

**LA GRIETA EN LA PANTALLA. DEFINICIÓN Y
ANÁLISIS DE LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED EN EL
MEDIO AUDIOVISUAL**

**THE CRACK IN THE SCREEN. DEFINITION AND
ANALYSIS OF THE BREAKING OF THE FOURTH WALL IN
THE AUDIOVISUAL MEDIA**

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

ARTÍCULO RECIBIDO: 28-09-2018 | ARTÍCULO ACEPTADO: 02-10-2019

RESUMEN:

La noción *ruptura de la cuarta pared* se ha empleado de manera laxa e imprecisa. Diferenciar las particularidades de este tipo de metalepsis nos ofrece un recorrido comparatístico por diversas obras de la historia del cine y de las teleseries, desde el cine clásico hasta los transmedias actuales. La reflexividad que le caracteriza permite distinguir, a grandes rasgos, tres usos distintos de esta estrategia según el objetivo que cumple en cada obra: superar la evasión para involucrar activamente al espectador; provocar reflexiones sobre la ficción, la no-ficción y sus contactos con nuestra realidad, y subrayar hasta el absurdo cómico las convenciones del arte.

ABSTRACT:

The notion *breaking the fourth wall* has been used in a lax and imprecise way. Distinguishing the particularities of this kind of metalepsis will offer us a

comparatist tour around various works of the cinema and series history, from classic movies to the current transmedia. The reflexivity that characterizes it allows to differentiate, in rough outlines, three uses of this strategy depending on the objective that achieve in every work: to get over the evasion to involucrate the spectator actively; to provoke reflections about the fiction, the fact-fiction and its contacts with our reality, and to underline the (comical) absurd of the art's conventions.

PALABRAS CLAVE:

Ruptura de la cuarta pared, pragmática, convenciones audiovisuales, horizonte de expectativas, reflexividad

KEYWORDS:

Breaking the fourth wall, pragmatics, audiovisual conventions, horizons of expectation, reflexivity

Laro del Río Castañeda. Graduado en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo y con un máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat de Barcelona, su principal línea de investigación es la narrativa audiovisual, desde un enfoque postestructuralista y semiótico, atendiendo con especial interés a las corrientes artísticas y filosóficas de la Posmodernidad.

1. Introducción

Espectadores, críticos e investigadores se sirven de la expresión metafórica «ruptura de la cuarta pared» cada vez con mayor frecuencia e imprecisión. La bibliografía más extendida sobre semiótica, narratología o recepción teatral —incluida aquella que focaliza en la Posmodernidad— o bien no alude a este fenómeno¹ o bien lo plantea de manera superficial. En *La escuela del espectador* de Ubersfeld (1981: 122) y en algunos artículos de temática diversa se opta por improvisar definiciones sin respaldo bibliográfico, donde romper la cuarta pared es, por ejemplo, «a narrator or character addressing an audience directly» (Cattrysse y Gambier, 2008: 52), «to acknowledge the presence of the audience» (Tyler, 2008: 98), «deliberately stepping out of character roles in order to directly address the audience» (Vv. Aa., 2008: 101), o «[w]hen a comic strip acknowledges that it is only a comic strip (or a play acknowledges it is only a play, or a film a film, etc.)» (Thoss, 2011: 554).

La proliferación de mecanismos y efectos narrativos con que puede confundirse en la actualidad quizá sea una de las causas de su uso desmedido: hoy en día, hasta la ficción más comercial apela

¹ Así sucede, entre otros, en Ubersfeld (1977), Bobes Naves (1987), Abuín González (1997), De Toro y De Toro (1998) y Alonso de Santos (2007). También en los diccionarios literarios o teatrales de Shipley (1943), Dieterich (1973), Cuddon (1977), Marchese y Forradellas (1978), Pavis (1980), Gray (1984), Vv. AA. (1991), Staton y Banham (1996), Vv. AA. (2001), González de Gambier (2002), donde no se define «ruptura de la cuarta pared». Solo Gómez García (1997: 741) incluye el término *ruptura*, pero lo explica parcialmente, desde la teoría teatral de Brecht.

al espectador a través de la pantalla. *La hora de José Mota* (Mota, 2009) y el resto de series de este cómico de humor blanco, la saga paródica de superhéroes *Deadpool* (Miller, 2016) y *Deadpool 2* (Leitch, 2018) y *Stuck in the Middle* (Videtti Figueiredo y Brown, 2016), serie infantil de temas y caracteres tópicos que emite el canal Disney Channel, son buena prueba de ello: sus protagonistas hablan constantemente a cámara, en especial para bromear y contar chistes. Tal vez por ello, también ciertas estrategias narrativas con efectos similares han terminado siendo catalogadas como rupturas de la cuarta pared (Amat Jiménez, 2015: 65 y ss.), aunque estrictamente no tengan por qué serlo.

Así pues, el significado de este sintagma que proviene del mundo del teatro se ha vuelto demasiado laxo y, por consiguiente, improductivo para el estudio de todas aquellas manifestaciones artísticas en las que es susceptible de ser aplicado. La creciente popularización del término y el aumento de fenómenos similares en forma o intención con que puede confundirse justifican la propuesta de una definición precisa y razonada.

2. Definir la ruptura de la cuarta pared: disrupción y reflexividad

Desde un punto de vista semiótico², la ruptura de la cuarta pared es un recurso que se explica atendiendo a dos aspectos del lenguaje cinematográfico.

² Seguimos la tripartición clásica de la semiótica literaria propuesta por Morris (1938: 1-13) y que resume Alicia Yllera (1974: 124-125) del siguiente modo: «a) La semiótica semántica, encargada de estudiar la relación de los

1. *Ruptura...* implica disrupción. Señala la aparición de un elemento incoherente en el mundo de ficción autónomo de cada obra; algo ha de «molestar» en la textualidad, en la sintaxis particular del filme.
2. *...de la cuarta pared* supone reflexividad. Se refiere a una llamada de atención al espectador acerca del carácter artificial de la obra cinematográfica y, por ende, una advertencia de la existencia de un pacto pragmático y convencional que todo receptor acepta de modo tácito al ver una obra de ficción. En definitiva, propone una reflexión sobre la ficción y la no-ficción, tomando como base su propia ficcionalidad.

