



---

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LA RUPTURA DE LA 4ª PARED EN EL CINE DE WOODY  
ALLEN COMO TRANSGRESIÓN DE LA REALIDAD  
REPRESENTADA**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
OPCIÓN: PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA:

LOURDES GABRIELA MARTÍNEZ GONZÁLEZ

ASESOR:

DR. JUAN PABLO GARCÍA LÓPEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En memoria de mi madre, maestra y mejor amiga.

A mi padre, hermanos y amigos por escucharme y creer en mí.

Al Dr. Juan Pablo García López por su guía, consejos y apoyo incondicional.

A las profesoras integrantes del jurado por todas sus observaciones y comentarios.

## Índice

Introducción	1
1. La cuarta pared y su ruptura en la escena teatral	6
1.1 Los efectos de la mirada en la ficción teatral y cinematográfica	6
1.1.1 El coro griego: primer intermediario entre la realidad y la ficción	8
1.1.2 Hacia el aforismo naturalista	12
1.1.3 Ensamblando la cuarta pared	14
1.1.4 Teatro épico brechtiano	16
1.2 Nuevo medio, nuevas reglas	21
2. Las historias que mostramos: los recursos narrativos del relato cinematográfico que inciden en la ruptura de la cuarta pared	27
2.1 El relato como artificio cinematográfico	28
2.1.1 La diégesis cinematográfica o la posibilidad del todo en el filme	30
2.1.2 El narrador audiovisual: instancia itinerante entre la ubicuidad y la inadvertencia	32
2.1.3 ¿Qué contamos y cómo lo contamos? Hacia la focalización narrativa	34
2.1.3.1 Focalización espectral	37
2.1.3.2 Focalización interna	37
2.1.3.3 Focalización externa	37
2.1.4 El sonido en el cine	38
2.1.5 La temporalidad cinematográfica	43
2.1.6 El espacio cinematográfico: construcción de la dimensión audiovisual	50
2.1.7 Montaje cinematográfico: tipos de vinculación	52
2.1.7.1 Montaje narrativo. Lineal	53
2.1.7.2 Montaje narrativo. Invertido	54
2.1.7.3 Montaje narrativo. Alternado	54

2.1.7.4 Montaje narrativo. Paralelo	55
2.1.7.5 Montaje expresivo. Rítmico	55
2.1.7.6 Montaje expresivo. Ideológico	56
2.1.8 Sobre el <i>raccord</i> y la continuidad	57
2.2 Desde el consciente cinematográfico: la metaficción	61
2.3 El encuentro de las miradas: la ruptura de la cuarta pared	65
2.4 El dulce engaño de las imágenes: la impresión de realidad	82
3. La mirada allenesca: la ruptura de la cuarta pared en el cine de Woody Allen como transgresión de la realidad representada	86
3.1 <i>Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko (Love and Death, 1975)</i>	93
3.2 <i>Dos extraños amantes (Annie Hall, 1977)</i>	98
3.3 <i>La rosa púrpura de El Cairo (Purple Rose of Cairo, 1985)</i>	103
3.4 <i>Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite, 1995)</i>	107
3.5 <i>Así pasa cuando sucede (Whatever Works, 2009)</i>	111
Conclusiones	120
Anexo	124
Referencias	127

## Introducción

*“El cine es un hecho humano cuya unidad y realidad profunda sólo puede comprenderse y explicarse gracias a la convergencia de todas las disciplinas que se ocupan del hombre”*

George Friedman y Edgar Morin, *Sociologie du Cinema, Revue Filmologie*, 1952.

En cine, la serie de imágenes proyectadas en pantalla por el haz de luz y el sonido sincronizado otorgan al espectador la ilusión de una percepción instantánea donde la comunicación audiovisual a través del celuloide o de la imagen digital incita procesos de reconocimiento de lo real y lo simbólico, además del desciframiento que sugiere al receptor o espectador ser partícipe de un ejercicio onírico e imaginario donde “vivimos tres veces más. Vivimos experiencias que no viviríamos de otra manera, aprendemos cosas y sobre todo, ahorramos tiempo.”<sup>1</sup> Dicha experiencia vívida, otorgada únicamente por el arte cinematográfico representa lo que el teórico francés Christian Metz señala como: “la conjunción entre la realidad del movimiento y la apariencia de la formas [que] conlleva la sensación de vida concreta y la percepción de la realidad objetiva [...] el espectador percibe siempre el movimiento como actual (aunque «reproduzca» un movimiento pasado)”.<sup>2</sup>

En la presente tesis buscamos comprender la naturaleza de la *ruptura de la cuarta pared*, desde los estudios cinematográficos y la comunicación no verbal, pues representa un concepto teatral que establece en la puesta en escena un canal de comunicación entre actor y público a través de la mirada y el diálogo. Nuestro objetivo es identificar si dicho término teatral puede ser definido y/o categorizado desde el audiovisual al transgredir la *realidad representada*, proponiendo así una terminología exclusiva para su uso al reconocer la mirada de uno de los personaje hacia la cámara, es decir, hacia el espectador; por ello

---

<sup>1</sup> Frase extraída del filme *Los ilusos* (2013) de Jonás Trueba.

<sup>2</sup> Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 36.

realizaremos un análisis que describa y reflexione sobre la aplicación de la ruptura de la cuarta pared en el cine de Woody Allen, donde en escenas concretas, montadas dentro de secuencias determinadas se empalme la mirada del personaje con el eje de visión de la cámara, suscitando un vínculo más profundo con el espectador que revele lo ordinario en extraordinario.

Sin el propósito de realizar un estudio de recepción, pretendemos comprender este tema desde los preceptos teóricos de la cinematografía en donde incluso, los resultados obtenidos a lo largo de la investigación se apoyarán en autores presentes en nuestro marco teórico como Christian Metz, David Bordwell, Lauro Zavala o Robert Stam, quienes desarrollaron su análisis desde la teoría cognitivista en donde la percepción del filme se basa en las reflexiones e interpretaciones del propio analista.

Dentro de la escena teatral naturalista, los actores segmentan la representación a través de una *cuarta pared* que encierra el escenario teatral ignorando la multitud frente a ellos para desarrollar en la representación teatral una ilusión “fiel a la realidad”, efecto contrario que buscó desarrollar el teatro épico al plantear la ruptura de la cuarta pared, como crítica artística, social y política por medio de la interacción de los personajes con el espectador.

En el caso del séptimo arte, este recurso teatral ha sido utilizado en distintos géneros cinematográficos de manera incidental o como estrategia narrativa,<sup>3</sup> logrando que la mirada a la cámara genere entre espacios y tiempos anacrónicos procesos de reflexión y reconocimiento entre la realidad representada y la realidad misma. De este modo, estuviera en la sala de cine o en la de mi casa, la acción realizada por el personaje al dirigir su mirada y diálogo hacia mí, el espectador, tendrá la misma fuerza y el mismo fin: establecer un instante de confianza o intimidad mediante el cual, me sea externado los sentimientos, fantasías, gustos, creencias o pensamientos del personaje a través de su mirada, simulando una interacción equivalente a la comunicación humana cara a cara.

---

<sup>3</sup> Cuando hablamos del uso incidental de la ruptura de la cuarta pared, nos referimos a los primeros trabajos realizados con el cinematógrafo, como las vistas de los hermanos *Lumière* o las cintas de Méliès, en contraste con el uso de dicho recurso como estrategia narrativa en filmes donde se aprecia el empleo del lenguaje cinematográfico, por ejemplo, *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charlie Chaplin o *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder.

El aporte que pretendemos realizar a la comunidad científica desea sumar desde el enfoque de las Ciencias de la Comunicación un análisis en torno al concepto de la ruptura de la cuarta pared a partir de un estudio teórico que consideramos mantiene vigencia, como se puede apreciar en los siguientes filmes que plantean una reflexión sobre el uso y significado de dicho recurso: *Una paloma reflexiona sobre la existencia desde la rama de un árbol* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014) de Roy Andersson, *La gran apuesta* (*The Big Short*, 2015) de Adam McKay, *La rueda de la maravilla* (*Wonder Wheel*, 2017) de Woody Allen o *Cómo salir de Búfalo* (*Buffaloed*, 2019) de Tanya Wexler.

Como ejemplo significativo que explique el efecto de la ruptura de la cuarta pared, se han seleccionado cinco filmes bajo la dirección de Woody Allen. El criterio por el cual se eligió el trabajo de dicho director fue el peso que advertimos en la significación de los temas recurrentes en su obra fílmica con alrededor de 50 audiovisuales, donde establece a través de un estilo particular, tópicos que parten de su filosofía sobre la vida, la psique femenina,<sup>4</sup> las relaciones de pareja, el amor, el sexo, la religión y la muerte. Dichos intereses nos son expuestos a través de la comedia y el drama, acercándonos al Woody Allen como director, escritor y actor. Por tanto, los filmes seleccionados muestran la preconcepción del *meganarrador* –término propuesto por André Gaudreault para identificar a la figura encargada de transmitir el relato audiovisual y del cual hablaremos más adelante – para disponer de la mirada del personaje principal y con ella romper la cuarta pared según la intención o el efecto que busque alcanzar, en este sentido, el personaje se dirigirá a la cámara para cuestionar o compartir con la audiencia su situación, momento en el cual podrá reflexionar sobre su vida o admitir su realidad ficticia en cada secuencia. De este modo, los filmes a estudiar son los siguientes:

- *Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, 1975)
- *Dos extraños amantes* (*Annie Hall*, 1977)
- *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)
- *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995)
- *Así pasa cuando sucede* (*Whatever Works*, 2009)

---

<sup>4</sup> Cfr. Jorge Fonte, *Woody Allen*, Cátedra, Madrid, p. 36.



Es necesario destacar que los personajes en los filmes antes mencionados, rompen la cuarta pared al ser conscientes del otro, el espectador, en contextos y maneras diferentes a excepción de *La rosa púrpura de El Cairo*, en la cual, la ficción sale de la pantalla cinematográfica al encuentro con el personaje principal, así, discurre genuinamente en la esencia de lo que para el teatro significaría la fragmentación de este espacio llevado al cine, además de abordar reflexiones en torno a la *metaficción*.<sup>5</sup>

Antes de llegar al tercer capítulo donde analizaremos el *corpus* de filmes que nos sirvieron de base para la presente investigación, desplegaremos en el primer capítulo, los antecedentes históricos de la concepción de la cuarta pared y su ruptura en la escena teatral al revelar los efectos de la mirada en la ficción teatral y cinematográfica, exponiendo las características del coro griego como primer intermediario entre realidad y ficción al manifestar la relación de la ruptura de la cuarta pared con el teatro naturalista y el teatro épico brechtiano.

En el segundo capítulo nos sujetaremos a detallar la definición de las categorías y subcategorías del relato cinematográfico que posiblemente inciden en el análisis de la ruptura de la cuarta pared, elementos que utilizaremos posteriormente en el tercer capítulo con el objetivo de realizar el estudio de los filmes seleccionados de Allen para definir los límites, alcances y validez de nuestra investigación, en el marco del análisis semiótico del cine y la narratología, donde discutiremos desde el esclarecimiento del relato como artificio cinematográfico, la *diégesis* cinematográfica, el narrador audiovisual, los tipos de *focalización* narrativa, el sonido en el cine, el espacio y la temporalidad cinematográfica, el montaje cinematográfico y sus tipos de vinculación, el *raccord* y la continuidad, la metaficción, la mirada a través de la ruptura de la cuarta pared y finalmente la *impresión de realidad*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> El concepto de metaficción es definido como la autoreflexión sobre la escritura o respecto al proceso de escritura en el propio texto literario, de acuerdo con William Gass, en *La ficción y los personajes de la vida*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1974. Aunque esta definición es propia de la tradición del análisis literario, posteriormente se desarrolló el término de metaficción en análisis de otros ámbitos como el teatro, el cine, la pintura, el cómic, los videojuegos, etc. Nosotros partiremos de la noción primigenia del concepto de metaficción, el metalenguaje, que Roland Barthes define como “un lenguaje simbólico (meta-lenguaje)” que expresa “las relaciones, la estructura de una lengua real lenguaje objeto”. Es decir, abordaremos aspectos del metalenguaje en el relato cinematográfico. Véase Roland Barthes, “Literatura y metalenguaje”, en *Ensayos Críticos*, 1964, p. 139.

<sup>6</sup> Véase Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 32.

En este sentido, la ruptura de la cuarta pared otorga al relato cinematográfico una fuerza narrativa que dependerá del nivel, frecuencia e intensidad con el que se use, por ello, la presencia de este recurso en el cine contemporáneo nos hace cuestionar los factores que influyen en el proceso creativo para que un recurso como este tienda a ser incluido en el relato cinematográfico e influya en la percepción estética<sup>7</sup> del espectador; de esta forma su vigencia amplía nuestro interés para abordar el tema a través de un enfoque multidisciplinario desde las Ciencias de la Comunicación.

---

<sup>7</sup> Entendemos por percepción estética cuando “el sujeto experimenta la adquisición del sentido del mundo. En una situación estética atendemos a la experiencia [...] Desde el punto de vista comunicativo la experiencia estética posibilita tanto la peculiar distancia del espectador como la identificación lúdica: aleja lo que nos será difícil soportar o permite disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable”. Véase Daniel Innerarity, en Jauss, Hans, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 15.

## 1. La cuarta pared y su ruptura en la escena teatral

### 1.1 Los efectos de la mirada en la ficción teatral y cinematográfica

En el cine como en el teatro, la intención del director en crear un vínculo entre la mirada del personaje y la mirada del espectador variará según el efecto y relación<sup>8</sup> a establecer. Con el objetivo de involucrar a la audiencia, este efecto en teoría teatral se denomina *ruptura de la cuarta pared*, un recurso transgresor del canon que establece como condición no mirar o crear un contacto visual directo hacia el espectador con el fin de mantener la ilusión de ensueño creada por la ficción.

Al respecto, es necesario mencionar la importancia de retomar y analizar el término ruptura de la cuarta pared desde el enfoque del séptimo arte, debido a las evidentes diferencias entre el proceso de producción y recepción teatral y el cinematográfico, donde el relato<sup>9</sup> –comprendido como cada uno de los elementos que conforman la narración de un plano audiovisual, el tipo de narrador y la temporalidad – otorga al espectador una impresión estética y sensorial del espacio-tiempo *diegético*,<sup>10</sup> anacrónica a la propia

---

<sup>8</sup> Advertimos en la ficción cinematográfica que el uso de la ruptura de la cuarta pared establece una relación de confidencialidad mediante el nivel, la frecuencia e intensidad con la que la mirada del personaje se dirige hacia el espectador. Podemos ejemplificar cinco formas diferentes de utilizar la ruptura de la cuarta pared con los filmes: *Cantando bajo la lluvia* (*Singing' in the rain*, 1952), *Amarcord* (1973), *Yo amo a Shirley Valentine* (*Shirley Valentine*, 1989), *Juegos divertidos* (*Funny Games*, 1997) y *Yo, Tonya* (*I, Tonya*, 2017). Este tema será abordado con mayor profundidad en el capítulo dos, apartado 2.3 El encuentro de las miradas: la ruptura de la cuarta pared, donde se proponen cinco clasificaciones para definir la naturaleza de la ruptura de la cuarta pared cinematográfica.

<sup>9</sup> Respecto al estudio del *relato cinematográfico* véase André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 274. Término que utilizaremos más adelante en el capítulo 2. Las historias que mostramos: los recursos narrativos del relato cinematográfico que inciden en la ruptura de la cuarta pared.

<sup>10</sup> Concebimos el término de diégesis como el discurso de la ficción contenido en la narración, a partir de su definición originaria comprendida en el tercer libro de *La República* de Platón, donde el autor establece que Sócrates funda la distinción entre mimesis y diégesis, entendidas como dos maneras contrastantes de narrar los discursos de los personajes, o como dos modos alternos de "imitación", que se refieren a la representación del discurso, ya sea en la acción dramática o en la narración oral. A grandes rasgos, mimesis es la imitación dramática y diégesis la presentación indirecta del discurso narrativo. Por lo que resulta significativo que el término diégesis en teoría literaria y luego en teoría cinematográfica, sea considerado en dos sentidos, dos dimensiones distintas de su discurso narrativo: el primer sentido que concierne al nivel de la historia, y el segundo al nivel del discurso. Por lo tanto, de acuerdo con Patrice Pavis "La noción de diégesis utilizada en la teoría literaria [...] y cinematográfica, pertenece a la misma oposición entre el *relato* como material, como fábula a transmitir ("historia"), y el *discurso* como utilización individual de este relato, construcción que deja siempre la huella de la instancia enunciativa: actor, director, actor, etc." Véase Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 137. Dicho término se retomará con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

experiencia de la recepción audiovisual desde el instante en que se encuentra en posición perpendicular al filme, donde líneas horizontales y verticales enmarcan al personaje en pantalla. Al romper la cuarta pared, el personaje desde su *diégesis* se dirige al espectador a través del diálogo y la mirada, asumiendo ser consciente de saberse observado por otra persona, lo cual da pie a transmitir su estado de ánimo, apelar e involucrar a la audiencia en la historia.

Para precisar el uso de la ruptura de la cuarta pared y las acepciones que emanan de su análisis, retomemos *Yo, Tonya (I, Tonya, 2017)* filme basado en la vida de la ex patinadora artística Tonya Harding. El relato inicia con una serie de entrevistas que se distinguen por establecer de manera temporal el punto de partida, es decir, el presente del discurso y por evidenciar el cambio en la relación de aspecto al reducir la imagen al centro de la pantalla, es aquí donde apreciamos un primer intento de ruptura de la cuarta pared con una intensión metaficcional, específicamente como un registro audiovisual de lo acontecido,<sup>11</sup> ya que los entrevistados suelen dirigirse a la cámara, creando así una autorreferencia que se liga a la consciencia de la cámara-espectador, mirada que en mayor medida es efectuada por el personaje principal, Tonya. Tomemos por ejemplo la escena donde la pareja de la protagonista, Jeff, la agrade físicamente, pues en dichos momentos de violencia, Tonya voltea a la cámara y establece un diálogo que eventualmente genera empatía con el espectador, de este modo el pasado de la victimaria la convierte en víctima, enfoque que suaviza la imagen pública de Tonya debido al escándalo del cual fue partícipe en 1994.

Es importante mencionar que, nuestro interés no reside en la comparación<sup>12</sup> de las características o limitaciones existentes entre el teatro y el cine como medios de representación, sino por el contrario, nos adentramos en la creación de la cuarta pared y su ruptura en el arte teatral al representar un valor estético e ideológico que logra extrapolar su esencia al lenguaje audiovisual, es en este punto donde nos enfocamos al uso e impacto a

---

<sup>11</sup> En el capítulo dos proponemos cinco categorías para identificar la ruptura de la cuarta pared cinematográfica, las cuales hemos definido en el desarrollo de la investigación, éstas son: mirada casual, modalidad de narrador, musical, confidencia absoluta: entre visión y locura y por último esto es un filme: metaficción (esta última categoría dividida en dos: registro audiovisual de lo acontecido y extensión de la ficción a la realidad representada).

<sup>12</sup> Como lo apunta José Luis García: “El cine es la forma escrita del espectáculo por excelencia; el teatro, por excelencia, la forma oral, la forma viva que se manifiesta en el tipo de comunicación cara a cara, esto es, con la presencia de hablantes y oyentes (actores y espectadores) en un mismo espacio y tiempo, en una misma situación comunicativa.” En *Actuación y escritura (teatro y cine)*, México, Paso de gato, 2010, p. 22.

nivel cinematográfico en el que incluso, la mirada del personaje hacia el espectador puede reforzar la ficción y establecer un vínculo con el espectador.

En el presente capítulo nos remontamos a los orígenes teatrales de los términos citados; iniciamos con las representaciones de la antigua Grecia como indicio o referencia de la ruptura de la cuarta pared, reflexionamos sobre la presencia escénica del coro griego en analogía con la relación ficción-audiencia, posteriormente nos adentramos en la corriente naturalista que injerta la realidad en el escenario para transformar al espectador en testigo y por último abordamos el teatro épico donde el autor irrumpe en la realidad a través de prácticas interdisciplinarias –como el manejo de recursos fílmicos para ofrecer al espectador una experiencia disímil a la acostumbrada – con el propósito de elevar en el espectador una postura crítica, más allá de su recepción pasiva y reflexionar sobre el propio hecho de hacer teatro.

### **1.1.1 El coro griego: primer intermediario entre la realidad y la ficción**

En la base teórica teatral que nombra conceptualmente la ruptura o interacción simulada entre el personaje en escena y el público, encontramos el término antagonista cuarta pared, retomado en la tendencia naturalista por André Antoine y posteriormente en la teoría épica propuesta por Bertolt Brecht de la cual nacerá el concepto ruptura de la cuarta pared que es en esencia, todo acto fuera de la norma representativa que *distancie* al público para crear en él una postura crítica ante la obra.<sup>13</sup>

Rastreando los antecedentes teóricos de los conceptos de cuarta pared y ruptura de la cuarta pared, hallamos en la dimensión histórica teatral una sutil conexión con el teatro clásico griego, en específico con la función del coro. Partimos de esta conexión enfocando su empleo en analogía con nuestro objeto de estudio, sobre todo por el vínculo establecido entre personaje y público, no obstante, aclaramos la inexistencia del término ruptura de la cuarta pared en dicho periodo e insistimos en su relevancia como precedente no teorizado en su época.

Ahora bien, el arte teatral se gesta en Grecia del siglo V a. C. al calor de las fiestas dedicadas a Dionisio, hijo de Zeus y Seleme, en estos rituales la comunidad exaltaba las

---

<sup>13</sup> Véase Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1995, p. 40. y Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva visión, 1963, p. 169.

figuras representantes de la deidad: el júbilo procedente de la flauta, el vino y la fecundidad. La procesión era iniciada por un sacerdote que simbolizaba al semidiós y los concursos de composiciones poéticas o ditirambos narraban su vida, en el caso de la tetralogía constituida por tres tragedias y un drama satírico, el autor ganador sacrificaba a su nombre un macho cabrío –de ahí que la palabra tragedia se derive de la locución griega *tragodia* o canto del macho cabrío –.<sup>14</sup>

Los cambios que gradualmente dieron forma al arte escénico fueron iniciados por Tespis, al cual se atribuye la primera transformación después de eliminar en la obra al narrador y corifeo –persona encargada de liderar al coro – colocando en su lugar al actor, quien podía expresarse a través del monólogo y al mismo tiempo conversar con el coro, creando entre ambos la acción que determinará la base del arte dramático: el diálogo.<sup>15</sup> De acuerdo con lo anterior, una vez añadido el diálogo en las tragedias áticas, la existencia del coro en la obra escrita fue indispensable para intervenir en las tres partes del drama conformado por el *prólogos* donde se presentaba al espectador la historia de manera sintetizada, el *párodos* encargado por el coro y el *éxodo* que brindaba al público un mensaje final cantado por el coro o dicho por uno de los actores.<sup>16</sup>

Es importante mencionar que, a pesar de que el coro no funge como personaje principal, su constante participación permitía que el número de integrantes variara; lo mismo sucedía con la transformación de su imagen, elegida según las intenciones del autor, estos podían representar desde seres humanos hasta animales o personajes mitológicos como en *Las ranas* de Aristófanes, conformados por el conjunto de ranas y de iniciados en el misterio de Eleusis, en la cual a través del coro se escucha el croar de las ranas tan irritante para Baco; o como en *Las nubes* del mismo autor, presenciemos el diálogo entre éstas y Estrepsiades; en *Prometeo encadenado* de Esquilo personificaban a las ninfas oceánidas, mientras que en *Edipo Rey* de Sófocles encarnaban a los ancianos tebanos y en *Medea* de Erúpides a las mujeres corintias.

---

<sup>14</sup> Eduardo Acevedo, *et al.*, *Historia del teatro*, México, UTEHA, 1980, p. 11.

<sup>15</sup> Sobre la transición del canto al diálogo véase Guillermo Díaz, *Esquema de historia del teatro*, Barcelona, Instituto del teatro, 1944, p. 15 y Eduardo Acevedo, *et al.*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>16</sup> Para más información sobre la estructura de la representación en la tragedia griega Guillermo Díaz, *op. cit.*, p. 18.

Así, más allá de su físico, antes de ser eliminado de la escena griega, el coro constituía un puente entre mundos disímbolos, reunidos por el uso de la personificación o prosopopeya<sup>17</sup> al poseer de manera colectiva su propia voz:

El coro aparece como una ayuda, no como un obstáculo para el autor griego. El coro no era ni actor ni espectador. Era más bien una especie de enlace con los espectadores, que hacía al auditorio sentir una participación más estrecha en la obra. El coro era un instrumento para expresar una emoción [...] Traducía el sentimiento del autor a un medio diferente. Llevaba al auditorio emociones que los personajes de una comedia no siempre podían comunicar en toda su intensidad [...] La tragedia vivía en dos planos, en dos mundos. Primero el auditorio estaba interesado en el individuo y en sus sentimientos personales, después, en el coro y en la emoción sublimada.<sup>18</sup>

En perspectiva, este instrumento utilizado por el autor griego aparenta una estrecha relación con el efecto producido por la ruptura de la cuarta pared, pues el contacto visual y la comunicación verbal dirigidos al espectador, determinan la forma –una cualidad del coro pensada para la audiencia – y el contenido –la transmisión directa hacia el público de los hechos o de las posibles causas confrontadas en el pasado, presente y futuro, cargados de juicios de valor que humanizaban el drama –.

Por consiguiente, en todo drama griego, la existencia dosificada del coro es necesaria para el progreso de la historia, en este sentido, a partir de las acciones realizadas por los personajes, consideramos que la función tácita del coro griego se segmenta en tres niveles de comunicación: el primero un discurso determinado por su participación cantada o declamada que advierte, suplica, aconseja y pregunta a los actores en escena, además de contextualizar al público o resumir acontecimientos al unísono; el segundo nivel se

---

<sup>17</sup> Esta figura retórica es un tipo de metáfora, una metáfora ontológica, una “metáfora sensibilizadora (prosopopeya o personificación o metagoge), en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora mitológica), [...] Descrita desde esta perspectiva (de Grupo “M”), en la metáfora no se advierte una *sustitución de sentidos*, sino una modificación del contenido semántico de los términos asociados”. En Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, p. 309. Así, prosopopeya es definida como la figura retórica que consiste en atribuir cualidades o acciones propias de personas o seres humanos a animales, cosas inanimadas o abstracciones. “Del latín *prosopopeta*. –ae y este del griego *prosopopoiia* de *prósopopon* «aspecto de una persona» y *poieo*, «hacer»”. En María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos, *Diccionario Akal de términos literarios*, Ediciones Akal, Madrid, 1997, p. 310.

<sup>18</sup> Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, FCE, 1964, p. 40.

manifiesta por la danza –proveniente del ritual religioso – y finalmente, el tercero, expone la comunicación no verbal, que de manera explícita a través de señas u otro tipo de acciones guían el proceso de la historia con el fin de provocar reacciones en los sentimientos del público.

Por ello, podemos segmentar en tres apartados el empleo del coro griego según el género y las necesidades del poeta. En la primera, el coro como parte del mundo mítico, funciona como narrador en ambos universos al contextualizar, comentar o resumir los hechos, en segundo lugar participa dentro su *realidad representada* al dialogar con uno o varios de los personajes, quienes a su vez recurren a él y por último se logran desenvolver en la realidad misma como testigo presencial al igual que los espectadores, de este modo “participaba tanto de la naturaleza del espectador (puesto que asistía a la representación que se desarrollaba en el escenario) como la del actor (puesto que intervenía con su propio comentario en la representación)”.<sup>19</sup> Como miembro ineludible en las primeras obras, el coro es en sí un intermediario que permanecía durante la historia para reafirmar su contenido sin dejar cabos sueltos al mantener una proximidad física con el público situándose en la *orquesta*, dominando desde ese punto su intromisión en la obra y dirigiéndose tanto a los espectadores en el *theátron* como a los personajes en la *skene*.<sup>20</sup>

De acuerdo con lo que hemos visto, en el teatro griego clásico como origen del arte escénico, hallamos una referencia directa de la ruptura de la cuarta pared. Más adelante estableceremos su relación con el teatro naturalista y el teatro épico, donde tomó la máxima importancia al relacionarlo con la existencia y función del coro griego como antecedente de la relación entre ficción-audiencia al representar y en consecuencia presenciar una historia. En efecto, la concordancia entre ambos periodos históricos teatrales es incitada por los realizadores quienes según sus intereses abren desde el relato teatral un canal de comunicación materializado por los actores que, al encarnar a sus personajes en escena, se dirigen hacia el espectador cara a cara.

---

<sup>19</sup> Eduardo Acevedo, *et al, op. cit.*, p. 16.

<sup>20</sup> En la antigua Grecia, la construcción arquitectónica del teatro se componía por la *orquesta* o explanada circular donde se ubicaba específicamente el coro, el *theatron* o gradas para el público y la *skene* o el espacio escénico donde los personajes desarrollaban la obra. Véase José Gómez, *Historia visual del escenario*, Madrid, Punto de Partida, 1997, pp. 15-16.



### 1.1.2 Hacia el aforismo naturalista

Para empezar a abordar la concepción naturalista, es importante marcar la diferencia entre los términos teatrales realismo y naturalismo, pues al ser tendencias desarrolladas en la primera y tercera parte del siglo XIX respectivamente, surgen con el interés en común de crear historias y personajes circunscritos en la realidad, sin embargo, la divergencia de ambas reside en el tratamiento y los elementos en escena que otorgan al espectador la *impresión de realidad*,<sup>21</sup> verosimilitud e ilusión:

El realismo a diferencia del naturalismo, no se limita a la producción de apariencias y a la copia de la realidad. No se trata para él de hacer coincidir la realidad y su representación, sino de dar una imagen de la fábula y de la escena que permita al espectador [...] acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de esta realidad.<sup>22</sup>

Por dicho motivo, será de nuestro interés enfocarnos en el naturalismo, al ser el movimiento artístico que define y establece la cuarta pared, aquella barrera intangible que le permite al actor desde el proscenio contener la ilusión al omitir la existencia del público, enfoque que trascenderá en las obras de teatro contemporáneo donde los dramaturgos apuesten por este sentido contemplativo de la vida desde las butacas, el cual segmenta la ficción de la realidad.

Para precisar el inicio de este movimiento, es ineludible hacer referencia a su antecedente literario, por lo cual hemos rescatado el trabajo de su mayor exponente, el dramaturgo francés Emile Zola, quien en un inicio antepone en el desarrollo del relato, la lógica como principio y no la imaginación de los hechos y personajes, razón por la cual en la novela decreta que el movimiento “[...] naturalista es impersonal, el novelista no es más que un escribano a quien está negado juzgar y sacar conclusiones, que debe limitarse al estudio escrupuloso de los hechos, si no quiere extraviarse en conclusiones falsas.”<sup>23</sup> De este modo, el naturalismo respondió paralelamente a la necesidad de trasladar la realidad fundamentada en los estudios de las ciencias naturales y sociales de manera orgánica en el

---

<sup>21</sup> Término retomado de Christian Metz en *Ensayos sobre la significación en el cine* para definir la experiencia que produce un filme en el espectador. Este concepto lo abordaremos en el capítulo dos, en el apartado 2.4 El dulce engaño de las imágenes: la impresión de realidad.

<sup>22</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 401.

<sup>23</sup> Alexandre Zévaès, *Emilio Zola*, México, Biografías Ganesa, 1952, p. 36.

campo literario para después ser retratada en el proscenio. Con ello, el naturalismo iniciaría como ideología dentro de la novela teniendo mayor éxito en Francia al capturar el devenir de la vida, bajo el enfoque científico positivista.

Zola comenzó su versión del naturalismo al estructurar una metodología que le permitiera disponer de los hechos percibidos con la intención de construir un relato objetivo que documentara la realidad, a partir del contexto social, político y moral de su época, retomando textos de corte científico como: *Introducción al estudio de la medicina experimental* de Claude Bernard y *La herencia natural* del doctor Prosper Lucas.<sup>24</sup> Para ello, realizó una serie de bitácoras que dieron forma a *La novela experimental*, texto que partía de la observación del lugar, así como del trato diario con las personas que conformaban dicho espacio: primero redactó las categorías sociales a las que pertenecía el personaje, así como el argumento filosófico o el mensaje de la obra, después la parte física, moral y psicológica de los protagonistas, en tercer lugar reconstruyó el ambiente que percibía y por último las maneras en las que organizaba la información de forma imparcial.<sup>25</sup>

De este modo, la corriente naturalista impulsada por Zola se valió de la observación directa de los hechos y mediante la descripción y exposición de estos, expuso la deconstrucción del hombre en relación con su sociedad, sus conductas, formas de hablar y sentimientos,<sup>26</sup> tomemos como ejemplo *Los Rougon Macquart. Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, un compilado de veinte novelas que parten desde 1871 donde cada una de ellas se aprecia un análisis y descripción meticulosa de personas y lugares bajo el ojo del novelista.

Así, la concepción regida por las leyes científicas y fisiológicas, a las que recurre Zola, dan pie a la novela naturalista donde los procesos lógicos que el dramaturgo empleaba para escribir sobre la psique de la gente que conoció, lo sitúan como un testigo que plasma ese entorno en palabras, como lo expone Edward Braun:

---

<sup>24</sup> Alexandre Zévaès, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>25</sup> Sobre el proceso de escritura de Emilio Zola véase Alexandre Zévaès, *op. cit.*, p. 40.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 45.

Para Zola, por otra parte, su creencia en el determinismo objetivo se sentía insultada por la falsedad del teatro. Entonces resolvió intervenir personalmente, tanto en la crítica como en la creación dramática y realizar así su reforma. [...] El problema, como él lo veía, era el de la traducción de la técnica naturalista a términos dramáticos, reconciliar la objetividad científica lograda en la novela, con el grado de artificio inevitable en el teatro.<sup>27</sup>

Siguiendo la línea del dramaturgo, la novela naturalista llevada al teatro debía corresponder con la verosimilitud del análisis y las observaciones que dieron origen al texto. Finalmente, la particularidad en la escena teatral naturalista, es realizada por los actores, encargados de constituir una representación que aisle la ficción del público, de este modo ambas partes residen en el mismo tiempo y espacio, no obstante, se encuentran separadas por una cuarta pared dejando sólo a la vista del espectador el acceso a la ficción, la cual, al ser invisible divide la existencia de los personajes con la existencia del público, permitiendo así cimentar un efecto de ilusión “fiel a la realidad”.

Al margen del posicionamiento del naturalismo en la novela como aforismo realizado principalmente por Zola, llegó al teatro de manera pausada e indirecta en obras de Henry Becque, pero será con André Antoine, quien influenciado por el trabajo de Zola lleve el pensamiento naturalista e introduzca una estética determinada para dicha corriente.<sup>28</sup>

### **1.1.3 Ensamblando la cuarta pared**

Bajo la dirección de André Antoine el naturalismo surgió como corriente teatral al retomar los elementos que definieron el movimiento literario naturalista encabezado por Zola, una mirada científica que otorgó verosimilitud a la representación teatral y por la cual, de esta fusión nació el término cuarta pared, mediante el cual, se comprende el escenario como un cuarto cubierto por dos paredes laterales y una trasera donde el frente, la cuarta pared, si bien no existe, está construida por el actor al encarnar el personaje, es en sí una especie de vitrina donde se da lugar la representación de la realidad.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Edward Braun, *El director de la escena: del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna, 1982, p. 31.

<sup>28</sup> Carter Lawson, *Zola and the theater*, Vendôme, Presses Unier, 1963, p. 157.

<sup>29</sup> Para más información respecto al teatro de André Antoine véase Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 40.

Así, el ideal naturalista de Emile Zola se convirtió en movimiento artístico<sup>30</sup> a través de la reforma establecida por André Antoine, innovación del área estética y conceptual que correspondió a sustentar la ilusión de la escena en el espectador, reforzando el nivel de verosimilitud con cada objeto u organismo existente; estas obras fueron realizadas y representadas por distintos dramaturgos en el Teatro Libre o *Théâtre-Libre*, espacio creado por Antoine y utilizado por otros actores o directores independientes para la presentación de obras no comerciales. Por consiguiente, es necesario remarcar la importancia del director en escena como lo menciona el investigador teatral Edgar Ceballos, pues fue Antoine quien comenzó a implantar la figura del director, al exigir el realismo tanto en la interpretación como en el decorado:

Todo debía ser real en el escenario; verdaderas las paredes, las puertas y las ventanas; verdadera la tienda, la farmacia, la carnicería con un verdadero mostrador y verdaderos cuartos de res; verdadero el comedor, con sopa de verdad que humeaba y difundía su olor en el teatro. Los actores hablaban como en la vida diaria.<sup>31</sup>

Dicha idea permitió la modificación de la estética en escena, desechando los adornos que remarcaban el drama, para utilizar en su lugar las dimensiones correspondientes de los objetos en el escenario. A partir de la arquitectura, Antoine reubicó los espacios en los que la obra se desenvolvía y creó atmósferas utilizando materiales orgánicos que trasladaban visualmente la realidad a gran escala, además de contar con la presencia de los actores quienes debían vestir y hablar de acuerdo con la clase social representada.

Por lo tanto, la cuarta pared estableció en el espacio escénico<sup>32</sup> un efecto de ilusión donde el espectador fuera incapaz de identificar el proceso de construcción dramático del personaje y de los materiales que reconstruyen la realidad representada frente a él. Esta ilusión se liga al sentido de identificación con la situación y el personaje que desea el naturalismo instaurar en el público.

---

<sup>30</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 332.

<sup>31</sup> Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 40.

<sup>32</sup> Según la obra de Pavis, entendemos el espacio escénico como “el espacio concretamente perceptible por el público en la o las escenas [...] nos es dado aquí y ahora por el espectáculo, es un espacio significativo representante de otras cosas, es el signo de la realidad representada” véase Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 181.

Con todo lo anterior, esta innovación permitió pensar la puesta en escena desde dos aspectos: el primero define la idea de la cuarta pared bajo los términos visuales desde ambas partes involucradas, es decir, actores y público. De este modo, los actores establecen un pacto con el público al simular en escena la vida misma y los segundos al no intervenir en ella, permitiendo a los teóricos reflexionar sobre la percepción estética del espectador al ser un testigo, que sentado en la butaca, pasa desapercibido por las personas y acciones que evolucionan frente a él.

El segundo comprende el análisis del concepto cuarta pared más allá de ser el arco del proscenio o el límite entre la representación y el público. Por lo tanto, dicho concepto se convierte en el principio de la construcción y mantenimiento de la ilusión por parte del actor, donde la apreciación de los acontecimientos transitorios e irrepetibles se ven fragmentados en dos realidades paralelas dentro de un mismo espacio y tiempo, donde la realidad representada se encuentra protegida por una pared invisible que inhibe el contacto ocular o verbal con la realidad misma donde se sitúa el espectador.

