enrique. *El Cine: Análisis y Estética*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Racionero, Alexis. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- Taller del Chucho: Centro Internacional de Animación, <https://www.tallerdelchucho.com/>.
- Zavala, Héctor. *El diseño en el cine: proyectos de dirección artística*. México: UNAM, 2013.
- Zavala, Lauro. *Estética y semiótica del cine: hacia una teoría paradigmática*. México: UNAM, 2023.