Es importante subrayar la relación de consecutividad: la reflexividad ha de ser resultado de la disrupción. Por ello, las rupturas de la cuarta pared parten de una metalepsis (Genette, 1972: 289 y ss.; 2004): de la ficcionalización de un elemento profilmico o relacionado con el mundo del rodaje, la actuación y la dirección de películas —un actor que aparentemente se desdobra del personaje, el espectador, una cámara, etcétera— cuyo efecto es hacerse notar a sí mismo.

Ante esto cabría preguntarse si existen incoherencias en el mundo ficcional que no «saquen» al espectador; y, por otra parte, cómo puede haber toma de conciencia de la condición de artificio de una obra sin que se agujeree el universo autosuficiente que esta misma ha construido a base de expectativas y convenciones. En los

signos con los objetos que representan. b) La semiótica pragmática, que analiza los signos en relación con sus intérpretes [...]. c) La semiótica sintáctica, que considera la relación formal de los signos entre sí».

siguientes epígrafes analizaré algunos ejemplos para responder las dos preguntas planteadas y comprobar la definición que propongo para *ruptura de la cuarta pared*: 'estrategia aplicable en el arte mimético que consiste en la ficcionalización intencionada de un elemento relacionado con la creación y/o difusión de ese mismo arte, pero incoherente en el universo de la ficción, y que, en consecuencia, provoca en el receptor la toma de conciencia del carácter artificioso de la obra y la reflexión acerca de la ficción y sus mecanismos'.

Un caso canónico lo encontramos en *Los olvidados* (Buñuel, 1950). Tras una hora de metraje, el espectador se encuentra inmerso en su historia, mezcla de escenas de corte neorrealista, elementos oníricos y rasgos casi esperpénticos. El protagonista ha sido acusado del robo de un cuchillo; le llevan a un centro para trabajar y estudiar. En una escena, un chiquillo coge un cubo lleno de huevos de gallina y se lo acerca a nuestro héroe. Este, tras mirar a izquierda y derecha, toma uno, lo agujerea, sorbe un poco; pero, despreciando su contenido, lo escupe. Entonces mira a cámara y lanza el huevo. El objetivo se mancha por completo hasta que la clara y la yema resbalan hacia el suelo. Unos segundos después, la ficción vuelve a su curso habitual y, como si nada hubiera sucedido, la historia continúa. Algunos niños que lo han visto sorber el huevo van hacia él y le preguntan...

Una grieta ha crecido en una de las cuatro paredes que la ficción finge tener para separarse de nuestra realidad; los límites entre los dos espacios, aparentemente³, han desaparecido. Los

³ Digo aparentemente porque —en línea con el pensamiento de Paul de Man (1979)— hay que considerar que la ficción, por naturaleza, no puede mezclarse con nuestra realidad más que en un nivel pragmático. Aquí la obra

efectos de la mirada y del huevazo contra la cámara, dentro de la interpretación de la obra, son más o menos evidentes: caracterizan al personaje, violento y rebelde, un niño que quebranta las normas, incluso las de su propia ficción. Pero, al mismo tiempo, esta ruptura recuerda al espectador que está ante una película, le obliga a tomar partido, a entender que el filme muestra una realidad ficcional que, *mutatis mutandis*, se corresponde con la no-ficcional: no es una cinta de evasión ni de entretenimiento, exige reflexión y participación. Inesperada y sorprendente, supone una incoherencia en el mundo de ficción creado durante sesenta minutos a través de complejas convenciones, premisas, expectativas... que funciona como un agujonazo para el receptor de *Los olvidados*. El espectador ve la pantalla e identifica la cámara, ve la película como obra artificiosa creada *por* algo. E imagina a un autor, con unos intereses que pueden ir más allá de los económicos a la hora de rodar el filme. Y toma conciencia de su propio papel como público.

No obstante, cabría pensar en qué ocurre cuando uno de los dos factores que definen la ruptura de la cuarta pared (disrupción y reflexividad) no se cumple. En muchos casos, suelen darse situaciones que, de manera popular, se denominan con el mismo sintagma, pese a no funcionar exactamente igual. Un buen ejemplo es *Community* (Harmon, 2009), una *sitcom* ambientada en un colegio universitario; se caracteriza por el uso constante de

ha pasado a incorporar un elemento, la cámara (que invita a incluir también a la persona que la controla y a la persona que verá lo rodado, esto es, al autor y al espectador), que desde ese momento es ficción. Todo lo que aparece en la pantalla, sea coherente o incoherente, verosímil o inverosímil, será siempre parte del constructo artístico, y solo puede entenderse como ficción, pese a que tendamos a asimilarlo (en una opción de lectura a veces legítima) con un elemento de nuestra realidad.

referencias pop, parodias, pastiches y (meta)metaficciones. Después de un episodio piloto en el que se presenta a los personajes principales y se bosqueja el estilo de la teleserie, el segundo comienza con una situación un tanto extraña. En plena introducción del episodio, en este caso con la estrategia recurrente de emitir a través de los altavoces de la biblioteca las noticias relacionadas con la universidad, uno de los protagonistas, Abed Nadir, comenta al respecto del informe: «I like it. It makes every ten minutes feel like the beginning of a new scene of a TV show. Of course, the illusion only lasts until someone says something they never say on TV, like how much their life is like TV. [*Pausa.*] There it's gone». Este comentario no hace avanzar la trama ni contiene ningún chiste; tampoco define mejor al personaje, sino que redundante en su caricatura. ¿Cómo se justifica, pues, su relevancia?, ¿cuál debería ser la respuesta del espectador?