De este modo, el naturalismo ensambla, con la edificación imaginaria de la cuarta pared en escena, una invitación que motiva al espectador a creer en la historia e igualar su situación con la del personaje, en contraste con la escenificación teatral de la corriente épica propuesta por Bertolt Brecht, que se encarga, a través del lineamiento paradigmático de la ruptura de la cuarta pared, de perder por completo la sensación de estar presente ante los hechos para incitar procesos que estimulen la reflexión de la situación presentada. Cabe señalar que, según el mismo Bertolt Brecht, el punto de convergencia entre ambos movimientos –teatro naturalista y teatro épico– es trazado por dos variantes: la realidad y la ciencia; tomando en cuenta que el tratamiento de ambas en el arte teatral se adecúa obedeciendo a las necesidades del autor, ya sean principalmente estéticas como el caso del naturalismo o ideológicas como el teatro épico.

#### **1.1.4 Teatro épico brechtiano**

Es prudente señalar que la teoría de la cual parte el teatro épico brechtiano se ha desarrollado por una crítica a los procedimientos teatrales que hasta ese momento prescribían los componentes esenciales de una obra, por ello la renovación visual y perceptiva que realiza Bertolt Brecht en el teatro provocaron continuos casos de censura a

lo largo de su carrera. Es justo decir que en 1922 comenzaba a reconocerse la presencia física, creativa y reformativa de Bertolt Brecht gracias al crítico Herbert Ihering quien, al respecto de la segunda obra dirigida por Otto Falkenberg, *Tambores en la noche* escribió: “El director Bert Brecht, de veinticuatro años de edad, ha transformado en una sola noche el panorama literario de Alemania. [...] Desde Wedekind ningún dramaturgo había proporcionado una experiencia más devastadora.”<sup>33</sup>

Siendo miembro de la compañía *Kammerspiele*, Brecht dirigió *La vida de Eduardo II de Inglaterra* en 1924, como adaptación de la obra *Eduardo II* perteneciente a Christopher Marlowe, la cual, según Braun, constituiría el antecedente de su estilo de producción y representación.<sup>34</sup> Considerado como joven promesa, la carga política hallada en su discurso provocó cierto rechazo tanto en las obras escritas como en los cambios realizados a la escena. Lo cierto es que, el dramaturgo alemán forjó un teatro a través de la dramática dialéctica, un teatro moderno en correspondencia con el público de la era científica:<sup>35</sup> un teatro épico.<sup>36</sup>

Podemos, decir que la corriente épica bajo el pensamiento brechtiano destaca por ser una categoría social<sup>37</sup> dirigida al movimiento proletario marxista,<sup>38</sup> factor que permite comprender que la parte estética o los recursos empleados en escena pasan a segundo término siendo únicamente el medio para transmitir de manera innovadora la obra. Tras esta situación, aclaremos que nuestra orientación se dirige a la propuesta sobre teoría y técnica que se vio reflejada en su estética con el objetivo de transformar desde el espacio escénico, la presencia de los actores y el público.

---

<sup>33</sup> Edward Braun, *op. cit.*, p. 204.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, pp. 204-205.

<sup>35</sup> Para hallar más información sobre la esencia de la propuesta teatral brechtiana recomendamos revisar Brecht Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva visión, 1963, pp. 37 y 55.

<sup>36</sup> Utilizado como género teatral, el teatro épico se había distinguido por permitir al actor recrear los hechos del pasado por medio de su narración en vez de actuarlas; como menciona Patrice Pavis, la presencia dramática de este género ha sido utilizado en épocas distantes y autores diferentes, tanto así que “un teatro épico –o al menos un teatro que contenga momentos épicos– existe ya en la Edad Media (en los misterios y en las escenas simultáneas). El coro de la tragedia griega, que gradualmente desaparece, revela cómo en su origen el teatro recitaba y decía la acción en vez de encarnarla y representarla, [...] Son numerosos los autores que, con anterioridad al teatro épico brechtiano, desarticulaban el movimiento dramático en escenas-relatos, intervenciones del narrador, del mensajero, del “anunciador” [...] o del “director del teatro.” Véase también Pavis Patrice, *op. cit.*, p. 484.

<sup>37</sup> Véase André Gisselbrecht, *Introducción a la obra de Bertold Brecht*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1973, p. 102.

<sup>38</sup> Bertolt Brecht, *op. cit.*, p.102.

En contraste con las convenciones naturalistas antes citadas, el teatro épico no buscaba sumergir al espectador en un proceso de identificación con el personaje o con la historia, objetivo principal del naturalismo al asemejar ser “la vida misma” a partir de recursos o estímulos narcotizantes<sup>39</sup> –como los denomina Klaus Völker – es decir, iba en contra de los elementos generalmente utilizados en la puesta en escena con el fin de crear un efecto de ilusión en el espectador, determinado por la música hasta la actuación.

Así, sugiere Brecht en *Escritos sobre teatro*, que al movimiento épico puede sumársele un valor afectivo, sin embargo, éste “no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes sino discutirlos.”<sup>40</sup> Por ello, el problema de la identificación en el teatro brechtiano es la crítica a la catarsis<sup>41</sup> la cual establece el término dramática no aristotélica para contrarrestar ambos procesos referentes a la recepción de la escena.

Por consiguiente, para desarrollar tales sensaciones o contrarrestar la dramática aristotélica llevará al proscenio la expresión *Verfremdungseffekt*<sup>42</sup> o alienación<sup>43</sup> en relación con el *Entfremdung* o extrañamiento, efecto que a través de los “medios técnicos, como la interpolación de *songs*, el empleo de letreros que aclaren el significado de la escena y proyecciones cinematográficas”<sup>44</sup> así como cambios de atmósfera. No obstante, este efecto se sostiene por los actores quienes en vez de encarnar<sup>45</sup> al personaje, lo exponen en tercera persona motivo por el cual se obstaculiza el proceso de identificación, iniciando con el actor y concluyendo con el espectador. Pongamos por ejemplo el tratamiento de *La madre*, obra del dramaturgo Gorky y adapta por Brecht donde menciona que la actriz en escena:

---

<sup>39</sup> Völker, Kluas, en Edward Braun, *op. cit.*, p. 209.

<sup>40</sup> Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 37.

<sup>41</sup> En la estructura escrita por Aristóteles en la *Poética*, el efecto de catarsis lo comprendemos como “purga, que ha sido asimilada a la identificación y al placer estético, está vinculada al trabajo del imaginario y de la producción de la ilusión escénica.” Véase Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 65.

<sup>42</sup> Respecto a la delgada línea que se divide entre la categoría social y la estética que se puede rescatar en las obras de Brecht a propósito del efecto V “el efecto de distanciaci3n no se vincula con una percepci3n nueva o con un efecto c3mico, sino con una desalienaci3n ideol3gica (*Verfremdungseffekt* remite a *Entfremdung*, alienaci3n social) [...] la distanciaci3n permite pasar del nivel del procedimiento est3tico al de la responsabilidad ideol3gica de la obra de arte” *op. cit.*, p. 148.

<sup>43</sup> Si bien es cierto, mucho se ha hablado sobre la problemática en la traducci3n tanto de las obras como de los t3rminos empleados por Bertolt Brecht. En el caso espec3fico de la expresi3n *Verfremdungseffekt* o efecto V, se ha traducido como alienaci3n, inusitaci3n, extrañamiento o distanciaci3n. Por lo cual se ha determinado utilizar el t3rmino *alienaci3n* para referirnos a todo aquel recurso que el dramaturgo utiliza en la escena. Véase Edwards Braun, *op. cit.*, p. 211.

<sup>44</sup> Eduardo Acevedo, *et al. op. cit.*, p. 118.

<sup>45</sup> Edward Braun, *op. cit.*, p. 220.

Dice sus frases como si hablara en tercera persona. Así no sólo evita decir ser Vlasova (la madre) mientras decía sus frases, sino que también impidió que el espectador se ubicara en una habitación particular como el hábito y la indiferencia lo señalan, imaginándose a sí mismo como un testigo invisible y el mirón disimulado de un acontecimiento íntimo y único.<sup>46</sup>

Prosiguiendo con el tema, subrayemos que la propuesta del teatro épico proviene de una crítica a la condición social de la época y al proceso de producción que afecta sobremanera la estética teatral y la abstracción del hombre según el hombre: como dramaturgo o actor se dirige al manejo y comprensión del entorno social, al “conocimiento de las relaciones humanas. De las actitudes humanas. De las fuerzas humanas.”<sup>47</sup> Así como a la situación del espectador, quien desde su butaca es teatralizado<sup>48</sup> ante las acciones paradójicas que realiza el otro frente a él. Acciones que demandan un acto cognoscitivo que dé como resultado una conciencia crítica de la obra, una reflexión proveniente de los recursos inherentes a la construcción brechtiana, entre los cuales destacamos nuestro objeto de estudio, la ruptura de la cuarta pared que permite al público ser partícipe en la obra con el fin de desvanecer toda huella de ilusión y conservar la idea de hallarse en presencia de un espectáculo que paralelamente a su realidad coexisten en un mismo espacio y tiempo.

Finalmente, con la adaptación de *La ópera de tres centavos* –realizada en 1927 junto con Kurt Weill e inspirada en *Ópera del mendigo* de John Gay<sup>49</sup>– se articulan las características que alimentarán al teatro épico brechtiano. Así, el dramaturgo comenzó a teorizar el medio escénico, sugiriendo un acto comunicativo impuesto por los actores donde el público en vez de situarse como un simple *voyeur* ampliaba su aprendizaje al ser bombardeado por dichas personas o recursos visuales a través del discurso que sostenían el argumento de la obra. Al transgredir el espacio escénico y fusionar las preocupaciones

---

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 224.

<sup>47</sup> Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 37.

<sup>48</sup> Respecto a la intención brechtiana: “incorporado al acontecimiento teatral, es teatralizado. De esta manera el acontecimiento teatral no se produce ya tanto “dentro de él” como en él”. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>49</sup> *Ibid.*



sociales con las artísticas, rompió con las convenciones<sup>50</sup> establecidas y reformuló códigos capaces de ser digeridos tanto por el actor como por el espectador.

En 1940<sup>51</sup> Brecht puntualizó en la sección *Breve descripción de una nueva técnica de arte dramático*, alejar de toda puesta épica elementos que alienten la creación de ilusión en el espectador, además de la inflexión de voz que el actor debe otorgar a la situación, haciendo énfasis en el abandono de la construcción en escena de una “[...]cuarta pared imaginaria que separa al escenario del público, creando la ilusión de que el proceso escénico se está desarrollando en la realidad, sin la presencia del público. Es fundamental que el actor encare directamente al público.”<sup>52</sup>

Entonces resulta la teoría brechtiana un vínculo estrecho de la ficción con la realidad misma, pues el espectador puede asimilar los recursos antes citados, de los cuales se vale su obra, empero, el peso de la mirada que confronta a su persona, más el diálogo dirigido hacia su juicio representan un choque que lo exhorta a desapegarse de su tradicional posición pasiva.

Ante la tesis de Brecht sobre la ruptura de la cuarta pared, examinemos brevemente un ejemplo de la repercusión cinematográfica que aborda este recurso posicionándolo desde un inicio y manteniéndolo a partir de intervenciones que varían en tiempo durante el filme. Para ello, retomemos brevemente la adaptación cinematográfica de la obra de Brecht *La vida de Galileo* (1947) titulada *Galileo* (1974). En este filme, observamos cómo el relato respeta como punto fundamental la ruptura de la cuarta pared en dos personajes, el coro, integrado por tres niños que intervienen cada vez que se da inicio a una nueva secuencia,

---

<sup>50</sup> Respecto al proceso de recepción del espectador ante la obra teatral propuesta por Bertolt Brecht extraemos como ejemplo la siguiente observación de dos de sus obras “Hay un error muy común que espero haber evitado en *Baal* o *En la jungla*: intentar absorber al público. [...] El “aislamiento espléndido” del espectador se conserva intacto, esto no es *sua quae agitur*, el público no es embaucado con una invitación a sentir conmiseración a identificarse con el héroe y a forjar una figura significativa e indiscutible mientras se mira él mismo en dos versiones simultáneas. Hay un tipo de interés más elevado que resulta al hacer comparaciones, comparar lo que es diferente, sorprendente, imposible de aceptar como una totalidad” Braun, Edward, *op. cit.*, p. 208.

<sup>51</sup> Cabe destacar que en dicho año en el área cinematográfica se lanzaron dos filmes que recurren a la ruptura de la cuarta pared: *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940) de Charles Chaplin y *Pinocho* (*Pinocchio*, 1940) de Norman Ferguson *et al.* En ambos casos esta ruptura se utiliza de dos maneras diferentes dependiendo de su propósito, en la escena final del primer filme, el personaje principal mantiene al final de su discurso la mirada hacia la cámara, estableciendo un contacto y sugiriendo por el contenido de su discurso una vaga apelación al público. En el segundo caso, observamos al inicio del filme el personaje de Pepito Grillo junto al libro del cual relatará la historia del muñeco de madera. Aquí es importante mencionar su postura como narrador quien en ciertas ocasiones se dirigirá al público infantil.

<sup>52</sup> Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 169.

cantando las acciones y consecuencias que circundan la vida de Galileo, personaje que a su vez habla hacia la cámara en tres ocasiones específicas, acercándose a ella hasta dejar el encuadre en *close up*. En dichos momentos, Galileo comenta al público sus pensamientos en torno a la ciencia, sus deseos y culpas, como en la escena donde conoce al físico Fulgencio, a quien después de darle las anotaciones sobre los flujos del mar, mira hacia la cámara y dice: “A veces pienso que sería voluntariamente encerrado en un calabozo bajo la tierra, si a cambio de eso pudiera saber una cosa. ¿Qué es la luz? Y lo peor de eso es que, cuando descubro algo, tengo que contarle a otros, como un amante, como un borracho, como un traidor.”<sup>53</sup>

Otro recurso brechtiano utilizado en este filme es el texto, elemento que en la película aparece sobre la imagen –en vez de montar carteles como los que disponían en escena – estos pasajes se desplazan de abajo hacia arriba al cambiar ciertas secuencias y revelan distintos fines: situar en contexto al espectador, exponer el contenido de una carta escrita por Galileo o reflexiones en torno a su pensamiento científico.

Bajo esta descripción, de manera contemporánea el año en que Joseph Losey adapta la obra de Brecht, la apropiación de la ruptura de la cuarta pared teatral –comprendida en nuestro análisis como la consciencia que obtiene el personaje en la ficción al reconocer a su público – ya había sido retomada en el terreno cinematográfico como en: *Alfie* (1966) o *Satiricón* (*Satyricon*, 1969) filmes que establecen el contacto visual desde un inicio como en *Galileo*, reclamando la atención del espectador, haciéndolo reflexionar.

## 1.2 Nuevo medio, nuevas reglas

Después de la comercialización del cinematógrafo como novedad científica, además de otras patentes que brotaron en el mercado, así como la adaptación y aceptación del público, las proyecciones de imágenes en movimiento pasaron de ser un registro documental<sup>54</sup> a un tratamiento visual derivado de las funciones de magia e ilusionismo con códigos teatrales autoimpuestos, pues, desde su prematuro interés por filmar la realidad o una construcción

---

<sup>53</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*Sometimes I think, I would willingly be imprisoned in a dungeon fathoms under the earth if in a exchange I could find out one thing, what is light? And the worst of it is, when I find something out, I have to tell other about it, like a lover, like a drunked, like a traitor.*”

<sup>54</sup> La palabra documentar en este apartado hace referencia al simple registro de la imagen al celuloide, sin hacer alusión al género documental.

fantástica de ella, esta imitación se hizo presente en el común de las primeras producciones como parte de la comprensión general de lo que significaba contar una historia. Como lo explica Susan Sontag a propósito de la emancipación de los filmes respecto a su antecedente teatral, observamos que estas producciones se demarcan por:

la «frontalidad» teatral (la cámara inmóvil reproduce la situación del espectador de la obra, fijo en su butaca), después respecto a la actuación teatral [...] decorados teatrales (que se alejan innecesariamente de las emociones del público y que desdeñan la oportunidad de sumergir al público en la realidad).<sup>55</sup>

Las emociones del público a las que se refiere Sontag y la veracidad en la historia, conforman los dos principales puntos que atenderán las siguientes producciones para mantener durante el rodaje el principio de la cuarta pared, el cual inhiba al actor mirar hacia la cámara; de este modo, las primeras producciones a gran escala que dieron origen al séptimo arte, respondieron a un pensamiento basado en la historia a mostrar, para después experimentar y descubrir las posibilidades técnicas o estéticas que sólo permitía la imaginación en conjunto con la luz y el celuloide.

Comencemos por evocar el trabajo de Auguste y Louis Lumière conformado por fragmentos en los que vemos a familias o niños realizando acciones cotidianas o lugares exóticos como *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), *Niños jugando a las canicas* (*Enfants jouant aux billes*, 1896) o *Panorama del gran canal visto desde un barco* (*Panorama du grand Canal vu d'un Bateau*, 1896). Sin embargo, lejos de este tipo de vistas, los hermanos Lumière filmaron pequeñas historias con tonos cómicos en ambientes naturales, lo cual resultó ajeno a las posteriores producciones de ficción, pues a diferencia de éstas, eran rodadas en espacios cerrados con personajes que actuaban como si se tratase de una tradicional puesta en escena, en diferentes ocasiones miraban hacia la cámara y continuaban de manera natural como el caso *El regador regado* (*L'Arroseur arrosé*, 1895) y *Partida de cartas* (*Partie de cartes*, 1896).

---

<sup>55</sup> Susan Sontag en Rosa de Diego y Eneko Lorente, *Teatro y cine: textos y miradas*, Barcelona, UPC/EHU, 2011, p. 117.

Así, después de los Lumière, aquellos quienes accederán o construirán una patente, se enfrentarán a la capacidad del celuloide y a la condición mecánica del cinematógrafo, alejándose de las vistas para crear y experimentar a través de la imagen, teniendo como resultado formas originales de concebir el espectáculo visual que posteriormente engendraría al séptimo arte como un nuevo medio con nuevas reglas por el cual se harán realidad situaciones y espacios realistas o fantásticos que darán forma al cine de atracciones.<sup>56</sup> De este modo, en medida que se producía y exhibía, regeneraron los elementos visuales como los efectos y las tomas, la direccionalidad del desplazamiento tanto del personaje como de la cámara, deshaciéndose poco a poco de la expresión facial y los movimientos dramatizados, e integrando intertítulos con los diálogos de un posible narrador o de un personaje, con el objetivo de contextualizar al espectador, dosificando la información.

Para los cineastas de los primeros tiempos, el plano funcionaba muy probablemente como un *cuadro autónomo y autosuficiente*. [...] el cinematógrafo es, al principio una máquina para producir fotogramas múltiples [...] cada disparo de cámara permitirá la producción de una vista, de un cuadrado. Y eso era una película.<sup>57</sup>

Con esto en mente, a quien se le reconoce la creación de personajes imaginarios en historias extraordinarias, será al extenso acervo fílmico de Georges Méliès. Con *Desaparición de una dama en el teatro Robert-Houdin* (*Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin*, 1896) observamos al mago encarnado por el director francés, presentarse frente a la cámara, posteriormente su asistente entra a cuadro y se coloca en la silla que éste le ha preparado, la cubre con una manta y al retirarla, la mujer desaparece. Este filme difiere de las vistas presentadas por los hermanos Lumière al experimentar con la maleabilidad del celuloide en pro de la perspectiva mágica en la imagen y la experiencia visual del espectador a través del llamado *stop trick*, efecto visual descubierto accidentalmente por Méliès gracias al cual, en el filme aparece y desaparece de la imagen su ayudante. Por último, el contacto visual con la cámara resultará fortuito en analogía con

---

<sup>56</sup> Tom Gunning, en Juan Company y José Marzal, *La mirada cautiva formas de ver el cine contemporáneo*, Colección Arte, estética y pensamiento, 1999, p. 32.

<sup>57</sup> André, Gaudreault, *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, México, Educación y Cultura, 2011, p. 49.

los actos que presentaba Méliès como ilusionista, por ello ambas personas se presentan ante la cámara como si se tratase de un acto más frente al público en el teatro de Robert Houdin.

Habría que mencionar también la cinta de James Williamson *El gran trago* (*The Big Swallow*, 1901). Esta comienza con un hombre hablando con cierta molestia frente a la cámara, al caminar hacia ella, sus labios abarcan gran parte de la pantalla por lo que, al abrir la boca, la imagen se encuentra en negro, pasando así a la segunda toma donde se aprecia en un fondo negro que, tanto el operador como su cámara han sido absorbidos por él. Una vez terminado, el hombre camina hacia atrás y sonríe con picardía. Este filme nos sirve como ejemplo para acercarnos a la ruptura de la cuarta pared y reflexionar en torno al concepto de *metaficción*, pues Williamson parte de la relación en la que lo visto en pantalla es “la realidad” por ello, el hombre es consciente de ser filmado y que hay alguien detrás de la cámara operando, así, en la siguiente escena al irse a negro, el director asemeja este tono con el de la boca abierta, manteniendo la continuidad en los planos.

Pongamos otro ejemplo con *El gran asalto al tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) de Edwin Staton Porter, en este filme se mantiene una estructura teatral en cuanto a las actuaciones y la posición de la cámara fija hasta el final donde se percibe un ligero movimiento para seguir a quienes salen del encuadre, presenta tomas con sobre impresión para dar la sensación del tren en movimiento y cortes directos para cambiar de escena –en vez de utilizar transiciones como en el filme realizado por Méliès, *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1892) –. La trascendencia de esta cinta en función a la ruptura de la cuarta pared es descubierta en la última escena donde se muestra a uno de los ladrones de frente en plano medio, levantando un arma y disparando hasta descargarla. Con esta acción presenciamos la transgresión de la ruptura de la cuarta pared al asumir que este personaje dirige tanto su mirada como la pistola al público, haciendo así, una analogía de la cámara como sujeto.

Para ese entonces, las producciones realizadas en Estados Unidos se rigieron con el establecimiento de casas productoras que a través de los contratos dictaron reglas de realización y duración. En cuanto a la técnica de los filmes, ésta seguía marcando una distancia proporcional entre el cuerpo completo de la persona, a través del emplazamiento fijo de la cámara, mientras otras requerían:

“[...] empezar con una entrada y terminar con una salida.” [...] Los actores deben presentar el rostro a la cámara y moverse horizontalmente [...] Las acciones que se desarrollan en último término deben ser lentas y muy exageradas, para que el público pueda percibir las bien.<sup>58</sup>

Este panorama cambia cuando David Wark Griffith ingresa como director en la *Biograph Company* y bajo la asesoría del camarógrafo Billy Bitzer unen elementos como el *close up*, el corte directo y experimentan con nuevos recursos como el *back-light*, el iris o desarrollan escenas entrelazadas también llamadas de acción paralela,<sup>59</sup> donde la historia fluye de manera más clara. En *El teléfono* (*The Lonely Villa*, 1909) la acción paralela crea tensión en el espectador y al mismo tiempo muestra qué ocurre en ambas escenas: la primera observamos a un hombre utilizando el teléfono público para llamar a su esposa quien –en la siguiente escena – le contesta que han irrumpido en su casa.

Como expone Jordi Sánchez sobre los primeros relatos en cine, la forma de estos productos audiovisuales se distinguen por un solo punto de vista que limita la acción en una toma: “Con el paso de apenas unos años, el cuadro perderá su esencia autárquica y comenzará a unirse con otros cuadros [...] la mirada a la cámara desaparecerá, y el cine dejará de considerarse una pura atracción.”<sup>60</sup> Tales son las características que llevaron a los cineastas a la conformación de una composición a través del lenguaje cinematográfico en constante perfeccionamiento a la par de los avances tecnológicos. Así, generaron diferentes propuestas, haciendo una construcción compleja de la imagen al ampliar las expectativas del público, quienes poco a poco comenzaron a reconocer los códigos, el género, la temática, los autores y actores en un filme, gracias a la constante expansión de la industria.

Llegado a este punto, es necesario hablar específicamente de la relación vertical que las corrientes antes expuestas conservan con el inicio del séptimo arte, pues dentro de la historia del teatro, el naturalismo y el teatro épico, surgen uno tras otro bajo ideas particulares: la unión del pensamiento científico de la época y la situación social en escena, partiendo de una tesis en individual que aborda a la ficción, estableciendo la condición en la que someterán al público. Articulando el proceso creativo, en esta triada distinguimos que el teatro naturalista de Antoine busca la verosimilitud del relato como una representación

---

<sup>58</sup> Gabriel Ramírez, *El cine de Griffith*, México, Era, 1972, p. 20.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>60</sup> Jordi Sánchez, *Narrativa audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2006, p. 123.

pura de los hechos que rechaza la presencia del público, en contraste con la creación de los primeros filmes donde se va ampliando la técnica como preámbulo de una unidad cinematográfica, generando historias que implican mundos imaginarios que pasan a la construcción de relatos realistas; en tanto las obras brechtianas discrepan de una reconstrucción fantástica o realista donde se ignora al espectador, por lo cual la técnica de Brecht pretende estimular la mente para que su audiencia deduzca y cuestione la obra alejándose de las normas establecidas.

Así, el cine ha recurrido al teatro y el teatro al cine por la capacidad particular que ambos medios poseen para crear, expresar e interpretar con la intención de presentar propuestas innovadoras y provocar nuevas sensaciones en el espectador, lo cual también influirá para definir en toda puesta en escena o filme –según los propósitos que siga– si el personaje puede mirar a la cámara o no.

Todo lo dicho hasta ahora parece guiarnos a la estrecha relación de ensamblar o derribar la pared que divide ambos mundos, de este modo, las producciones cinematográficas internacionales comienzan a dar forma al séptimo arte y ante un visionado de trabajos contemporáneos podemos hallar referencias que respondan a esquemas convencionales y por la dualidad de la ficción, éstas permiten romper con la cuarta pared, en ocasiones determinadas y de formas distintas a lo largo del filme.

Sin embargo, para nuestro objeto de estudio, el término ruptura de la cuarta pared debe comprenderse como un recurso teórico global que implica no sólo mirar a la cámara, sino facultar a todo ser su pertenencia y consciencia en la ficción, confrontación que da pie a una interacción simulada, percibida a través del discurso que estimula la sensación de ser descubierto en la oscuridad de la sala.

## 2. Las historias que mostramos: los recursos narrativos del relato cinematográfico que inciden en la ruptura de la cuarta pared

En algún punto de la sala cinematográfica, la voz del narrador emerge para hacernos partícipes del rumbo que toma la vida de Amélie Poulain; a su vez, desde el planteamiento de la diégesis, es en dicho espacio de sutil oscuridad donde reside como espectadora la joven parisina quien desde su butaca rompe la cuarta pared. Amélie mira directamente a la cámara y al ser consciente de la presencia del espectador confiesa: “Me gusta verle la cara a la gente en la oscuridad. Me gusta ver detalles que nadie más nota. Pero en las películas viejas odio cuando los conductores no miran el camino.”<sup>61</sup> Así, la mirada y el diálogo de la protagonista de *El fabuloso destino de Amélie Poulain (Le Fabuleux Destin D'Amélie Poulain, 2001)* infringe la cuarta pared, convención máxima del teatro naturalista que establece resguardar la ilusión de verosimilitud a través de la construcción imaginaria de un muro que divide la presencia física de los actores como constructores del relato y de los espectadores como testigos pasivos de los hechos.

En el presente capítulo consideramos los elementos que desde nuestro criterio conforman el relato cinematográfico, incluyendo el concepto de metaficción como estrategia narrativa para comprender la ruptura de la cuarta pared y, por ende, las intenciones o efectos de la mirada a la cámara-espectador. Por este motivo, cada componente del relato sólo será ejemplificado a través de filmes que recurran a la ruptura, dicha decisión nos permitió definir y proponer una clasificación de los diferentes tipos de miradas a la cámara al identificar en la narrativa de cada filme el momento o los momentos en los que el personaje rompe la cuarta pared y la manera en la que lo hace al evidenciar gradualmente desde la ficción, la presencia del espectador, creando con este recurso un elemento que maximiza y enriquece por intervalos el discurso audiovisual.

---

<sup>61</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “J'aime bien me retourner dans le noir et contempler le visage des autres spectateurs. Et oui j'aime bien repérer le petit détail que personne ne verra jamais. Par conter, j'aime pas dans les vieux films américains, quand les conducteurs ne regardent pas la route.”



## 2.1 El relato como artificio cinematográfico

El cine es un relato que advierte en su producción una figura encargada de transmitir la historia mediante la composición visual del encuadre, aunado a la capacidad expresiva del sonido y por tanto a la fragmentación del espacio-tiempo, componentes que son ensamblados en el montaje y que dan origen a la unidad fílmica que posteriormente será entregada al público. Concebir el cine como relato desde la investigación académica proviene de los estudios literarios donde los teóricos –sobre todo a los encausados en la investigación lingüística – propiciaron su análisis, definición y clasificación a partir de distintos enfoques por los cuales se pudiera dimensionar su estructura, pues en palabras de Roland Barthes, “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad;”<sup>62</sup> Esta reflexión retomada del texto y autor previamente citados, nos permite comprender cómo el autor utiliza estructuras discursivas para exponer a través de códigos lingüísticos su historia: conformada por acontecimientos y personajes con o sin tintes verídicos, emitidos a su vez por un narrador, una figura intrínseca al relato capaz de otorgar o no la palabra a los personajes inmersos en la ficción literaria.

Sin embargo, al cuestionarnos qué entendemos por relato,<sup>63</sup> hallamos una disyuntiva a considerar: por un lado autores como Tzvetan Todorov y Barthes limitan la transmisión del relato sólo por medio del narrador ya que “si el receptor no recibe la historia a través de su mediador, un intermediario, un «foco de la narración» no se puede hablar de relato.”<sup>64</sup> Por tanto comprendemos que “narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de este relato;”<sup>65</sup> He aquí la razón que motiva a la teoría literaria clásica a excluir al arte teatral como relato, pues en su creación, el género dramático conlleva a la caracterización del actor y la transformación del espacio escénico donde los acontecimientos son presentados frente al

---

<sup>62</sup> Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2011, p. 7.

<sup>63</sup> Retomamos a Gérard Genette en Figuras III para definir los términos historia y relato al “llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo” de esta forma la historia refiere a la serie de acontecimientos que son contados a través del relato. Para más información véase Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p.83.

<sup>64</sup> Tzvetan Todorov en “Las categorías del relato literario”, citado por André Gaudreault en *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, México, Ediciones de Educación y Cultura, 2011, p. 63.

<sup>65</sup> Véase Roland Barthes, *op. cit.*, p. 26.

público como parte de la puesta en escena, eludiendo por completo la figura del narrador como instancia conductora de la historia. Noción contraria que identificamos en la definición de Helena Beristáin quien señala que “La esencia del relato consiste en que da cuenta de una historia; narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un narrador, ya sea mediante la representación teatral efectuada en un escenario y ante un público por personajes, en las obras dramáticas.”<sup>66</sup>

Bajo esta misma concepción, el cine ha sido incluido debido a la naturaleza de su representación que pende de la proyección de los acontecimientos previamente grabados y editados, de ahí que la definición de la palabra relato en el *Diccionario técnico Akal de cine* contemple: “Básicamente, el término se refiere a cualquier historia que narra alguien, pero también ha tomado el significado de historia en cualquier forma artística, incluso en el teatro y en el cine, en los que, a diferencia de la literatura, normalmente no hay narrador.”<sup>67</sup> En este sentido, el autor Ira Konigsberg define al narrador como aquella instancia presente en cine documental o de ficción, la cual de manera intra o extradiegética nos transmite, comenta o contextualiza la historia, eludiendo la existencia del narrador cinematográfico. No obstante, diferimos de la idea expuesta por Konigsberg, pues a diferencia de la teoría literaria clásica, el relato cinematográfico constituye una estructura discursiva que no depende exclusivamente de un personaje como narrador para transmitir la historia pues a diferencia del teatro, el cine muestra a través de imágenes y sonidos un relato que parte convencionalmente de la triada: preproducción, producción y postproducción, etapas que culminan con la unidad cinematográfica que será llevada a exhibición en salas o plataformas *streaming* para que el público pueda acceder a su proyección o reproducción, posibilidades que modifican la experiencia audiovisual a través de las cuales, el relato nos es entregado por la figura del *meganarrador*.<sup>68</sup>

A continuación, describiremos los elementos que consideramos, integran la composición del relato cinematográfico y por tanto de la unidad fílmica, los cuales nos

---

<sup>66</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, p. 418.

<sup>67</sup> En *Diccionario técnico Akal de cine*, p. 472. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=DbykrkBqrS4C&lpg=PA10&dq=diccionario%20t%C3%A9cnico%20akal%20de%20cine&pg=PA10#v=onepage&q=diccionario%20t%C3%A9cnico%20akal%20de%20cine&f=false>

<sup>68</sup> Término propuesto por André Gaudreault en *El relato cinematográfico* para identificar a la figura encargada de transmitir el relato audiovisual, este concepto lo abordaremos en el capítulo dos, en el apartado 2.1.2 El narrador audiovisual: instancia itinerante entre la ubicuidad y la inadvertencia.

permitirán en el análisis teórico definir la ruptura de la cuarta pared, éstos son los conceptos: diégesis, tipos de narradores, *focalización*, diseño sonoro, tiempo, espacio, montaje y *raccord*.

### **2.1.1 La diégesis cinematográfica o la posibilidad del todo en el filme**

Deseamos iniciar el análisis con el término diégesis para referirnos al contexto ordinario o extraordinario en el cual se desarrollan los personajes, así como todo aquello que pueda suceder en el trazo de la historia; como ejemplo recordemos el filme *Orlando* (1992) que narra la vida de un joven y atractivo inglés, quien por ser el predilecto de la Reina Isabel I, hereda una valiosa propiedad a cambio de cumplir su promesa: no envejecer jamás. Este argumento será desarrollado en un tipo de diégesis mixta bajo el cual los personajes o hechos reales se entremezclan con la fantasía, de modo que en esta historia, Orlando vivirá alrededor de 400 años, en los cuales experimentará la muerte, el amor, la poesía, la política y el sexo, según las reglas o prejuicios de cada época y en donde, sin explicación alguna, el personaje principal cambiará de sexualidad y concebirá una hija, obligando así, en el desarrollo de la trama a la diégesis a mantener la verosimilitud del relato. Es decir, cada unidad fílmica establece mediante la ficción su propio universo diegético, en él se encuentra la posibilidad de crear y adaptar acontecimientos o personajes tanto ordinarios como extraordinarios, inspirados en la realidad o deformados por la fantasía. El término diégesis fue retomado en 1950 por la filósofa francesa Anne Souriau y adaptado a los estudios de estética en torno al filme:

Dichos investigadores necesitaban un término para designar un concepto que debían utilizar frecuentemente, pero para el cual no existía todavía una palabra especial, lo cual les había obligado continuamente a usar perífrasis. Anne Souriau tomó entonces el término del griego διήγησις que designa un relato y el contenido de un relato.<sup>69</sup>

En este sentido, su hijo Étienne Souriau señala que “la diégesis puede tener sus propias leyes internas diferentes de las de la realidad. Puede ser coherente consigo misma

---

<sup>69</sup> Cfr. Étienne Souriau, *Diccionario Akal de estética*, Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 445.

según otros principios distintos de los de la naturaleza física real”.<sup>70</sup> Por ello, podemos distinguir en el análisis dos tipos de diégesis: la diégesis ficticia y la diégesis mixta. En el primer caso, la diégesis ficticia puede inspirarse en la realidad y elaborar sus propias reglas a través de la fantasía, esto permite expandir la verosimilitud del relato e incluso crear situaciones y personajes que sean desarrollados en diferentes grados de fantasía como en los casos de los filmes: *El imaginario mundo del Doctor Parnassus* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009) filme que estipula que toda persona que atraviese el espejo del teatro rodante, entrará a la mente del viejo Dr. Parnassus, un lugar donde acontecen situaciones fantásticas en escenarios inimaginables o como en *Dunas* (*Dune*, 1984) ubicada en el año 10191, relata la relación política de cuatro planetas que dependen de la recolección de la especia “melange”, la sustancia más valiosa del universo que permite expandir la vida y la conciencia, así como realizar viajes a través del espacio sin tener que desplazarse, sin embargo, ésta sólo se encontrará en el planeta Arrakis, también conocido como Dune.

En contraste, reconocemos la diégesis mixta en filmes que integran al relato personajes de la vida real, como en: *Confesiones en el diván* (*Mahler auf der Couch*, 2010) donde narran el encuentro de paciente y psicoanalista entre Gustav Mahler y Sigmund Freud, de esta forma, a través de la ficción nos introducen en la vida amorosa del compositor austriaco o como en *8 ½* (1963) que relata la historia de Guido Anselmi, un reconocido director cinematográfico que sufre un periodo de frustración creativa, en la cual padece con cierta frecuencia alucinaciones, percepción irreal donde aparece Claudia Cardinale, actriz a quien desea contratar para integrarla a su elenco, de este modo el personaje de Cardinale es interpretado por ella misma, instaurando así la relación entre la realidad y la ficción.

En consecuencia, el desarrollo de la diégesis puede sumergirnos en épocas y lugares irreales, instaurando la posibilidad de universos reformulados por arquetipos<sup>71</sup> que sólo

---

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> A pesar de que nuestro análisis no pretende ser de tipo psicológico, a partir de la tesis de Jung comprendemos el concepto *arquetipo* representaciones colectivas bajo las cuales “el arquetipo difiere no poco de la formulación históricamente constituida o elaborada. Especialmente en estadios más elevados de las doctrinas secretas, los arquetipos aparecen en una forma que por lo general muestra de manera inconfundible el flujo de la elaboración consciente, que juzga y que valora. [...] representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge.” Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 12.

funcionen bajo la lógica en la que son filmados y con ello ampliar la percepción del contenido audiovisual al que el espectador está sujeto, incluso determinar la característica intra o extradiegética del narrador –como lo veremos en el siguiente apartado – y el de los sonidos. En este punto es importante aclarar que la ruptura de la cuarta pared como nuestro objeto de estudio, pone en evidencia los dispositivos diegéticos del artificio cinematográfico, interpretado como relato desde el momento en que el personaje inicia el contacto visual hasta que se dirige verbalmente a quien lo mira, a la cámara-espectador, de este modo el meganarrador se valdrá de estrategias o componentes constitutivos de la narración<sup>72</sup> tal como delegar la transmisión de la información a un personaje, en este caso a un *subnarrador*<sup>73</sup> que pueda o no ser visualizado.