Las aseveraciones de Abed están construidas para que el espectador se sonría porque resulta irónico que un personaje que se cree real considere su existencia como ficcional, como efectivamente es. En un giro borgeano, el receptor de la obra —quien también se cree real— podría ser, a su vez, un personaje en una ficción que no puede reconocer como tal.

Hay muchos casos similares en *Community*. Me parece interesante una escena del episodio 2/17, en la que la relación entre ficción y no-ficción vuelve a tambalearse. Cabe señalar que, a estas alturas, el seguidor de la serie tiene un horizonte de expectativas (Burguera, 2004: 403-405) muy preciso: aguarda más alusiones al estatus de artificio ficcional de unos personajes que se creen no-ficcionales. El capítulo se inicia del modo habitual: todos los protagonistas están juntos en su mesa de estudio de siempre —hay libros y apuntes sobre ella—, y se vuelve a la normalidad tras las aventuras del capítulo anterior con un par de bromas. Como en

cualquier *sitcom*, el escenario se ha reiniciado un episodio más. Pero no ocurre nada; o, más bien, ocurre que no ocurre nada, porque el espectador se da cuenta de que la acción no avanza e intenta comprender qué relevancia tienen para él esos tensos segundos de pausa narrativa. Los personajes se miran entre sí, espacian sus diálogos. «So, what should we do now?», pregunta Troy. Por supuesto, seguir con sus vidas de estudiantes: estudiar. Pero la tensión es máxima; Jeff mastica las palabras mientras abre el libro: «Chapter... four...» De pronto, aparece el decano Pelton: «Hello!» Todos respiran de nuevo y dan las gracias en alto alegremente. El capítulo vuelve a su ritmo habitual y recupera su atmósfera. Algo ha ocurrido en el colegio universitario.

Un espectador esporádico podría pensar que la escena que acabo de explicar describe la procrastinación estudiantil. Sin embargo, desde el horizonte de expectativas de un seguidor constante de la serie, la significación es mucho más rica: los personajes parecen esperar el evento anómalo que desencadene la trama argumental del episodio. No es verosímil pensar que se han pasado los cursos sin estudiar (de hecho, ya han leído los tres primeros temas de Antropología, como puede inferirse del comentario de Jeff) y que, por lo tanto, estaban pensando en saltarse el estudio un día más. Todos los indicios parecen señalar que los personajes, en ese momento concreto (y no en otro: «fuera del tiempo del episodio» sí estudian y tienen su vida corriente y sin interés), esperaban algo. Un problema que solucionar, una prueba que superar, un hecho especial..., algo que diera comienzo al capítulo. Una vez más, las noticias del decano les sirven de desencadenante para otra aventura.

¿Son estos dos casos ejemplos de rupturas de la cuarta pared? Estrictamente no. Aunque la verosimilitud se ha forzado hasta sus límites, no hay ninguna interrupción textual, no hay una

ficcionalización de un elemento incoherente en la semántica de la obra, por lo que no podemos hablar de ruptura.

Ambas escenas parecen rupturas de la cuarta pared porque producen efectos pragmáticos muy similares a los suyos. La metaficción —la televisión en la televisión o el cine en el cine, como en la célebre *The Purple Rose of Cairo* (Allen, 1985)— favorece fácilmente la toma de conciencia del artificio artístico. Y los momentos ambiguos en que los personajes podrían ser conscientes de su carácter ficcional también sirven de llamada de atención al espectador⁴. Pero solo cumplen un factor: la reflexividad. No incluyen una verdadera ruptura (de la cuarta pared).

Estos ejemplos, que denominaré *pseudo rupturas de la cuarta pared*, son útiles para explicar cómo funciona la pragmática de la cuarta pared. El arte narrativo está construido desde la relación intrínseca de un autor modelo y un lector modelo: emisor y receptor implícitos. El mensaje que el primero envía al segundo está constituido, en la literatura, por las acciones, las descripciones y los diálogos de los personajes; en el film, por lo mostrado en la banda de imagen y lo emitido en la banda de sonido (incluye, así, signos de muy diversa índole como el montaje, la fotografía, el movimiento, la música, los ruidos, las palabras, los tonos, los gestos, etcétera, por lo que su semiótica es más compleja de analizar). Cada uno de estos signos y sus relaciones internas forman

⁴ Al igual que otros fenómenos: la aparición de personajes conocidos actuando de sí mismos (como sucede, ya en exceso, en *The Simpsons*, Groening, 1989; o, en España en *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, Trueba y Sanz, 2010), los juegos con los paratextos (Genette, 1982: 11-12) (son ilustrativos al respecto los capítulos finales de *Gravity Falls*, Hirsch, 2012), etcétera.

parte de un signo mayor, la escena; y el conjunto de escenas y sus relaciones internas forman la obra, mensaje completo y construido con un complejo código individual —en tanto que crea unas expectativas únicas— que el espectador tendrá que descodificar y completar (interpretar). De ahí que el espectador no solo intente entender por qué un personaje dice «x» a otro, sino por qué alguien (le) muestra audiovisualmente que un personaje dice «x» a otro. Veíamos anteriormente que el huevazo de *Los olvidados* quería llamar la atención: no solo hay que ser un testigo de lo mostrado, un mero *voyeur*, sino también un participante en el proceso comunicativo artístico, un interlocutor activo.

Este esquema comunicativo propio del arte mimético se altera con la ruptura de la cuarta pared: un elemento que es parte del mensaje *parece* dirigirse al espectador real directamente, como si se saltara un escalón (véanse dos esquemas propios a continuación, inspirados en Eco, 1994: 26-33). Lo que en verdad tenemos es una ficcionalización de un elemento ajeno a ese mundo ficcional, un narratario que rompe la autonomía del universo de ficción por incoherente: la cámara que recibe el huevazo pasa a formar parte de ese mundo creado por Buñuel aunque allí no «debería» haber ninguna cámara.