### **2.1.2 El narrador audiovisual: instancia itinerante entre la ubicuidad y la inadvertencia**

De acuerdo con la teoría de la literatura clásica, el relato precisa de un narrador para ser transmitido. En el caso exclusivo del relato audiovisual, André Gaudreault se basa en estos estudios para proponer los términos *mostrador* –encargado de la unión de fotograma<sup>74</sup> y fotograma al conservar su autonomía narrativa – y narrador –quien a través de los planos registrados o microrelatos, los cuales están integrados por escenas y éstas por secuencias que originan la película, unirán los encuadres para contar la historia e inhabilitar dicha autonomía<sup>75</sup> – así, hallamos en el audiovisual a las figuras mostrador y narrador, las cuales a su vez dan origen al meganarrador<sup>76</sup> aquella “instancia fundamentalmente responsable del auténtico megarelato que es una película”.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 155.

<sup>73</sup> Para más información sobre esta instancia véase André Gaudreault y François Jost en *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 57.

<sup>74</sup> Este término sigue utilizándose en la jerga audiovisual, representa cada cuadro de imagen que compone el *reel* o carrete, también llamado cuadro por segundo o *fps* en inglés.

<sup>75</sup> Casetti y di Chio lo definen como niveles de representación conformados por: puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. Véase Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 110. Por su parte, Christian Metz se refiere a ellos como segmentos autónomos donde “Un film de ficción se divide en un cierto número de segmentos autónomos. Evidentemente su autonomía es sólo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el film (siendo este último el sintagma máximo del cine)” Christian Metz en André Gaudreault, *op. cit.*, p. 155.

<sup>76</sup> Es necesario mencionar que el meganarrador representa para André Gaudreault lo que Albert Laffay denominó *gran imaginador*. Para otras alusiones de esta instancia véase André Gaudreault y François Jost, *ibid.*, p. 34.

<sup>77</sup> André Gaudreault, *ibid.*, p.152.

Es prudente advertir que el meganarrador de Gaudreault es el *narrador implícito* de François Jost, es decir “el que «habla» cine mediante las imágenes y los sonidos;”.<sup>78</sup> Por tanto, dispondremos del término meganarrador para referirnos al creador de la unidad fílmica como *El circo* (*The Circus*, 1928) dirigida por Charles Chaplin, *La dulce vida* (*La Dolce Vita*, 1960) dirigida por Federico Fellini o *Retrato de una dama* (*The Portrait of a lady*, 1996) dirigida por Jane Campion. Tenemos en consecuencia que el meganarrador acondicionará un *narrador explícito*<sup>79</sup> como la instancia encargada de transmitir el relato de manera física o sonora, el cual puede ser clasificado<sup>80</sup> con los términos retomados por Gérard Genette y de los cuales sólo utilizaremos los dos primeros conocidos como: *narrador extradiegético* y *narrador intradiegético*.

En este sentido, identificamos al narrador extradiegético como aquella *voz acusmática*<sup>81</sup> –también llamada voz de Dios – la cual surge en momentos específicos del relato para darnos a conocer de manera oral, información de los personajes y de su contexto conforme al desarrollo de la historia, no obstante, existen filmes donde descubrimos la verdadera apariencia física del narrador extradiegético como en el desenlace del *remake Charlie y la fábrica de chocolate*<sup>82</sup> (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) filme que inicia con la voz diciendo: “He aquí la historia de un niño cualquiera llamado Charlie Bucket.”<sup>83</sup> Dicho narrador siempre se dirigirá en tercera persona, remitiéndonos así la figura de un cuentacuentos –acción que remarca la adaptación fílmica de la historia escrita por el novelista Roald Dahl – sin embargo, la peculiaridad de este ejemplo se encontrará al final del relato, pues a través de un movimiento de cámara hacia atrás, nos es mostrado el narrador extradiegético quien desde ese momento cambia a intradiegético al percatarnos

---

<sup>78</sup> André Gaudreault y François Jost, *ibid.*, p. 56.

<sup>79</sup> Al homologar la teoría literaria a la cinematográfica, los autores hacen énfasis en el problema de la narración fílmica y señalan que el subnarrador o segundo narrador es todo aquel personaje que transmita el relato bajo su propia voz como un personaje más de la ficción. Para más información respecto al subnarrador véase André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 54.

<sup>80</sup> Los otros dos tipos de narradores descritos por Gérard Genette son el narrador autodiegético y narrador metadiegético. *Cfr.* Helena Beristáin p. 358.

<sup>81</sup> Utilizaremos el término acusmático propuesto por Michel Chion, en vez del anglicismo *off*, para referirnos a cada uno de los sonidos de un filme donde su fuente no es visualizada, por ello su uso será detallado en el apartado 2.1.4 El sonido en el cine.

<sup>82</sup> Para citar este ejemplo hemos decidido hacer referencia al *remake* realizado por el cineasta Tim Burton en 2005 y no a la primera adaptación del libro de Roald Dahl *Willy Wonka & the Chocolate Factory*, dirigida en 1971 por Mel Stuart.

<sup>83</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*This is a story of an ordinary little boy named Charlie Bucket.*”

que se trata de uno de los personajes llamados Oompa Loompas, aquellos diminutos seres que trabajan en la fábrica de Willy Wonka. Este caso es similar al filme *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) donde la voz acusmática del narrador extradiegético introduce a la historia y concluye con la presencia física del personaje, quien mirará a la cámara-espectador, diciendo: “Las cosas salieron muy bien para el Socio y Walter. Fue una historia muy buena, ¿no creen?”<sup>84</sup> De este modo, su comentario hará énfasis en la ficción que hemos presenciado al tratar de concordar con el espectador que “ha sido una buena historia”.

Respecto al narrador intradieético, su representación –tan versátil como la historia misma – será encarnada por el personaje principal o secundario, un ejemplo que ilustre su presencia en el progreso del relato serán las dos versiones del filme *Alfie* (1966 y 2004) cuyo protagonista se distingue por seducir a casi cualquier mujer a su alcance, en conveniencia de sus propias necesidades y “principios”, así Alfie nos comparte su ideología y vivencias en voz acusmática, además de las distintas veces que mira hacia la cámara.

Queda por aclarar que todo narrador delegado se convertirá en un subnarrador del relato y a partir de los niveles de narración en los que se enmarca la historia, la relación entre meganarrador y narrador explícito –ya sea intra o extradiegético – establecerá un *doble relato*<sup>85</sup> vinculado a la transmisión de un discurso visual y un discurso sonoro. De ahí que esta dupla desarrolle sus funciones en diferentes grados de focalización, es decir, el punto de vista desde el cual se transmite la historia. Gaudreault y Jost identifican tres tipos de focalización del relato cinematográfico conocidos como: focalización espectral, focalización interna y focalización externa.

### 2.1.3 ¿Qué contamos y cómo lo contamos? Hacia la focalización narrativa

En el relato cinematográfico, el conocimiento que posee el personaje por sobre el narrador y viceversa se le conoce como focalización, la cual se manifiesta por medio de estrategias narrativas y discursivas del texto escrito y del texto audiovisual. Esta relación de información entre ambas instancias se explica con mayor detalle en el texto de Gaudreault y

---

<sup>84</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*Things seem to have worked out pretty good for the Dude and Walter, and it was a pretty good story, don't ya think?*”

<sup>85</sup> *Op. cit.*, p. 36.

Jost *El relato cinematográfico*, por lo cual, a continuación, mencionamos los puntos más relevantes que permiten comprender el origen del término focalización en cine.

El análisis proviene de los estudios literarios realizados por Todorov, quien en su ensayo *Las categorías del relato literario* aborda el relato como historia y discurso<sup>86</sup> con el objetivo de subdividir en tres categorías el relato como discurso, será en el apartado de *Los aspectos del relato* donde Todorov estipule tres fórmulas que expliquen los grados de conocimiento entre narrador y personaje, a partir de ellos, Genette propondrá el término focalización,<sup>87</sup> el cual se dividirá en tres niveles: focalización cero, focalización interna subdividida a su vez en fija, variable y múltiple, mientras el último tipo será la focalización externa.

El primer tipo, focalización cero estipula que el narrador posee más información que el propio personaje, por tanto puede advertir al lector de los acontecimientos pasados, presentes o futuros que estén o no relacionados de manera directa con el personaje principal, en la focalización interna fija el personaje adquiere cierta autonomía y los hechos son transmitidos por él como fuente primordial, en cuanto a la focalización interna variable la información es dada al lector según el personaje que adquiera el foco de la historia, en lo que respecta a la focalización interna múltiple los personajes relatan el mismo suceso otorgado desde su perspectiva, y por último, la focalización externa se limita a la narración de los hechos por parte del narrador sin conceder al lector el sentir de los personajes.

Por su parte, para el análisis del relato cinematográfico, la premisa de Gaudreault y Jost reside en el punto de vista de los códigos visuales, sonoros y cognitivos de los cuales depende la unidad fílmica y corresponderán a los términos: *ocularización*, *auricularización* y *focalización*, respectivamente. En este punto, es importante mencionar que no es de nuestro interés agregar al análisis los términos *ocularización* y *auricularización* ya que encontramos otras expresiones del campo práctico y teórico que determinan con mayor precisión las subdivisiones de ambos, por ello en el siguiente cuadro exponemos la equivalencia de cada propuesta y término:

---

<sup>86</sup> Véase Tzvetan Todorov, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2011, p. 163.

<sup>87</sup> Retomamos la razón de proponer la expresión focalización según el propio Genette quien argumenta que es “«Para evitar lo que los términos de visión, de campo y de punto de vista tienen de demasiado visual»” Genette en André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 138.



RELACIÓN DE INFORMACIÓN Y FOCALIZACIÓN EN EL RELATO LITERARIO Y CINEMATOGRAFICO				
TZVETAN TODOROV	GÉRARD GENETTE	ANDRÉ GAUDREULT Y FRANÇOIS JOST		
Aspectos del relato	Focalización	Focalización		
Narrador > Personaje	Relato no Focalizado o Focalización Cero	VISUAL	SONORO	COGNITIVO
		Ocularización Cero (cine transparente)	Auricularización Cero (ambientales, silencio, música diegética y extradiegética)	Focalización Espectatorial
Narrador = Personaje	Relato en focalización interna  Fija Variable Múltiple	Ocularización Interna primaria (cámara subjetiva)	Auricularización Interna primaria (sonidos subjetivos, efectos y sonidos acusmáticos)	Focalización Interna
		Interna secundaria (plano contraplano)	Interna secundaria (sonidos subjetivos)	
Narrador < Personaje	Relato en focalización externa	---	---	Focalización externa

TABLA 1. Relación de información y focalización en el relato literario y cinematográfico. Basada en *El relato cinematográfico* de Gaudreault y Jost. Autoría propia.

En busca de audiovisuales que detallen la focalización del relato, hemos de identificar los tres tipos definidos por Gaudreault y Jost: focalización espectral, focalización interna y focalización externa en los filmes: *(500) Días con ella* (*(500) Days of Summer*, 2009), *Submarino* (*Submarine*, 2010) y *Jurassic World: Mundo Jurásico* (*Jurassic World*, 2015) respectivamente.

### **2.1.3.1 Focalización espectral**

El primer tipo de focalización parte del meganarrador quien concede a través de la imagen o el audio información trascendental al espectador, por tanto su nivel de conocimiento sobre el mundo diegético es mayor en comparación con el del personaje, esta pequeña ventaja puede apreciarse en el filme *(500) Días con ella*, donde el narrador extradiegético revela desde el inicio en voz acusmática que la historia presenciada no será una historia de amor, contradiciendo así la imagen en pantalla y las expectativas del espectador.

### **2.1.3.2 Focalización interna**

El segundo tipo de focalización se centra en el personaje principal, éste obtiene información de su contexto, ya sea por experiencia propia o por entrega de otro personaje según el desarrollo de la historia, de este modo personaje principal y espectador mantiene el mismo nivel de conocimiento. En el filme *Submarino*, el protagonista llamado Oliver Tate funge como narrador intradieético al compartir en mayor medida sus pensamientos en voz acusmática, recuerdos, fantasías, así como información adicional que le es dada por otros personajes.

### **2.1.3.3 Focalización externa**

A diferencia de los anteriores tipos de focalización, el tercero no accede a los pensamientos o sentimientos del personaje, por tanto la información es restringida a su saber y será entregada al espectador de manera paulatina como en el filme *Jurassic World: Mundo Jurásico*, en donde la nueva atracción, el dinosaurio *Indominus rex*, escapa de su cautiverio y asesina al personal del parque; en la medida que avance la historia, los personajes principales y el espectador descubrirán que debido a su composición genética, este híbrido será imparable.

Con los ejemplos anteriores, es evidente cómo los diferentes modelos de focalización del relato estimulan el progreso del filme a través de los tres niveles de conocimiento que dependerán de la relación de información entre la triada meganarrador, personaje y espectador. Así la información fluye con la intención de anticipar o restringir a través de un plano, una secuencia o de un diálogo el desarrollo de la historia, de este modo se explota la particularidad cinematográfica a nivel de imagen y sonido. A continuación,

abordaremos la importancia del sonido no sólo como el registro de los diálogos o la música de fondo, sino como un elemento que permite atribuir al relato credibilidad por medio de un *contrato audiovisual*.

#### 2.1.4 El sonido en el cine

Si bien es conocido que la propiedad física del sonido es la de viajar en vibraciones a través de la materia, el registro puntal de estas ondas sonoras se ha convertido a la par de la imagen, en un elemento constructor del relato cinematográfico como recurso narrativo y de experiencia sensorial. En su registro, el sonido no sólo otorga información mediante el diálogo, sino también proporciona atmósferas envolventes que sitúan al espectador en el espacio *profilmico*<sup>88</sup> ubicando la direccionalidad de éste, ya sea de lado a lado o atrás de la butaca, en relación con las proyecciones cinematográficas o de un extremo a otro del audífono. En el caso específico del sonido como objeto de análisis cinematográfico, empezaremos por considerar la postura teórica del francés Michel Chion quien creó el término *audiovisión* para concientizar la subordinación del sonido ante la imagen, pues culturalmente se sigue utilizando el verbo ver para hacer referencia al hecho de presenciar un producto audiovisual que pende tanto del registro de la imagen como del sonido en la construcción del relato.

Junto a la *audiovisión*, Chion desarrolló la expresión *ilusión audiovisual* para referirse a la sensación que provoca el diseño sonoro en conjunto con la imagen, por ello, los términos que permite explicar este impacto sobre el espectador son: el valor añadido que establece la relación entre lo que escuchamos y vemos, *leit-motiv* comprendido como el tema musical por el cual será relacionado una escena o personaje en la mente del espectador, el efecto empático y anempático donde manifiesta el sentido o impresión que produce la música en el personaje e incluso ante la situación mostrada. De los términos previamente citados, hemos reservado el concepto *acusmático* definido como el sonido “«que se oye sin ver la causa originaria del sonido» o «que hace oír sonidos sin la visión de sus causas»”<sup>89</sup> como la voz del narrador extradiegético, los ruidos y las piezas que escuchamos sin comprobar su procedencia. De esta forma, el término *acusmático* se

---

<sup>88</sup> Cfr. Étienne Souriau en André Gaudreault, *op. cit.*, p. 40.

<sup>89</sup> Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 74.

encuentra en oposición al empleo de expresiones como voz *off* o fuera de campo utilizados regularmente tanto en el análisis como en la práctica cinematográfica y respecto al cual Casetti y di Chio mencionan:

cuando se habla de sonido fuera de campo no es el sonido en sí el que está «fuera», sino la figura visual de su fuente, que está situada fuera del campo visual de la pantalla. Como ya advertía Metz, un sonido es siempre *in*, porque de otro modo no existiría: es la imagen de su fuente la que puede ser *off*. [...] teniendo en cuenta que lo que hemos llamado sonido *off* y sonido *over* en francés se denomina respectivamente *hors-champ* y *horscadre* (fuera de campo y fuera de cuadro), debemos advertir que a menudo la locución *off* se utiliza para definir globalmente todo lo que no es *in*; es una utilización extensiva que resulta impropia y que crea confusiones.<sup>90</sup>

Por ello en el análisis optamos por hablar de sonidos acusmáticos en vez de utilizar voz *off* o fuera de campo; además de recurrir a los términos del sonidista mexicano Samuel Larson<sup>91</sup> para designar y ejemplificar la variedad de sonidos que integran la banda sonora como: sonido directo, diálogos, incidentales, efectos, ambientales, silencio, música diegética, extradiegética y metadiegética o subjetiva.

Teniendo en cuenta ambos autores, hemos considerado siete filmes donde hallamos dichos términos: *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993), *Psicópata americano* (*American Psycho*, 2000), *El artista* (*The Artist*, 2011) y *La delicadeza* (*La délicatesse*, 2011), los cuales desde nuestra perspectiva hacen especial énfasis en el discurso sonoro a través de la sincronización, elemento sobre el cual yace la verosimilitud del sonido como unidad y nos permite otorgar credibilidad, expresividad o protagonismo en las acciones, atmósferas, objetos o personajes en donde incluso la carencia de él genera un impacto significativo en la narración.

Iniciamos con *La naranja mecánica*, filme del cual hemos seleccionado la pieza *Thieving Magpie* de Rossini para ejemplificar el efecto musical que obtiene como *leitmotiv*.<sup>92</sup> La escena elegida inicia con dicha pieza como música diegética, sabemos que es de

---

<sup>90</sup> Francesco Casetti y Federico di Chio, *op. cit.*, p. 89. Véase también Michel Chion, *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 89.

<sup>91</sup> Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido, una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, México, UNAM, 2010, p. 274.

<sup>92</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 47.

este modo porque Alex, al ser el personaje principal y narrador –ejemplo de focalización interna – lo dice en voz acusmática, revelando al espectador que al caminar a un lado del muelle, en compañía de sus tres *droogos*: Georgie, Dim y Pete, encuentra la forma en la que volverá a conseguir el control del grupo al escuchar la música proveniente de un estéreo: “Pues ahora una música encantadora venía en mi ayuda. Había una ventana abierta, con un estéreo puesto y en seguida viddeé lo que tenía que hacer”<sup>93</sup> De este modo, mientras los cuatro caminan, de un momento a otro, inspirado por la melodía, Alex golpea y empuja a George al agua, a lo que Dim reacciona intentando golpearlo con su cadena, sin embargo, falla y también cae al agua, desesperado por salir, Dim se acerca a Alex quien al extender su mano finge querer ayudarlo, no obstante, en vez de sacarlo, lo engaña y le corta el dorso con su navaja; de este modo, a través del miedo y el abuso, Alex retomará de manera temporal el liderazgo del grupo. Por consiguiente, ante la violencia explícita de la que hemos sido testigos, identificamos que la pieza de Rossini como *leit-motiv*, consigue un efecto empático que suaviza la agresión física y los gestos de crueldad o dolor que expresan las caras de los personajes en cámara lenta.

Para concluir con el ejemplo de *La naranja mecánica*, rescatemos el uso de la canción *Singing' in the Rain* –título que lleva por nombre el famoso musical *Hollywoodense* y por ende *leit-motiv* de éste – pues si bien se recurre a esta pieza a través de la voz del personaje principal y no como música reproducida de manera extradiegética o intradiegética, adquiere en la escena seleccionada un efecto *empático* y *anempático* a la vez. Cuando Alex se encuentra cantando en la bañera *Singing' in the Rain*, la canción es empática con su estado de ánimo, en cambio, cuando Frank, el personaje que le ha dado asilo en su casa, lo escucha cantar, se convierte en un sonido subjetivo anempático ya que es modificado con un efecto de eco que le permite al espectador saber que Frank ha

---

<sup>93</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “For now it was lovely music that came to my aid. There was a window open with a stereo on and I viddied right at once what to do.” Es importante recordar que el filme es una adaptación de la novela *A Clockwork Orange*, escrita por el inglés Anthony Burgess quien además creó el lenguaje *nadsat* mediante el cual se expresan los personajes principales. En la introducción que el propio autor escribe en noviembre de 1986 comenta que: “El nadsat, una versión rusificada del inglés fue concebido para amortiguar la cruda respuesta que se espera de la pornografía. Convierte el libro en una aventura lingüística. La gente prefiere la película porque el lenguaje los asusta, y con razón.” De modo que en el filme hallamos la palabra *viddied* traducida al español como *viddeé* mientras que en la novela encontramos dicho pasaje el vocablo *videar*. Véase Anthony, Burgess, *La naranja mecánica*, Minotauro, 2010, Edición Kindle.

reconocido a Alex como la persona que abusó de él y de su esposa tiempo atrás, obteniendo así ambos efectos empáticos y anempáticos mediante una sola pieza y escena.

En cuanto al filme *Tres colores: Azul*, la historia inicia con el accidente automovilístico donde el personaje principal, Julie Vignon, ha perdido a su esposo –un compositor reconocido internacionalmente – y a su hija. La escena por la que hemos optado se ubica en la terraza del hospital donde ella se recupera, mientras dormita, escuchamos el sonido ambiente del lugar y de pronto, un tono azul se refleja en el rostro de Julie, quien despierta repentinamente al escuchar una pieza instrumental, es decir, música subjetiva,<sup>94</sup> la cámara se aleja del rostro de Julie y ella la sigue con la mirada hasta que la cámara vuelve a su posición anterior, al igual que el color de la escena. Este fragmento será vital en el desarrollo del filme pues el simple recuerdo de esta pieza en la mente de la protagonista nos muestra su dolor físico y emocional, ya que dicho sonido es parte del llamado “Concierto para la unificación europea”, composición que estaba a cargo de su esposo y la cual sólo Julie –y por ende el espectador – podrán escuchar.

En el caso de *Psicópata americano*, hemos seleccionado la escena donde el personaje principal, Patrick Bateman, imagina que asesina a su colega Paul Allen. Aquí podemos identificar sonidos incidentales provocados por el movimiento de Patrick al tomar el disco de *Huey Lewis and The News*, y efectuar el recorrido de la sala hacia el baño y de regreso a la sala para reproducir la canción *Hip to be Square*, tomar el hacha y matar con ella a Paul. En este punto, es importante identificar que la pieza *Hip to be Square* resulta ser música anempática intradieгética pues el meganarrador nos muestra violencia explícita y el ritmo de la música se contrapone con la situación.

Respecto a *El artista*, es necesario mencionar que se trata de un filme actual que rescata las convenciones de las producciones y exhibiciones silentes, lo cual genera en un inicio, una referencia metaficcional. La banda sonora destaca por el uso de música instrumental como principal fuente empática y extradieгética, la diégesis nos sitúa en la transición de la producción cinematográfica de 1927, cuando el cine silente se convertiría en sonoro. Es en este periodo histórico, cuando la vida del personaje principal, el actor George Valentin, se distorsiona por completo al ser obligado a unirse al avance tecnológico. En la escena que elegimos, donde el personaje principal tiene una pesadilla, el

---

<sup>94</sup> Samuel Larson Guerra, *op. cit.*, p. 152.

silencio se irrumpe de manera brutal en el camerino de Valentin por el sonido incidental<sup>95</sup> que provoca el vaso con agua que él ha dejado caer en la cómoda, es aquí cuando la síncrexis<sup>96</sup> cumple su función, pues escuchamos y vemos la referencia sonora de un objeto con otro –en este caso el choque de vaso de vidrio con la madera de un mueble – por ello, extrañado, Valentin repite la acción una y otra vez mientras ligeramente se va integrando el sonido ambiente, incrédulo comienza a dejar caer ciertos objetos que suenan a su vez, el punto de quiebre se muestra cuando intenta hablar y al escuchar todo menos su propia voz, el artista despierta de la pesadilla. De este modo, reconocemos en el análisis todos esos sonidos como subjetivos.

En relación al filme francés *La delicadeza*, retomamos la escena donde los personajes Nathalie y François contraen matrimonio, ésta inicia con música empática<sup>97</sup> extradiegética pues escuchamos la pieza *I Call It Love* de Émillie Simon –cantante francesa quien compuso la música especialmente para el filme – en la imagen vemos a los dos de espaldas a la cámara mientras cae nieve sobre ellos y a través de un fundido, pasamos de las espaldas al frente de la pareja con una vuelta realizada por la cámara en 360° que nos da la ilusión de apreciar el cambio de vestuario, pues ahora ambos portan ropa blanca, escuchamos un efecto de campanas que de manera oficial y convencionalmente los cataloga como marido y mujer, después al darse la vuelta, escuchamos otro efecto de aplausos mientras la imagen se oculta por una serie de fotografías instantáneas de su luna de miel, junto a un sutil efecto que se crea al pasar de una foto a otra.

Finalmente, para este apartado consideramos importante abordar los filmes de género musical, éstos recurren en mayor medida al uso de melodías intradiegéticas como medio de narración en oposición a la expresión oral de un diálogo común y corriente. La música que acompaña a la letra por lo general procede de fuentes no identificadas, fuentes acusmáticas a las cuales el o los personajes incitan o responden con su canto, acompañándolas por lo general de coreografías y miradas hacia la cámara que terminan por romper la verosimilitud de un relato ordinario. Recordemos el filme *Amor en Rojo (Moulin Rouge, 2001)* donde a través del género musical adaptaron ciertos fragmentos de canciones conocidas, haciendo de ello un popurrí, como en la escena donde los protagonistas cantan

---

<sup>95</sup> Samuel Larson Guerra, *op. cit.*, p. 142.

<sup>96</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 53.

<sup>97</sup> Para más información de los conceptos música empática y anempática, véase Michel Chion, *op. cit.*, p.15.

*Elephant Love Medley*, pieza compuesta con alrededor de diez canciones que versan sobre el amor, las cuales en el musical serán adecuadas al ritmo cambiante de cada una. Otro tipo de musicales donde generalmente hallamos la ruptura de la cuarta pared respecta a las novelas adaptadas al cine, como las obras maestras de Scholem Aleijem y Victor Hugo, *El violinista en el tejado* (*Fiddler on the Roof*, 1971) y *Los miserables* (*Les Misérables*, 2012) respectivamente, así como los musicales que fueron ideados para ser representados frente al escenario teatral como *El show de terror de Rocky* (*The Rocky Horror Show*, 1975) o por el contrario, aquellas historias que fueron ideadas para la pantalla cinematográfica como *Cantando bajo la lluvia* (*Singing' in the Rain*, 1952) o *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964). De este modo, sea musical o cualquier otro género cinematográfico, el filme como unidad precisará la construcción del relato a través de la temporalidad en la que desee narrar su historia, ésta será regulada por el orden, la duración y la frecuencia.

### **2.1.5 La temporalidad cinematográfica**

El tiempo es la unidad de medida por la cual fluye la narración, su flexibilidad permite la linealidad, alteración o supresión de los acontecimientos que predisponen al espectador. Lo anterior nos lleva a decir que, así como existe un doble relato –el cual, como hemos mencionado es originado por la imagen y el sonido – también podemos hablar de una doble temporalidad<sup>98</sup> pues “todo relato plantea dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados y la relativa al acto mismo de relatar. En el contexto del universo construido por la ficción, la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la historia, por su duración y por el número de veces en que interviene”.<sup>99</sup> Condicionada por las acciones del meganarrador y el transcurso de la historia como lo mencionan Gaudreault y Jost a partir de tres ejes que calculan el orden, la duración y la frecuencia.

En primer lugar, el orden del relato también puede darle un giro a la historia si empleamos recursos como el *flashback* o vuelta atrás, motivados por lo general a través del diálogo, sonidos o imágenes que estimulen un breve recuerdo o inciten un nuevo relato que

---

<sup>98</sup> André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 112.

<sup>99</sup> *Ibid.*



abarque gran parte de la historia. Así mismo contamos con el *flashforward* también conocido como anticipación o anacronía visual, es decir “imágenes que vemos antes de que ocupen su lugar normal en la cronología.”<sup>100</sup> En cuanto a la duración del relato se determina por cinco fórmulas que subrayan la relación entre el tiempo del relato TR y el tiempo de la historia TH como se muestra en la siguiente tabla:

POSIBILIDADES DE DURACIÓN EN UN FILME TIEMPO DEL RELATO Y TIEMPO DE LA HISTORIA	
TR = n, TH = 0	El tiempo del relato es indeterminado, mientras el tiempo de la historia es igual a cero
TR = TH	El tiempo del relato es igual al tiempo de la historia
TR < TH	El tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia
TR = 0, TH = n	El tiempo del relato es igual a cero mientras el tiempo de la historia es indeterminado
TR > TH	El tiempo del relato es más largo que el tiempo de la historia

TABLA 2. Posibilidades de duración en un filme. Tiempo del relato y tiempo de la historia. Basada en *El relato cinematográfico* de Gaudreault y Jost.

Siguiendo las temporalidades que hemos retomado de Gaudreault y Jost, ejemplificaremos cada una de las fórmulas con los filmes *Jumanji* (1995), *Ensayo de orquesta (Prova d'orchestra)*, (1978), *Jersey Boys: Persiguiendo la música (Jersey Boys)*, (2014), *(500) Días con ella ((500) Days of Summer)*, (2009) y *Llévame a la luna (Un plan parfait)*, (2012) pues en el desarrollo de dichos filmes se representa el tiempo del relato y el tiempo de la historia antes especificado.

En el primer caso, TR = n, TH = 0 lo encontramos en el filme *Jumanji* donde el relato principal comienza en 1969 cuando los personajes Sarah Wittle y Alan Parrish descubren *Jumanji*, un juego de mesa “mágico” por el cual es absorbido Alan, hasta que 26 años después en 1995 los nuevos inquilinos de la casa Parrish, los personajes Judy y Peter Shepherd al jugar, obtienen el número que provoca el regreso de Alan en su etapa adulta. En el desenlace de la historia, Alan tira con el dado tres y el juego concluye, logrando que

<sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 121.

todo vuelva desde el punto en que inició el relato, el momento en que Sarah y Alan aún son adolescentes.

En el caso de la clasificación  $TR = TH$ , podemos referirnos al falso documental *Ensayo de orquesta* el cual simula la grabación del ensayo musical a cargo de una televisora, aquí el relato está construido a partir de cambios de planos sucesivos que mantiene una continuidad espacio-temporal la cual abarca una hora con diez minutos.

Mientras la clasificación  $TR < TH$  hemos de identificarla en *Jersey Boys: Persiguiendo la música* pues en este filme de diégesis mixta y género musical parte desde 1951 cuando Tommy DeVito narra cómo inició la agrupación hasta convertirse en *The Four Seasons* con la voz principal de Frankie Valli, hasta el momento en el que se desintegran. En el desenlace, el meganarrador nos sitúa en 1990 en el *Rock and Roll Hall of Fame* donde, después de 20 años el grupo se reúne de nuevo para dar una última presentación, así el tiempo de la historia abarca más que el propio relato.

Respecto a la clasificación  $TR = 0$ ,  $TH = n$  hemos de encontrarla en el filme *(500) Días con ella*, ya que la estructura del relato recurre a los saltos en el tiempo con el objetivo de mostrar de manera “aleatoria” el número del día en que los personajes principales Tom Hansen y Summer Finn interactúan como amigos o pareja, para lograr ello, exponen a cuadro y entre paréntesis el día de su relación, a partir de esta referencia el espectador será quien deberá hilar las situaciones mostradas a partir de su propio referente cronológico.

Por último, encontramos la clasificación  $TR > TH$  en *Llévame a la luna*, el filme es situado en la cena de noche buena donde el personaje de Coco Lefebvre, con ayuda de su familia, deciden contar la historia de amor de Isabelle, su hermana mayor. De modo que nos atenemos a un filme que recurre al doble relato pues los hechos inician al ser narrados verbalmente utilizando como medio la voz acusmática mientras las imágenes ilustran la historia, hasta que se deje de recurrir a este tipo de recurso sonoro y el relato continúe de manera cronológica y autónoma, no obstante, habrá intervenciones realizadas por la familia Lefebvre que obliguen regresar al momento de la enunciación hasta que concluyan el relato oral.

Recordemos que en cine extraemos en específico dos términos del análisis literario según sean las necesidades del relato, la primera es la *elipsis*,<sup>101</sup> la cual se representa con una supresión del tiempo en correspondencia al cambio cronológico de los acontecimientos mostrados, mientras el segundo es el *sumario*,<sup>102</sup> síntesis que no rompe con la coherencia de los hechos relacionados de forma sucesiva. Ilustremos con los siguientes filmes ambos casos. Para hablar de elipsis retomemos dos escenas de *Escalera al cielo* (*A Matter of Life and Death*, 1946) donde el personaje principal, Peter Carter ha recibido una segunda visita del personaje llamado “conductor 71” quien le informa que dispone de tres días para conseguir un abogado y preparar su apelación ante una audiencia en el cielo donde se decidirán si Carter debe vivir o morir, en la siguiente escena vemos al Dr. Reeves hablar con un cirujano a quien le pide operar a Carter pues esa misma noche será su juicio, así entendemos la elipsis a través de la información que obtenemos en el diálogo del Dr. Reeves pues ya han pasado esos tres días. Con relación al sumario, retomamos el filme *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990) en la secuencia que inicia con la voz acusmática del personaje de Karen Hill quien relata:

Nosotras jugábamos barajas. En los partos, Mickey y Jimmy eran los primeros en el hospital. Cuando íbamos de vacaciones al Caribe o a Las Vegas... íbamos juntos. Nadie de afuera. Llegó a parecerme normal. Hasta me enorgullecía de que mi esposo arriesgara el pellejo para conseguirnos algo extra.<sup>103</sup>

De este modo, el meganarrador utiliza el doble relato al recurrir a fotografías que ilustren lo dicho por Karen, la unión que en ese momento tenían con los Lucchese, así el sumario es identificado a través de los elementos cronológicos en cada imagen.

---

<sup>101</sup> En teoría literaria, Genette comprende la elipsis como “un silencio textual (y por tanto narrativo) acerca de ciertos acontecimientos que según la diégesis han tenido lugar” véase Gaudreault y Jost *Op. cit.* p. 128. Es decir, una “Figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido.” *Cfr.* Beristain *Op. cit.* p. 162. De modo que, en el arte cinematográfico, la elipsis representará un instante específico que en cierto tiempo y espacio será suprimido por no tener relevancia alguna en el progreso de la narración.

<sup>102</sup> *Op. cit.* p. 127.

<sup>103</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*The women played cards, and when the kids were born, Mickey and Jimmy were always the first at the hospital. And when we went to the Islands or Vegas for vacation, we always went together. No outsiders, ever. It got be normal. It got to where I was even proud that I had the kind of husband who was willing to go out and risk his neck just to get us the little extras.*”

En lo que concierne al tercer nivel de temporalidad, la frecuencia, podemos señalar dos tipos a considerar, en primer lugar tenemos la frecuencia repetitiva generada en la secuencia o a lo largo del relato al mostrarnos consecutivamente la misma acción, es decir, la misma toma antes vista como en el caso del filme *Trainspotting* (1996) el cual inicia con una fragmento de la escena de persecución que minutos después volveremos a ver bajo contexto, entendiendo así el motivo por el cual los personajes principales huían, en cambio el segundo tipo es la frecuencia iterativa la cual repite una misma acción en diversas ocasiones, mostrando así el transcurso del tiempo a lo largo de la trama y la acción mostrada, de ahí que los autores Gaudreault y Jost señalen que:

en el cine la frecuencia es más compleja, también más libre que en la novela, dada la polifonía de las materias expresivas. Un hecho puede contarse una o más veces, dentro del diálogo, pero también puede contarse alternativamente por las palabras y por las imágenes. Se pueden plantear numerosas combinaciones de estas dos posibilidades.<sup>104</sup>

Respecto al tipo de frecuencia iterativa, recordemos el filme *Bloom* (2003) donde hallamos dos temporalidades divididas en la imagen que ilustra el discurso en la voz acusmática de Molly Bloom y la imagen a cuadro de ella en el momento de la enunciación, instante inexacto pero destacado por permanecer en un evidente tiempo y espacio. Su intervención termina para dar pie al título del filme y ésta será retomada en la última secuencia donde en voz acusmática vuelve a hablar de su marido, mostrando así imágenes que acompañan dichos pasajes, alguna de las cuales hemos visto al inicio o con el progreso de la historia. Hasta ahora hemos expuesto los tipos de temporalidad narrativa en cine que corresponden al orden, duración y frecuencia, para ilustrar el uso de dichos términos recurriremos al filme *El atlas de las nubes* (*Cloud Atlas*, 2012) el cual consta de seis relatos distanciados entre sí, no sólo por el lugar de su representación sino también por su época. En el inicio, los meganarradores introducen brevemente a los personajes principales de cada historia en un punto crítico o al final de su vida a través de saltos en el tiempo aparentemente inconexos. Después de ver el título a cuadro, los meganarradores retoman el relato de manera cronológica, detallando el lugar y año en el que se encuentran los

---

<sup>104</sup> *Op. cit.*, p. 134.

personajes y cómo al vivir en periodos tan distintos, las decisiones que tomen para cambiar el abuso que viven se relacionarán en algún momento de la trama. Lo anterior podemos visualizarlo a través de la siguiente tabla:

TEMPORALIDAD NARRATIVA EN LA INTRODUCCIÓN DEL FILME <i>EL ATLAS DE LAS NUBES</i>						
Personaje que inicia el relato	Zachary	Adam Ewing	Luisa Rey	Timothy Cavendish	Robert Frobisher	Sonmi 451
Estructura y tema del relato	Desenlace	Desenlace	Nudo	Desenlace	Desenlace	Desenlace
	Cuenta su historia con el demonio Viejo Georgi	Cuenta su historia con el doctor Henry Goose	Se dirige a investigar el caso Sixsmith	Redacta el inicio de la novela de su vida	Camina hacia la bañera con un arma	Inicia entrevista con el archivista
Temporalidad identificada en cada relato	Lineal	Indefinido	Flashforward	Flashforward	Flashforward	Lineal
Continuación del relato	*no hay continuación	III	I	II	V	IV
TÍTULO A CUADRO: CLOUD ATLAS						
Continuación del relato de manera cronológica	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
Personaje principal	Adam Ewing	Robert Frobisher	Luisa Rey	Timothy Cavendish	Sonmi 451	Zachry
Punto de partida del relato	1849 Islas del Pacífico	1936 Cambridge	1973 San Francisco	2012 Londres	2144 Neo Seoul	Isla grande 106 inviernos después de la caída
Estructura y temporalidad	Inicio	Inicio	Inicio	Inicio	Desenlace	Inicio
	Lineal	Lineal	Lineal	Flashback	Lineal	Flashback

TABLA 3. Temporalidad narrativa en la introducción del filme *El atlas de las nubes*.  
Autoría propia.

En la siguiente tabla especificamos el número de relato en orden cronológico según la historia de su personaje principal, el orden en que es narrado, su duración y si presenta o no frecuencia de algún hecho.

TEMPORALIDAD NARRATIVA DEL FILME <i>EL ATLAS DE LAS NUBES</i>						
RELATO	1	2	3	4	5	6
Personaje principal	Adam Ewing	Robert Frobisher	Luisa Rey	Timothy Cavendish	Sonmi 451	Zachry
Orden	Lineal	Lineal	Lineal	Flashback	Lineal	Flashback
Duración	TR > TH	TR > TH	TR > TH	TR = N, TH = 0	TR = N, TH = 0	TR = N, TH = 0
Frecuencia	Iterativo en la escena: Suministro de medicina	X	Iterativo en la escena: Persona en balcón	X	Iterativo en la escena: Día a día en Papa Song	Repetitivo en la escena: Sueño de Zachary

TABLA 4. Temporalidad narrativa del filme *El atlas de las nubes*, basado en la clasificación temporal de Gaudreault y Jost. Autoría propia.

De este modo, el filme comienza y termina con la sexta historia a cargo de Zachary quien al mirar a la cámara nos introduce al relato, así inicia el juego temporal de la representación. Mientras en la introducción vemos cómo se alternan las historias, después del título, se muestra una continuidad cronológica en cada relato para contextualizar al espectador con el punto de apertura de cada historia; como hemos señalado en la tabla tres, los primeros tres relatos parten de un inicio cronológico, mientras el cuarto y el sexto parten de un *flashback* visualizado por primera vez en la introducción, en cambio el quinto, mantiene la continuidad mostrada desde el inicio. Es necesario señalar que el único relato que marca una relación visual con los demás es el sexto y esto es mostrado en el sueño de Zachary.

En este punto, conviene mencionar a los objetos o acotaciones textuales e información en específico que enriquezcan el relato –también llamado por Gaudreault y Jost *cuadro situacional*<sup>105</sup> que permitirán al espectador ubicar, reconocer e incluso relacionar otros eventos a través de estos referentes visuales donde la temporalidad de los hechos distribuidos de manera cronológica o no, evoquen momentos que hagan progresar el relato al ser utilizados en cada época representada y retomarlos en la siguiente como referencia al argumento principal del filme “todo está conectado”. Para precisar lo anterior, vemos la unión del primer y segundo relato a través de la novela titulada *The Pacific*

<sup>105</sup> También referido como *estuche situacional*, corresponde a todo tipo de información que se otorgue al espectador mediante la composición de aquello que se retrata en la imagen. *Apud.*, François Baby, en André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, España, Paidós, 1995, p. 89.

*Journal* –diario escrito por Adam Ewing sobre su travesía realizada en 1849 – en manos del músico inglés Robert Frobisher quien en 1936 compondrá el sexteto *Could Atlas* y que a su vez será escuchado por Luisa Rey en una tienda de San Francisco en 1973, mientras en 2012 Timothy Cavendish leerá el borrador *Half-Lives: The first Luisa Rey Mystery* escrito por Javier Gómez –amigo y vecino de Luisa Rey–, así en el quinto relato Sonmi-451 verá un fragmento del filme *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish*, película adaptada de la novela escrita por Cavendish donde relata su encierro en una casa para personas mayores y finalmente, el sexto relato se relacionará con el primero cuando Zachary adapte a manera de dije una piedra en tonos azules, piedra que en 1849 robará el Dr. Goose a Adam Ewing.

En perspectiva, la temporalidad de *El atlas de las nubes* se convierte en una estrategia narrativa donde la historia adquiere un significado transcendental al unir cada personaje en una serie de acontecimientos cíclicos donde conceptos como el amor, la traición, la libertad, la justicia y la verdad rigen sus historias; incluso esta unión se encuentra en los objetos que ligan el pasado, presente y futuro, de las seis historias en una sola.

Al centrar nuestra atención al contenido del relato, pasa por desapercibida la figura del meganarrador, instancia encargada del relato cinematográfico y a través de la cual se hace evidente el segundo tipo de doble temporalidad que mencionamos desde un inicio. Como parte de la experiencia cinematográfica, la imagen y el sonido conceden al espectador una sensación particular donde ambos elementos de la narración son situados en tiempo presente,<sup>106</sup> sin importar la época retratada o los efectos audiovisuales que pueda sugerir un *flashback* o un *flashforward*, dicha impresión se conecta a su vez con el presente del espectador, sensación que es reforzada por la ruptura de la cuarta pared donde la mirada del personaje se dirige a través del espacio, mediante la imagen en pantalla.

### **2.1.6 El espacio cinematográfico: construcción de la dimensión audiovisual**

Al tratar el concepto de espacio en un filme, aludimos a dos factores, por un lado, a la materia que compone la imagen al momento de ser registrada: la creación, organización y representación de los lugares, objetos y su relación con los personajes –aquel espacio profílmico descrito por Étienne Souriau como “todo aquello que existe en el mundo [...]

---

<sup>106</sup> *Op. cit.*, p. 109.

pero que está especialmente destinado para el uso cinematográfico; sobre todo, aquello que se ha encontrado ante la cámara”<sup>107</sup> – donde su distribución adquiere características que equivalen a una referencia de la realidad intervenida por el meganarrador.

Por otro lado, nos referimos a los códigos pertenecientes al discurso audiovisual que enmarcan el relato, en el cual hemos de identificar seis espacios establecidos por Noël Burch<sup>108</sup> donde: los cuatro primeros son delineados por el encuadre de la cámara, en ellos se presentan al espectador el campo o registro audiovisual del relato y a su vez el fuera de campo, es decir todo los elementos que el meganarrador ha elegido no mostrar, los cuales no obstante, pueden dotar de información adicional al ser aún parte del contexto y por tanto de la diégesis, el quinto espacio constituye la profundidad en la imagen, en específico el espacio detrás del decorado, el sexto espacio es el que se encuentra detrás de la cámara.

Hechas las observaciones anteriores, retomamos el sexto espacio de Burch como un fuera de campo que nos ayuda a definir la creación de la ruptura de la cuarta pared en función de la mirada de uno de los personajes que sugiere no sólo la consciencia de la cámara, sino de un espectador frente a la pantalla, acción que desde nuestra perspectiva induce a la construcción de un espacio diegético propiciado por la mirada y el diálogo dirigido a la cámara, al espectador.

En este mismo orden y dirección, resulta oportuno recordar el juego entre el campo y fuera de campo como parte del estilo cinematográfico de Wes Anderson, retomemos la creación del espacio y ubicación visual en una de las escenas de *Moonrise Kingdom: Un reino bajo la luna* (*Moonrise Kingdom*, 2012) donde la pantalla es delineada por la figura de un binocular que observa a Sam Shakusky acercarse, así, el personaje principal entra a campo mientras quien mira está fuera de él ¿Cómo damos por hecho que Susy Bishop es quien lo mira? El meganarrador nos da la pista al inicio, mostrando diferentes escenas de la familia Bishop y Susy quien en todo momento dirige su mirada a través de los binoculares hacia la cámara-espectador.

Como se puede inferir, la cámara restringe el campo visual acotando a la imagen y sin embargo las referencias espaciales de los objetos, la dirección de los personajes, e incluso el sonido proveen información que permite al espectador identificar la construcción

---

<sup>107</sup> Étienne Souriau en André Gaudreault, *op. cit.*, p. 8.

<sup>108</sup> Noël Burch, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979, p. 26.



y continuidad del espacio, mediante lo que hemos citado anteriormente como doble relato ya que “los ruidos también son indicios en la construcción del espacio: cuando forman una continuidad tenemos la impresión de que se trata de una articulación de planos por continuidad, veamos su origen o no.”<sup>109</sup>

A continuación hemos de ejemplificar lo anterior con el filme *Una paloma reflexiona sobre la existencia desde la rama de un árbol* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014) en la escena del grupo de flamenco, donde en un plano general fijo vemos a la maestra acosar a uno de los alumnos, al cambio de escena encontramos a una mujer de intendencia sentada en el piso hablando por teléfono mientras se escucha el zapateo del grupo, con esta referencia sonora inferimos que seguimos en el mismo lugar hasta que de una puerta sale el muchacho, de este modo el salón quedan fuera de campo.

Todo lo expuesto hasta ahora nos permite comprender cómo a través del espacio o con el uso del juego entre el campo y fuera de campo, la ruptura de la cuarta pared nos hace partícipes del relato en la cohesión del montaje y sus posibilidades de expresión, es decir un juego entre el espacio, el tiempo, la narración y por ende de la duración de cada imagen, que tendrá como objetivo llegar al proceso que integra al filme en su unidad. A continuación, especificaremos las estructuras del montaje como particularidad del relato cinematográfico.

### **2.1.7 Montaje cinematográfico: tipos de vinculación**

El montaje concibe la manera en que se narrará el relato, por tanto representa la fase en el proceso de producción donde se da sentido y coherencia a la serie de imágenes que forman la unidad fílmica, desde el registro audiovisual de la historia, la duración de las unidades de expresión como la segmentación de la imagen en planos, la angulación, el desplazamiento o no del encuadre, así como los posibles significados que cada imagen consiga incitar, además del orden que establezca a través de una perspectiva lineal o aleatoria.

Por añadidura, debemos mencionar que el montaje influye a su vez en la composición audiovisual, al grado que puede provocar en el espectador distintas experiencias audiovisuales, según Joseph Mascelli en *Las cinco C's de la cinematografía*,

---

<sup>109</sup> *Op. cit.*, p. 105.

las necesidades del relato responden a la función que cada segmento provee de orden estético, psicológico y dramático. El primero refiere a las características estéticas según la distribución de los elementos profílmicos registrados, el segundo abarca el plano psicológico que induce la elección del plano holandés o el ángulo contrapicado y por último, el tercero incorpora el sentido dramático al hacer tomas cercanas como el primerísimo primer plano o los movimientos de cámara en *dolly in* o *back*.<sup>110</sup>

Ante la capacidad expresiva del montaje, partimos de la teoría de Marcel Martin, definida en el libro *El lenguaje del cine*, para identificar dos clasificaciones del montaje comprendidas como montaje narrativo y montaje expresivo. Por un lado, montaje narrativo “consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vista a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático”,<sup>111</sup> por el otro lado el montaje expresivo integra en sí mismo “yuxtaposiciones de planos que tiene por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin”.<sup>112</sup> A estas dos clases de montaje narrativo y expresivo le corresponden subclasificaciones específicas como: montaje narrativo lineal, invertido, alternado y paralelo, así como montaje expresivo rítmico e ideológico.

### **2.1.7.1 Montaje narrativo. Lineal**

El primer tipo de montaje muestra la sucesión de imágenes que corresponden a una cronología de las acciones a modo de causa consecuencia. *Las noches de Cabiria* (*Le Notti di Cabiria*, 1957) representa un filme del cine moderno<sup>113</sup> que narra la historia de Cabiria, una prostituta que pide a la gracia de María, un milagro que cambie su vida, sin pensarlo, sus acciones e ingenuidad la llevarán a perder su dinero y casa, a excepción de su bondad. Así este tipo de montaje ejerce de manera simple al recurrir a la elipsis según la disposición de los eventos.

---

<sup>110</sup> Joseph Mascelli, *Las 5 c's de la cinematografía*, México, UNAM, 2012, p. 40.

<sup>111</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002 p. 144.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Retomamos las clasificaciones de Lauro Zavala según las convenciones correspondientes al periodo de realización del cine clásico 1900, cine moderno 1960 y posmoderno 1980. Para más información revisar *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: La seducción luminosa*, México, Trillas, 2010, p. 28.

### 2.1.7.2 Montaje narrativo. Invertido

A diferencia del montaje lineal, este segundo tipo recurre como estrategia narrativa a los saltos en el tiempo, los cuales enriquecen el relato permitiendo al espectador conocer información adicional del pasado que permite comprender el presente del personaje, tal es el caso de *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) filme posmoderno que utiliza la focalización interna, en otras palabras, el narrador es también el personaje principal quien además, en su discurso hace alusión a la metaficción. El filme inicia con el multimillonario Jordan Belfort quien hace recuento de todos los lujos y excesos que rodean su vida, para saber cómo ha llegado a ello nos contará a través de un *flashback* su inicio en *Wall Street*: “Así que déjame volver. Veintidós años de edad, recién casado y loco por el dinero. ¿Entonces qué hago? Voy al único lugar que podía saciar mis grandes ambiciones.”<sup>114</sup>

### 2.1.7.3 Montaje narrativo. Alternado

En este tercer tipo de montaje, se fragmenta el eje del relato al mostrarnos las acciones que desarrolla un personaje al mismo tiempo que otro, hasta el punto en el cual convergen ambas historias. Tal es el caso de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) representa un filme del cine clásico, que recurre a una narración cronológica que cuenta en momentos específicos con la voz acusmática de un narrador extradiegético, además de presentar falso *raccord* de posición en diversos momentos. Para entrar en contexto, después de que el barbero judío sufra un choque aéreo y el ejército de Tomania pierda la guerra, el barbero es internado en un hospital militar. Nos es mostrado el paso del tiempo empleando el sumario a través de encabezados periodísticos –recurso que será utilizado en otras escenas– los cuales son cronológicos y verídicos según el transcurso del tiempo como el momento en que el boxeador Jack Dempsey derriba a Jess Willard en 1919, la fecha en que Charles Lindbergh cruzó el atlántico en 1927 y la Gran Depresión de 1929, para informarnos los años que el barbero lleva internado, pues ha perdido la memoria de largo plazo, éstos hechos culminarán con el ascenso del partido de Adenoid Hynkel al poder; en este punto el

---

<sup>114</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*So let me go back. I'm twenty-years old, newly married, and already a money crazed little shit. So what do I do? I go to the place on earth that befit my high-minded ambitions.*”

meganarrador comienza a alternar las acciones de los personajes –ambos personificados por Charlie Chaplin – los cuales al final permanecerán ligados por el comandante Shultz, hasta que el parecido físico entre los dos provoque la confusión en los soldados y lleguen a creer que el dictador es en realidad el barbero y viceversa.

#### **2.1.7.4 Montaje narrativo. Paralelo**

El último tipo de montaje narrativo muestra la narración de varios relatos simultáneos, más no aleatorios, que pueden crear diálogos entre ellos mismos o permitir que los distintos personajes en algún punto coincidan, como en *Magnolia* (1999) filme posmoderno que en la primer secuencia recurre a la voz de un narrador extradiegético para introducirnos a tres acontecimientos aparentemente suscitados por el destino, de este modo lo narrado es ilustrado por la imagen; después de la introducción observamos la presentación y relación entre las nueve personas, que serán ligadas entre sí, no sólo por el lugar en que viven, California, sino por las acciones que cometerán, esta serie de planos será acompañada por la canción *One* de Aimee Mann que da el efecto de continuidad sonora.

#### **2.1.7.5 Montaje expresivo. Rítmico**

Este primer tipo de montaje expresivo es utilizado de acuerdo con el tiempo que dura cada plano en relación con la acción y la atención<sup>115</sup> en la experiencia audiovisual del espectador, lo identificaremos como un ritmo lento o rápido. *Psicosis* (1960) representa un filme del cine moderno; la historia responde a la cronología de los hechos y llega a utilizar la voz acusmática a manera de evocación sonora. El argumento que desata la necesidad de Marion Crane es la baja solvencia económica de su pareja Sam Loomis. Al llegar a su trabajo, su jefe le pide depositar en el banco 40,000 dólares en efectivo, correspondientes a la venta de un inmueble; sin dejar pasar la oportunidad Marion escapa con el dinero para después encontrarse con Sam y tener la vida que ella desea. En la secuencia de la fuga, las tomas son relativamente alargadas, lo cual resulta un ritmo lento que mantiene el suspenso a través de planos medios cortos y primeros planos de Marion Crane al manejar por la carretera acompañada del característico *leit-motiv*. En comparación con la mítica escena del baño, donde Marion es asesinada, podemos observar la síncrexis del *leit-motiv* empalmado

---

<sup>115</sup> Cfr. Marcel Martin, p. 161.

con el montaje, pues en su conjunto audio e imagen crean un ritmo rápido al presentar una serie de tomas cortas como: plano medio, plano medio corto, primer plano, primerísimo primer plano e incluso plano detalle de Marion en ángulos normales, picados y contrapicados además de los insertos<sup>116</sup> de la regadera y los ganchos de la cortina del baño.

### **2.1.7.6 Montaje expresivo. Ideológico**

Este último tipo de montaje en palabras de Martín “designa las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales.”<sup>117</sup> Lo cual posibilita un vínculo que según el autor se genera sólo en la mente del espectador a través de la correspondencia entre las imágenes y su contenido. En *Pánico y locura en Las Vegas (Fear and Loathing in Las Vegas, 1998)* representa un filme del cine posmoderno que utiliza la figura del narrador explícito y por tanto la focalización interna; en él podemos ejemplificar dos tipos de montaje ideológico, el primero remite a la *consecuencia*: cuando el periodista Raoul Duke viaja a Las Vegas para cubrir el torneo de motociclismo “Mint 400”, acompañado por su abogado el Dr. Gonzo. Al llegar al hotel Mint, el meganarrador nos muestra con cámara subjetiva el desequilibrio físico de Raoul provocado por los efectos del LSD y psíquico pues somos partícipes de las alucinaciones visuales y sonoras de las cuales es presa. El segundo remite al tiempo, específicamente a la anterioridad: pues en otra secuencia, Raoul despierta en el Hotel Flamingo sin el Dr. Gonzo, encontrando a su paso huellas de violencia por toda la habitación, el abuso del adrenocromo y otras drogas, no le permiten recordar qué ha sucedido en el lugar, por tanto, reproduce la grabadora que tiene colgada al pecho, de ese modo tanto los sonidos como los objetos que vaya encontrando, inducirán en él recuerdos confusos.

Considerando los ejemplos antes mencionados, podemos observar la complejidad del montaje según el orden e intención que cada fragmento seleccionado produce en la totalidad de la unidad fílmica, he aquí la correlación entre el efecto de la ruptura de la

---

<sup>116</sup> “Plano de un objeto, que, o bien forma parte de una escena, o bien es ajeno pero relevante para ella, que se filma por separado y se inserta posteriormente en la escena durante el montaje.” Véase *Diccionario técnico Akal de cine*, p. 273. Disponible en:

<https://books.google.com.mx/books?id=DbykrkBqrS4C&lpg=PA10&dq=diccionario%20t%C3%A9cnico%20akal%20de%20cine&pg=PA10#v=onepage&q=diccionario%20t%C3%A9cnico%20akal%20de%20cine&f=false>

<sup>117</sup> *Op. cit.*, p. 165.

cuarta pared y el sentido cómico, dramático o reflexivo que se desee transmitir al espectador, el cual se procura a través del *raccord* al resguardar la continuidad del relato al cambio de plano según el enfoque temporal y espacial.

### **2.1.8 Sobre el *raccord* y la continuidad**

En la secuencia cinematográfica, la sucesión de imágenes y sonidos adquieren el sentido de continuidad a través del *raccord*,<sup>118</sup> término retomado por Noël Burch para especificar a partir del uso narrativo del espacio y tiempo el cambio de plano. De este modo, Burch enumera el tipo de relación existente entre ambas dimensiones que se distinguen por la amplitud de la continuidad o discontinuidad, así el autor señala en el ámbito temporal cinco categorías posibles: la continuidad temporal, la elipsis corta o medible, la elipsis indefinida, el retroceso medible y el retroceso indefinido. En cambio, en el plano del espacio, maneja tres tipos diferentes: la continuidad espacial, la discontinuidad espacial por elipsis o retroceso y por último la discontinuidad total y radical.

La primera categoría definida como continuidad temporal determina el *raccord* por medio de la total continuidad sonora o visual entre los planos, es decir, mostrar un mismo tiempo y espacio a quien mira y lo que ve como por ejemplo el *campo contracampo*. Para hablar de ello podemos citar diversas escenas del filme *El abogado del diablo* (*Devil's Advocate*, 1997) específicamente del campo contracampo cuando el personaje de John Milton le propone a Kevin Lomax ser parte de su bufete de abogados en el techo de su consorcio.

El segundo tipo referido como elipsis corta o medible responde a una ruptura en la continuidad audiovisual como en el filme *El decadente* (*The Libertine*, 2004) donde al finalizar el prólogo del personaje principal John Wilmont, vemos un campo cubierto por neblina mientras caminan, en dirección a la cámara, la comitiva del Rey Carlos II. De pronto la proximidad del Rey a la cámara es tal, que su atuendo llega a cubrir todo el encuadre yéndose la imagen a negro, tono con el cual inicia el siguiente encuadre pues poco a poco vemos alejarse de la cámara la peluca del Rey quien ahora se encuentra de espaldas a la cámara, de este modo en la unión de ambos planos inferimos que el trayecto se ha suprimido por la brevedad de su arribo y la presencia de algunos miembros de su comitiva.

---

<sup>118</sup> Noël Burch, Noël Burch, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979, p. 19.

El tercer tipo nombrado como elipsis indefinida deriva de un medio de representación cronológico tal como en *Tres son multitud* (*Rushmore*, 1998) filme donde el transcurso progresivo de la historia es puntualizada con el nombre del mes en el que va aconteciendo la historia, la cual abarca desde septiembre hasta enero, sin embargo, en este punto hemos de mencionar que a diferencia de Burch, desde nuestra perspectiva, la tercer clase temporal de elipsis indefinida puede realizarse a través de la continuidad espacial al hacer entender al espectador el transcurso de los años a partir de un evidente cambio físico del personaje.

En cuanto al cuarto tipo, el retroceso medible –identificado en otros términos como *flashback* – hemos de ejemplificarlo en el filme *El señor de la guerra* (*Lord of War*, 2005) pues el personaje principal, Yuri Orlov hace un primer contacto con la cámara para introducirnos a la historia; al terminar esa breve escena se cambia de plano y escuchamos la voz acusmática de Orlov decirle al espectador: “No te preocupes. No te mentaré para hacerme el bueno. Sólo te contaré qué sucedió.”<sup>119</sup> de esta forma Orlov a través del diálogo nos adentra a 1982, año en el que inicia su interés por el tráfico de armas hasta terminar el relato en el 2001 y regresar al punto de inicio.

Por último, tenemos el retroceso indefinido, identificado en el filme *Asilo del terror* (*Asylum*, 1972) el cual inicia con la visita del Dr. Martin a cuatro internos del asilo psiquiátrico, quienes le contarán qué fue lo que los llevó a estar en ese lugar a través de sus recuerdos, es decir mediante cuatro *flashbacks* en los cuales, dicho personaje deberá deducir quién es el Dr. Starr, personaje que antes dirigía la institución y quien ahora es un paciente más.

En cuanto a la dimensión espacial, como hemos mencionado, el autor ubica tres tipos diferentes, el primero responde al *raccord* de continuidad espacial que depende del cambio de eje<sup>120</sup> o de tamaño según el objeto retratado como en el filme *This is England*

---

<sup>119</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*You don't have to worry. I'm not gonna tell you a pack of lies to make me look good. I'm just gonna tell you what happened.*”

<sup>120</sup> “Línea hipotética trazada entre dos o más actores para mantener la cámara en un solo lado de la acción, de manera que, si se montan juntos varios planos con diferentes distancias o ángulos, la perspectiva del espectador no cambie. Si la cámara cruzara la línea y diera la vuelta para filmar la acción, la perspectiva del espectador se invertiría súbitamente, provocando una sensación de desequilibrio y confusión.” Véase *Diccionario técnico Akal de cine*, p. 294. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=DbykrkBqrS4C&lpg=PA10&dq=diccionario%20t%C3%A9cnico%2>

(2006) en la escena donde el personaje de Combo le expresa a Lol que no ha dejado de amarla desde que ingresó a la cárcel, en esta parte del relato, el campo contracampo va de un plano medio a un primerísimo primer plano y viceversa, manteniendo la continuidad del espacio y reduciendo el encuadre ante la situación de confidencialidad presentada.

Por otro lado, el segundo tipo respecta a la discontinuidad espacial por elipsis o retroceso. Iniciemos por ejemplificar la discontinuidad espacial por elipsis, la cual menciona Burch, puede reconocerse al mostrar la unión de dos planos que se originen en el mismo espacio físico pero en diferente área, para ello retomemos cuatro escenas del filme *Cisne negro (Black Swan, 2010)* la primera se emplaza donde el personaje principal, Nina Sayers, ingresa a las instalaciones de la compañía de danza donde trabaja, en el siguiente plano la vemos arreglarse en el camerinos de solistas, mientras en la tercera escena vemos unas manos acondicionar unas zapatillas de ballet y por último, en la cuarta escena Nina se encuentra en el área de ensayo practicando junto a su compañeros; por tanto la información de tipo espacial<sup>121</sup> orienta la mirada del espectador de manera explícita ya que si se cambia de plano y por tanto de área, a partir de la información mostrada anteriormente, inferimos dónde se encuentra el personaje. Mientras la discontinuidad temporal por retroceso puede ser identificada en *Alta fidelidad (High Fidelity, 2000)* donde el personaje principal Rob Gordon, a partir de un *flashback* nos habla de su *Top 5* de las rupturas amorosas en su vida más memorables desde la adolescencia hasta la juventud.

Por último, el tercer tipo de *raccord* en el espacio, la discontinuidad total y radical, sugiere un corte drástico donde el espacio no corresponda con el segundo plano, un ejemplo de ello lo hallamos en el filme sueco *La comedia de la vida (Du levande, 2007)* pues el audiovisual parte de un encuadre fijo y a cada cambio de encuadre le corresponde un nuevo espacio con diferentes personajes que pueden o no volver a ser retratados.

Después de exponer la unión de un plano con otro a través del espacio y tiempo en correspondencia a la continuidad o discontinuidad del relato, Burch hace referencia al *raccord* en objetos, espacio –los cuales incluye la mirada, dirección o posición de los objetos o personajes dispuestos en escena – y por último de espacio-tiempo, de esta forma los elementos profílmicos dispuestos son afectados a través del movimiento o repetición de

---

[0akal%20de%20cine&pg=PA10#v=onepage&q=diccionario%20t%C3%A9cnico%20akal%20de%20cine&f=false](#)

<sup>121</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 89.



la escena, pues un cambio repentino al momento del registro audiovisual, puede en alguna de las variantes señaladas no tener *raccord*, este efecto será identificado como falso *raccord*,<sup>122</sup> propiciado por la realización de diferentes tomas de la misma escena y culminado en la yuxtaposición correspondiente a la edición donde los elementos registrados no corresponden con su movimiento o posición previa, en consecuencia exponen de manera involuntaria el hecho fílmico, estimulando según sea su gravedad la pérdida de toda la lógica u orientación visual, es decir, la ruptura de la conservación de la ilusión en el relato y por tanto la consciencia del espectador como es el caso del filme *La invención de Hugo Cabret* (Hugo, 2011) en la secuencia donde el protagonista le muestra a su amiga Isabelle el autómatas que su padre había intentado reparar, aquí podemos observar cómo la posición de Isabelle y del mismo autómatas faltan a la secuencia de los movimientos presentados en el plano anterior; cabe destacar que dicho filme es un ejemplo de diégesis mixta al incluir como personaje en el relato al mago y cineasta francés Georges Méliès.

Así, este tipo de imprecisiones, recurrentes en los primeros filmes como resultado de la práctica cinematográfica, suelen ser tan breves y comunes que incluso en los filmes de animación suelen hallarse. Ciertamente, los errores de continuidad no se mantienen sólo en la imagen ya que pueden presentarse de manera sonora tanto en la música como en el diálogo<sup>123</sup> dando por concluida la ilusión del encanto de la imagen,<sup>124</sup> derrumbando la diégesis que sostiene al relato audiovisual. No obstante, es posible hallar excepciones en el uso del falso *raccord* como propuesta estética en los filmes de uno de los representantes de la *Nouvelle vague*, Jean-Luc Godard como en distintas escenas de *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960) por ejemplo la escena donde el personaje principal, Michel Poiccard, rebasa un camión de carga frente a la policía, acción que detona la persecución a través de un salto de eje, pues mientras Michel es grabado del lado derecho del encuadre, la policía es registrada del lado izquierdo, por tanto la dirección que ambos mantienen al ser grabados de manera opuesta sugeriría al espectador que los vehículos chocarán en algún momento. En esta misma escena se presenta otro falso *raccord* cuando Michel se detiene en otro camino y al ver que uno de los policías se va acercando a él, saca la pistola y al momento de disparar la posición del policía es diferente. De este modo, en la unión de un plano con

---

<sup>122</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>123</sup> Amiel Vincent, *Estética del montaje*, Madrid, Adaba, 2005, p. 41.

<sup>124</sup> Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 1972, p. 88.

otro de corta longitud, el cineasta francés utiliza el *raccord* de posición y salto del eje como opuestos para quebrantar la continuidad en la sucesión de los planos y por ende la ubicación espacial del espectador, así en sus trabajos posteriores recurrirá a la ruptura de la cuarta pared, el fuera de campo, la voz acusmática, la música extradiegética, el cambio de color en las escenas y el texto en imagen.

En síntesis, los elementos comprendidos por los objetos, el espacio y el espacio-tiempo, aseguran la continuidad o irrupción del sonido e imagen en movimientos segmentados en la unidad narrativa de la que son parte. Todo lo expuesto nos dirige a limitar el propósito de nuestra investigación, ya que hablar de falso *raccord* nos avala hablar de su “proximidad” con la ruptura de la cuarta pared, comprendida aquí como una intromisión o provocación por parte del personaje al mirar hacia la cámara, acción por la cual el personaje traspasa el tiempo y espacio de proyección evaporando la ilusión a la que es sometida el espectador y terminando por hacerlo consciente del espectáculo cinematográfico del que es parte. Por tanto, ¿volver al filo de la butaca será el propósito más sobresaliente de la ruptura? No. Al menos desde el punto en el cual abordamos este concepto: una simulación de la interacción cara a cara entre la ficción y la realidad como reflejo de la comunicación humana. De este modo, la ruptura de la cuarta pared nos relacionará eventualmente con otro recurso utilizado para su propósito, tal es el caso de la metaficción como técnica autorreferencial que implica una crítica de su propia producción ante el reconocimiento del espectador.

## **2.2 Desde el consciente cinematográfico: la metaficción**

La metaficción representa un estilo literario autoconsciente que incita cuestionamientos basados entre la ficción y la realidad. A consecuencia de su condición autorreflexiva y referencial, rompe con estructuras de los paradigmas clásicos de la literatura a través del lenguaje, finalizando con el conocimiento y exposición de su propia construcción al lector, esta manera de interpretar la metaficción la hemos extraído de los textos realizados por los teóricos Patricia Waugh y Lauro Zavala.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Interpretación del término metaficción extraída del texto de Patricia Waugh, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, Londres, Routledge, 1984, pp. 2-4. Y de Lauro Zavala *cfr. op. cit.*, p. 177.

En la escena teatral, Bertol Brecht empleó la metaficción como efecto al recurrir en su teoría y práctica a la reflexividad como técnica en oposición al realismo y como crítica a los métodos de producción, postura que permitiría hacer consciente al espectador de ser y estar presente ante dicho espectáculo, idea que retomará Peter Wollen como evidencia opuesta a la transparencia dada por el cine convencional.<sup>126</sup>

De manera que el uso de este recurso se intensifica en cine debido a la verosimilitud de la imagen, el discurso del personaje y por ende el del meganarrador. A continuación, citaremos tres filmes que presentan diferentes niveles de metaficción según la intensidad y el modo en que son empleados, tales son: *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*, 1950), *Juegos divertidos* (*Funny Games* 1997 y 2007), *El club de la pelea* (*The Fight Club*, 1999).

Iniciamos con la autoconsciencia de un personaje que a partir de la diégesis en la que se encuentra, sabe que es mirado por un espectador, para ello recordemos la escena final del filme *El ocaso de una vida*, donde la prensa y la policía han sido notificados del asesinato de un joven guionista en la mansión de la actriz de antaño Norma Desmond. Las cámaras de la prensa se encuentran en la sala y la actriz accede a bajar de su habitación con engaños de su mayordomo y exdirector de cine Max Von Mayerling, quien le hace creer que debe rodar el filme *Salomé*, en este punto de la historia, Norma ha perdido la razón y al descender poco a poco de las escaleras, se detiene para emitir su último discurso: “Esta es mi vida, siempre lo será. No hay nada más. Sólo nosotros, las cámaras y toda esa gente maravillosa en la oscuridad. Sr. De Mille, lista para mi primer plano.”<sup>127</sup> El ambiente creado para dicha escena evoca al de un estudio cinematográfico, en donde el delirio de Norma y su discurso hacen referencia puntal al hecho de hacer cine, acción que ella deseaba retomar al haber sido desplazada por nuevas actrices, de esta forma finaliza dirigiéndose hacia la cámara, estableciendo la ruptura al hacer evidente la presencia del espectador con la mirada.

Para el segundo ejemplo citemos el filme alemán *Juegos divertidos* –historia de la cual se realizó un *remake* en 2007 por el mismo cineasta Michael Haneke – donde en ambas producciones nos presentan tres momentos en los que se realiza la ruptura de la

---

<sup>126</sup> Robert Stam, *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 178.

<sup>127</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “You see, this is my life. It always will be. There’s nothing else. Just us and the cameras. And those wonderful people out there in the dark. All right, Mr. DeMille, I’m ready for my close-up.”

cuarta pared, propiciada por el personaje de Paul aunado a distintos niveles de metaficción. Después de que Paul y Peter irrumpen la casa de Anna y Georg, el primer tipo de ruptura es delimitado sólo al contacto visual, pues Paul está de espaldas a la cámara y voltea sonriendo mientras hace un guiño, ya que ha obligado a su víctima, Anna, a jugar frío-caliente mientras ella busca al perro que él ha asesinado, el segundo tipo responde al diálogo hacia el espectador emitido por Paul donde al girar a la cámara pregunta: “¿Qué opina usted? ¿Cree usted que tiene una posibilidad de ganar? ¿Usted está de su lado? O ¿Entonces, a quién le apuesta?”<sup>128</sup> Por último, el tercero inicia cuando Georg le expresa a Paul que ha sido suficiente lo que ha hecho con su familia, a lo cual responde: “¿Es más corto que una película? ¿Es suficiente? Eso sería un buen fin con desarrollo lógico ¿no? La apuesta está pendiente.”<sup>129</sup>

Después de estos instantes donde se muestra explícitamente la ruptura de la cuarta pared hemos de rescatar la escena donde se altera la sucesión de los eventos según su causa-consecuencia, pues Anna toma un rifle y dispara a Peter, acción que incita a Paul buscar desesperadamente el control remoto para oprimir el botón *rewind* que permite retroceder el tiempo para volver a dar *play* y salvar a su amigo. Es necesario mencionar que, esta escena representa una estrategia de metaficción al momento en que la diégesis permite que el personaje sea consciente del público, de su capacidad de modificar el transcurso lógico de la historia, así como del hecho de ser parte de un filme. Finalmente, al asesinar a los tres integrantes de la familia, Paul entra a la casa de la vecina con la misma excusa que entró desde un inicio a la casa de Anna, por ello, con esta información deducimos lo que va a suceder y es esa la razón por la cual Paul vuelve por última vez a mirar hacia la cámara.

El tercer y último ejemplo que hemos seleccionado es el filme *El club de la pelea*, el cual inicia con la ruptura verbal del personaje principal identificado con el nombre de “narrador”, quien desde el análisis podemos definir como un narrador explícito intradieгético, él indica en diversos instantes a través de su diálogo el conocimiento de un espectador, hasta el momento en que mira hacia la cámara para explicar cómo es su

---

<sup>128</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “Was meinen Sie? Deken Sie, sie haben eine Chance zu gewinnen? Sei sind doch auf ihrer Seite, oder?”

<sup>129</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “Wir sind doch noch unter Spielfilmlänge Ist es schon genug? Das wär doch ein richtiges Ende mit plausibler Entwicklung, oder? Die Wette läuft noch.”

personalidad y en qué trabaja su amigo y *alter ego* Tayler Dunder, desde este instante Tayler también se dirigirá a la cámara. El nivel de metaficción se intensifica en el desenlace cuando el narrador entra en *shock* al saber que Tayler y él son la misma persona, pues una voz nos confiesa: “Se denomina el cambio. La película sigue y nadie del público tiene idea.”<sup>130</sup> Hacemos especial énfasis en esta escena pues dicha revelación es consecuencia de la enunciación que parte de un retroceso avivado desde el inicio del filme, el cual a su vez es el final y por tanto nos presentamos ante una estructura narrativa circular. Además de la referencia del espectador en el discurso, podemos identificar la metaficción en alusión al celuloide como soporte del filme, cuando el narrador nos explica lo que llaman en la jerga de producción audiovisual quemadura de cigarro o *cue marks* –pequeños círculos al borde de la película que indican cuándo cambiar al segundo rollo en una proyección – asimismo en una de las escenas vemos la vibración del celuloide cuando Tyler habla en contra del consumismo, esta acción por pequeña que parezca logra reforzar su discurso.

De acuerdo con los ejemplos citados, si consideramos la cohesión entre la metaficción y la ruptura de la cuarta pared, ambos representarán elementos de distintas naturalezas que en conjunto aporten una reflexión del medio por el medio mismo, por ello como recursos integrados al relato, intensificarán la impresión de realidad al atribuir desde la introspección un momento de conciencia y crítica del cine como medio y del personaje como individuo social, provocando que nos hallemos ante una experiencia cinematográfica donde el “dispositivo cinematográfico posibilita una especie de «teletransportación» espacial, dado que permite devolver un espacio meramente ausente al presente de un espacio ocupado por un conjunto de espectadores.”<sup>131</sup> Así, el personaje incita una interacción en apariencia única y espontánea donde el espectador deja de ser un testigo para integrarse al relato de manera activa, tan solo a través de la mirada.

---

<sup>130</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*It's called a changeover. The movie goes on and nobody in the audience has any idea.*”

<sup>131</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 92.

### 2.3 El encuentro de las miradas: la ruptura de la cuarta pared

En el cine la cuarta pared corresponde al espacio que ocupe la cámara en el rodaje, sea cual sea su posición, la cámara representará la boca del escenario<sup>132</sup> del arte dramático naturalista, pues tanto en teatro como en cine, esta pared imaginaria establece los límites donde la representación debe llevarse a cabo para mantener el realismo del cual parte y por ende la pasividad en la recepción del espectador. En su oposición, sabemos que el teatro épico instaura la ruptura de la cuarta pared como crítica hacia el mismo hecho de hacer y ver teatro, una postura ideológica que obliga al espectador apartarse de la práctica contemplativa usual mediante el *efecto de extrañamiento* y obstaculizar la identificación con el actor.<sup>133</sup>

Dicho lo anterior, el cine retomará y adaptará la esencia de la ruptura de la cuarta pared a través de la mirada y diálogo de algún personaje, quien, en su diégesis, se presentará ante el espectador de manera autónoma y consciente con el propósito de comunicar algún hecho, sentimiento, crítica o confesión al saberse observado.<sup>134</sup> Según sea la intención, cada meganarrador recurrirá a ella para ser representada bajo criterios que involucran valores estéticos<sup>135</sup> del tipo realista, narrativo, emocional o reflexivo, ya sea de manera aislada o repetitiva, la ruptura intensificará la ilusión de comunicación a través de la simulación de interacción entre personaje y espectador.