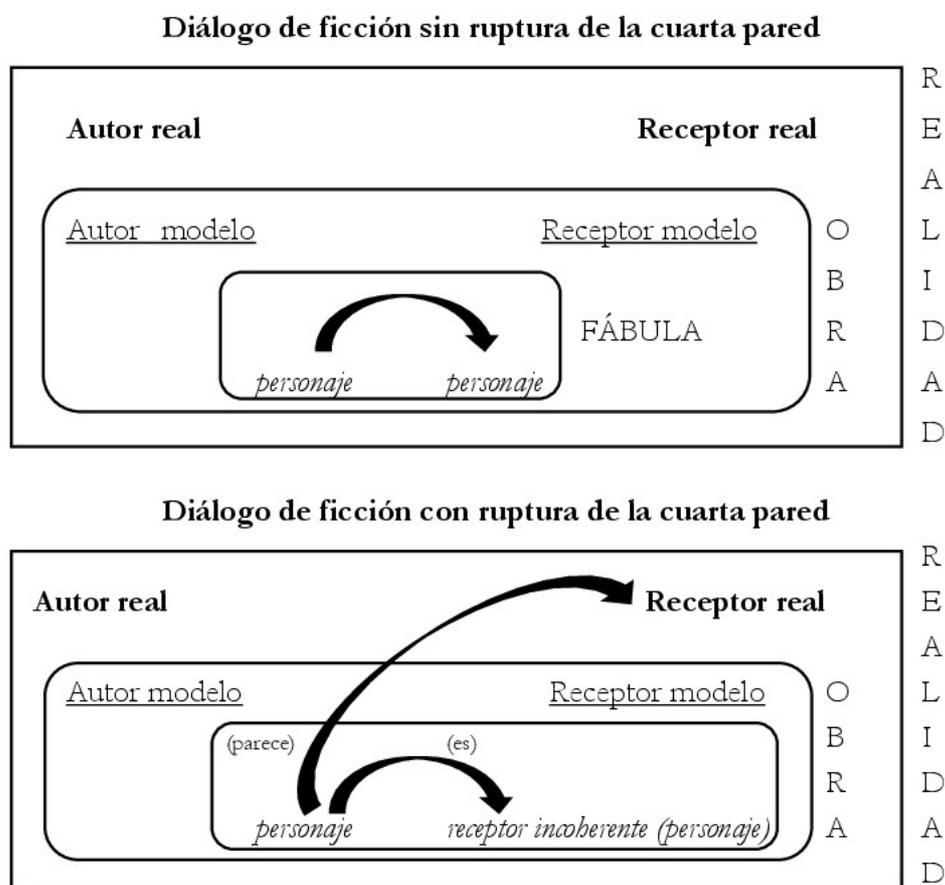


Fig.1. Esquema del proceso pragmático de una ruptura de la cuarta pared.

En el caso de *Community* y de todas las pseudo rupturas de la cuarta pared, se juega con la ambigüedad y el espectador es capaz de leer una doble interpretación: los personajes hablan entre sí y a la vez le hablan, en apariencia, directamente a él. A diferencia de en *Los olvidados*, aquí la segunda opción solo es sugerida, y no será difícil dar con espectadores que no capten la pseudo ruptura y vean la serie como cualquier otra *sitcom*. La alusión queda propuesta vaga y ambiguamente: no hay ninguna marca textual lo

suficientemente fuerte como para asegurar una ficcionalización del espectador.

En sentido inverso, no toda disrupción textual conlleva reflexividad en el receptor, es decir, provoca una ruptura de la cuarta pared. La inclusión en una obra de un elemento inverosímil de modo *inintencionado*, por ejemplo, no es una ruptura de la cuarta pared. Un fallo de récord, un personaje poco creíble o descuidos como que un soldado de *Ben-Hur* (Wyler, 1959) lleve reloj «sacan» al espectador de la ficción, pero no son percibidos como significativos. En *The Boy Who Cried Bitch* (Campanella, 1991), ópera prima del oscarizado Juan José Campanella, se ve en más de un momento el gato del micrófono, ese plumero que evita que el ruido del viento ensucie la grabación. En este caso, la aparición de algo ajeno al universo de ficción no guarda ningún significado ni interés. Es un mero error⁵.

Otra posible ruptura semántica que no produce reflexividad es la inclusión en el mundo ficcional de un elemento o una estrategia *convencional*. ¿Es verosímil que suene música de ninguna parte, que aparezca, desaparezca, que aumente o disminuya su volumen... en un clásico de Hollywood como *Sunset Boulevard* (Wilder,

⁵ En la misma línea de la no-intención, hay autores que se han saltado las convenciones a propósito pero con intereses distintos de la reflexividad (por lo general, expresividad narrativa o lirismo, como en las renovaciones de vanguardia de las primeras décadas del cine). Creo que entonces lo normal es la repetición de ese recurso a lo largo de la obra, con lo que se las expectativas del espectador terminan por adecuarse. Como no interesa la reflexividad, el autor puede buscar, incluso, que pase desapercibido y automatizar la nueva estrategia. (En el siguiente párrafo se profundizará en esta idea desde otro punto de vista.) Por todo ello, no entrarían en la definición propuesta para ruptura de la cuarta pared.

1950)? Está claro que los personajes no la oyen, pero, si la eliminásemos, los silencios se nos harían demasiado largos. Como las bandas sonoras extradiegéticas están convencionalizadas, la verosimilitud se anula y no sirve como criterio: no molestan ni llaman la atención. En esta misma película también es «averosímil», ni verosímil ni inverosímil, la presencia de un narrador-personaje que relata la historia conociendo las escenas que el espectador ve en cada momento y que parece controlar el ritmo, el montaje, los saltos temporales... sin que ningún espectador se sorprenda por ello. Este narrador, que para más inri al final resulta que está muerto, es otro ejemplo evidente de que la ruptura de la cuarta pared necesita ir contra lo esperado y lo convencional⁶.