El uso de este recurso supone diferentes efectos según sea el propósito y género cinematográfico al cual pertenezca el filme, esto en el último de los casos incitará al contacto visual o reflexión por medio de la figura de un personaje principal, secundario, incidental o narrador. Si bien es cierto que, el objetivo de la ruptura de la cuarta pared es comunicar, el meganarrador dispondrá de ella a través de dos medios que utilizará de

---

<sup>132</sup> El término “boca del escenario” o “boca de escena” se entiende como la “abertura del escenario o embocadura” y es retomada de Manuel Gómez, *Diccionario Akal de teatro*. Madrid. Ediciones Akal. 1997, p. 107.

<sup>133</sup> Para esta inferencia nos basamos en la investigación realizada en el primer capítulo, donde exponemos la procedencia de los términos cuarta pared y ruptura de la cuarta pared como conceptos representativos de los movimientos naturalista y épico.

<sup>134</sup> Para esta inferencia aludimos al visionado de filmes que rompen la cuarta pared con el objetivo de categorizar y comprender los usos de la ruptura y ampliar los ejemplos que apoyaron las reflexiones realizadas a lo largo de la presente investigación.

<sup>135</sup> Respecto a lo que llamamos valores estéticos, nos basamos en la clasificación expuesta por Lauro Zavala en donde delimita las tendencias de la estética cinematográfica en dos grupos: filosofía acerca del cine y filosofía a través del cine. Zavala Alvarado L. (2016) De qué hablamos al decir “estética del cine”. *Desde el sur*, (8), 85-100. <https://doi.org/10.21142/DES-801-2016-85-100>

manera independiente o en conjunto, nos referimos a la mirada a la cámara-espectador y al sonido acusmático, por ello es necesario reiterar que para propósitos de la presente investigación, sólo nos enfocaremos en aquellos filmes donde la ruptura se conciba a través del comportamiento visual del personaje, sea este o no acompañado de un diálogo.

Con respecto a la mirada del personaje, esta surge de manera espontánea para derribar la cuarta pared, terminando con las convenciones que rigen la realización cinematográfica, reconfigurando el espacio y tiempo del relato, envolviendo al espectador en la unificación de la ficción y la realidad, acción consumada en filmes que datan de 1903 en busca quizá de un principio de reconocimiento de la mirada hacia la cámara, hacia el espectador; dicho uso en particular puede ser aplicado de diferente manera como lo vemos en los filmes *Drácula, de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992)* en la escena donde Drácula, al desear morder el cuello de Mina Harker, volteará hacia la cámara –por única vez – para mostrar el rojo de sus ojos y la extensión de sus colmillos o como en *Repugnante (Filth, 2013)* donde el trastorno de Bruce Robertson permitirá que en más de una ocasión mire hacia la cámara bajo su personalidad y la de Carol.

Además de la mirada a la cámara, el uso de sonidos acusmáticos como medio para romper la cuarta pared es, desde nuestro punto de vista, menos efectivo que el resultado producido por medio de la mirada, pues sólo escuchamos la voz de quien advierte la presencia del público,<sup>136</sup> pero sin que éste observe directamente el momento de la enunciación, como es el caso de *La ciudad desnuda (Naked City, 1948)* donde al inicio escuchamos la voz acusmática de Mark Hellinger, quien dice ser el productor del filme y que a su vez presenta de manera verbal los créditos, así como parte de la historia de los personajes, o como es el caso del filme *Europa (1991)* donde la voz del narrador comenzará dirigiéndose al espectador, pidiéndole que cierre sus ojos y a partir del trance, a la cuenta de diez estará en Europa.

En este contexto, la dirección de la mirada del personaje y el contexto del cual parte su diégesis, serán elementos fundamentales para identificar la ruptura de la cuarta pared. A partir del juego “el que mira y lo que ve” creemos indiscutible diferenciar la ruptura de dos

---

<sup>136</sup> Para esta inferencia, aludimos al visionado de filmes que rompen la cuarta pared a través del sonido. Retomamos el término sonido acusmático propuesto por Michel Chion, el cual es abordado en la presente investigación dentro del apartado 2.1.4 El sonido en el cine.

tipos de emplazamiento que no buscan interactuar con el espectador: la cámara subjetiva y el fuera de campo. Respecto a la cámara subjetiva, podemos recordar *La dama del lago* (*The Lady in the Lake*, 1946) filme que narra la historia del detective Philip Marlowe a través de sus propios ojos, de este modo el relato nos es narrado desde su perspectiva; en este punto nos gustaría mencionar la publicidad realizada para el filme, ya que en el cartel se hace referencia al recurso narrativo de la cámara subjetiva: “MGM presenta una película revolucionaria ¡La más sorprendente desde que el cine sonoro comenzó! ¡Tú y Robert Montgomery resolverán juntos un misterioso asesinato! en La dama del lago”<sup>137</sup> Por el contrario, el segundo emplazamiento refiere al fuera de campo, donde la mirada del personaje se dirige a la cámara la sin intención de establecer un contacto con el espectador, pues su interés visual reside detrás de la cámara, en el decorado pertenece a la diégesis del filme, éste puede ser desde el paisaje, hasta un personaje u objeto, por ello no existe referencia puntual hacia el público como en el caso de *Pandillas de Nueva York* (*Gangs of New York*, 2002) en la escena donde Bill Cutting asesina a su oponente, Walter McGinn y voltea casi en dirección a la cámara para advertirles a los trabajadores de la barbería, quienes están fuera de campo, las consecuencias de “ser la minoría” o como en el filme *Güeros* (2014) cuando el personaje apodado “Sombra” al ponerse los audífonos y escuchar el casete de rock que le pertenecía a su padre, mira hacia el lado superior de la cámara, una parte específica del borde del encuadre que no establece ningún tipo de interacción con la mirada del espectador.

A propósito de la mirada, podemos afirmar que el tiempo y espacio destinados al modo de ver de un personaje, representan elementos de vital importancia para establecer un contacto con la cámara-espectador, por esta razón, la ejecución de la ruptura de la cuarta pared debe precisar un periodo en el que evite pasar desapercibida para no confundir al público, lo anterior se aprecia en dos de los filmes del cineasta irlandés Neil Jordan: *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1994) en la escena donde el personaje Lestat de Lioncourt muerde el cuello de Daniel Malloy, para después dirigir una vaga y breve mirada a la cámara o como en *La viuda* (*Greta*, 2018) donde a través de un

---

<sup>137</sup> Traducción propia. Texto en su idioma original: “MGM presents a Revolutionary motion picture. The most amazing since Talkies began! You and Robert Montgomery solve a murder mystery together! In Lady in the Lake” Imagen disponible en: [https://www.imdb.com/title/tt0039545/mediaviewer/rm803740672/?ref=ext\\_shr\\_lnk](https://www.imdb.com/title/tt0039545/mediaviewer/rm803740672/?ref=ext_shr_lnk)



orificio, observamos el ojo de Greta Hideg, quien al parecer mira al centro de la pantalla por unos segundos.

En este punto, es necesario mencionar brevemente tres estudios que se han interesado por describir, explicar y nombrar la ruptura de la cuarta pared en el ámbito cinematográfico. Iniciamos con los teóricos italianos Casetti y di Chio quienes en el libro *Cómo analizar un film*, destinan un apartado para abordar lo que han catalogado como “Formas de la mirada” donde identifican y describen cuatro tipos de miradas que establecen lo que ellos definen como actitudes comunicativas. En dicha sección encontramos las clasificaciones: “mirada objetiva” la cual responde al registro puntual de la historia, “mirada objetiva irreal” que abarca planos y movimientos de cámara libres, “interpelación” en donde se identifica la ruptura de la cuarta pared por parte de un personaje, e incluso se integra a la descripción la comunicación establecida por un objeto o instancia que se dirija hacia el espectador mediante diferentes recursos dispuestos en pantalla, así como la comunicación de lo que ellos llaman autor implícito o narrador, y por último la “mirada subjetiva”, donde la cámara representa los ojos del personaje.

La reflexión sobre estos cuatro tipos de mirada parten, desde nuestro punto de vista, del emplazamiento de la cámara y la función comunicativa que el meganarrador transmite a través de ésta, por tanto representa un análisis descriptivo general que no aborda exclusivamente la ruptura de la cuarta pared, caso contrario a lo expuesto en la tesis presentada por Ileana Cabrera y Ann Cepeda por la Universidad Autónoma Metropolitana, titulada *Pantalla desbordada en el cine de Chaplin, Hitchcock y Allen*, en donde plantean cinco clasificaciones que posteriormente son aplicadas a un filme de cada director antes mencionado, con el propósito de acreditar la existencia de lo que ellas ha nombrado *desbordamiento de pantalla* dichas categorías son: “mirada al espectador” donde el personaje interpela a la audiencia con familiaridad, “diálogo a cámara” el cual se distingue por la acción del personaje al dirigirse a la cámara sin importar la presencia de otro personaje, haciendo que el espectador tome el lugar de éste, “interpelación directa al espectador” en donde un personaje se dirige al espectador, consciente de su presencia y haciendo partícipe al público, “toma subjetiva” en donde hacen la aclaración de que no todo emplazamiento subjetivo es un ejemplo de pantalla desbordada, pues en algún punto deberá implicar al espectador y por último “agregar a un sujeto/objeto” en donde mencionan que

un personaje introduce a la ficción un componente o individuo de la realidad del personaje. En este sentido, a pesar de coincidir con ciertas características que las autoras señalan como la intensidad, credibilidad y complicidad que genera el personaje al mirar a la cámara, discrepamos con las categorías antes señaladas pues encontramos redundancia en el propósito y explicación de las tres primeras, además de reconocer una de las categorías como recurso particular del filme *Dos extraños amantes*, en la escena donde aparece Marshal McLuhan y por la cual dicha categoría fue nombrada de esa manera, por ello esta acción, desde nuestro punto de vista, no representa una tendencia en el uso de la ruptura, por tanto no podría ser aplicada o reconocida como clasificación en otros filmes.

Concluimos con Tom Brown, profesor en estudios cinematográficos del *Kings College* de Londres quien en su libro *Breaking the Fourth Wall, Direct Address in the Cinema*, aborda la ruptura de la cuarta pared a través del término *direct address*, dicho concepto podría traducirse al español como discurso directo,<sup>138</sup> el cual es segmentado según sus funciones en los siguientes apartados: “intimidad” la cual define una relación de intimidad entre personaje y espectador, “agente principal” donde destaca el uso de la mirada a cargo de un personaje que en la mayoría de las ocasiones, como señala el autor, es el principal, “posición epistémica superior dentro del mundo de la ficción” aquí el personaje a cargo de la mirada destaca por un mayor conocimiento que el resto de los personajes, pues como sugiere, a través de ella experimentará un estado de regocijo o conciencia, “honestidad” mediante el cual el personaje expresará de manera honesta o irónica sus pensamientos y sentimientos, “instanciación” aquí el autor contrapone dicho concepto con el término brechtiano de “alienación” para hablar sobre los valores de actualidad e inmediatez que condicionan la discurso directo al evidenciar la comunicación ante el espectador, “distanciamiento” en este apartado reflexiona sobre el término brechtiano que puede o no ser identificado en cada mirada a la cámara y por último “quietud” en donde el personaje otorga mediante su mirada un momento de reflexión que suele apartarlo del eventual desarrollo del relato. A pesar de que nos parecen interesantes

---

<sup>138</sup> A continuación, mostramos en orden y en su idioma original las siete funciones propuestas por Tom Brown a partir del término *direct address* o discurso directo, estas son: *intimacy, agency, superior epistemic position within the fictional world, honesty, instantiation, alienation* y *stillness*. Traducción propia. Véase Tom Brown, *Breaking the Fourth Wall, Direct Address in the Cinema*. Edinburgh University Press, Edinburgo, 2012.

las clasificaciones propuestas por Brown, no concordamos con ellas pues su reconocimiento destaca por la particular intención comunicativa del personaje en cada mirada a la cámara, advirtiendo ambivalencia y redundancia en su aplicación, por ello, consideramos que dichas categorías serían prácticas en el análisis de filmes donde sólo se encuentre una mirada a la cámara como en *La delicadeza*, pero no en títulos que recurren a ella frecuentemente como en *Yo amo a Shirley Valentine*.

En consideración con lo antes descrito, partimos de un hecho principal: la cámara simboliza una trascendencia de la experiencia visual que se ha envuelto en el constante desarrollo tecnológico, donde la imagen evoca a la mirada y la mirada a su registro en soporte fílmico o digital, por ello, a partir de los filmes vistos antes y durante el desarrollo de la presente investigación, identificamos tendencias y características que logran catalogar –en la mayoría de los casos – un uso particular de la ruptura de la cuarta pared, el cual depende tanto de valores estéticos<sup>139</sup> como de formativos en torno a la duración, dirección e intención de la mirada y su relación con el desarrollo del personaje o el del relato. A continuación, proponemos la siguiente clasificación que no busca de manera decisiva encasillar la ruptura de la cuarta pared cinematográfica, pero sí lograr reconocer su usual aplicación en los siguientes tipos y niveles:

- **Mirada casual.**

La mirada del personaje hace referencia a la presencia del espectador, los propósitos son diversos y varían según el contexto, en dicho momento, quien mira puede o no intervenir verbalmente en el filme.

- **Modalidad de narrador.**

Interviene verbalmente de manera espontánea en ocasiones específicas para fungir en esencia como subnarrador de la historia, puede tener contacto con el personaje principal o no y por lo general aparece al inicio, en el transcurso o al final del filme.

---

<sup>139</sup> Respecto a lo que llamamos valores estéticos, nos basamos en la clasificación expuesta por Lauro Zavala en donde delimita las tendencias de la estética cinematográfica en dos grupos: filosofía acerca del cine y filosofía a través del cine. Zavala Alvarado L. (2016) De qué hablamos al decir “estética del cine”. *Desde el sur*, (8), 85-100. <https://doi.org/10.21142/DES-801-2016-85-100>

- **El coro.**

La figura del coro resurge en el filme con el objetivo de relatar lo que hemos visto o lo que podría pasar. Al pertenecer a la diégesis, el personaje principal puede tener contacto o no con ellos.

- **Musical.**

La diégesis del relato está dada por las convenciones del musical como género, por tanto, los personajes harán contacto visual con la cámara simulando la representación en vivo.

- **Confidencia absoluta: entre visión y locura.**

El personaje sabe que alguien lo observa y por ello mira directamente hacia la cámara-espectador y en escenas específicas, compartirá su punto de vista. Ante ello, debemos diferenciar si esta categoría es en realidad una visión del personaje, una especie de don que sólo él posee o por el contrario, representa un momento de alucinación o locura que extraña a los demás personajes en la diégesis.

- **Esto es un filme: metaficción.**

Uno de los personajes se dirige hacia el espectador comentando que se encuentra ante un filme, después de haber realizado esta revelación continúa con su historia. En este punto, debemos diferenciar la categoría en dos secciones:

- **Registro audiovisual de lo acontecido.**

El personaje principal o secundario es registrado por alguien o registra él mismo con un dispositivo análogo o digital los hechos de los que es parte durante todo el filme –al ser un recurso usual, tomaremos en cuenta aquellos filmes en los que se justifique este recurso en la medida que rompan la cuarta pared –.

- **Extensión de la ficción a la realidad representada.**

Aquí el personaje emerge de la pantalla cinematográfica para encontrarse con el espectador quien a su vez pertenece a dicho universo cinematográfico.

Con el objetivo de aplicar la clasificación antes propuesta, disponemos de la siguiente tabla “Filmes que rompen la cuarta pared” con los títulos que, en nuestra opinión, destacan por el uso de la ruptura. Es importante recordar que en el presente capítulo se

ejemplificó con filmes que utilizan dicho recurso, para revisar la categoría en la que entra cada uno de ellos, será necesario revisar el apartado de anexos.

FILMES QUE ROMPEN LA CUARTA PARED			
TIPO DE RUPTURA	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
Esto es un filme: metaficción	<i>El ocaso de una vida / Sunset Boulevard</i>	Billy Wilder	1950
Musical	<i>Cantando bajo la lluvia / Singing' in the rain</i>	Gene Kelly y Stanley Donen	1952
Mirada casual	<i>Las noches de Cabiria / Le notti di Cabiria</i>	Federico Fellini	1957
Mirada casual	<i>Psicosis / Psycho</i>	Alfred Hitchcock	1960
Mirada casual	<i>Gritos y susurros / Viskningar och rop</i>	Ingmar Bergman	1972
Modalidad de narrador	<i>Amarcord</i>	Federico Fellini	1973
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Dos extraños amantes / Annie Hall</i>	Woody Allen	1977
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Yo amo a Shirley Valentine / Shirley Valentine</i>	Lewis Gilbert	1989
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Orlando</i>	Sally Potter	1992
Esto es un filme: metaficción	<i>Juegos divertidos / Funny Games</i>	Michael Haneke	1997
Modalidad de narrador	<i>El gran Lebowski / The Big Lebowski</i>	Joel Coen y Ethan Coen	1998
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Pánico y locura en Las Vegas / Fear and Loathing in Las Vegas</i>	Terry Gilliam	1998
Esto es un filme: metaficción	<i>El club de la pelea / Fight Club</i>	David Fincher	1999
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Amélie / Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	Jean-Pierre Jeunet	2001
Mirada casual	<i>La comedia de la vida / Du Levande</i>	Roy Andersson	2007
Esto es un filme: metaficción	<i>Así pasa cuando sucede / Whatever Works</i>	Woody Allen	2009
Modalidad de narrador	<i>Confesiones en el diván / Mahler auf der Couch</i>	Felix O. Adlon y Percy Adlon	2010
Mirada casual	<i>La delicadeza / La délicatesse</i>	David Foenkinos y Stéphane Foenkinos	2011
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Repugnante / Filth</i>	Jon S. Baird	2013
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Yo, Tonya / I, Tonya</i>	Craig Gillespie	2017

TABLA 5. Filmes que rompen la cuarta pared. Autoría propia.

La clasificación propuesta en párrafos anteriores nos permite establecer una terminología de la ruptura de la cuarta pared exclusiva para el medio cinematográfico, pues es a través de ciertos filmes que se ha reconocido en la mirada de los personajes, características y similitudes que favorecen la creación de los cinco tipos de ruptura antes mencionados: mirada casual, modalidad de narrador, musical, confidencia absoluta: entre visión y locura y finalmente, esto es un filme: metaficción.

Cabe señalar que la tabla superior muestra en alrededor de siete décadas, la integración y reiteración del uso, las cuales dependen de manera particular de los motivos que tenga el meganarrador para recurrir a ella, por ello, los filmes previamente citados sobresalen por la forma en la que sus personajes dirigen la mirada hacia la cámara-espectador, sea donde ésta se encuentre para generar la ilusión de interacción entre la ficción y la realidad.

Ejemplifiquemos con *El conflicto de los Marx* (*Animal Crackers*, 1930) filme acoplado a la estructura del vodevil<sup>140</sup> donde el personaje principal, el capitán Jeffrey Spaulding es quien en mayor medida rompe la cuarta pared como recurso cómico al dirigir su mirada y discurso hacia el espectador, esta ruptura hemos de considerarla bajo la categoría esto es un filme: metaficción, ya que hace referencia a la recepción cinematográfica del público, como en la escena donde pregunta Spaulding al personaje Roscoe Chandler: “¿Qué piensa del problema del tráfico? ¿Y del matrimonial? ¿En qué piensa cuando se va a la cama, pedazo de bestia? No hablemos más de ello. Recuérdelo, hay niños presentes.”<sup>141</sup> A partir de este ejemplo, cabe precisar la influencia que el trabajo de los hermanos Marx tiene sobre el del propio Woody Allen, en especial por la comedia de Groucho a quien en sus filmes y entrevistas ha señalado como su ídolo.

En este sentido, al hablar de una ruptura de la cuarta pared cinematográfica como un recurso narrativo, advertimos que su esencia reside en la acción que la propicia, es decir, la simulación del acto comunicativo que inicia el personaje desde la pantalla, donde, sin la evidente espera de alguna respuesta por parte del espectador, la interacción entre ambos

---

<sup>140</sup> Tipo de comedia ligera que involucra canciones y bailes en su desarrollo. Ver Pavis Patice, *Diccionario del teatro*, op. cit., p. 543

<sup>141</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “Tell me, what do you think of the traffic problem? What do you think of the marriage problem? What do you think of at night when you go to bed, you beast? I rather not discuss it any privacy, remember, there are children present”

individuos llega a sentirse tan cercana y tan real como la comunicación humana; fenómeno que despertó una serie de reflexiones interdisciplinarias, transformadas en teorías y modelos como reflejo del esquema aristotélico: quién → dice qué → a quién, del cual partiría el enfoque académico interesado, en mayor medida en los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de información,<sup>142</sup> objetos de estudio que permiten definir al individuo y los efectos que éstos tienen en la sociedad a la que pertenecen.

Si bien, la comunicación como proceso advierte el intercambio de signos lingüísticos y no lingüísticos a través de los cuales se expresan ideas, hechos, sentimientos, juicios, miedos, entre otros; es de nuestro interés, en términos de la ruptura de la cuarta pared, abordar la comunicación no verbal, entendida como las acciones aprendidas o adquiridas y expresadas por, sobre y alrededor del cuerpo. Por esta razón, en el estudio e interpretación de las perspectivas científicas-sociales, se pasa de la intención de las palabras a la intención de los movimientos, los sonidos o las gesticulaciones de un sujeto frente a su igual, condicionados por características sociales o culturales que posibilitan comprender y estudiar la comunicación no verbal “como una parte inseparable del proceso global de comunicación.”<sup>143</sup>

Con esto en mente, la investigación sobre la comunicación no verbal –nos advierten Mark Knapp y Flora Davis – cae en discusión al nacer de la observación meticulosa, la deducción y la traducción de percepciones que fácilmente descienden en la generalidad tanto de un guiño o una seña, es decir, “la fórmula no verbal es susceptible de una gran cantidad de interpretaciones, exactamente igual que el término comunicación”.<sup>144</sup>

Ante la variedad de interpretaciones que permiten su apreciación, Knapp recopila y expone los estudios de distintos especialistas mediante una clasificación que permite analizar este tipo de comunicación desde siete perspectivas: movimiento del cuerpo o comportamientos cinesico, características físicas, conducta táctil, paralenguaje, proxémica, artefactos y factores del entorno. Para el progreso de nuestra investigación, retomaremos el primer apartado, el movimiento del cuerpo entendido como “los gestos, los movimientos corporales, los de las extremidades, las manos, la cabeza, los pies y las piernas, las

---

<sup>142</sup> Vidales, Carlos, Historia, teoría e investigación de la comunicación, Comunicación y Sociedad, núm. 23, enero-junio, 2015, pp. 34 [consultado el 15 de noviembre de 2017].

<sup>143</sup> Mark Knapp, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Paidós, México, 1982, p. 42.

<sup>144</sup> *Op. cit.*, p. 15.

expresiones faciales (sonrisas), la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila), y también la postura.”<sup>145</sup> Por esta razón, de los estudios recopilados e investigados por el propio Knapp, expondremos el análisis que realiza sobre el comportamiento de la mirada en “Los efectos de la conducta visual”. En ellos el autor reflexiona y delimita la mirada como una expresión humana influenciada por el contexto, el entorno sociocultural, la actitud, el comportamiento o el estado de ánimo; en dicho capítulo se establecen los términos mirada y mirada recíproca, entendiendo el primero como la forma de ver que posee una persona, mientras el segundo surge a partir de la relación interpersonal donde los sujetos se relacionan al ver y ser vistos el uno al otro.

Desde el estudio de la comunicación no verbal, Knapp puntualiza la mirada como un elemento primario que emite/recoge información y que a su vez es capaz de hallarse en otro individuo, por ello segmenta en cuatro las “funciones de la mirada” condicionadas y ligadas entre sí. La primer función es la “regulación de la corriente de comunicación” y se manifiesta a partir de la zona ocular donde se propicia una interacción visual que sugiere el inicio de la comunicación entre los interactuantes cuando la mirada se dirige hacia el otro, a sí mismo, el canal de comunicación puede ser regulado y finalmente consumado al apartar o evitar la mirada, la segunda función corresponde a la “retroalimentación por control de las relaciones del interlocutor” pues en una conversación, la mirada del hablante puede controlar, estimular o detener la intervención del oyente, mientras que la mirada de este puede indicar atención o desinterés con tan sólo dirigirla o apartarla, ya que, en ambos casos, el desviar la mirada indicará que el hablante u oyente intentará procesar información difícil o interna.

A lo anterior sumamos la tercera función descrita por Knapp llamada “expresión de emociones” su estudio integra los cambios en la expresión de los ojos, los movimientos en las cejas y los párpados, como refiere el autor, la configuración del rostro puede variar o intensificarse según el sentimiento y la percepción que se tenga de éste; finalmente, la cuarta función es la “comunicación de la naturaleza de la relación interpersonal” examina la mirada y la mirada recíproca como indicadores de la relación entre las personas, se identifica a partir del valor cuantitativo, es decir, qué tanto miramos y nos mira un individuo, esto tiene que ver con la impresión positiva o negativa que tengamos del otro y éste de nosotros, al incrementar o disminuir la conducta visual, lo cual, dependiendo del contexto podría revelar, por ejemplo,

---

<sup>145</sup> *Op. cit.*, p. 17.



situaciones que destaquen por su intención de complicidad, atracción, intimidad, angustia, agresión u hostilidad.

En relación con los términos mirada y mirada recíproca previamente señalados, es necesario destacar la posición del autor ante la expresión contacto visual, la cual se reconoce cuando la mirada de una persona se encuentra con la mirada de otra; Knapp descarta dicha palabra al argumentar: “Excluimos la expresión contacto visual porque no nos pareció que representara acertadamente los fenómenos estudiados o percibidos por los interactuantes”<sup>146</sup> lo anterior hace referencia a que en las investigaciones realizadas no se logró diferenciar la mirada directa y específica a los ojos, sino a la totalidad del rostro, he ahí la ambigüedad del término para su análisis, no obstante es importante mencionar que para propósitos de nuestro objeto de estudio, al analizar un filme, no hallamos otra expresión que describa la acción que realiza el personaje al mirar hacia la cámara y romper la cuarta pared, pues este efecto no es más que una simulación que busca crear una ilusión de interacción con el espectador, quien en la oscuridad observa esta acción a una escala mayor gracias a la dimensión de la pantalla cinematográfica, por ello, en nuestro análisis hablaremos de un contacto visual establecido por la ficción y no de una mirada recíproca o interacción visual.

En este contexto sobre el análisis de la conducta visual, es necesario tomar en cuenta la existencia de cinco categorías definidas por Knapp en el apartado “Condiciones que influyen en la mirada”. La primer condición establecida es la “distancia” donde la mirada y mirada recíproca incrementan con la separación física entre los hablantes, pues la conducta visual reduce psicológicamente<sup>147</sup> el espacio entre ambos, por el contrario, la mirada disminuirá si los interactuantes están próximos uno del otro, la segunda categoría se establece a través de las “características físicas” en donde el autor plantea los resultados de un estudio en el cual, la cantidad de mirada entre una persona y otra con discapacidad es la misma, pues contrario a lo que se podría creer, el autor explica que no se esquivará la mirada de alguno de los interactuantes, sino que tratarán de recabar información sobre la fisionomía del otro, el tercer aspecto son las “características personales e interpersonales” donde las formas de mirar pueden revelar pautas de comportamiento como el humor, la intención o la disposición,<sup>148</sup> sobre todo si consideramos los factores que motivan al interlocutor a incrementar la

---

<sup>146</sup> *Op. cit.*, p. 279.

<sup>147</sup> *Op. cit.*, p. 269.

<sup>148</sup> *Op. cit.*, p. 270.

frecuencia de la mirada como la necesidad de ser incluido en su entorno, tomar el control de una situación, manejar el nivel de emoción que un evento pueda detonar, así como autoestima baja o alta que sea revelada a través de la mirada, el cuarto refiere a los “temas y tareas” en donde el asunto en cuestión suele evidenciar el tipo de relación e intimidad entre los interactuantes, y finalmente, la quinta categoría responde al “trasfondo cultural” en el cual, el medio social en el que se desenvuelve el sujeto, dicta las normas de conducta.

De acuerdo con el estudio realizado por Mark Knapp sobre los efectos de la conducta visual, la mirada de un individuo es capaz de comunicar y por ende interpretar el comportamiento visual de otro en correlación a las pautas visuales expuestas por el autor, las cuales como hemos señalado, abordan de manera general funciones y condiciones que intervienen en el acto de mirar de manera personal e interpersonal. Llegando a este punto, es importante cuestionarnos si los principios que rigen el estudio de la comunicación no verbal –en particular, el expuesto por Knapp – se puede adaptar o influenciar para analizar la ruptura de la cuarta pared cinematográfica, pues representa un recurso audiovisual que en determinadas diégesis el o los personajes serán “conscientes” de la existencia del espectador a través de la mirada que dirijan hacia la cámara-espectador.

Con el objetivo de explicar la naturaleza de la ruptura de la cuarta pared cinematográfica, retomamos las pautas visuales de Knapp identificadas como: funciones de la mirada y condiciones que influyen en la mirada para proponer un análisis que nos acerque a su comprensión, no obstante, cabe destacar que a pesar de las similitudes que encontremos en la descripción de ambas pautas en relación con lo visto en pantalla, los términos variarán de manera significativa pues como mencionamos antes, la ruptura no representa un acto comunicativo real que parta de una relación entre interlocutores, por tanto no existe un proceso de comunicación mediante el cual se realice un intercambio de información, sin embargo, lo anterior no exceptúa el hecho de que el personaje comunique desde la ficción y que dé como resultado un aparente contacto visual que genere una ilusión de interacción entre personaje y espectador. A continuación, presentamos la siguiente tabla que nos ayudará a establecer la relación entre cada término:

RELACIÓN DE LAS FUNCIONES DE LA MIRADA SEGÚN EL ANÁLISIS DE MARK KNAPP	
COMUNICACIÓN NO VERBAL	RUPTURA DE LA CUARTA PARED
Regulación de la corriente de comunicación	Control del contacto visual por autonomía del personaje
Retroalimentación por control de las relaciones del interlocutor	
Expresión de emociones	Simulación de la comunicación verbal y no verbal
Comunicación de la naturaleza de la relación interpersonal	Naturaleza de la transgresión profílmica

TABLA 6. Relación de las funciones de la mirada según el análisis de Mark Knapp.  
Autoría propia.

RELACIÓN DE LAS CONDICIONES QUE INFLUYEN EN LA MIRADA SEGÚN EL ANÁLISIS DE MARK KNAPP	
COMUNICACIÓN NO VERBAL	RUPTURA DE LA CUARTA PARED
Distancia	Distancia profílmica
Características físicas	Características personales o psicológicas
Características personales e interpersonales	
Temas y tareas	Intención del meganarrador
Transfondo cultural	Frecuencia de la mirada

TABLA 7. Relación de las condiciones que influyen en la mirada según el análisis de Mark Knapp.  
Autoría propia.

A continuación detallamos el significado de cada uno de los términos que hemos adaptado del capítulo “Los efectos de la conducta visual” de Knapp a nuestro objeto de estudio. Iniciamos con la tabla número seis “Relación de las funciones de la mirada según el análisis de Mark Knapp” que define la naturaleza de la ruptura de la cuarta pared al generalizar la comprensión de este recurso mediante las funciones de la mirada, las cuales son identificadas en cada uno de los filmes:

- **Control del contacto visual a través del contexto.**

A diferencia de la *regulación de la corriente de comunicación*, al no existir una interacción visual real, el personaje desde la ficción dirigirá su mirada a la cámara, fingiendo regular el contacto visual para simular la creación de un canal de comunicación que se abra y cierre a través de él. Por otro lado, en contraste con la

*retroalimentación por control de las relaciones del interlocutor*, al no existir un intercambio de información, el emisor que en este caso sería el personaje, no puede controlar, estimular o detener la intervención del receptor con la mirada, por ello, el personaje a través de su contexto aparentará una autonomía y control de su propia intervención convirtiéndose en el puente entre la realidad representada y la realidad misma.

- **Simulación de la comunicación verbal y no verbal.**

Al igual que la *expresión de emociones*, la configuración del rostro del personaje o mejor dicho, su conducta visual y verbal variará o se intensificará con forme a las cinco categorías que hemos propuesto en párrafos anteriores, esto aunado a la expresión de canciones, emociones, opiniones, ideas, hechos o autoreferencias que comparta con el espectador, haciendo de su intervención un acto espontáneo o no acompañándolo con el diálogo.

- **Naturaleza de la transgresión profílmica.**

En cuanto a la comunicación de la naturaleza de la relación interpersonal, al no existir una mirada recíproca que indique la relación entre emisor y receptor y que además pueda ser cuantificado, el personaje se dirigirá su mirada hacia el fuera de campo a través del emplazamiento de cámara, el cual puede ser fijo o moverse en dirección a él para ubicar al público o espectador, esta acción integra a la audiencia al relato bajo el efecto que el meganarrador desee conseguir.

Finalmente, exponemos los términos correspondientes a la tabla número siete “Relación de las condiciones que influyen en la mirada según el análisis de Mark Knapp” donde abordamos los elementos que modifican el tipo de ruptura de la cuarta pared según sea el filme:

- **Distancia profílmica.**

Al igual que la distancia estimula una mayor conducta visual y reduce psicológicamente el espacio entre interlocutores, en la ficción cinematográfica, la ausencia del personaje produce una impresión de realidad, donde su mirada integra al relato al espectador, reduciendo en apariencia el espacio entre él y quien mira, es en esencia, la manera en la que el personaje mire a la cámara-espectador. Por tanto, el

meganarrador separa al personaje de su actual y diegético interlocutor para conectarlo con el público.

- **Características personales o psicológicas.**

A diferencia de las *características físicas*, el personaje no recaba información, por el contrario, proporciona información a través de su personalidad o condición mental. Esto puede identificarse como una visión o un desequilibrio mental que establece un canal de comunicación verbal o no verbal con el espectador. Por otro lado, al igual que las *características personales e interpersonales*, la mirada del personaje revelará pautas de comportamiento que impulsan y justifican la mirada.

- **Intención del meganarrador.**

Al igual que *temas y tareas*, la relación de intimidad entre personaje y espectador se producirá a través de la intención que motiva al meganarrador a establecer un aparente canal de comunicación entre ambos.

- **Frecuencia de la mirada.**

La mirada del personaje se rige por una duración y frecuencia exclusiva de cada filme, en términos generales, podemos decir que una mirada a la cámara debe durar lo suficiente para establecer un contacto visual sin prolongarse de manera innecesaria, al igual que puede utilizarse por única vez o recurrir a una frecuencia que generará una relación más próxima con el espectador. En este sentido, la frecuencia de la mirada se identificará de manera aislada o cíclica:

- *mirada aislada*: filmes que recurren en una sola ocasión a la ruptura
- *mirada cíclica*: filmes que recurren en más de una ocasión a la ruptura. Esta puede especificarse a su vez en:
  - *mirada primaria*: mirada inicial que realiza el personaje
  - *mirada resolutive*: mirada final que realiza el personaje
  - *mirada puntal*: refiere a una mirada intermedia, con un peso en el relato que la diferencia de la mirada primaria o resolutive

Como especificamos en párrafos anteriores, las funciones de la mirada representan elementos que pueden identificarse en todos y cada uno de los casos de ruptura. A continuación, ejemplificamos con cinco filmes la manera en que estas condiciones influyen en cada uno, con el objetivo de reconocer en el siguiente capítulo dichos elementos en el análisis de los audiovisuales dirigidos y en ocasiones interpretados por Woody Allen:

CONDICIONES QUE INFLUYEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED					
Filme	<i>Cisne negro</i>	<i>Dunas</i>	<i>Moulin Rouge!</i>	<i>Amélie</i>	<i>El ocaso de una vida</i>
Personaje	Nina Sayers	Irulan Corrino	Satine	Amélie Poulain	Norma Desmond
Distancia profílmica	Trastorno de la personalidad	Narradora	Diégesis	Soledad	Trastorno de la personalidad
Característica personal o psicológica	Psicológico	Personal	Personal	Personal	Psicológico
Intención del meganarrador	Obtener el papel principal	Contextualizar al espectador en el año 10191	Convención del género	Su perspectiva de la vida	Obsesionada con regresar a filmar como actriz principal
Frecuencia de la mirada	Aislada	Aislada	Cíclica	Cíclica	Aislada
Intención del meganarrador	Mirada casual	Modalidad de narrador	Musical	Confidencia absoluta	Esto es un filme metaficción

Tabla 8. Condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared. Autoría propia.

En resumen, consideramos a la ruptura de la cuarta pared cinematográfica un recurso o estrategia narrativa utilizado por el meganarrador en busca de establecer un vínculo mediante el reconocimiento implícito o explícito del otro, el espectador. Los elementos que posibilitan dicho reconocimiento nacen en la diégesis del filme donde el o los personajes obtienen la “consciencia” para transgredir la realidad representada a través de la mirada a la cámara-espectador simulado iniciar y regular el canal de comunicación verbal o no verbal establecido desde la ficción.

Por ello, el contacto visual será representado de manera aislada o cíclica mientras su efecto penderá de la intención del meganarrador quien determinará los valores de tipo estético que circunden a la mirada; de igual manera, es importante comentar que en la recopilación de material audiovisual, advertimos una tendencia por el uso de la ruptura de la cuarta pared a través de la categoría que hemos llamado mirada casual, mediante la cual se ha detectado un uso con propósitos expresivos y por tanto empáticos conforme a la impresión de realidad.

## 2.4 El dulce engaño de las imágenes: la impresión de realidad

¿Qué nos lleva a creer en la ficción? A través de veinticuatro cuadros por segundo o de millones de píxeles a lo ancho y largo de la pantalla, el cine incita en el espectador procesos de participación sensorial y afectiva, los cuales responden a la impresión de realidad, correspondiente a todo arte que por medio de su objeto de expresión imite, distorsione o expanda a mundos realistas o fantásticos la imagen de la vida. Con el propósito de reflexionar sobre la ruptura de la cuarta pared cinematográfica, retomamos de Metz el término impresión de realidad<sup>149</sup> para comprender la credibilidad de la representación que se concede por medio de tres índices de realidad: movimiento, ausencia y diégesis.

El primer índice respecta al movimiento como la propiedad que establece el contraste entre la fotografía y el cine como artes de la imagen. El filme otorga al espectador esta permanente sensación de cambio por medio del registro de 24 cuadros por segundo de lugares, objetos o personajes en acción, es así como lo profílmico adquiere credibilidad en su reproducción; de acuerdo con Metz “La conjunción entre la realidad del movimiento y la apariencia de las formas conlleva la sensación de vida concreta y la percepción de realidad objetiva. Las formas proporcionan su base objetiva al movimiento, y el movimiento da cuerpo a las formas”.<sup>150</sup>

El segundo índice respecta a la ausencia de lo profílmico, donde cada imagen y sonido han sido grabado al momento de su registro, por ende, en su reproducción, no se desarrolla en un mismo espacio-tiempo, es en sí una huella impresa en el celuloide que, a diferencia del teatro, contamos con la presencia del actor frente al público, en términos de Metz, en el cine se percibirá no el objeto, sino su réplica. A propósito de la impresión de realidad, Morin escribe sobre las diferencias entre el teatro y el cine como artes de la representación ya que:

la impresión de realidad que nos proporciona el filme no se debe en absoluto a una fuerte presencia del actor, sino, por el contrario, al débil grado de existencia de estas criaturas fantasmáticas que se agitan sobre la pantalla, incapaces de resistirse a nuestra constante tentación de investirles con una «realidad», que es la de la ficción (noción de «diégesis»), con una realidad que no surge sino de

---

<sup>149</sup> Véase Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002, p.32.

<sup>150</sup> Jean Leirens en Christian Metz, *op. cit.*, p. 37

nosotros, de las proyecciones y de las identificaciones que se mezclan con nuestras percepción del filme.<sup>151</sup>

Por último, el tercer índice de realidad es la diégesis, término que ha sido abordado en su propio apartado y concierne a la construcción de la historia a partir de su argumento realista o irrealista dentro de las posibilidades de la ficción y la imaginación. Éstos son los tres elementos que integran de manera fundamental la impresión de realidad, la cual transmite el cine en su reproducción, no por la realidad mostrada en pantalla, sino por la imagen de lo real<sup>152</sup> que de ella se obtiene desde los inicios del cinematógrafo.

En este sentido, cada filme ofrece al espectador una vívida ilusión de realidad que puede estimular la pasividad<sup>153</sup> del espectador al inducirlo en un viaje por lo imaginario o hacerlo consciente de ese momento de recepción e implantar en él toda clase de dudas que terminen por distraerlo al cuestionar desde el argumento, hasta el más pequeño detalle de continuidad, evidentemente ambos efectos dependerán de la disposición y sensibilidad de cada espectador pues como expone Laffay:

Más que la novela, más que la obra de teatro, más que el cuadro del pintor figurativo, el filme nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real, como apuntó Albert Laffay. Desencadena en el espectador un proceso a la vez perceptivo y afectivo de «participación» (uno casi nunca se aburre en el cine), evoca de entrada una especie de creencia –no total, pero evidentemente, pero más intensa que en cualquier otro lugar, en ocasiones muy vívida en términos absolutos-, halla el modo de dirigirse a nosotros en el tono de la evidencia, con esa convicción del «Así es».<sup>154</sup>

Al precisar las cualidades que sostienen la esencia del cine como arte y medio, nos es importante abordar la perspectiva teórica referente a la recepción audiovisual, por ello retomamos el término definido por Michotte como segregación de los espacios,<sup>155</sup> el cual reanuda la eterna disparidad entre teatro y cine desde el lugar de su recepción, dado que el público teatral cohabita con el actor en el mismo espacio-tiempo de la representación

---

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>152</sup> Edgar Morin, *op. cit.*, p. 23.

<sup>153</sup> *Op. cit.*, p. 96.

<sup>154</sup> Albert Laffay en Metz, *op. cit.*, p. 32.

<sup>155</sup> Michotte en Metz, *op. cit.*, p. 38.



dramática a través del proscenio, en oposición a la experiencia audiovisual, donde la realidad física y material es nula, debido a que en el cine “nada tiene en común el espacio de la diégesis y el de la sala (que engloba al espectador), ninguno de los dos incluye o influye al otro, todo acontece como si una barrera invisible pero estanca los mantuviese totalmente aislados.”<sup>156</sup>

De acuerdo con la cita anterior y en consideración con la segregación de los espacios, nos parece pertinente rebatir el concepto de Michotte en relación a la diferencia que puede marcar en el relato un recurso narrativo como la ruptura de la cuarta pared, efecto que implica alejar al espectador de su postura pasiva de testigo y dirigirse a él en diferentes niveles e intenciones para incrementar la percepción de realidad en el relato de manera espontánea, elevando la aparente autonomía de los personajes al mismo tiempo que la propia ficción, debido a que “la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que lo irreal parece realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias de un surgimiento gradual”.<sup>157</sup>

En 1964 y 1968 Metz escribió “el cine seguirá siendo un espectáculo en tanto no se generalicen formas de distribución, explotación y consumo del filme lo suficientemente insólitas como para que el método de las desviaciones imaginarias [...] no nos permita hacernos una idea válida a partir de lo que conocemos en el momento presente.”<sup>158</sup> En perspectiva, el cine que nos toca ver se ha fragmentado, el espectador de la sala oscura se ha transferido al usuario de su propia sala, donde las dimensiones de la pantalla se reducen a los dispositivos con los que cuentan en casa, cambiando así la experiencia audiovisual, ante ello, las exhibidoras han optado por desarrollar experiencias alternas que impacten la relación espectador-pantalla, creando vínculos a partir de los sentidos del público como los filmes proyectados en 4D donde las sensación de movimiento, aire y agua son simultáneas a lo que vemos y escuchamos desde la pantalla o las series interactivas donde a través del control se elige el recorrido y por tanto el destino del personaje, obteniendo así finales alternos escogidos por el espectador. Hasta aquí hemos analizado los elementos que desde la perspectiva teórica componen el relato cinematográfico, ejemplificando con filmes que, de acuerdo con la categoría de Zavala, pertenecen tanto al cine clásico, moderno y posmoderno que son a su vez claros ejemplos de ruptura de la cuarta pared.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Op. cit.*, p. 33.

<sup>158</sup> *Op. cit.*, p. 210.

Finalmente, en el siguiente capítulo analizaremos el empleo de nuestro objeto de estudio apoyándonos de elementos gráficos que nos ayudarán a distinguir el uso de la ruptura de la cuarta pared en el cine de Woody Allen con el propósito de reflexionar sobre el tipo de ruptura utilizada que fomenta una relación entre personaje y espectador, la cual a través de la pantalla y de su extensa cinematografía se dirige al público por medio de la mirada y el diálogo de sus personajes, como en los filmes elegidos: *Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, 1975), *Dos extraños amantes* (*Annie Hall*, 1977), *La rosa púrpura de El Cairo* (*Purple Rose of Cairo*, 1985), *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995) y *Así pasa cuando sucede* (*Whatever Works*, 2009). Incorporamos a nuestra investigación la siguiente tabla titulada “Recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared” la cual nos servirá como guía para el reconocimiento y análisis de los recursos que fueron expuestos en este capítulo y que serán identificados en la construcción del relato allenesco

RECURSOS NARRATIVOS QUE INCIDEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED	
FILME	
Mirada	
Referencia	
Personaje	
Diégesis	
Narrador	
Focalización	
Sonido	
Temporalidad	
Espacio	
Montaje	
Tipo de ruptura	

TABLA 9. Recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared.  
Autoría propia.

### 3. La mirada allenesca: la ruptura de la cuarta pared en el cine de Woody Allen como transgresión de la realidad representada

Los créditos iniciales terminan y Alvy, frente a la cámara comienza a dirigirse hacia mí, el espectador. En su monólogo, un viejo chiste se convierte en una honesta y apática reflexión sobre la vida y su relación con las mujeres. A través de un *flashback* me transporta a su infancia, donde veo su casa bajo la montaña rusa en Coney Island, a sus maestros y compañeros de escuela, así como uno de los momentos críticos en su relación con Annie. De esta manera inicia *Dos extraños amantes* (*Annie Hall*, 1977) parteaguas en la filmografía de Woody Allen, donde explora la comedia romántica con miras al drama, utilizando un particular recurso narrativo que le permitirá establecer de manera audiovisual un contacto cercano y empático con el espectador a través de la mirada, a través de la ruptura de la cuarta pared.

El presente capítulo tiene como objetivo reflexionar sobre el uso de la ruptura de la cuarta pared como vulneración de la realidad representada en filmes escritos y dirigidos por Woody Allen, que destan –desde nuestro punto de vista – por el uso significativo de dicho recurso de herencia teatral, estos son: *Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, 1975), *Dos extraños amantes* (*Annie Hall*, 1977), *La rosa púrpura de El Cairo* (*Purple Rose of Cairo*, 1985), *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995) y *Así pasa cuando sucede* (*Whatever Works*, 2009). Los audiovisuales citados, serán analizados al tomar en cuenta la primer y última escena, pues representan una estructura narrativa circular, donde la ruptura de la cuarta pared por medio de la mirada o el diálogo del personaje crean una relación o contacto mediante la simulación de la comunicación con el espectador.

Si bien es cierto, desde la mitad de los años sesenta hasta la actualidad, en el universo cinematográfico allenesco predomina una mezcla entre realidad y ficción, influenciada por su vida y la distorsión de la misma<sup>159</sup> encontramos en sus relatos las aficiones, miedos, obsesiones y fantasías que se conjugan para establecer una tendencia temática que plantea en su obra situaciones en torno a las relaciones interpersonales,

---

<sup>159</sup> Véase Eric Lax, *Conversaciones con Woody Allen*, México, Debolsillo, 2010, p.25.

derivadas de conflictos con respecto al amor, el sexo o la infidelidad, así como reflexiones respecto a la existencia de Dios y su relación con el universo, el significado de la vida y su inevitable correlación con la muerte –esta última integrada al relato como estado natural y acto criminal –.

El interés de Allen por la realización cinematográfica inicia con su participación como guionista y actor secundario en el filme *¿Qué hay de nuevo Pussycat? (¿What's New Pussycat?, 1965)* obra que él mismo definirá como una experiencia vergonzosa y humillante<sup>160</sup> a partir de los cambios efectuados al guion a solicitud de los productores, esta situación lo motivará al abandono de convenciones *hollywoodienses* con la finalidad de obtener un control creativo en sus posteriores obras. Su siguiente filme será *Lily la tigresa (What's up Tiger Lily?, 1966)* trabajo de apropiación del filme *International Secret Police: Key of Keys (Kokusai himitsu Keisatsu: Kagi no kagi, 1965)* al cual otorgará un nuevo significado al alternar las escenas y eliminar el audio en japonés para después doblarlo al inglés; cabe destacar que la función de dicho diseño sonoro reside en los conceptos abordados en el capítulo anterior, tales como: ilusión audiovisual, valor añadido y síncreisis. A pesar de que este filme dista de los trabajos consecutivos en la filmografía de Allen, desde nuestro punto de vista representa una referencia de su interés por experimentar con las posibilidades del medio audiovisual.

Realizó su *opera prima* con el filme *Robó, huyó y lo pescaron (Take the Money and Run, 1969)* trabajo en el que se distingue una comedia estructurada<sup>161</sup> en torno a chistes y *gags*<sup>162</sup> en esta obra, él mismo interpreta al personaje principal Virgil Starkwell, un joven cleptómano de Nueva York que fracasa en todos los intentos de robos planeados; el filme cumple con la forma de un falso documental en el cual recurre a las convenciones utilizadas de dicho género como la voz acusmática de un narrador extradiegético, las entrevistas a

---

<sup>160</sup> El rechazo por dicha experiencia ha sido expuesto por el cineasta en variadas ocasiones, tanto en entrevista con Eric Lax para el libro *Conversaciones con Woody Allen* como en el documental *Woody Allen: A Life in Film* (2002) del documentalista estadounidense Richard Schickel.

<sup>161</sup> Respecto a la comedia de los primeros filmes ver el documental previamente mencionado *Woody Allen: A Life in Film* (2002).

<sup>162</sup> Como menciona el periodista Eric Lax en *Conversaciones con Woody Allen*, el *gag* o comedia física, será utilizado por el cineasta en los inicios de su carrera cinematográfica, como el caso de *Toma el dinero y corre, Bananas, Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo\* pero nunca se atrevió a preguntar, El dormilón y Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko*. Esto responde a la gran influencia que ejerció el cine de Chaplin y Keaton, por lo que este tipo de humor será visto en su filmografía con cierta frecuencia.

familiares, conocidos o especialistas que convivieron con el personaje principal, así como dramatizaciones de su niñez.

No es de extrañar que en los personajes interpretados<sup>163</sup> por Allen –sobre todo los que aparecen en sus primeros filmes – encontremos rasgos que distinguen la personalidad del cineasta en combinación con la comedia visual de actores como Hope,<sup>164</sup> Chaplin o Keaton, por ello es oportuno advertir la importancia que posee el carácter de Virgil, pues con el tiempo se añadirán características que acabarán definiendo la actuación de Allen, distinguiéndose por representar a una persona de apariencia enclenque o intelectual,<sup>165</sup> amante del cine y de la música, particularmente despistado e inseguro, de comportamiento neurótico e hipocondriaco con problemas maritales y existenciales que ocasionalmente expondrá en terapia con el psicoanalista; estas características serán aprovechadas como recursos cómicos en su obra, haciendo eco en la psique de los personajes masculinos o femeninos, logrando de manera general conectar con el espectador al exponer sus sentimientos, pensamientos, cualidades y defectos, creando así una empatía con el espectador al externar su problemática existencial.

Conviene advertir que, al inicio de su carrera, la experiencia derivada del filme *¿Qué hay de nuevo Pussycat?* le permitirán apostar por producciones de bajo presupuesto y libres de imposiciones comerciales; como comentará años después al periodista Jean-Michel Frodon,<sup>166</sup> las condiciones de trabajo a las que se ha ajustado no dependen de financiamientos excesivos, por el contrario, sus obras se han regido por presupuestos económicos, factor que considera desde el inicio para adaptar a su plan de rodaje la inversión requerida, la participación de los productores y actores, obteniendo como resultado un control total como guionista, actor y director.

---

<sup>163</sup> Existe una tendencia en la interpretación de los personajes a cargo de Woody Allen. Recordemos la obra de teatro *Play it Again, Sam* (1969), la cual fue escrita e interpretada por Allen bajo el personaje principal llamado Allan Felix, esta obra fue estrenada en Broadway a cargo de Joseph Hardy e interpretada por Diane Keaton y Tony Roberts, trío que volvería aparecer en su adaptación cinematográfica bajo el título en español *Sueños de un seductor* (*Play it Again Sam*, 1972) dirigida por Herbert Ross.

<sup>164</sup> En palabras de Woody Allen, Bob Hope representa la figura que más ha influenciado en su actuación, al grado de imitarlo en el filme *Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko*. Ver el documental *Woody Allen: A Life in Film* (2002).

<sup>165</sup> Woody Allen en *Woody Allen: A Life in Film* (2002).

<sup>166</sup> En la serie de entrevistas realizadas por el periodista francés Jean-Michel Frodon a Woody Allen, se habla sobre el método de trabajo que le permite concluir una filmación y comenzar con el desarrollo de la siguiente historia, actividad que suele tomarle de seis semanas a dos meses, una vez que el guion está listo, el financiamiento le es otorgado y da inicio a la nueva producción. Véase Frodon, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 25.

De este modo, los presupuestos rentables y el reconocimiento internacional<sup>167</sup> le otorgará una la libertad creativa para contar de manera audiovisual historias con diferentes recursos cinematográficos, al respecto comenta “[...] me atraen cosas del cine *vérité*, donde uno se limita a plantar una cámara en mitad de una habitación. Me gustaría experimentar con ese tipo de técnicas y no verme sometido a las ataduras de la filmación convencional”<sup>168</sup> propósito que lograría experimentando con la estética y desarrollando su estilo al incluir elementos representativos de corrientes cinematográficas como el expresionismo alemán en *Sombras y niebla (Shadows and Fog, 1991)*, el cine negro en *Crímenes y pecados (Crimes and Misdemeanors, 1989)* o el cinema *vérité* en *Maridos y Esposas (Husbands and Wives, 1992)*; a grandes rasgos, podemos señalar que esta forma de explorar la estética cinematográfica ha sido representada en su filmografía bajo los géneros: falso documental, comedia, drama, romance, misterio y musical; pero siempre manteniendo una especial preferencia por el drama.

Como es sabido, la habilidad de Allen para escribir textos humorísticos le dio el acceso desde su juventud a los medios de la época: prensa, radio y televisión sería la tríada que conquistaría con el tiempo hasta convertirse en uno de los comediantes más populares. Es en este punto de su carrera como humorista, es donde descubrimos en sus monólogos ciertas ideas que después gestaría en personajes e historias, nos referiremos especialmente a la grabación del monólogo presentado entre los años 1964 a 1968 titulado *The Lost Generation*,<sup>169</sup> en él, Allen afirma –entre risas de su audiencia – haber vivido en Europa, pero en otra época, en la cual conoció a personalidades como Hemingway, Gertrude Stein, Picasso, Scott y Zelda Fitzgerald, idea central del filme *Media noche en París (Midnight in Paris, 2011)* en donde el personaje de Gil a través de un recorrido en carro se transportará en contra de las leyes del tiempo y del espacio al París de los años veinte para conocer a sus ídolos antes mencionados.

En este aspecto, es significativa la importancia que adquiere en la filmografía allenesca las historias que giran alrededor de la metaficción, la fantasía o lo irracional, al representar elementos que contradicen y al mismo tiempo estimulan la verosimilitud del

---

<sup>167</sup> *Op. cit.*, p.117.

<sup>168</sup> Lax, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, México, Debolsillo, 2010, p.43.

<sup>169</sup> El audio de *The Lost Generation* se encuentra en el álbum *Stand-Up Comic: 1964-1968*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JEsFbeqiD8w>

relato como parte de su estilo. A continuación citaremos brevemente un ejemplo de cada uno de los elementos mencionados: el primero es de corte *metafílmico* y lo encontramos en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) en la escena donde el psicólogo trata de explicar el bloqueo creativo que sufre Harry al recordar el relato llamado “El actor”, en el cual un equipo de filmación se da cuenta que el fuera de foco que se percibe al mirar al personaje, no es producido por el objetivo con el que trabajan, sino por el propio protagonista llamado Mel, quien en dicha diégesis se percibe de pies a cabeza “desenfocado”, el segundo caso establece una situación mágica y sobrenatural en *Amor y muerte* (*Scoop*, 2006) donde Sondra Pransky, una joven periodista al participar en un acto de magia, sostiene una breve charla con el fantasma de un reportero que le revela la identidad del “asesino del tarot” y por último, como ejemplo de una situación absurda mencionaremos *A Roma con amor* (*To Rome With Love*, 2012) en donde una parte del relato nace del *cliché* “todos cantamos mejor en la regadera”, pues el personaje de Jerry al escuchar la voz de Giancarlo mientras se baña, lo motivará a interpretar *Pagliacci* frente a una audiencia mientras él en el escenario se ducha.

Para Allen, asistir a los cines de Brooklyn en los años cuarenta simbolizó una experiencia personal de entretenimiento y de formación audiovisual que trascendió en el eventual desarrollo de sus historias, como parte de la psicología de sus personajes y a su vez, como recurso *metaficcional* en su narrativa. Desde sus inicios como comediante, el cineasta ha externado su particular gusto por el cine de Ingmar Bergman y la actuación de Hope,<sup>170</sup> dúo que por más disímil que parezca, definieron con el paso del tiempo su forma de entender el cine tanto como actor como director, teniendo a estas personalidades como dos de sus mayores influencias, es necesario destacar los nombres de los cineastas que también impactaron en su obra y que a su vez sus filmes son mencionados en su lista de los mejores filmes en la historia del cine, lista que él mismo ha titulado “Lista del insomnio”<sup>171</sup> en la cual podemos encontrar los siguientes nombres: Federico Fellini, Jean Renoir, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Orson Welles, Vittorio De Sica, Vincente Minnelli, Charlie Chaplin, Buster Keaton y Groucho Marx.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> *Op. cit.*, p. 446.

<sup>171</sup> *Op. cit.*, p.323

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 320.

En relación a lo anterior, el cine de Allen destaca por introducir al relato referencias literarias, musicales, teatrales y sobre todo cinematográficas, esta última suele hallarse en su obra a manera de influencia, homenaje o plagio como sucede con el filme *Septiembre* (*September*, 1987) que remite a *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) de Bergman, *Recuerdos de una estrella* (*Stardust Memories*, 1980) o *Días de radio* (*Radio Days*, 1987) basados respectivamente en *8 ½* (1963) y *Amarcord* (1973) ambos de Federico Fellini; de este modo, Allen retoma el argumento o escenas de dichos filmes, creados por dos de los cineastas más significativos para él. Casos similares se encuentran en *Granujas de medio pelo* (*Small Times Crooks*, 2000) como copia de *Honrado a la fuerza* (*Larceny, Inc.*, 1942) de Lloyd Bacon o *Jazmín azul* (*Blue Jasmine*, 2013) copia de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) de Elia Kazan. Acerca de esto, el cineasta comentará en entrevista con la *Times Magazine* al cuestionarle si estaba de acuerdo con la frase de Picasso “Los buenos artistas copian, los grandes artistas roban”<sup>173</sup> Allen señalará: “Oh, he robado de lo mejor. Me refiero a que he robado de Bergman, he robado de Groucho, he robado de Chaplin, he robado de Keaton, de Martha Graham, de Fellini. Me refiero a que soy un ladrón desvergonzado.”<sup>174</sup>

Su pasión por la música, en especial por el *jazz*, lo condujo desde su adolescencia a escuchar las composiciones Jelly Roll Morton y George Lewis y posteriormente aprender a tocar el clarinete, afición que lo llevaría a crear la banda *Woody Allen & The Eddy Davis New Orleans Jazz* quienes por años se presentaron todos los lunes en el famoso *Café Carlyle* de Nueva York –motivo que, según Allen, le impedía asistir a la entrega del *Oscar* en el Teatro Dolby de los Ángeles California, cada vez que era nominado –. De ahí que la banda sonora de sus filmes sea siempre ambientada con este tipo de música, incluso el propio Allen asegura que: “Escojo canciones populares de los años veinte, treinta y cuarenta, es decir de la época dorada de la música, con compositores como Gershwin, Kern,

---

<sup>173</sup> Traducción propia. Texto en su idioma original: “*Good artists copy, great artists steal.*”

<sup>174</sup> Traducción propia. Texto en su idioma original: “*Oh, I've stolen from the best. I mean I've stolen from Bergman. I've stolen from Groucho, I've stolen from Chaplin, I've stolen from Keaton, from Martha Graham, from Fellini. I mean I'm a shameless thief.*” Woody Allen en entrevista con Josh Tyrangiel para el medio estadounidense *TIME Magazine* Interviews, 2008 en línea [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=483&v=ILAYYrxtJfI](https://www.youtube.com/watch?time_continue=483&v=ILAYYrxtJfI).



Porter y Berlin, porque es la música con que me identifico. No concibo hacerlo de otra forma.”<sup>175</sup>

Así, hallaremos en el uso de la música extradiegética o intradiegética, diversas intenciones como en *El dormilón* (*Sleeper*, 1973) filme recreado en un contexto futurista que recurre en las escenas de persecución y al jazz de Nueva Orleans interpretado por él y la *Preservation Hall Jazz Band*,<sup>176</sup> lo cual confiere un ambiente anacrónico y sobre todo cómico debido a los *gags* mostrados en el desarrollo del filme; en el caso de *Días de radio*, la pieza *Body and Soul* de Benny Goodman además de ser el *leit-motiv* del filme otorga a los recuerdos de Joe –el personaje principal – empatía y nostalgia, mismo efecto creado con las piezas elegidas para el musical *Todos dicen I Love You* (*Everyone Says I Love You*, 1996) del cual destacamos la última escena donde los personajes Joe y Steffi se encuentran a un costado del río Sena y al recordar la canción *I'm Thru With Love*, recrearán un ambiente romántico y mágico al bailar, pues a través de la coreografía, Steffi repentinamente se elevará por el aire.

Por más de cincuenta años, la obra allenesca ha sido retratada entre Estados Unidos y Europa, relatando historias que mediante la comedia y el drama, abordan la existencia y naturaleza humana, por ello, este trabajo fílmico se ha catalogado con el tiempo como cine de autor,<sup>177</sup> especialmente con los filmes: *Dos extraños amantes*, *Manhattan* (1979), *La rosa púrpura de El Cairo*, *Zelig*, *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986), *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), *La provocación* (*Match Point*, 2005) y *Media noche en París*.<sup>178</sup>

A continuación, limitaremos nuestro análisis a los filmes que hemos elegido de la obra allenesca por sobresalir en el uso de la ruptura de la cuarta pared, pues este recurso se ha identificado en trece de sus filmes y con el paso del tiempo ha representado un elemento estilístico que define y enriquece su propuesta audiovisual y narrativa, estableciendo así una relación de intimidad entre personaje y espectador.

---

<sup>175</sup> *Op. cit.*, p. 388.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p. 337.

<sup>177</sup> Hablamos de un cine de autor de acuerdo con las características que suelen definir o clasificar el concepto en el análisis de la filmografía de un cineasta: temática, técnica y estética audiovisual, identificables como parte del estilo del autor. Para más información ver John D. Sanderson, *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, 2005, p.10.

<sup>178</sup> La presente selección integra los títulos de los filmes que desde nuestra perspectiva consideramos son los más representativos.

### 3.1 Amor y muerte: *La última noche de Boris Grushenko (Love and Death, 1975)*

Cuando Napoleón invade Austria, Boris Grushenko es obligado a registrarse en las filas del ejército, experiencia a la que sobrevive convirtiéndose en héroe por accidente. En el momento en que invaden Rusia, Sonja –la esposa de Boris – encuentra como única solución a sus problemas asesinar a Napoleón, plan que generará en Boris un dilema moral y por el cual terminará condenado a muerte sin haber cometido dicho crimen.

El filme inicia con la voz acusmática del personaje principal quien, en medio de una introspección, anticipa el final al espectador junto a su mayor anhelo: volver a ser un niño. Mientras la voz de Boris pone en contexto al espectador, observamos el cielo, un austero cementerio y una casa de verano para después dar paso a los recuerdos de su infancia y con ello llevarnos a su primer contacto con la muerte:

Cómo llegué a este predicamento, nunca lo sabré. Absolutamente increíble. Ser ejecutado por un crimen que nunca cometí. Por supuesto, ¿no está toda la humanidad en el mismo barco? ¿No se ejecuta a toda la humanidad por un crimen que nunca cometió? La diferencia es que todos los hombres mueren, pero yo muero a las seis de la mañana. Se suponía que debía irme a las cinco en punto, pero tengo un abogado inteligente. Logró indulgencia. Tengo un tremendo anhelo de volver a ser joven. Un niño. Recuerdos tan felices en nuestra casa de verano.<sup>179</sup>

Si bien esta escena podría pasar desapercibida, conlleva a una estrategia narrativa que podremos distinguir en los siguientes filmes a analizar, pues la trama allenesca suele buscar la unión entre inicio y desenlace. Por ello, este diálogo puede considerarse una ruptura de la cuarta pared sonora, pues a través del sonido, el meganarrador establece el conflicto del personaje principal, creando así una relación empática entre personaje y público, la cual será reforzada con la mirada a la cámara-espectador en el desarrollo de la historia. Aquí vale la pena señalar que, al ser Boris el único personaje en realizar la ruptura, su imagen se representa con una nueva toma o mediante un plano medio corto o primer plano,

---

<sup>179</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*How I got into this predicament, I'll never know. Absolutely incredible. To be executed for a crime I never committed. Of course, isn't all mankind in the same boat? Isn't all mankind ultimately executed for a crime it never committed? The difference is that all men go eventually, but I go at six o'clock tomorrow morning. I was supposed to go at five o'clock, but I have a smart lawyer. Got leniency. I have a tremendous yearning to be young again. A boy. Such happy memories at our summer house.*”

reencuadros que al final excluyen de la toma a todo aquel personaje a su alrededor, de esta forma el meganarrador prescinde del contexto para centrarse en el rostro y expresión del protagonista.

Luego de identificar la intención del meganarrador para recurrir a ruptura de la cuarta pared, hemos elegido la mirada de la escena final, la mirada resolutiva, por simbolizar el momento en el cual, el personaje principal simula una mayor conexión con el espectador. Después de ser declararlo culpable, el personaje es ejecutado, por lo que la muerte con su guadaña lo acompaña a despedirse de su esposa Sonja; al concluir esta escena, vemos en primer plano a Boris, quien en la muerte dirige al espectador un discurso final donde habla sobre su escepticismo en torno a la existencia de Dios, y sin definir su posición de manera concreta, concluye con los conceptos amor y muerte al hablar del primero como el acto sexual y del segundo como una forma efectiva de reducir los gastos:

Trigo. Estoy muerto y ellas están hablando de trigo. La pregunta es: ¿he aprendido algo sobre la vida? Sólo que los seres humanos están divididos en mente y cuerpo. La mente comprende todas las aspiraciones más nobles como la poesía y la filosofía, pero el cuerpo tiene toda la diversión. Lo importante, creo, es no estar amargado. Ya sabes, si resulta que hay un Dios, no creo que sea malvado. Lo peor que se podría decir sobre él es que su rendimiento no satisface. Después de todo, hay cosas peores en la vida que la muerte. Si han pasado una noche con un vendedor de seguros, saben exactamente a qué me refiero. La clave aquí, creo, es no pensar en la muerte como un fin sino pensar en ella más bien como un modo muy eficaz de reducir los gastos. En cuanto al amor, ya saben, ¿qué puedo decir? No es la cantidad de relaciones sexuales lo que cuenta, es la calidad. Por otra parte, si la cantidad baja a menos de una vez cada ocho meses, yo, definitivamente, me preocuparía del tema. Bueno, eso es todo de mi parte, amigos. Adiós.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original: “*Wheat. I'm dead, they're talking about wheat. The question is, have I learned anything about life? Only that... only that human beings are divided into mind and body. The mind embraces all the noble aspirations, like poetry and philosophy, but the body has all the fun. The important thing, I think, is not to be bitter. You know, if it turns out that there is a God, I don't think that he's evil. I think that the worst you could say about him is that basically he's an underachiever. After all, you know, there are worse things in life than death. I mean, if you've ever spent an evening with an insurance salesman, you know exactly what I mean. The key here, I think, is to not think of death as an end, but think of it more as a very effective way of cutting down on your expenses. Regarding love... you know, what can you say? It's not the quantity of your sexual relations that count. It's the quality. On the other hand, if the quantity drops below once every eight months, I would definitely look into it. Well, that's about it for me, folks. Goodbye.*”

En cuanto a las condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared de este filme, parten de la mirada del personaje principal, Boris, quien se dirige al espectador a través de la distancia profilmica producida por el conflicto existencial que le provoca la idea de asesinar a otro ser humano, por ello, la ruptura se define por características de tipo personal, pues el personaje se define a sí mismo como una persona lógica, lo cual permitirá que la intención del meganarrador para recurrir a la mirada a la cámara-espectador se base en la reflexión del personaje sobre la vida y la muerte como homicidio y estado natural.<sup>181</sup> En cuanto a la frecuencia de la ruptura, esta se presenta de manera cíclica, pues en cinco ocasiones el personaje genera esta relación con el espectador por medio de la clasificación de confianza absoluta. Con esta escena vemos como dichas miradas ejemplificarán lo que Brecht denominó extrañamiento,<sup>182</sup> pues en este contexto, el personaje se dirige al espectador y expone sus argumentos en su intento por racionalizar el homicidio, un acto del cual se cree incapaz de cometer ya que él mismo lo ha calificado como “el más vil de los crímenes”.<sup>183</sup>

Es necesario señalar que, en dicha escena, el personaje principal deja a un lado los cuestionamientos de índole moral para pasar a una reflexión general dividida en los cuatro temas abordados en el filme: vida, muerte, amor y Dios. Por ello, lo que en el desarrollo del relato se exhibía como un conflicto interno, al final es expuesto a través de la ruptura de la cuarta pared a manera de consejo la cual está sustentada bajo interpretaciones universales que resultan brindar una perspectiva optimista al espectador. Aquí corroboramos parte de lo que Knapp califica como temas y tareas, pues en las rupturas anteriores, el estado anímico del personaje evidencia su preocupación, ansiedad, asombro e inseguridad a diferencia de la última escena, donde al mirar a la cámara se observa apacible ante el final.

---

<sup>181</sup> Dicho tema será retomando con mayor profundidad en los filmes: *Delitos y faltas*, *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993), *La provocación*, *El sueño de Casandra* (*Cassandra's Dream*, 2007) y *Hombre irracional* (*Irrational Man*, 2015) historias donde la situación del personaje principal lo posicionan en la necesidad de asesinar a otro personaje que se oponga a sus deseos o necesidades y por lo cual generalmente obtendrá un beneficio económico o emocional.

<sup>182</sup> Otra técnica para generar el extrañamiento identificada en este filme es el uso del diálogo en tercera persona, como en la escena donde Boris le propone matrimonio a Sonia, donde ambos recitan sus pensamientos.

<sup>183</sup> En perspectiva, el filme destaca por una variada serie de referencias literarias y cinematográficas como el diálogo que Boris entabla con su padre cuando éste va a visitarlo a la cárcel y en su conversación ambos citan los títulos de las novelas de Fiódor Dostoyevski como: *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamazov* o *El idiota*; de igual forma, la narrativa audiovisual refiere a filmes como *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) y *Persona* (1966) de Bergman o *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein.



Fig. 1, 2, 3 y 4. *Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko [Love and Death]* dirigida por Woody Allen (1975). DVD. Boris en primer plano se despidió del público al cuestionarse si en la muerte aprendió algo de la vida.

En este punto, es oportuno mencionar que el uso de la ruptura de la cuarta pared suele emplearse en filmes donde el personaje principal realice o presencie algún hecho violento que estimule el desarrollo del relato y por ende su relación con la ruptura, algunos ejemplos son: *Psicosis*, *Juegos divertidos*, *Psicópata americano* y *Repugnante*. Si bien, el presente filme aborda el homicidio desde la comedia de lo absurdo, la función de este tema radicará en la reflexión que el personaje compartirá con el espectador al representar un conflicto existencial, contrario de lo que sucede en los filmes antes mencionados, pues los protagonistas encontrarán en dicha acción un estado de satisfacción o la solución a sus problemas; tomemos como ejemplo el filme *Matando a tus amigos (Killing your Friends, 2015)* en donde el homicidio es la motivación del personaje principal Steven Stelfox, mediante la cual conseguirá el ascenso en la disquera para la que trabaja, de este modo, ambos audiovisuales recurrirán al mismo tipo de ruptura, confianza absoluta para justificar el porqué de sus acciones.

Con esto en mente, es momento de identificar los recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared. A partir de la muerte de Boris, el meganarrador recurre a la mirada resolutiva a manera de colofón para dar por concluido el vínculo entre personaje y espectador; el personaje cierra parcialmente los ojos, haciendo énfasis en su discurso, la

dirección de su mirada va y viene del lado izquierdo de la pantalla al centro, mientras sus cejas suben y bajan al aconsejar al espectador, esta forma de mirar transmitirá tranquilidad al ser acompañada con música extradiegética, en específico, cantos gregorianos que representarán bajo la diégesis mixta, el contexto histórico conocido como las Guerras Napoleónicas; por tanto, al ser el personaje principal nuestra fuente principal de información, la ruptura continuará mediante la figura del narrador explícito intradieгético, lo que lo clasificará como focalización interna donde la temporalidad será presentada de manera lineal de acuerdo con el orden de los acontecimientos, al igual que el montaje, mientras el espacio se desarrolle siempre entre un campo-fuera de campo. A continuación, presentamos la siguiente tabla para sintetizar la información expuesta.

RECURSOS NARRATIVOS QUE INCIDEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED	
<i>Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko</i>	
Mirada	resolutiva
Referencia	01:21:14
Personaje	Boris Grushenko
Diégesis	mixta
Narrador	explícito intradieгético
Focalización	interna
Sonido	directo + música extradiegética
Temporalidad	lineal
Espacio	campo -fuera de campo
Montaje	lineal
Tipo de ruptura	confidencia absoluta

TABLA 10. Recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared.  
Autoría propia.

### 3.2 *Dos extraños amantes (Annie Hall, 1977)*

Alvy hace un recuento de su vida con Annie Hall para identificar el momento en que su relación se estropeó. Las imágenes llegan a nosotros como los recuerdos en su mente, de manera dispersa, ininterrumpida y fantasiosa, haciendo al espectador testigo del inicio y final de su relación a través de etapas que van presentándose de manera aleatoria. El filme inicia con un plano medio corto de Alvy Singer, un comediante neurótico y cinéfilo de Brooklyn quien delante de un fondo liso –que lo excluye de cualquier contexto – se dirige hacia la cámara-espectador a través de la ruptura de la cuarta pared para externar con humor, un monólogo sobre su vida, donde realiza una autocrítica sobre su relación con las mujeres que concluye con los recuerdos de su infancia:

Hay un viejo chiste. Dos mujeres están en un complejo de las montañas de Catskill. Una de ellas dice: “La comida aquí es horrible” la otra dice: “Sí, y las porciones son tan pequeñas”. Bueno, eso es esencialmente lo que siento en cuanto a la vida. Llena de soledad, miseria, sufrimiento e infelicidad y todo termina demasiado rápido. [...] Annie y yo rompimos y todavía no puedo entenderlo. Sabes, sigo buscando en mi mente, los fragmentos de nuestra relación, examinando mi vida y tratando de averiguar dónde estuvo el error. Hace un año estábamos enamorados. Y es gracioso, no soy un tipo malhumorado. No soy un personaje depresivo. Era un niño razonablemente feliz, supongo. Me crie en Brooklyn durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>184</sup>

De esta manera el personaje principal se presenta ante el espectador, como si estuviera frente a un público en otro de sus *shows* de *stand up*, su diálogo genera empatía al revelar su principal necesidad: hallar entre sus recuerdos el momento en que la relación con Annie se arruinó. Esta ruptura creará un doble discurso a través de la voz acusmática de Alvy, quien al afirmar haber vivido una infancia feliz y no poseer un carácter depresivo o

---

<sup>184</sup>Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*There's an old joke. Two elderly women are at a Catskill Mountain resort, and one of them says, "Boy, the food at this place is really terrible." The other one says, "Yeah, I know; and such small portions." Well, that's essentially how I feel about life, full of loneliness, and misery, and suffering, and unhappiness, and it's all over much too quickly. [...] Annie and I broke up. And I still can't get my mind around that. You know, I keep sifting the pieces of the relationship through my mind, examining my life and trying to figure out where did the screw up come. A year ago we were in love. And it's funny, I'm not a morose type. I'm not a depressive character. I, you know, I was a reasonably happy kid, I guess. I was brought up in Brooklyn during World War II.*”

malhumorado, se contradecirá mediante *flashbacks* y fantasías en las que observamos a un pequeño pelirrojo deprimido y cohibido; en la presentación de estos breves momentos, el personaje aceptará tener una mente hiperactiva que entre salto y salto le negará diferenciar entre la realidad y la ficción, argumento que funcionará como advertencia o introducción a la serie de instantes sobre su vida que serán proyectados en el desarrollo del relato.