Del mismo modo, podemos considerar que algunas de las tradicionalmente denominadas «rupturas de la cuarta pared» no son tales si, a lo largo de la obra, la disrupción se repite y, por tanto, se convencionaliza. Pienso en *Annie Hall* (Allen, 1977) o en *House of cards* (Willimon, 2013), en las que desde un primer momento se emplea la estrategia narrativa del actor hablando a cámara. En el fondo ¿qué diferencia esto del narrador-personaje en voz en *off*? Si bien es cierto que estamos ante un recurso mucho menos habitual, una vez que el filme lo incluye dentro de sus premisas, al espectador dejará de resultarle chocante y, sobre todo, reflexivo. De hecho, el espacio en el que aparece el protagonista Alvy Singer al comienzo

⁶ Cueto Pérez ha estudiado los apartes, monólogos y apelaciones al público como rupturas «de la situación dialógica transversal, de personaje a personaje, a la que el espectador asiste desde fuera» (1986: 251). Considera que estas estrategias pueden «consolidarse en forma de convención institucionalizada en figuras de la representación», como el coro del teatro antiguo o el narrador épico (254). Es fácil señalar la analogía entre estos fenómenos y el narrador-personaje fílmico.

de la película es un no-espacio; podríamos haber escuchado su soliloquio viendo un montaje de imágenes de Nueva York (así sucede en *Manhattan*, Allen, 1979) o quizá algunas secuencias que mostraran la vida del protagonista después de su ruptura con Annie (como se opta en otras películas con narrador-personaje en voz en *off*, por ejemplo en *American Beauty*, Mendes, 1999).

Un caso distinto al de los anteriores es el de *Deadpool*, saga ya citada. En este largometraje, la autoconsciencia del personaje principal se ve reiterada en cada uno de sus monólogos, funcionando como eje humorístico del *blockbuster*. De este modo se mantienen la ruptura y la reflexividad, por lo que —creemos— sí puede hablarse de rupturas de la cuarta pared. Aunque cabría valorar si ha de considerarse como estructura convencionalmente asociada a una broma.

Así pues, puede concluirse que la manera en que se relacionan disrupción y reflexividad obliga a valorar un factor siempre presente en la pragmática: el contexto social, la tradición y la diacronía. Si la disrupción textual depende de las convenciones culturales y las convenciones culturales son distintas en cada momento de la historia y en cada sociedad, el mismo mecanismo narrativo puede ser una ruptura de la cuarta pared en unos contextos y no serlo en otros. Por un lado, las convenciones del momento de producción y de recepción determinan y «permiten» que el director, el guionista, los actores y el montador se tomen unas licencias u otras, así como que el espectador capte o no algunas estrategias; por otro, ya pusimos de relieve la importancia del horizonte de expectativas creado por el espectador en cada obra particular, aunque esta se englobe en corrientes históricas y genéricas más amplias, a la hora de ser sorprendido.

La ruptura de la cuarta pared depende, en definitiva, de elementos tanto extrínsecos como intrínsecos de las obras. E implica provocar reflexividad a partir de una grieta inesperada e intencionada (significativa) en el universo ficcional; subrayar el carácter artificioso del mismo al enfatizar la construcción absurda de la ficción. Saber qué espera el receptor (de una época, ante un género y en una obra determinados) resulta fundamental para conseguir una disrupción textual pragmáticamente efectiva.

3. Catalogar las rupturas de la cuarta pared: serios, críticos y escépticos

Una vez propuesta una definición de «ruptura de la cuarta pared», se hace posible clasificar⁷ sus distintas realizaciones en el ámbito de la narración audiovisual. No tratamos de proponer una taxonomía tajante y rígida, sino señalar ciertos patrones a los que pueden adscribirse la mayoría de las rupturas de la cuarta pared. En virtud de la definición propuesta, la clasificación será de tipo

⁷ No hemos encontrado ninguna otra propuesta clasificadora. Cabe destacar el trabajo de Tom Brown (2012; sus tesis principales se pueden escuchar en un par de entrevistas realizadas por la profesora Catherine Grant, en línea en su blog filmstudiesforfree.blogspot.com.es, así como en la página del propio Brown, directaddress.tumblr.com, y en su artículo fttreading.wordpress.com/2012/05/31/breaking-the-fourth-wall-direct-address-in-the-cinema-4/), quien ha estudiado los efectos de las miradas a cámara de los personajes. En nuestra opinión, lo ha hecho de un modo poco sistemático, si prestar suficiente atención al hecho sintáctico-semántico en sí y proponiendo hipótesis algo impresionistas en las que, como él mismo admite, no todos los casos encajan.

semántico. Se atiende a la «función» de la ruptura de la cuarta pared ya que, como se ha expuesto anteriormente, la pragmática no es sino una variable diacrónica condicionada por el horizonte de expectativas que construye individualmente cada filme, y la sintaxis (la ruptura) depende, a su vez, de ella. Así, el sentido o la función que presente la reflexividad propia de esta técnica servirán como criterio principal en esta catalogación.

He encontrado tres grandes grupos en los que se pueden incluir la mayor parte de las rupturas de la cuarta pared según el «significado» pragmático que, en nuestra opinión, tratan de expresar, cada cual con mayor o menor sutileza y eficacia. Pese a que son nociones que pueden solaparse y retroalimentarse, suele primar una de ellas sobre el resto.

A todo esto, hay que tener en cuenta que toda ruptura conlleva también un doble efecto aparentemente contradictorio, como no podía ser menos en una estrategia basada en la incoherencia. Por un lado, se *destruye* la cuarta pared, se dejan a la vista los cimientos del edificio: las rupturas subrayan lo absurdo de las convenciones (que son constructos culturales y arbitrarios) que todo espectador acepta al interpretar arte. Por otra parte, se *construye* un nuevo espacio, se consigue un punto de vista novedoso y se iluminan áreas antes escondidas o bloqueadas: las rupturas permiten innovaciones narrativas no convencionales y expresivamente ricas.