Dicho lo anterior, debemos comentar la existencia de otros personajes que también generan un contacto visual con el espectador, como la chica que al correr con el pequeño Alvy sonríe y lanza un beso a la cámara, la presentación de los compañeros de primaria o el catedrático de Columbia que discute con él en la fila para ver el filme *The Sorrow and the Pity*,<sup>185</sup> dichas miradas podrían identificarse como ejemplos de ruptura de la cuarta pared, no obstante, los consideramos casos aislados pues no fueron definidos como personajes con una consciencia autónoma como la de Alvy, pues su conducta visual fue definida al ser parte de las fantasías antes mencionadas o por estar en conflicto con el protagonista, no obstante, son parte fundamental del efecto de extrañamiento brechtiano, sobre todo en la escena que hemos mencionado donde afuera de la sala cinematográfica, Alvy confrontará a un pseudointelectual sacando de la nada al teórico canadiense Marshall McLuhan, quien desacreditará las ideas del catedrático dándole al protagonista la razón.

Luego de identificar la intención del meganarrador para recurrir a ruptura de la cuarta pared, hemos elegido la mirada de la escena final, la mirada resolutiva, por simbolizar el momento en el cual, el personaje principal simula una mayor conexión con el espectador; la escena se sitúa en una habitación rodeada por espejos y a través de un plano general vemos a Alvy en compañía de dos sujetos, los tres observan el ensayo de la primer obra de teatro escrita por él, que aborda el último encuentro entre Alvy y Annie, en esta representación, la joven pareja decide seguir juntos a diferencia de lo que sucede en la realidad diegética que definió la relación con Annie; aquí hallamos un final ficticio que muestra sus verdaderos deseos y mientras escuchamos el *leit-motiv* del filme, *Seems Like Old Times*, observamos en plano medio corto a Alvy quien dirige su mirada a la cámara y dice:

¿Qué querían? fue mi primera obra. Sabes, siempre estás tratando de que las cosas salgan perfectas en el arte porque es muy difícil en la vida real. Curiosamente, sin

---

<sup>185</sup> *La tristeza y la piedad (Le chagrin et la pitié, 1969)* documental dirigido por Marcel Ophüls.



embargo, me encontré con Annie de nuevo. Estaba en el lado oeste de Manhattan. Se había mudado de nuevo a Nueva York. Estaba viviendo en Soho con un tipo [...] fue genial ver a Annie otra vez. Me di cuenta de la increíble persona que era y lo divertido que fue conocerla. Pensé en ese viejo chiste: Un tipo va al psiquiatra y dice, “Doctor, mi hermano está loco, cree que es una gallina” Y el doctor dice, “Bueno, por qué no lo interna”, el tipo responde, “Lo haría, pero necesito los huevos.” Bueno, supongo que eso es más o menos lo que siento sobre las relaciones, son completamente irracionales, locas y absurdas. Pero supongo que seguimos en ellas porque la mayoría de nosotros necesitamos los huevos.<sup>186</sup>

En cuanto a las condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared, la mirada del personaje se creará mediante la distancia profilmica que representa el duelo a partir de la ruptura amorosa entre Alvy y Annie, por esta razón, la mirada a la cámara se definirá por características de tipo personal, pues el personaje mirará a la cámara-espectador para examinar y encontrar entre sus recuerdos, el final de la relación con Annie Hall. La intención del meganarrador para recurrir a la ruptura reside en la reflexión que el personaje realizará sobre su vida y las relaciones amorosas, por ello, la frecuencia de la mirada se mostrará de manera cíclica, pues en ocho ocasiones pactará una relación de complicidad y confianza a través de la confidencia absoluta; de hecho, aquí podemos comprobar cómo la conducta visual, en este caso, la mirada de un personaje desde la ficción se ajustará a los postulados de Knapp con el propósito de imitar lo que en la vida cotidiana sería una relación íntima, en este caso, una relación íntima entre la ficción y la realidad.

---

<sup>186</sup> Traducción extraída de la versión subtitulada en español para Latinoamérica. Diálogo en su idioma original:

*“What do you want? It was my first play. You know you're always trying to get things to come out perfect in art because it's real difficult in life. Interestingly, however, I did run into Annie again. It was on the Upper West Side of Manhattan. She had moved back to New York. She was living in SoHo with some guy. [...] it was great seeing Annie again, right? I realized what a terrific person she was and how much fun it was just knowing her and I thought of that old joke, I thought of that old joke. You know, this guy goes to a psychiatrist and says, “Doc, my brother's crazy, he thinks he's a chicken and the doctor says, why don't you turn him in? The guy says, “I would, but I need the eggs”. Well, I guess that's, pretty much now how I feel about relationships, you know they're totally irrational, crazy, and absurd but I guess we keep going through it because most of us need the eggs.”*



Fig. 5, 6, 7 y 8. *Dos extraños amantes* [*Annie Hall*] dirigida por Woody Allen (1977). DVD. Alvy en plano medio corto explica al público porqué el final de su obra es perfecto a diferencia de la realidad.

De manera similar concluye el filme *Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko*, la cámara encuadra el rostro del personaje principal con la intención de aislarlo del contexto y mirar a la cámara-espectador, mientras comunica su discurso final, de esta forma, el personaje retoma el conflicto principal con el objetivo de compartir la enseñanza o reflexión con el espectador. En el caso del filme *Dos extraños amantes*, advertimos un cambio significativo en el estado anímico del personaje, pues en la primera ruptura, el modo de ver de Alvy se dirige al lado inferior izquierdo de la pantalla, mientras que al hablar de Annie, frunce el ceño mostrando preocupación y tristeza; en cambio en la última escena notamos que el personaje mantiene el contacto visual con el espectador, entretanto, sus cejas se levantan al comentar con admiración y sosiego el haberse reencontrado con Annie una última vez.

En este punto, es oportuno mencionar que el uso de la ruptura de la cuarta pared suele emplearse en filmes donde el protagonista externe la versión más vulnerable o engréida de sí mismo, compartiendo con el espectador su peculiar punto de vista sobre la vida, algunos ejemplos son: *Alfie*, *Orlando*, *Alta fidelidad* y *El lobo de Wall Street*. De este modo, Alvy expone a través de su mirada, los pasajes, ideas y sentimientos que le provocan el recuerdo de la fallida relación entre él y Annie, pensamientos que en algún punto del relato le

permitirán reflexionar sobre la importancia que tuvo la presencia del otro en la vida de cada uno, efecto opuesto al filme *Yo amo a Shirley Valentine* donde la protagonista iniciará planteando la desgastada relación entre ella y su marido, situación por la que compartirá con mayor intimidad una reflexión sobre la persona que fue, en la que se convirtió y la que desea ser, motivando en ella el amor propio a través de la misma categoría utilizada en *Dos extraños amantes*, la confianza absoluta.

En lo que respecta a los recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared, observamos como la mirada resolutiva se desarrolla bajo una diégesis mixta –ya que son referidos personalidades como Marshall McLuhan y los conductores de televisión Dick Cavett y Johnny Carson – donde el personaje mira hacia la cámara-espectador acompañado por el *leit-motiv* del filme como música extradiegética, mientras la narración continúa de manera explícita intradiegética al ser Alvy el personaje principal, lo cual conlleva a que la estructura de la ruptura se mantenga bajo la focalización interna, donde la temporalidad se conservará de manera lineal, al igual que el montaje, mientras el espacio se desarrolle siempre entre un campo-fuera de campo. A continuación, presentamos la siguiente tabla para sintetizar la información expuesta.

RECURSOS NARRATIVOS QUE INCIDEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED	
<i>Dos extraños amantes</i>	
Mirada	resolutiva
Referencia	01:28:53
Personaje	Alvy Singer
Diégesis	mixta
Narrador	explícito intradiegético
Focalización	interna
Sonido	directo + música extradiegética ( <i>leit-motiv</i> )
Temporalidad	lineal
Espacio	campo -fuera de campo
Montaje	lineal
Tipo de ruptura	confianza absoluta

TABLA 11. Recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared.  
Autoría propia.

### 3.3 *La rosa púrpura de El Cairo* (*Purple Rose of Cairo*, 1945)

Afuera del cine *Jewel*, Cecilia observa fascinada el cartel de *La rosa púrpura de El Cairo*. Al ver por quinta vez dicho filme en blanco y negro, algo mágico sucede, Tom Baxter –uno de los personajes ficticios – se percata de su presencia e impactado por su belleza mira hacia la audiencia y emana de la pantalla, exigiendo su libertad y revelándose contra Gil Shepherd, el actor que en la vida real representó al personaje y quien también afirmará haberse enamorado de ella. En este punto de la historia, Cecilia debe elegir entre el personaje o la persona, decisión que no conllevará a un final feliz, pues su diégesis es una imitación del mundo real y al escoger a Gil terminará sola en la sala cinematográfica.

En torno a la construcción de la ficción cinematográfica, rescatamos el siguiente fragmento del filme, donde Raoul Hirsch –quien es identificado como el productor de *La rosa púrpura de El Cairo* – y sus acompañantes se encuentran en la sala del cine *Jewel* y uno de ellos comenta: “La gente real quiere una vida como en la ficción y los personajes ficticios quieren una vida como la real.”<sup>187</sup> esta frase por sencilla que parezca, resulta ser el argumento de mayor peso desde el que trabaja el meganarrador al justificar la permanencia de la protagonista en el *Jewel* y lo complementa con tres conflictos que definen su contexto: el Estados Unidos de principios de los años treinta, una relación tóxica con su pareja y la reciente pérdida de su empleo, dicha triada creará en el personaje la necesidad de resguardarse en el cine para también huir de su realidad como Tom, quien después de las dos mil representaciones en pantalla, el “poeta, aventurero y explorador de los Chicago Baxter” decide huir con ella al declararle su amor y reconocer su autonomía en el mundo real, lugar donde la ficción se distingue por los valores y experiencias que son atribuidos desde el guion, es decir, desde la imaginación del escritor, en la cual todo personaje queda exento de características humanas básicas como sangrar, despeinarse o actuar con malicia; en este sentido, el filme llega a reflexionar sobre la construcción de la ficción por medio de la farsa al otorgar apariencia visual o sonora a los elementos que interactúan con los personajes o contextualizan la historia, como es el caso del uso de dinero falso, el refresco que beben en vez de champaña y El Cairo ambientado en un escenario donde los personajes

---

<sup>187</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*The real ones want their lives fiction and the fictional ones want their lives real.*”

articulan frases inteligentes y entrañables, expresiones que generalmente no se encuentran en la “realidad”.

El argumento funcionará a la inversa cuando Cecilia cumpla su deseo de ser parte de la ficción al ingresar a la pantalla y alterar la trama. En el desarrollo del filme, hallaremos que la dicotomía ficción-realidad se resuelve cuando Tom regresa a la pantalla pues Cecilia elige quedarse con Gil por pertenecer a la realidad, lo cual atrae una consecuencia, Gil abandona Nueva Jersey para continuar con su carrera en *Hollywood* dejando a Cecilia en la sala del cine *Jewel* quien decepcionada de la realidad, se deja llevar una vez más por la pantalla cinematográfica, cumpliendo así con la estructura narrativa circular para concluir en el lugar donde inició el filme como lo vimos en los análisis posteriores.

El presente filme se eligió por el inusual uso de la ruptura, pues difiere de los anteriores tipos de mirada analizadas en el universo allenesco, de modo que las condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared destacan por generar la distancia profílmica a través de la autoconciencia de Tom –personaje principal en su propia diégesis – y no de la mirada del personaje principal de la trama, pues es él quien desde la pantalla descubre a Cecilia entre las butacas, definiendo la ruptura mediante las características de tipo personal por las cuales emerge de la ficción y entra a la “realidad” motivado sólo por el deseo de conocerla, lo anterior es fundamental para el desarrollo del relato ya que la ausencia de Tom en la pantalla, define la situación de los otros personajes atrapados en la proyección, quienes puede hablar con los espectadores, pero no salir de la pantalla o continuar con la trama. Respecto a la intención del meganarrador, la mirada no es destinada hacia la figura de la cámara-espectador, sino al espectador intradieгético, el espectador del propio filme, por tanto, la frecuencia de esta ruptura será aislada y clasificada bajo la categoría esto es un filme: metaficción donde observamos una clara extensión de la ficción a la realidad representada. De esta forma, el meganarrador establece una reflexión metaficcional donde la consciencia<sup>188</sup> que asume Tom como parte de la ficción permite que Cecilia, como espectadora, presencie un hecho físicamente imposible, la encarnación de un personaje imaginario interpretado por un actor que sale de la pantalla cinematográfica al “mundo real”.

---

<sup>188</sup> Esta consciencia de sí mismo nos remite al personaje principal de la novela *El caballero inexistente* de Ítalo Calvino, donde el personaje principal resulta ser una voz metálica que surge de un paladín de blanca armadura llamado Aguililfo quien sólo existe por fuerza de voluntad.



Fig. 9, 10, 11 y 12. *La rosa púrpura de El Cairo* [*Purple Rose of Cairo*] dirigida por Woody Allen (1985). DVD. Planos de Tom rompiendo la cuarta pared y emergiendo de la pantalla.

En este punto, es oportuno recordar que el uso de la ruptura de la cuarta pared suele ser un elemento que estimula las reflexiones en torno a la metaficción, en específico aquellas en donde se aborda el cine dentro del cine,<sup>189</sup> algunos ejemplos son: *8 ½*, *Amelié*, *(500) Días con ella* y *La invención de Hugo Cabret*, títulos en los cuales, el protagonista experimentará una vivencia íntima con el hecho de hacer o ver filmes.

En este sentido, es necesario advertir que el uso de los recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared difieren significativamente del identificado en los análisis anteriores, pues en esta ocasión quien es reconocido por la ficción será el personaje principal y no el espectador. Para ello, el meganarrador representará la ruptura a través de la interacción visual de los personajes principales, esto nos recuerda a lo que Burch llamó *raccord*, en específico de continuidad temporal, la cual será fundamental para mantener la ilusión del relato; con esto en mente, la simulación surgirá cuando la imagen de Tom en plano medio, dirija su mirada al costado inferior de la pantalla –y no al centro como suele

<sup>189</sup> Es inevitable ver la gran influencia que tiene *La rosa púrpura de El Cairo* del filme *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924) de Buster Keaton, ya que el primero plantea el deseo de un personaje ficticio por ser parte de la realidad para conquistar a la protagonista, mientras en el segundo, el personaje principal es quien desea ingresar a la pantalla cinematográfica para salvar a su amada.

efectuarse en una ruptura de la cuarta pared real – dicho comportamiento establecerá el diálogo con Cecilia y concluirá con la ficción representada. Aquí vemos cómo lo anterior ejemplifica las funciones expuestas por Knapp respecto a la regulación de la corriente de comunicación, donde las funciones de la mirada son aplicadas específicamente a este fragmento del relato audiovisual y no al uso de la ruptura de la cuarta pared en general, pues al no implicar al espectador en el relato, es recomendable hablar de una interacción de la ficción con la ficción y no de un contacto visual dirigido por la ficción hacia la realidad. En este sentido, los recursos narrativos de esta escena son definidos por el meganarrador quien al recurrir a la mirada puntual precisa que la ruptura se establece en una sola ocasión pues la mirada de Tom interrumpe el desarrollo del relato “original” haciendo que él salga de la pantalla mientras escuchamos música extradiegética que genera un ambiente empático y dinámico, lo anterior ocurre bajo una diégesis ficticia que sitúa a los personajes en el contexto histórico de la Gran Depresión y al ser transmitido al espectador por medio de la figura del narrador implícito y la focalización espectral donde la temporalidad presentará de manera lineal de acuerdo con el orden de los acontecimientos, al igual que el montaje, mientras el espacio se desarrolle siempre entre un campo-fuera de campo. A continuación, presentamos la siguiente tabla para sintetizar la información expuesta.

RECURSOS NARRATIVOS QUE INCIDEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED	
<i>La rosa púrpura de El Cairo</i>	
Mirada	primaria
Referencia	00:17:57
Personaje	Tom Baxter
Diégesis	ficticia
Narrador	implícito
Focalización	externa
Sonido	directo + música extradiegética
Temporalidad	lineal
Espacio	campo -fuera de campo diegético
Montaje	lineal
Tipo de ruptura	esto es un filme: metaficción

TABLA 12. Recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared. Autoría propia.

### **3.4 Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)**

El coro griego introduce al espectador en la historia de Amanda y Lenny, una pareja neoyorkina que adopta a Max, un recién nacido quien al crecer resulta tener un alto IQ. Impactado por la inteligencia del niño y después de dialogar con el corifeo, Lenny decide buscar a Linda, la madre biológica de Max, quien resulta ser una sexoservidora a la cual desea ayudar, no obstante, se enamora de ella y sin saberlo, juntos conciben una hija; de este modo ambos personajes ignorarán el hecho de tener al hijo del otro.

La importancia en el relato del coro y corifeo reside en su función original, en el teatro clásico griego, su presencia servía como instrumento para transmitir tanto las emociones del autor como las de los personajes hacia el público. Es importante recordar que esta figura representaba una de las estrategias narrativas de la teoría brechtiana al ser el vehículo mediante el cual se realizaba el efecto de distanciamiento en el espectador. En el filme, dicha figura sirve para contextualizar al espectador y advertir, aconsejar o cuestionar al personaje principal, por ello, como elementos representantes de la tragedia griega, son los únicos en realizar la ruptura de la cuarta pared para terminar siendo el nexo entre el espectador, el personaje principal y los personajes mitológicos que aparecen en el desarrollo de la historia: Layo, Yocasta, Edipo, Casandra y Tiresias.

El filme inicia con la entrada al proscenio del coro, personajes de máscara y túnicas color marrón que compadecerán el destino de los mortales a causa de la incompetencia de los dioses, quienes tuvieron una gran influencia en el trágico final de la vida de héroes como Aquiles, Edipo y Medea, historias que relacionarán con la situación que está por vivir Lenny y Amanda, quienes protagonizarán un relato con elementos particulares de la tragedia griega, donde sus decisiones se verán guiadas por acciones en torno a la atracción sexual, la traición, la culpa y por el destino ineludible; a consecuencia de ello, el coro comienza la primer escena diciendo:

Corifeo: Entender los caminos del corazón, es captar con mayor claridad la malicia o ineptitud de los dioses. Quienes, en sus vanas y torpes labores para crear un sustituto perfecto, han dejado a la humanidad aturdida e incompleta.



Coro: Toma por ejemplo el caso de Lenny Weinrib, un cuento tan griego y atemporal como el destino mismo.<sup>190</sup>

Como lo advertimos anteriormente, la función del coro y corifeo residen en la comunicación que establecen tanto con el personaje principal, como con el espectador. En primer lugar, dichos personajes por separado o en conjunto pueden informar al público sobre lo que está por acontecer, además de emitir su propio juicio respecto a ello, como en la escena donde el coro se encuentra a un costado de la carretera y revela al público que Lenny irá a Pensilvania en busca de Linda, a lo cual califica el corifeo como una obsesión peligrosa: “Coro: No lo van a creer, pero se dirige a Pensilvania. Corifeo: De todas las debilidades humanas, la obsesión es la más peligrosa. Coro: ¡Y la más tonta!”<sup>191</sup>

En segundo lugar, el corifeo funge como consciencia del personaje principal al aconsejar, advertir o criticar los pensamientos o decisiones que toma, como en la escena donde Lenny consigue el número de Linda y al marcarle, el corifeo aparece repentinamente cuestionándole si engañará a su esposa con ella, de esta forma el personaje escuchara aquellos juicios de valor que no le serán realizados por ningún otro personaje en la diégesis.

El tercer y último uso del coro destaca por interpretar y bailar dos piezas musicales *empáticas* con la situación de los personajes, como la canción *You Do Something to Me*, en la escena donde Lenny organiza una cita entre Linda y Kevyn –un joven boxeador que desea regresar al campo para cultivar cebollas – y por último la pieza *When You're Smiling (The Whole World Smiles With You)* en la escena final donde el coro y corifeo comentan al espectador lo insólita que puede ser la vida, para así terminar con el número musical.

Luego de identificar la intención del meganarrador para recurrir a ruptura de la cuarta pared, hemos elegido la mirada de la escena final, la mirada resolutive, por simbolizar el momento en el cual, el corifeo se dirige al espectador para cerrar su intervención con la pieza musical a cargo del coro. La relación entre Lenny y Linda se hace aún más cercana al grado de llegar a la intimidad, por lo que después de un tiempo inexacto

---

<sup>190</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*Corifeo: For to understand the ways of the heart, is to grasp as clearly the malice or ineptitude of the gods. Who in their vain and clumsy labours to create a flawless surrogate have left mankind but dazed and incomplete. Chorus: Take for instance the case of Lenny Weinrib, a tale as Greek and timeless as fate itself.*”

<sup>191</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*Chorus: You won't believe this, but he's heading for Pennsylvania. Corifeo: Of all the human weaknesses, obsession is the most dangerous. Chorus: And the silliest!*”

y lejos de toda casualidad ambos personajes se reencontrarán en una plaza comercial, es ahí donde toma sentido el destino ineludible de la tragedia griega, haciendo que Linda conozca a Max, el hijo que dio en adopción años atrás y Lenny conozca a la bebé de Linda, quien resultará ser la hija que concibieron. En esta escena el meganarrador nos muestra la premisa inicial, es decir, vemos lo irónico que fue el destino de los personajes, conclusión con la que finaliza el corifeo, pues se percata de que ambos tienen al hijo del otro y ninguno de ellos lo sabe:

Corifeo: Pero tienen el hijo del otro. Y no lo saben.

Coro: Sí, sí. ¿No es irónica la vida?

Corifeo: La vida es increíble, milagrosa, triste, maravillosa.

Coro: Sí, todo eso es cierto y es por eso que decimos...<sup>192</sup>

En cuanto a las condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared a diferencia de los anteriores, en este filme se efectúan por dos tipos de personajes: el corifeo y el coro, quienes comienzan dirigiéndose a las gradas del teatro para después establecer el contacto visual con la cámara-espectador. A diferencia de los filmes anteriores, el meganarrador no utiliza la ruptura como medio de expresión del personaje principal, sino como una forma de transmitir el relato, por lo tanto, la distancia profílmica será producida por la narración y crítica a las acciones y obsesiones del protagonista en voz de dichas figuras de la mitología griega, esta acción se cataloga como características de tipo personal y se presentarán de manera cíclica, pues en cinco ocasiones a través de la clasificación denominada como modalidad de narrador, ambas figuras crearán el contacto con el espectador.

---

<sup>192</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*Corifeo: But they have each other's child. And they don't know. Chorus: Yes. Yes. Isn't life ironic? Corifeo: Life is unbelievable, miraculous, sad, wonderful. Chorus: Yes. This is all true and that's way we say...*”



Fig. 13, 14, 15 y 16. *Poderosa Afrodita* [*Mighty Aphrodite*] dirigida por Woody Allen (1995). DVD. El corifeo concluye el relato sobre lo increíble que puede ser la vida y al terminar, el coro interpreta la pieza final.

Es importante considerar que, la ruptura del corifeo se presenta de forma independiente o en conjunto con la del coro, por ello el meganarrador encuadra a ambos tanto en su espacio diegético, como en el de Lenny, de hecho, en contraste con otros filmes, el personaje que realiza la ruptura se desplaza en el escenario para entrar o salir del cuadro, como ocurre en este ejemplo donde al concluir el diálogo del corifeo, camina hacia la izquierda de la pantalla para salir y permitir al coro interpretar su canción.

En este punto, es oportuno mencionar que la ruptura de la cuarta pared suele representarse a través de la figura de un narrador intra o extradiegético, algunos ejemplos son: *Crisis* (*Kris*, 1946), *Jersey Boys: persiguiendo la música*, *La gran apuesta* y *La rueda de la maravilla*. En el presente filme, el meganarrador delega la narración al corifeo, un personaje que no tiene otra función más que dirigirse tanto al protagonista, como al espectador a diferencia de lo que ocurre en el filme *Sonata de otoño*, en donde Viktor –uno de los personajes secundarios – además de introducir y cerrar la narración, sus acciones afectarán a la protagonista y por ende, al desarrollo del filme.

Con respecto a los recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared, podemos señalar que la mirada resolutive a cargo del corifeo se establece en una diégesis ficticia, donde él mismo figura como el narrador explícito intradieгético, por tanto la

focalización se clasifica de manera interna donde la temporalidad presentará de manera lineal de acuerdo con el orden de los acontecimientos, a diferencia del montaje, el cual es alternado pues en esta escena nos presentan a los personajes en distintas locaciones, mientras el espacio se desarrolla siempre entre un campo-fuera de campo. A continuación, presentamos la siguiente tabla para sintetizar la información expuesta.

RECURSOS NARRATIVOS QUE INCIDEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED	
<i>Poderosa Afrodita</i>	
Mirada	resolutiva
Referencia	01:09:44
Personaje	corifeo
Diégesis	ficticia
Narrador	explícito intradiegético
Focalización	interna
Sonido	directo + música intradiegética
Temporalidad	lineal
Espacio	campo -fuera de campo
Montaje	alternado
Tipo de ruptura	narrador

TABLA 13. Recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared. Autoría propia.

### 3.5 Así pasa cuando sucede (*Whatever Works*, 2009)

Boris Yellnikoff es un físico misántropo e hipocondriaco que conserva una apática visión de la vida y de la humanidad. Cuando conoce a Melody, una joven y rubia sureña, su vida vuelve a tener sentido, pues a pesar de la evidente diferencia de edad y formación académica, deciden casarse. Después de un año, Melody se enamora de un chico de su edad y decide divorciarse, hecho que afectará a Boris y al entrar en depresión, se aventará desde la ventana de su departamento, acción por la cual caerá sobre Helena, una psíquica de quien se enamora.

En contraste con los filmes anteriores, Boris efectúa la ruptura de la cuarta pared al hablar hacia el espectador y definir su existencia como parte de una realidad ficticia por

medio de la metaficción, lo cual resulta extraño o absurdo para los demás personajes en la diégesis, quienes no son conscientes de la presencia del público y por ello creerán que habla consigo mismo.

El filme inicia con una espontánea mirada de Boris quien al mover su cabeza hacia arriba y dirigir su mano hacia la cámara advierte a sus amigos ser observados por una audiencia especialmente interesada en él, de este modo, sus amigos voltean en dirección a la cámara y al negar ver a alguien, Boris se levanta de la silla y continúa su discurso cuestionando:

¿Por qué quieres escuchar mi historia? ¿Nos conocemos? ¿Nos agradamos? Déjame decirte algo de inmediato. No soy una persona agradable, el encanto nunca ha sido una prioridad para mí. Y para que lo sepas, ésta no es la película conmovedora del año. Así que, si eres uno de esos idiotas que necesitan sentirse bien, mejor ve a darte un masaje de pies.<sup>193</sup>

Con este diálogo Boris define su temperamento al presentarse como un personaje excéntrico, amargado y negativo. Mira a la cámara por primera vez dirigiéndose al espectador y criticando su habitual posición pasiva ante el cine o la vida, recriminando su recepción conformista frente a producciones comerciales, las cuales cumplen con su función principal, entretener a las grandes audiencias y sobre todo sublimar sus deseos más profundos. Aquí vemos aplicado el efecto de extrañamiento brechtiano, en la manera en que confronta al espectador haciéndolo consciente de la realización cinematográfica en comparación con otros filmes de Allen. De este modo, Boris es el único personaje en adquirir la consciencia y capacidad de mantener un diálogo con el espectador al argumentar que sólo un genio como él puede tener dicha habilidad: “Soy el único que ve todo el panorama. A eso se refieren con genio”<sup>194</sup>

El filme destaca en la producción allenesca por el uso de la ruptura de la cuarta pared en términos de metaficción, pues al advertir que es el personaje principal del relato,

---

<sup>193</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*Why do you want to hear my story? Do you know each other? Do you like each other? Let me tell you right off, ok. I'm not a like-able guy, charm has never been a priority with me. And just so you know, this is not the feel-good movie of the year. So if you're one of those idiots who needs to feel good, go get yourself a foot massage.*”

<sup>194</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*I'm the only who sees the whole picture. That's what they mean by genius.*”

hace conscientes a los personajes a su alrededor de la existencia de un público, estos al ignorarlo, intensificarán el efecto creando por la ruptura, incluso aún más que en *La rosa púrpura de El Cairo*. Luego de identificar la intención del meganarrador para recurrir a la ruptura de la cuarta pared, hemos elegido la mirada de la escena final, la mirada resolutiva, por simbolizar el momento en el cual, el personaje principal simula una mayor conexión con el espectador. Después pasar un año, todos los personajes se encuentran juntos para celebrar el año nuevo, es en esta escena donde vemos cómo la relación entre Melody y Boris, cambió por completo la vida de cada uno de ellos, al hacer la cuenta regresiva, Boris camina hacia la cámara y en confidencia con el espectador dice:

Suelo odiar las celebraciones de Año Nuevo. Todos están desesperados por divertirse. Tratando de celebrar patéticamente ¿Celebrar qué? ¿Un paso más hacia la tumba? Es por eso que no me canso de decir: el amor que puedas obtener y dar, cualquier felicidad que puedas recibir o brindar, cada medida temporal de gracia, lo que sea que funcione.<sup>195</sup>

En cuanto a las condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared, el filme destaca en el universo allenesco por el origen de la distancia profílmica, la cual se define por el nivel intelectual del personaje principal, en este sentido, en la escena final se observa un estado de plenitud en Boris, quien a través de su particular tono sarcástico aconseja al público de ser y proveer felicidad mediante aquello que él mismo se ha permitido experimentar.

Por otro lado, el coeficiente de Boris como personaje cataloga a la ruptura con características de tipo psicológico, donde la intención del meganarrador reside en la reflexión sobre la vida, el amor, el autosabotaje y la voluntad, razón por la cual, desde el inicio, Boris cuestiona, señala y compadece al público; en relación con la frecuencia de la ruptura, ésta se establece de manera cíclica, pues en ocho ocasiones, el personaje mirará a la cámara-espectador bajo la clasificación esto es un filme: metaficción.

---

<sup>195</sup> Traducción propia. Diálogo en su idioma original: “*I happen to hate New Year's celebrations. Everybody desperate to have fun. Trying to celebrate in some pathetic little way. Celebrate what? A step closer to the grave? That's why I can't say enough times, whatever love you can get and give, whatever happiness you can filch or provide, every temporary measure of grace, whatever works.*”



Fig. 17, 18, 19 y 20. *Así pasa cuando sucede* [Whatever Works] dirigida por Woody Allen (2009). DVD. Boris se despide del público, recordando a los personajes la presencia del público.

En este punto, es oportuno recordar que el uso de la ruptura de la cuarta pared suele adaptarse a filmes que sugieran reflexiones en torno a la metaficción, como lo ejemplificamos en *La rosa púrpura de El Cairo*. El presente filme es un ejemplo más de este tipo, no por el hecho de representar la importancia del cine en sus vidas, sino por hacer consciente al espectador –de manera directa o indirecta– de presenciar un filme, como sucede en los audiovisuales: *El ocaso de una vida*, *Pierrot el loco*, *El club de la pelea* y *El artista*.

En este contexto, la intención e intensidad de la ruptura de la cuarta pared a través de la mirada de Boris, discrepa de las identificadas en los filmes anteriores, pues el meganarrador retrata al personaje principal mediante encuadres que varían de plano medio a plano general, donde observamos un mayor contacto visual y movilidad hacia la cámara, además el protagonista se presenta solo o en compañía de algún otro personaje, este punto es importante pues recordemos que al mirar a la cámara ellos admiten no reconocer al espectador, ya que en no fueron creados para trasgredir el espacio profílmico.

Con esto en mente, es momento de identificar los recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared. El meganarrador recurre a la mirada resolutiva del personaje principal, quien se dirige a la cámara-espectador para despedirse del público, su historia se

encuentra bajo una diégesis mixta que se sitúa en la ciudad de Nueva York en la época actual, en esta escena, su discurso final es acompañado con música extradiegética empática y al ser él mismo quien entrega al relato al espectador, su presencia en el relato figura como narrador explícito intradieгético, por tanto, el tipo de focalización es interna donde la temporalidad presentará de manera lineal de acuerdo con el orden de los acontecimientos, al igual que el montaje, mientras el espacio se desarrolla siempre entre un campo-fuera de campo. A continuación, presentamos la siguiente tabla para sintetizar la información expuesta.

RECURSOS NARRATIVOS QUE INCIDEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED	
<i>Así pasa cuando sucede</i>	
Mirada	resolutiva
Referencia	01:25:15
Personaje	Boris Yellnikoff
Diégesis	ficticia
Narrador	explícito intradieгético
Focalización	interna
Sonido	directo + música extradiegética ( <i>leit-motiv</i> )
Temporalidad	lineal
Espacio	campo -fuera de campo
Montaje	lineal
Tipo de ruptura	esto es un filme: metaficción

TABLA 14. Recursos narrativos que inciden en la ruptura de la cuarta pared. Autoría propia.

Sin duda alguna, la ruptura de la cuarta pared en el cine de Woody Allen representa una estrategia narrativa que en alrededor de cinco décadas el cineasta se ha permitido explorar, exhibiendo en trece filmes la versatilidad del recurso donde el personaje, al ser consciente de sí mismo exhorta desde su espacio y tiempo dieгético a la reflexión en el espectador a través de valores estéticos con fines expresivos, narrativos intertextuales, metafílmicos o brechtianos.

Con el propósito de precisar las condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared allenesca, disponemos de la siguiente tabla con la finalidad de identificar la estructura



utilizada por el meganarrador y comparar la información expuesta en los filmes analizados; cabe señalar que son de nuestro interés los apartados: distancia profílmica, frecuencia y tipo de ruptura, pues son categorías que responden al qué, cómo y cuánto de la mirada a la cámara-espectador:

CONDICIONES QUE INFLUYEN EN LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED ALLENESCA					
Filmes	Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko	Dos extraños amantes	La rosa púrpura de El Cairo	Poderosa Afrodita	Así pasa cuando sucede
Personaje	Boris Grushenko	Alvy Singer	Tom Baxter	Corifeo	Boris Yellnikoff
Distancia profílmica	Conflicto existencialista	Duelo	Autoconciencia	Conducir la narración	Alto nivel intelectual
Característica personal o psicológica	Personal	Personal	Personal	Personal	Psicológico
Intención del meganarrador	Reflexión sobre la vida, la muerte, el amor y Dios	Reflexión sobre su vida y las relaciones amorosas	Proclamar su libertad en la realidad	Contextualizar al espectador sobre la vida de Lenny	Reflexión sobre la vida, el autosabotaje y voluntad
Frecuencia de la mirada	Cíclica: cinco intervenciones	Cíclica: ocho intervenciones	Aislada	Cíclica: cinco intervenciones	Cíclica: ocho intervenciones
Tipo de ruptura	Confidencia absoluta	Confidencia absoluta	Esto es un filme: metaficción	Modalidad de narrador	Esto es un filme: metaficción

TABLA 15. Condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared.  
Autoría propia.

Como se puede observar en la tabla superior, al reconocer la ruptura de la cuarta pared a través de cada protagonista, encontramos una constante en la intención del meganarrador, esta se produce por el interés en la reflexión de lo que podríamos delimitar como condición humana, mezclada a su vez con situaciones mágicas o absurdas propias del estilo allenesco. Así mismo, observamos una inclinación por el uso de tres de los cinco tipos propuestos en el capítulo dos, estos son: confidencia absoluta, modalidad de narrador y esto es un filme: metaficción. Con esto en mente, podemos afirmar que una de las particularidades de la ruptura en el cine de Woody Allen, suele ser el uso del diálogo en todas las categorías, contrario a lo que sucede en otros filmes donde el personaje mediante la categoría mirada casual, expresa su estado de ánimo recurriendo a la comunicación no verbal en escenas clave y de manera aislada como sucede en los filmes: *Las Noches de Cabiria*, *Psicosis*, *Magnolia*, *This Is England*, *Submarino*, *La delicadeza* o *Estudiante*. En este tipo de ejemplos se descarta el efecto propuesto por el distanciamiento brechtiano, pues

en estos casos, los sentimientos están por sobre la razón, observando así una mayor relación empática entre la ficción y el espectador.

Como mencionamos en párrafos anteriores, en el universo allenesco encontramos trece filmes en los que se ejemplifica al menos uno de los cinco tipos de ruptura, al identificar dichos títulos, observando una predilección del meganarrador hacia el uso de la confianza absoluta a cargo de personajes principales como se apreciará en la siguiente tabla donde hemos agrupado los filmes en los que se establece este recurso narrativo:

RUPTURA DE LA CUARTA PARED EN EL CINE DE WOODY ALLEN						
FILME	AÑO	NOMBRE	PERSONAJE	ACTOR	TIPO DE RUPTURA	FRECUENCIA DE LA MIRADA
<i>Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo* pero nunca se atrevió a preguntar</i>	1972	El bufón	Principal	Woody Allen	Confidencia absoluta	Cíclica: dos intervenciones
<i>Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko</i>	1975	Boris Grushenko	Principal	Woody Allen	Confidencia absoluta	Cíclica: cinco intervenciones
<i>Dos extraños amantes</i>	1977	Alvy Singer	Principal	Woody Allen	Confidencia absoluta	Cíclica: ocho intervenciones
<i>Recuerdos</i>	1980	Sin identificar	Incidental	Sin identificar	Mirada casual	Aislada
<i>La rosa púrpura de El Cairo</i>	1985	Tom Baxter	Principal	Jeff Daniels	Esto es un filme: metaficción	Aislada
<i>Días de radio</i>	1987	Joe Needleman	Principal	Seth Green	Mirada casual	Aislada
<i>Sombras y niebla</i>	1991	Jack	Incidental	John Cusack	Mirada casual	Aislada
<i>Poderosa Afrodita</i>	1995	Corifeo	Narrador	F. Murray Abraham	Modalidad de narrador	Cíclica: cinco intervenciones
<i>Todos dicen I Love You</i>	1996	Varios	Varios	Varios	Musical	Cíclica
<i>Muero por ti</i>	2003	Jerry Falk	Principal	Jason Biggs	Confidencia absoluta	Cíclica: diez intervenciones
<i>Así pasa cuando sucede</i>	2009	Boris Yellnikoff	Principal	Larry David	Esto es un filme: metaficción	Cíclica: ocho intervenciones
<i>A Roma con amor</i>	2012	Policía de tránsito y vecino	Narradores	Pierluigi Marchionne y Francesco DeVito	Modalidad de narrador	Cíclica: dos intervenciones
<i>La rueda de la maravilla</i>	2017	Mickey Rubin	Narrador y personaje secundario	Justin Timberlake	Modalidad de narrador	Cíclica: seis intervenciones

TABLA 16. Ruptura de la cuarta pared en el cine de Woody Allen.  
Autoría propia.