3.1. Superar la evasión

Ésta será la novela que más veces haya sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?

Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela.

Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de incompreensiones e incompatibilidades; y novela empero fracasar el reflejo de evasión a su lectura, pues producirá un interesamiento [sic] en el ánimo que lo dejará aliado a su destino —que de muchos amigos está necesitado.

Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*

El efecto desautomatizador que hemos visto con *Los olvidados* parece la función «nuclear» de esta estrategia: es una llamada de atención al espectador que le obliga a tomar partido.

El llamado cine clásico o académico tiende a crear una ficción perfecta y autosuficiente, sin grietas que hagan dudar de la veracidad del universo allí representado. Es, pues, una ficción ideal para el disfrute evasivo⁸. La ruptura de la cuarta pared juega un rol opuesto: basada en lo inesperado y en contravenir las convenciones, es una estrategia sorpresiva; molesta y potencia una recepción más profunda del filme.

Un buen ejemplo de esto lo hallamos en el final de *Les Quatre Cents Coups* (Truffaut, 1959). Al igual que *Los olvidados*, el largometraje de Truffaut muestra, sin vocación documentalista, una realidad que intenta ser semejante a la nuestra, empleando una estética realista. En el desenlace del filme, Antoine Doinel llega al mar. Al final de la última secuencia, el protagonista mira a cámara

⁸ No obstante, la descripción propuesta por Burch (1969) del modo de representación institucional ponen de relieve cómo la clave del efecto evasivo reside más en continuar unas expectativas y unas convenciones que en representar un universo completamente coherente.

y el plano queda congelado⁹. El espectador utiliza estos momentos para reflexionar acerca de la película. Es una cinta de ficción, esto es evidente; pero no solo intenta entretener, hacer pasar el rato, sino que trasciende de la mera capacidad evasiva: quiere expresar algo.

3.2. Desbordar los límites

Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico.

Jorge Luis Borges, «El libro de arena»

Como hemos señalado, la ruptura de la cuarta pared se basa, además de en la sorpresa, en la ficcionalización de un elemento incoherente. Por ello, una de sus utilidades es la de subrayar la imprecisión de los límites entre las ficciones y nuestra realidad, función típicamente posmoderna (Marshall, 1992: 147-78).

La realidad es heteróclita y, en consecuencia, inaprehensible e irrepresentable en su totalidad. No obstante, si bien la representación exacta del mundo es inviable, toda ficción —realista o no— tiene la oportunidad de hablar de nuestra realidad como antes parecía que solo podían lograrlo los documentales o las ficciones realistas. Ya no es necesario mantener la ilusión decimonónica de que existen cuatro paredes encerrando el universo ficcional, a través de las cuales miran los espectadores. Superada la

⁹ La impactante ruptura ha sido homenajeada y parodiada; esto, paradójicamente, ha favorecido que pierda capacidad expresiva como ruptura de la cuarta pared. Véanse, por ejemplo, el final de *This Is England* (Meadows, 2006) o el episodio 19/18 de *The Simpsons*.

barrera de la estética del Realismo, romper una pared implica encontrar nuevos instrumentos narrativos y expresivos.

Una prueba evidente la encontramos en gran parte de las docuficciones, híbridos que toman la veracidad del documental (su valor histórico e informativo) y la riqueza expresiva de las ficciones. *The Big Short* (McKay, 2015), por ejemplo, es un largometraje de ficción protagonizado por actores de renombre y que busca tanto entretener como informar al espectador sobre los inicios de la Crisis de 2008. Al comenzar la película, tras un «basado en hechos reales», Jared Vennett se presenta como un narrador-personaje: mira a cámara y comienza a contar la historia de un tal Lewis Ranieri. El relato continúa de un modo habitual, convencional; se van intercalando momentos con y sin narrador, según las necesidades de cada escena. Hasta que de pronto un personaje, Jamie Shipley, mira a la cámara y corrige a la propia película, niega la veracidad de lo que se nos está mostrando, de lo que acaba de ocurrir. Lo que no hace sino afianzar la fiabilidad del meganarrador filmico, que es capaz de corregirse y contar con detalle lo que ocurrió en nuestra realidad. «Okay, so this part isn't totally accurate, you know. We didn't find Jared Vennett's housing bubble pitch in a lobby of a bank that rejected us. The truth is a friend had told Charlie about it, and I read about it in *Grant's Interest Rate Observer*». En otras palabras: el guionista escribió que Jamie y su compañero dieron con el proyecto de Vennett de casualidad justo después de un rechazo porque era más sencillo, unitario y expresivo (los jóvenes tocaban fondo antes de llegar a lo más alto), y así se nos ha mostrado en el largometraje; pero el interés didáctico ha obligado a relatar, aunque sea verbalmente en un inciso, cómo sucedieron los hechos históricos con sinceridad. La intervención sirve asimismo de recordatorio: en nuestra realidad esa gente existió, esos acontecimientos ocurrieron.

La película incluye otros instrumentos clarificadores, como la aparición en pantalla de definiciones de términos especializados o la inclusión de escenas en las que un personaje famoso explica —con toque cómico— complicados conceptos de economía. Pero, más allá del didactismo, la ruptura de la cuarta pared potencia que se desdibujen la ficción y la no-ficción.

3.3. Reír ante el absurdo

El Director. Bueno; hagan el favor de marcharse: no tenemos tiempo que perder con los locos.

El Padre. Caballero..., usted sabe que la vida está llena de absurdos que ni siquiera necesitan parecer verosímiles, porque son verdaderos.

El Director. ¿Qué diablos está usted diciendo?

El Padre. Digo que la locura sería precisamente lo contrario: esforzarse en crear cosas verosímiles para que parezcan verdaderas. Por otra parte, lo que usted llama locura... es la razón de ser del oficio de ustedes.
(Los actores se agitan indignados.)

Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de su autor*

Acabamos de ver dos tendencias —más constructivas que destructivas— que pueden asociarse a películas «comprometidas» o «serias». Sin embargo, muchas rupturas de la cuarta pared tratan de ensalzar el absurdo con fines humorísticos. Una de las ramas de la narrativa audiovisual que más ha empleado la ruptura de la cuarta pared ha sido la de las parodias y los pastiches¹⁰. Exagerar los

¹⁰ En la popular definición de Genette (1989b: 20 y ss.).

tópicos del objeto parodiado hasta que resultan sin sentido, inverosímiles, sirve de crítica y de chiste al mismo tiempo.

La trilogía de *Austin Powers* (Roach, 1997; 1999; 2002), pastiche de la saga de James Bond, ofrece numerosos ejemplos. En el clímax final del tercer filme, Austin y el Dr. Evil están subiendo por una escalera de manos. Intentando esquivar una bala, el espía se suelta; para no caer contra el suelo, decide entonces agarrarse como puede a los pantalones del doctor, bajándoselos de golpe y dejándolo desnudo. Apenas estable y obviando las balas, Austin tiene tiempo de bromear: «You know, Dr. Evil, I used to think you were crazy... But now I can see you're [fonéticamente similar a *your*] nuts». La ambigüedad cómica de la oración gana peso cómico cuando, al segundo, la música épica —sintetizadores y armonías a lo Bond— se detiene el tiempo justo para que Austin mire a cámara, alce una ceja, se sonría y dé las gracias: «I thank you». De este modo, el autor modelo no solo se ríe de que Bond, inverosímilmente, tenga siempre una frase ingeniosa preparada y de que las use incluso en momentos de máxima tensión y menor conveniencia¹¹: también se mofa del espectador que le ríe la broma.

Sin embargo, la propia saga de 007 había tenido tiempo de burlarse de sí misma usando la misma estrategia (y más de tres décadas antes), en su sexta entrega, *On Her Majesty's Secret*

¹¹ Por ejemplo, al final de *Goldfinger* (Hamilton, 1964), cuando Bond y «la chica» son buscados por sus compañeros tras un accidente de avión. Ella intenta llamar su atención, pero James la tira al suelo y le dice: «It is not time to be rescued». Y la besa apasionadamente. Es un gesto típico, que también podemos encontrar con variaciones en los desenlaces de *Dr. No* (Young, 1962), *You Only Live Twice* (Gilbert, 1967) o *The Spy Who Loved Me* (Gilbert, 1977), entre otros filmes de la saga.

Service (Hunt, 1969), cuando George Lazenby toma el relevo al primer Bond, Sean Connery. Durante la secuencia inicial, el agente secreto rescata a una misteriosa mujer que corre mar adentro. Aparecen, de pronto, dos desconocidos armados que apresan a la dama e intentan capturar y asesinar a Bond; pero este los acaba noqueando. Mientras tanto, la mujer ha tenido tiempo de salir corriendo, llegar al coche y huir. James ve cómo escapa, sin poder hacer nada para remediarlo. Y entonces murmura una de esas frases ingeniosas e inverosímiles, acompañada con una mirada ambigua a cámara: «This never happened to the other fellow». La pantalla se tiñe de azul y comienzan los créditos. La línea de texto del espía británico solo tiene una interpretación: ese «other fellow» no puede ser sino el Bond interpretado por Connery.

Así, esta ruptura de la cuarta pared se constituye por la ficcionalización inesperado tanto de la cámara/espectador, debido a la mirada, como del actor Lazenby, que actúa por unos instantes de sí mismo. Como acabamos de ver con *Austin Powers*, su interés recae en la reducción al absurdo de las convenciones de la saga con efectos cómicos.

4. Hacia algunas conclusiones

Una vez definida y descrita la noción de «ruptura de la cuarta pared» y explicados los tres efectos que pueden producir (forzar al espectador a participar en la interpretación de la obra; diluir las fronteras entre las ficciones y nuestra realidad; burlarse de las convenciones artísticas) es posible matizar un aspecto que ha quedado sin suficientes explicaciones a lo largo de este artículo: el factor diacrónico.

El hecho de que la ruptura de las convenciones de un momento determinado (lugar, tiempo, movimiento estético, estilo del autor...) sean diferentes en cada contexto provoca que el uso de la ruptura de la cuarta pared haya ido variando con el tiempo. Creo que los tres efectos que se han enumerado aquí responden a tres fases consecutivas según las consecuencias lógicas de estas interrupciones. No son fases enfrentadas, pues todavía hoy pueden verse rupturas de la cuarta pared que busquen la mera atención del espectador, como el final musical de *Los exiliados románticos* (Trueba, 2015); ni tampoco son efectos que se repelen entre sí¹². Pero las rupturas paródicas quizás son las más comunes en la actualidad por la propia lógica del fenómeno: la sorpresa que provoca una ruptura es cada vez menor, y la consecuente reflexión que esta podría conllevar también se ve minimizada. Al fin y al cabo, son efectos que en la literatura (así se ha querido demostrar con los epígrafes citados) tienen también una larga trayectoria, especialmente fructífera en los siglos xx y xxi.

La reflexividad, rompa o no la cuarta pared, está en gran parte del audiovisual contemporáneo, incluido el denominado «cultura de masas». Parodiar nada menos que el *merchandising* de la saga *Star Wars* (Lucas, 1977; Kershner, 1980; Marquand, 1983), como hace *Spaceballs* (Brooks, 1987), es un temprano ejemplo del extremo al que se ha llegado. El intertítulo «basado en hechos

¹² Luis Eduardo Aute en «Cine, cine» (*Autorretratos Vol. 1*) entiende que el propósito de la última escena de *Les Quatre Cents Coups* es «confundir el cine con la realidad», si bien en mi opinión es un ejemplo de ruptura antievasiva. La realidad es que puede ser ambas cosas a la vez, pues son efectos intrínsecos a toda ruptura de la cuarta pared, si bien en cada contexto se suele refuerza uno de los tres.

reales» también se ha multiplicado hasta la saciedad, gracias a la creciente popularidad de los *biopics*, el éxito eterno de las películas históricas, el *boom* de la autoficción y el interés comercial de los filmes de terror¹³. A lo que hemos de sumar el cine dentro del cine, la metaficción en su versión enunciativa (según la dicotomía de Orejas, 2003: 113 y ss.).