Si bien, la conducta visual posee un objetivo e intención a transmitir, encontramos específicamente en la mirada del personaje allenesco una particularidad que permite al meganarrador finalizar el filme mostrando el crecimiento experimentado en su protagonista. Como hemos visto, tanto en la realidad representada como en la realidad misma, la mirada influye en la distancia existente entre un individuo y otro –como señala Knapp – por lo que, como estrategia narrativa, el uso de la ruptura de la cuarta pared cinematográfica ejercerá entre personaje y espectador una mayor cercanía e impacto a nivel psicológico a través de la conducta visual por sobre el uso de su voz de manera acusmática para dirigirse al espectador ya que desde nuestra perspectiva este recurso genera un efecto más débil, en su cinematografía podemos encontrar el uso del sonido mediante la figura del narrador extradiegético como en los filmes *Zelig* (1983) narrado por Patrick Horgan, *Vicky Cristina Barcelona* (2008) narrado por Christopher Evan, *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You Will Meet a Talk Dark Stranger*, 2010) narrado por Zack Orth o *Café Society* (2016) narrado por el propio Allen.

Bajo la mirada allenesca, la ruptura de la cuarta pared enfatiza en el relato apreciaciones de tipo reflexivas donde convergen conceptos en torno a la intertextualidad, la metaficción y la autoconciencia, no obstante, además de estos efectos que en diferentes grados hacen evidente la ficción, encontramos a través de la conducta visual y verbalización del personaje –en especial la de los protagonistas – una reflexión de los temas clave en su cinematografía al final de cada relato, tendiendo al uso de las clasificaciones: mirada casual, modalidad de narrador y confianza absoluta. Esto figura el estilo del meganarrador, igualando su uso quizá con el del cineasta Martin Scorsese en filmes como *Buenos muchachos*, *La invención de Hugo Cabret* o *El lobo de Wall Street* donde recurrirá a las clasificaciones: mirada casual, esto es un filme: metaficción y confianza absoluta respectivamente, también podría decirse que hay ciertas similitudes en el uso de la ruptura con el cine de Federico Fellini en filmes como *E la nave va*, *Amarcord* u *8 ½* los cuales se identifican bajo las categorías: esto es un filme: metaficción, modalidad de narrador y mirada casual, no obstante, el uso de la ruptura de la cuarta pared en las producciones audiovisuales de ambos cineastas generan un contraste con la mirada en el cine de Ingmar Bergman, pues en él observamos encuadres del tipo primerísimo primer plano y primer plano al recurrir a la categoría de mirada casual, como lo vemos en *Gritos y susurros*

cuando se introduce fragmentos en las vidas de María, Karin y Anna y que a su vez coincide con el uso del narrador extradiegético en *Crisis* y el intradiegético en *Sonata de otoño*, diferenciándose de la aplicación del distanciamiento brechtiano en *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955) o en *Sueños* (*Dreams*, 1955).

## Conclusiones

*“You see, this is my life! It always will be!  
Nothing else! Just us, the cameras, and those  
wonderful people out there in the dark!”*

Gloria Swanson en *Sunset Blvd.* (1950)

El relato audiovisual apela a la presencia del espectador como testigo de “la realidad a través del hecho filmico”, es decir a la experiencia cinematográfica basada en una serie de recursos narrativos y estilísticos utilizados para la creación y verosimilitud de esta. Por ello, en contra de la naturaleza y los cánones establecidos en el cine, la ruptura de la cuarta pared como estrategia narrativa, permite al meganarrador crear la ilusión de un contacto visual entre personaje y espectador estableciendo un vínculo más cercano entre ambos al saber que es observado por otra persona, es decir, por el público descubierto en la oscuridad de la sala.

En la presente investigación se abordó la ruptura de la cuarta pared, tomando como antecedente en el primer capítulo su origen teatral por medio de personalidades del ámbito teatral como André Antoine y Bertolt Brecht. En el segundo capítulo hablamos sobre la construcción del relato cinematográfico desde el punto de vista semiótico con el objetivo de reconocer aquellos elementos que influyen en la representación audiovisual de la ruptura, propusimos una clasificación que permita identificar y catalogar los filmes que recurren a ella, hallando la importancia y trascendencia de la conducta visual de los personajes a la cámara-espectador para después definir los tipos de ruptura en cinco categorías: mirada casual, modalidad de narrador, musical, confianza absoluta: entre visión y locura y esto es un filme: metaficción.

Así mismo abordamos los estudios de Mark Knapp en comunicación no verbal con el fin de reconocer el análisis e interpretación de la conducta visual de un personaje ficticio hacia la cámara-espectador, de este modo, para explicar la naturaleza del recurso, partimos de la creación de conceptos que aspiran a catalogar de forma general su aplicación en el cine, estos fueron expuestos en las tablas “Recursos narrativos que inciden en la ruptura de

la cuarta pared”, donde identificamos los elementos que componen el relato audiovisual y que son utilizados en la escena de la ruptura seleccionada, así como las “Condiciones que influyen en la ruptura de la cuarta pared”, donde adoptamos los elementos expuestos por Knapp para comprender la forma de mirar, en este caso, el comportamiento visual de un personaje ficticio. Para el tercer capítulo, identificamos el uso de la ruptura de la cuarta pared en cuatro filmes del cine allenesco donde seleccionamos la primera y última escena de cada filme, aplicando los términos y categorías propuestas para remarcar la importancia de la transgresión de la realidad representada como parte del estilo del cineasta.

La ruptura de la cuarta pared cinematográfica representa desde nuestro punto de vista una mirada hacia el fuera de campo consciente, la cual pende de la diversidad de intenciones que motivan al meganarrador a incluirla en el relato, en todos los casos, el recurso nace como respuesta a una diégesis que establece en el personaje la consciencia de un público o de saber que es parte de una ficción, por ello es fundamenta recordar que no toda mirada a la cámara representa una ruptura, el personaje puede dirigir su mirada en aquello que enmarca el espacio profílmico y aun así no establecer un canal de comunicación con el espectador, entrando la consciencia del personaje en una especie de condición *sine qua non*.

La intensidad de cada ruptura será determinada por las cinco categorías propuestas mediante las cuales el personaje se dirigirá a través del diálogo, la mirada o una combinación de ambas, de este modo, entendemos el recurso como una simulación del proceso comunicativo al momento en que uno o más personajes se dirigen de manera verbal o no verbal al espectador, definiendo la significación de la ruptura en un proceso cognitivo más profundo como en los filmes: *Gritos y susurros* de Ingmar Bergman, *Yo amo a Shirley Valentine* de Lewis Gilbert, *Orlando* de Sally Potter, *Amelié* de Jean-Pierre Jeunet o *Juegos divertidos* de Michael Haneke, donde los meganarradores distancian o involucran al espectador en la trama, logrando a través de la mirada –en la mayoría de los casos – “un entendimiento de ser humano a ser humano” como menciona Flora Davis al respecto de la conducta visual:

Cuando los ojos se encuentran no solamente sabemos cómo se siente el otro, sino que él sabe que nosotros conocemos su estado de ánimo. Y de alguna manera, el contacto ocular nos hace sentir -vivamente- abiertos, expuestos y vulnerables [...] Jean Paul Sartre sugirió una vez que el contacto visual es lo que nos hace real y directamente conscientes de la presencia del otro como ser humano con conciencia e intenciones propias. Cuando los ojos se encuentran, se nota una clase especial de entendimiento de ser humano a ser humano.<sup>196</sup>

Lo anterior escrito por Davis y aplicado a nuestro objeto de estudio, fortalece la idea de que la ruptura de la cuarta pared define –en ciertos casos – la significación del relato o cualquier formato en el que sea empleado ya sea novelas, cómics, videojuegos o series. Hallamos en la ruptura una sensación de verosimilitud ante la comunicación establecida por el personaje, donde la realidad representada y la realidad misma implican la reflexión del espacio y tiempo.

Esta tendencia por incluir la ruptura de la cuarta pared al relato cinematográfico nos permitió reflexionar en torno al género del personaje que la representa, pues en el cine de Woody Allen, se aprecia el uso de la mirada a la cámara-espectador en personajes principales o secundarios de diferentes edades, épocas y contextos, distinguiéndose todos y cada uno de ellos por el hecho de ser representados a través de actores masculinos. Naturalmente, lo anterior nos llevó a rectificar si dicha práctica era replicada en los filmes citados en la investigación, comprobando que, en efecto, se percibe una mayor presencia masculina, esto podría marcar el camino a futuras investigaciones desde la perspectiva de género y la teoría feminista cinematográfica, mediante las cuales se cuestione el uso de la ruptura de la cuarta pared como una extensión de la mirada masculina. Por ello, resulta interesante encontrar filmes o series donde sean las protagonistas quienes realicen el contacto visual hacia el espectador, transgrediendo la realidad representada en tan sólo una ocasión o prolongando su mirada en el desarrollo del relato como sucede en: *Las noches de Cabiria*, *Yo amo a Shirley Valentine*, *Orlando*, *Amélie*, *El cisne negro*, *La cumbre escarlata* o *Doble amante, amante doble*.

Es necesario mencionar que, este proyecto busca resaltar la importancia del uso y efecto de la ruptura de la cuarta pared, es por esto que, conscientes de la carga teatral que

---

<sup>196</sup> Flora Davis, *op. cit.*, p. 87.

envuelve nuestro tema de investigación, deseamos plantear un término que se acople exclusivamente al ámbito cinematográfico, por ello nos aventuramos a proponer el término *transgresión profílmica* pues, si bien, el meganarrador infringe a través de la mirada del personaje la realidad representada, estará, por tanto, infringiendo el espacio profílmico,<sup>197</sup> entendido como todo aquel elemento que ha sido registrado por la cámara para el eventual desarrollo del relato.

Año con año un público específico espera el siguiente filme de Woody Allen donde, por supuesto, abordará como eje principal lo complicadas que son las relaciones humanas a través de ciudades icónicas, con personajes extravagantes o mágicos, con problemas existenciales, matrimoniales o morales a consecuencia de los sentimientos en torno al amor y el sexo, donde además el cine, es decir, el hecho de ser espectador representará no solo un ocio, sino un espacio de catarsis personal.

En perspectiva, la relevancia de nuestra investigación se basa en la explicación de la naturaleza de la mirada a la cámara-espectador, recurso que cobra presencia en las producciones audiovisuales contemporáneas con relación al efecto de cercanía entre la realidad representada y la realidad misma. Aspiramos haber alcanzado nuestro objetivo general, analizar cómo se construye el concepto de la ruptura de la cuarta pared cinematográfica por medio de los términos y categorías propuestos desde la semiótica del cine y la comunicación no verbal, los cuales al ser aplicados en el cine de Woody Allen nos permitieron reflexionar sobre los motivos del meganarrador para la creación de un vínculo a partir de la conducta visual y el diálogo al momento de incluir de manera implícita o explícita al espectador en un tiempo y espacio anacrónicos a su recepción, convirtiéndose así en un testigo de “la realidad a través del hecho fílmico”.

---

<sup>197</sup> Término propuesto por Étienne Souriau. Para más información ver Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, España, Paidós, 1995.



## Anexo

FILMES CITADOS EN EL CAPÍTULO DOS QUE ROMPEN LA CUARTA PARED			
TIPO DE RUPTURA	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
Esto es un filme: metaficción	<i>El conflicto de los Marx / Animal Crackers</i>	Victor Heerman	1930
Esto es un filme: metaficción	<i>El gran dictador / The Great Dictator</i>	Charlie Chaplin	1940
Mirada casual	<i>Crisis / Kris</i>	Ingmar Bergman	1946
Esto es un filme: metaficción	<i>Escalera al cielo / A Matter of Life and Death (Stairway to Heaven)</i>	Michael Powell y Emeric Pressburger	1946
Esto es un filme: metaficción	<i>La ciudad desnuda / The Naked City</i>	Jules Dassin	1948
Esto es un filme: metaficción	<i>El ocaso de una vida / Sunset Boulevard</i>	Billy Wilder	1950
Musical	<i>Cantando bajo la lluvia / Singing' in the rain</i>	Gene Kelly y Stanley Donen	1952
Mirada casual	<i>Las noches de Cabiria / Le notti di Cabiria</i>	Federico Fellini	1957
Mirada casual	<i>Psicosis / Psycho</i>	Alfred Hitchcock	1960
Mirada casual	<i>8½</i>	Federico Fellini	1963
Esto es un filme: metaficción	<i>Pierrot el loco / Pierrot le fou</i>	Jean-Luc Godard	1965
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Alfie</i>	Lewis Gilbert	1966
Mirada casual	<i>La naranja mecánica / A Clockwork Orange</i>	Stanley Kubrick	1971
Mirada casual	<i>El asilo del terror / Asylum</i>	Roy Ward Baker	1972
Mirada casual	<i>Gritos y susurros / Viskningar och rop</i>	Ingmar Bergman	1972
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo* pero nunca se atrevió a preguntar / Everything You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask</i>	Woody Allen	1972
Modalidad de narrador	<i>Amarcord</i>	Federico Fellini	1973
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>La vida de Galileo / Galileo</i>	Joseph Losey	1974
Musical	<i>El show de terror de Rocky / The Rocky Horror Picture Show</i>	Jim Sharman	1975
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko / Love and Death</i>	Woody Allen	1975
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Dos extraños amantes / Annie Hall</i>	Woody Allen	1977
Modalidad de narrador	<i>Sonata de otoño / Höstsonaten</i>	Ingmar Bergman	1978
Mirada casual	<i>Recuerdos / Stardust Memories</i>	Woody Allen	1980
Esto es un filme: metaficción	<i>La nave va / E la nave va</i>	Federico Fellini	1983
Modalidad de narrador	<i>Dunas / Dune</i>	David Lynch	1984

Esto es un filme: metaficción	<i>La rosa púrpura de El Cairo / The Purple Rose of Cairo</i>	Woody Allen	1985
Mirada casual	<i>Días de radio / Radio Days</i>	Woody Allen	1987
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Yo amo a Shirley Valentine / Shirley Valentine</i>	Lewis Gilbert	1989
Modalidad de narrador	<i>Buenos muchachos / Goodfellas</i>	Martin Scorsese	1990
Mirada casual	<i>Sombras y niebla / Shadows and Fog</i>	Woody Allen	1991
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Orlando</i>	Sally Potter	1992
Mirada casual	<i>Drácula, de Bram Stoker / Bram Stoker's Dracula</i>	Francis Ford Coppola	1992
Mirada casual	<i>Jumanji</i>	Joe Johnston	1995
Modalidad de narrador	<i>Poderosa Afrodita / Mighty Aphrodite</i>	Woody Allen	1995
Musical	<i>Todos dicen I Love You / Everyone Says I Love You</i>	Woody Allen	1996
Mirada casual	<i>Trainspotting</i>	Danny Boyle	1996
Esto es un filme: metaficción	<i>Juegos divertidos / Funny Games</i>	Michael Haneke	1997
Mirada casual	<i>El abogado del diablo / The Devil's Advocate</i>	Taylor Hackford	1997
Modalidad de narrador	<i>El gran Lebowski / The Big Lebowski</i>	Joel Coen y Ethan Coen	1998
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Pánico y locura en Las Vegas / Fear and Loathing in Las Vegas</i>	Terry Gilliam	1998
Mirada casual	<i>Tres son multitud / Rushmore</i>	Wes Anderson	1998
Esto es un filme: metaficción	<i>El club de la pelea / Fight Club</i>	David Fincher	1999
Mirada casual	<i>Magnolia</i>	Paul Thomas Anderson	1999
Mirada casual	<i>Psicópata americano / American Psycho</i>	Mary Harron	2000
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Alta fidelidad / High Fidelity</i>	Stephen Frears	2000
Musical	<i>Amor en rojo / Moulin Rouge!</i>	Baz Luhrmann	2001
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Amélie / Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	Jean-Pierre Jeunet	2001
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Bloom</i>	Sean Walsh	2003
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Muero por ti / Anything Else</i>	Woody Allen	2003
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>El decadente / The Libertine</i>	Laurence Dunmore	2004
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Alfie</i>	Charles Shyer	2004
Modalidad de narrador	<i>Charlie y la fábrica de chocolate / Charlie and the Chocolate Factory</i>	Tim Burton	2005
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>El señor de la guerra / Lord of war</i>	Andrew Niccol	2005
Mirada casual	<i>This is England</i>	Shane Meadows	2006
Mirada casual	<i>La comedia de la vida / Du Levande</i>	Roy Andersson	2007

Esto es un filme: metaficción	<i>Juegos divertidos / Funny Games</i>	Michael Haneke	2007
Mirada casual	<i>(500) Días con ella / (500) Days of Summer</i>	Marc Webb	2009
Esto es un filme: metaficción	<i>Así pasa cuando sucede / Whatever Works</i>	Woody Allen	2009
Mirada casual	<i>El imaginario mundo del Doctor Parnassus / The imaginarium of Doctor Parnassus</i>	Terry Gilliam	2009
Mirada casual	<i>Cisne negro / Black Swan</i>	Darren Aronofsky	2010
Modalidad de narrador	<i>Confesiones en el diván / Mahler auf der Couch</i>	Felix O. Adlon y Percy Adlon	2010
Mirada casual	<i>Submarino / Submarine</i>	Richard Ayoade	2010
Esto es un filme: metaficción	<i>El artista / The Artist</i>	Michel Hazanavicius	2011
Mirada casual	<i>La delicadeza / La délicatesse</i>	David Foenkinos y Stéphane Foenkinos	2011
Esto es un filme: metaficción	<i>La invención de Hugo Cabret / Hugo</i>	Martin Scorsese	2011
Modalidad de narrador	<i>A Roma con amor / To Rome with Love</i>	Woody Allen	2012
Mirada casual	<i>Moonrise Kingdom: Un reino bajo la Luna / Moonrise Kingdom</i>	Wes Anderson	2012
Musical	<i>Los miserables / Les Misérables</i>	Tom Hooper	2012
Mirada casual	<i>Llévame a la luna / Un plan parfait</i>	Pascal Chaumeil	2012
Modalidad de narrador	<i>El atlas de las nubes / Cloud Atlas</i>	Tom Tykwer, Lana Wachowski y Lili Wachowski	2012
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>El lobo de Wall Street / The Wolf of Wall Street</i>	Martin Scorsese	2013
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Repugnante / Filth</i>	Jon S. Baird	2013
Modalidad de narrador	<i>El gran hotel Budapest / The Great Hotel Budapest</i>	Wes Anderson	2014
Modalidad de narrador	<i>Jersey Boys: Persiguiendo la música / Jersey Boys</i>	Clint Eastwood	2014
Mirada casual	<i>Una paloma reflexiona sobre la existencia desde la rama de un árbol / En duva satt på en gren och funderade på tillvaron</i>	Roy Andersson	2014
Modalidad de narrador	<i>La gran apuesta / The Big Short</i>	Adam McKay	2015
Modalidad de narrador	<i>La rueda de la maravilla / Wonder Wheel</i>	Woody Allen	2017
Confidencia absoluta: entre visión y locura	<i>Yo, Tonya / I, Tonya</i>	Craig Gillespie	2017

## Referencias

- Acevedo, Eduardo, *et. al. Historia del teatro*. México. UTEHA. 1980.
- Ayuso de Vicente, María Victoria, García Gallarín, Consuelo y Solano Santos, Sagrario. *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid. Ediciones Akal, 1997.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2011.
- Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Barcelona. Seix Barral. 1964.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México. Porrúa. 1995.
- Braun, Edward. *El director de la escena: del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires. Galerna. 1982.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires. Nueva visión. 1963.
- Brown, Tom. *Breaking the Fourth Wall, Direct Address in the Cinema*. Edinburgo. Edinburgh University Press. 2012.
- Burch, Noël. *La praxis del cine*. Madrid. Fundamentos. 1979.
- Burgess, Anthony. *La naranja mecánica*. Minotauro. 2010. Edición Kindle.
- Casetti, Francesco & Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós. 2007.
- Cabrera Zamora, M. I. & Cepeda Buendía A. A. (2008) *Pantalla desbordada en el cine de Chaplin, Hitchcock y Allen* [Tesis de licenciatura]. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ceballos, Edgar. *Principios de construcción dramática*. México. Grupo Editorial Gaceta. 1995.
- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona. Paidós. 1993.
- \_\_\_\_\_ ; *La voz en el cine*. Madrid. Cátedra. 2004.
- Company, Juan & Marzal, José. *La mirada cautiva formas de ver el cine contemporáneo*. Colección Arte, estética y pensamiento. 1999.
- Davis, Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid. Alianza. 2009.
- Díaz, Guillermo. *Esquema de historia del teatro*. Barcelona. Instituto del teatro. 1944.
- Diego, Rosa de & Lorente Eneko. *Teatro y cine: textos y miradas*. Barcelona. UPC/EHU. 2011.
- Fonte, Jorge. *Woody Allen*. Madrid. Cátedra. 2002.

- Frodon, Jean-Michel. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona. Paidós. 2002.
- Gaudreault, André & Jost, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Paidós, 1995.
- Gaudreault, André. *Cine y literatura: Narración y mostración en el relato cinematográfico*. Educación y Cultura. México. 2011.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona. Lumen. 1989.
- Gisselbrecht, André. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Buenos Aires. Siglo Veinte. 1973.
- Gómez, José. *Historia visual del escenario*. Madrid. Punto de Partida. 1997.
- Gómez, Manuel. *Diccionario Akal de teatro*. Madrid. Ediciones Akal. 1997.
- Jauss, Hans. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona. Paidós. 2002.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona. Paidós. 2009.
- Knapp, Mark. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México. Paidós. 1982.
- Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido, una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México. UNAM. 2010.
- Lawson, Carter. *Zola and the theater*. Vendôme. Presses Unier. 1963.
- Lax, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. México. Debolsillo. 2010.
- me, Kenneth & Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. México. FCE. 1964.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona. Gedisa, 2002.
- Mascelli, Joseph. *Las 5 c's de la cinematografía*. México. UNAM. 2012.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona. Paidós. 2002.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona. Paidós. 1972.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona. Paidós. 1983.
- Ramírez, Gabriel. *El cine de Griffith*. México. Era. 1972.
- Sánchez, Jordi. *Narrativa audiovisual*. Barcelona. Editorial UOC. 2006.
- Sanderson, John D. *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Murcia. 2005.
- Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid. Ediciones Akal. 1998.
- Stam, Robert. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona. Paidós. 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2011.

Vincent, Amiel. *Estética del montaje*. Madrid. Adaba. 2005.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Londres. Routledge. 1984.

Zévaès, Alexandre. *Emilio Zola*. México. Biografías Ganesa. 1952.

## **Bibliografía**

Bordwell, David & Kristin, Thompson. *Arte cinematográfico*. México. McGraw-Hill Interamericana. 2004.

López Veneroni, Felipe. *La ciencia de la comunicación: método y objeto de estudio*. México. Trillas. 1997.

Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Barcelona. Gedisa. 1999.

Moragas Spà, Miquel de. *Interpretar la comunicación: Estudios sobre medios en América y Europa*. Barcelona. Gedisa. 2011.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Madrid. Siglo XXI. 1972.

Veres, Luis. *El sentido de la metaficción. De Woody Allen a Roberto Bolaño*. Madrid. Biblioteca Nueva. 2016.

Zavala, Lauro. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: La seducción luminosa*. México. Trillas. 2010.

## **Cibergrafía**

Konigsberg, I. (2004) Diccionario técnico Akal de cine. Recuperado el 22 de abril de 2018, de <https://books.google.com.mx/books?id=DbykrkBqrS4C&lpg=PA10&dq=diccionario%20t%C3%A9cnico%20akal%20de%20cine&pg=PA10#v=onepage&q=diccionario%20t%C3%A9cnico%20akal%20de%20cine&f=false>

Lista de apoyo en IMDb con filmes que recurren a la ruptura de la cuarta pared: *Sort by Popularity - Most Popular Feature Films tagged with keyword "breaking-the-fourth-*

wall".<sup>198</sup> Recuperado el 01 de septiembre de 2021, de [https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=breaking-the-fourth-wall&ref\\_=kw\\_ref\\_key&mode=detail&page=1&title\\_type=movie&sort=moviemeter.asc](https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=breaking-the-fourth-wall&ref_=kw_ref_key&mode=detail&page=1&title_type=movie&sort=moviemeter.asc)

Vidales, C. (2015) Historia, teoría e investigación de la comunicación. Comunicación y Sociedad, núm. 23. Recuperado el 15 de noviembre de 2018, de la biblioteca digital de la UNAM.

Woody Allen en entrevista con Josh Tyrangiel para el medio estadounidense *TIME Magazine* Interviews, 2008 en línea.

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=483&v=ILAYYrxtJfI](https://www.youtube.com/watch?time_continue=483&v=ILAYYrxtJfI)

Woody Allen, audio *The Lost Generation* en el álbum Stand-Up Comic: 1964-1968.

Recuperado el 01 de septiembre de 2021, de

<https://www.youtube.com/watch?v=JEsFbeqiD8w>

Zavala Alvarado L. (2016) De qué hablamos al decir “estética del cine”. *Desde el sur*, (8), 85-100. <https://doi.org/10.21142/DES-801-2016-85-100>

## Filmografía

1. *¿Qué hay de nuevo Pussycat? (¿What's New Pussycat?)* Dir. Clive Donner. 1965.
2. *(500) Días con ella ((500) Days of Summer)* Dir. Marc Webb. 2009.
3. *8 ½*, Dir. Federico Fellini. 1963.
4. *A Roma con amor (To Rome with Love)* Dir. Woody Allen. 2012.
5. *Alfie* Dir. Charles Shyer. 2004.
6. *Alfie* Dir. Lewis Gilbert. 1966.
7. *Alta fidelidad (High Fidelity)* Dir. Stephen Frears. 2000.
8. *Amarcord*. Dir. Federico Fellini. 1973.
9. *Amélie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain)* Dir. Jean-Pierre Jeunet. 2001.
10. *Amor en rojo (Moulin Rouge!)* Dir. Baz Luhrmann. 2001.
11. *Amor y muerte (Scoop)* Dir. Woody Allen. 2006.
12. *Amor y muerte: La última noche de Boris Grushenko (Love and Death)* Dir. Woody

---

<sup>198</sup> Orden por popularidad- Películas con mayor popularidad etiquetadas con la palabra clave “ruptura de la cuarta pared”. Traducción propia.

- Allen. 1975.
13. *Así pasa cuando sucede (Whatever Works)* Dir. Woody Allen. 2009.
  14. *Asilo del terror (Asylum)* Dir. Roy Ward Baker. 1972.
  15. *Bloom*. Dir. Sean Walsh. 2003.
  16. *Buenos muchachos (Goodfellas)* Dir. Martin Scorsese. 1990.
  17. *Café Society*. Dir. Woody Allen. 2016.
  18. *Cantando bajo la lluvia (Singing' in the Rain)* Dir. Stanley Donen y Gene Kelly. 1952.
  19. *Charlie y la fábrica de chocolate (Charlie and the Chocolate Factory)* Dir. Tim Burton. 2005.
  20. *Cisne negro (Black Swan)* Dir. Darren Aronofsky. 2010.
  21. *Cómo salir de Búfalo (Buffaloed)* Dir. Tanya Wexler. 2019.
  22. *Confesiones en el diván (Mahler auf der Couch)* Dir. Felix O. Adlon y Percy Adlon. 2010.
  23. *Conocerás al hombre de tus sueños (You Will Meet a Talk Dark Stranger)* Dir. Woody Allen. 2010.
  24. *Crímenes y pecados (Crimes and Misdemeanors)* Dir. Woody Allen. 1989.
  25. *Crisis (Kris)* Dir. Ingmar Bergman. 1946.
  26. *Delitos y faltas (Crimes and Misdemeanors)* Dir. Woody Allen. 1989.
  27. *Desaparición de una dama en el teatro Robert-Houdin (Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin)* Dir. George Méliès. 1896.
  28. *Desmontando a Harry (Deconstructing Harry)* Dir. Woody Allen. 1997.
  29. *Días de radio (Radio Days)* Dir. Woody Allen. 1987.
  30. *Dos extraños amantes (Annie Hall)* Dir. Woody Allen. 1977.
  31. *Drácula, de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)* Dir. Francis Ford Coppola. 1992.
  32. *Dunas (Dune)* Dir. David Lynch. 1984.
  33. *El abogado del diablo (The Devil's Advocate)* Dir. Taylor Hackford. 1997.
  34. *El artista (The Artist)* Dir. Michel Hazanavicius. 2011.
  35. *El atlas de las nubes (Could Atlas)* Dir. Tom Tykwer, Lana Wachowski y Lili Wachowski. 2012.
  36. *El circo (The Circus)* Dir. Charlie Chaplin. 1928.
  37. *El club de la pelea (Fight Club)* Dir. David Fincher. 1999.
  38. *El conflicto de los Marxs (Animal Crackers)* Dir. Victor Heerman. 1930.
  39. *El decadente (The Libertine)* Dir. Laurence Dunmore. 2004.
  40. *El dormilón (Sleeper)* Dir. Woody Allen. 1973.
  41. *El gran asalto al tren (The Great Train Robbery)* Dir. Edwin Porter. 1903.
  42. *El gran dictador (The Great Dictator)* Dir. Charlie Chaplin. 1940.
  43. *El gran hotel Budapest (The Great Hotel Budapest)* Dir. Wes Anderson. 2014.
  44. *El gran Lebowski (The Big Lebowski)* Dir. Joel Coen y Ethan Coen. 1998.
  45. *El gran trago (The Big Swallow)* Dir. James Williamson. 1901.
  46. *El imaginario mundo del Doctor Parnassus (The Imaginarium of Doctor Parnassus)* Dir. Terry Gilliam. 2009.



47. *El lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street)* Dir. Martin Scorsese. 2013.
48. *El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr.)* Dir. Buster Keaton. 1924.
49. *El ocaso de una vida (Sunset Boulevard)* Dir. Billy Wilder. 1950.
50. *El regador regado (L'Arroseur arrosé)* Dir. Louis Lumière. 1895.
51. *El señor de la guerra (Lord of War)* Dir. Andrew Niccol. 2005.
52. *El show de terror de Rocky (The Rocky Horror Picture Show)* Dir. Jim Sharman. 1975.
53. *El teléfono (The Lonely Villa)* Dir. David Wark Griffith. 1909.
54. *El violinista en el tejado (Fiddler on the Roof)* Dir. Norman Jewison. 1971.
55. *Ensayo de orquesta (Prova d'orchestra)* Dir. Federico Fellini. 1978.
56. *Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire)* Dir. Neil Jordan. 1994.
57. *Escalera al cielo (A Matter of Life and Death)* Dir. Michael Powell & Emeric Pressburger. 1946.
58. *Europa.* Dir. Lars Von Trier. 1991.
59. *Granujas de medio pelo (Small Times Crooks )* Dir. Woody Allen. 2000.
60. *Gritos y susurros (Viskningar och rop)* Dir. Ingmar Bergman. 1972.
61. *Güeros.* Dir. Alonso Ruizpalacios. 2014.
62. *Hannah y sus hermanas (Hannah and Her Sisters)* Dir. Woody Allen. 1986.
63. *Honrado a la fuerza (Larceny, Inc.)* Dir. Lloyd Bacon. 1942.
64. *International Secret Police: Key of Keys (Kokusai himitsu Keisatsu: Kagi no kagi)* Dir. Senkichi Taniguchi. 1965.
65. *Jasmín azul (Blue Jasmine)* Dir. Woody Allen. 2013.
66. *Jersey Boys: Persiguiendo la música (Jersey Boys)* Dir. Clint Easwood. 2014.
67. *Juegos divertidos (Funny Games)* Dir. Michael Haneke. 1997.
68. *Juegos divertidos (Funny Games)* Dir. Michael Haneke. 2007.
69. *Jumanji.* Dir. Joe Johnston. 1995.
70. *Jurassic World: Mundo Jurásico (Jurassic World)* Dir. Colin Trevorrow. 2015.
71. *La ciudad desnuda (The Naked City)* Dir. Jules Dassin. 1948.
72. *La comedia de la vida (Du Levande)* Dir. Roy Andersson. 2007.
73. *La dama del lago (Lady in the Lake)* Dir. Robert Montgomery. 1946.
74. *La delicadeza (La délicatesse)* Dir. David Foenkinos y Stéphane Foenkinos. 2011.
75. *La gran apuesta (The Big Short)* Dir. Adam McKay. 2015.
76. *La invención de Hugo Cabret (Hugo)* Dir. Martin Scorsese. 2011.
77. *La naranja mecánica (A Clockwork Orange)* Dir. Stanley Kubrick. 1971.
78. *La nave va (E la Nave Va)* Dir. Federico Fellini. 1983.
79. *La provocación (Match Point)* Dir. Woody Allen. 2005.
80. *La rosa púrpura de El Cairo (The Purple Rose of Cairo)* Dir. Woody Allen. 1985.
81. *La rueda de la maravilla (Wonder Wheel)* Dir. Woody Allen. 2017.
82. *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon)* Dir. Louis Lumière. 1895.
83. *La vida de Galileo (Galileo)* Dir. Joseph Losey. 1974.
84. *La viuda (Greta)* Dir. Neil Jordan. 2018.

85. *Las noches de Cabiria (Le Notti di Cabiria)* Dir. Federico Fellini. 1957.
86. *Lily la tigresa (What's up Tiger Lily?)* Dir. Woody Allen. 1966.
87. *Llévame a la luna (Un plan parfait)* Dir. Pascal Chaumeil. 2012.
88. *Los ilusos.* Dir. Jonás Trueba. 2013.
89. *Los miserables (Les Misérables)* Dir. Tom Hooper. 2012.
90. *Los paraguas de Cherburgo (Les parapluies de Cherbourg)* Dir. Jacques Demy. 1964.
91. *Magnolia.* Dir. Paul Thomas Anderson. 1999.
92. *Manhattan.* Dir. Woody Allen. 1979.
93. *Maridos y Esposas (Husbands and Wives)* Dir. Woody Allen. 1992.
94. *Matando a tus amigos (Killing your Friends)* Dir. Woody Allen. 2015.
95. *Media noche en París (Midnight in Paris)* Dir. Woody Allen. 2011.
96. *Moonrise Kingdom: Un reino bajo la Luna (Moonrise Kingdom)* Dir. Wes Anderson. 2012.
97. *Muero por ti (Anything Else)* Dir. Woody Allen. 2003.
98. *Niños jugando a las canicas (Enfants jouant aux billes)* Dir. Louis Lumière. 1896.
99. *Orlando.* Dir. Sally Potter. 1992.
100. *Pandillas de Nueva York (Gangs of New York)* Dir. Martin Scorsese. 2002.
101. *Pánico y locura en Las Vegas (Fear and Loathing in Las Vegas)* Dir. Terry Gilliam. 1998.
102. *Panorama del gran canal visto desde un barco (Panorama du grand Canal vu d'un Bateau)* Dir. Louis Lumière. 1896.
103. *Partida de cartas (Partie de cartes)* Dir. Louis Lumière. 1896.
104. *Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite)* Dir. Woody Allen. 1995.
105. *Psicópata americano (American Psycho)* Dir. Mary Harron. 2000.
106. *Psicosis.* Dir. Alfred Hitchcock. 1960.
107. *Recuerdos de una estrella (Stardust Memories)* Dir. Woody Allen. 1980.
108. *Repugnante (Filth)* Dir. Jon S. Baird. 2013.
109. *Retrato de una dama (The Portrait of a lady)* Dir. Jane Campion. 1996.
110. *Robó, huyó y lo pescaron (Take the Money and Run)* Dir. Woody Allen. 1969.
111. *Satiricón (Satyricon)* Dir. Federico Fellini. 1969.
112. *Septiembre (September)* Dir. Woody Allen. 1987.
113. *Sin aliento (À bout de souffle)* Dir. Jean-Luc Godard. 1960.
114. *Sombras y niebla (Shadows and Fog)* Dir. Woody Allen. 1991.
115. *Sonata de otoño (Höstsonaten)* Dir. Ingmar Bergman. 1978.
116. *Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende)* Dir. Ingmar Bergman. 1955.
117. *Submarino (Submarine)* Dir. Richard Ayoade. 2010.
118. *Sueños (Dreams)* Dir. Ingmar Bergman. 1955.
119. *Sueños de un seductor (Play it Again, Sam)* Dir. Herbert Ross. 1972.
120. *This is England.* Shane Meadows. 2006.
121. *Todos dicen I Love You (Everyone Says I Love You)* Dir. Woody Allen. 1996.
122. *Trainspotting* Dir. Danny Boyle. 1996.

123. *Tres colores: Azul (Trois couleurs: Bleu)* Dir. Krzysztof Kieślowski. 1993.
124. *Tres son multitud (Rushmore)* Dir. Wes Anderson. 1998.
125. *Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire)* Dir. Elia Kazan. 1951.
126. *Una paloma reflexiona sobre la existencia desde la rama de un árbol (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron)* Dir. Roy Andersson. 2014.
127. *Viaje a la Luna (Le voyage dans la Lune)* Dir. George Méliès. 1892.
128. *Vicky Cristina Barcelona*. Dir. Woody Allen. 2008.
129. *Woody Allen: A Life in Film*. Dir. Richard Schickel. 2002.
130. *Woody Allen: El documental (Woody Allen: A Documentary)* Dir. Robert B. Weide. 2011.
131. *Yo amo a Shirley Valentine (I love Shirley Valentine)* Dir. Lewis Gilbert. 1989.
132. *Yo, Tonya (I, Tonya)* Dir. Craig Gillespie. 2017.
133. *Zelig*. Dir. Woody Allen. 1983.