Además, las interrupciones de los universos de ficción audiovisuales también cuentan con centenares de ejemplos: desde el cine soviético (*Stacka*, de Eisenstein, 1925, es el filme canónico) hasta las técnicas brechtianas de *Dogville* (Von Trier, 2003), pasando por las metáforas visuales de la particular comedia romántica *Punch-Drunk Love* (Anderson, 2002).

¿Cuáles son las posibilidades hoy de la ruptura de la cuarta pared? Sin duda, existen: las convenciones se presentan en constante cambio y el arte no puede dejar de emplearlas. Pero es cierto que la proliferación de rupturas puede hacer dudar de su efectividad. Tal vez esté produciendo un público más consciente y activo, o tal vez consiga lo contrario: un espectador demasiado acostumbrado.

¿Qué ve un niño cuando, en una serie de animación como en *The Amazing World of Gumball* (Bocquelet, 2011), la familia protagonista empobrece y la calidad de la serie en sí empieza a caer en picado hasta que solo aparecen en pantalla cuatro monigotes sobre un fondo blanco? Finalmente, en este episodio 3/40, Gumball decide ceder y grabar un anuncio para la franquicia de

¹³ Ya Todorov (1970: 24) subrayaba como lo fantástico solo puede conseguirse a partir del diálogo entre las leyes naturales y un acontecimiento sobrenatural.

hamburgueserías a las que suelen ir a comer y así ganar dinero, pese a que de primeras esa opción le pareciera vender sus principios. Hecho el anuncio, la animación vuelve a su calidad y estilo habituales. Las ideas de que en la vida contemporánea el dinero es importante, por muy en desacuerdo que esté uno; que a veces no se puede luchar contra el sistema de un modo radical si no es cambiándolo desde dentro; que en ocasiones uno tiene que ceder y tragarse su orgullo porque los finales felices y moralmente perfectos solo son propios de las ficciones... llegarán a ese niño, de manera más o menos consciente y con mayor o menor profundidad. Sin embargo, tras una (breve) vida repleta de rupturas de la cuarta pared, quizá no piense que también *Gumball* se escribe y se anima con dinero y por dinero. El episodio está parodiando las típicas series infantiles moralistas, ingenuas y, en fin, hipócritas. La reflexividad focalizada —en este caso— en la cuestión monetaria, que pone de relieve que a las obras de ficción dependen igualmente del sistema económico, se pierde para un espectador tan acostumbrado a ver a través de los restos del derrumbe de la cuarta pared que no se da cuenta de la importancia expresiva de los escombros.

5. Corpus audiovisual

Anderson, Paul Thomas (dir.) (2002). *Punch-Drunk Love*. Columbia Pictures, Revolution Studios, New Line Cinema.

Allen, Woody (dir.) (1977). *Annie Hall*. United Artists, Jack Rollins, Charles H. Joffe.

Allen, Woody (dir.) (1979). *Manhattan*. United Artists, Jack Rollins, Charles H. Joffe.

- Allen, Woody (dir.) (1985). *The Purple Rose of Cairo*. Orion Pictures.
- Bocquelet, Benjamin (cread.) (2011). *The Amazing World of Gumball*. Cartoon Network Studios, Studio Soi, Boulder Media, Dandelion Studios.
- Brooks, Mel (dir.) (1987). *Spaceballs*. MGM.
- Buñuel, Luis (dir.) (1950). *Los olvidados*. Ultramar Films.
- Campanella, Juan José (dir.) (1991). *The Boy Who Cried Bitch*. Pilgrims 3 Corporation.
- Eisenstein, Serguei M. (dir.) (1925). *Stacka*. Proletkult Production, Goskino.
- Gilbert, Lewis (dir.) (1967). *You Only Live Twice*. MGM, UA.
- Gilbert, Lewis (dir.) (1977). *The Spy Who Loved Me*. United Artists, Albert R. Broccoli.
- Groening, Matt (cread.) (1989). *The Simpsons*. Gracie Films, 20th Century Fox Television, Film Roman.
- Hamilton, Guy (dir.) (1964). *Goldfinger*. MGM, Eon Productions.
- Harmon, Dan (cread.) (2009). *Community*. Krasnoff Foster Productions, Harmonious Claptrap, Russo Brothers, UMS, Sony Pictures Television.
- Hirsch, Alex (cread.) (2012). *Gravity Falls*. Disney Television Animation, Disney Channel Original Productions.
- Hunt, Peter (dir.) (1969). *On Her Majesty's Secret Service*. MGM, UA.
- Kershner, Irvin (dir.) (1980). *Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back*. 20th Century Fox.

- Leitch, David (dir.) (2018). *Deadpool 2*. 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Kinberg Genre, Donners' Company.
- Lucas, George (dir.) (1977). *Star Wars. Episode IV: A New Hope*. 20th Century Fox, Lucasfilm Ltd. Production.
- Marquand, Richard (dir.) (1983). *Star Wars. Episode VI: Return of the Jedi*. 20th Century Fox.
- McKay, Adam (dir.) (2015). *The Big Short*. Plan B Entertainment, Regency Enterprises.
- Meadows, Shane (dir.) (2006). *This Is England*. UK Film Council, FilmFour, Big Arty Productions, Warp Films, Screen Yorkshire, Optimum Releasing, EM Media.
- Mendes, Sam (dir.) (1999). *American Beauty*. Dreamworks Pictures.
- Miller, Tim (dir.) (2016). *Deadpool*. 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Kinberg Genre, Donners' Company, TGS Entertainment.
- Mota, José (cread.) (2009). *La hora de José Mota*. Rtvé.
- Roach, Jay (dir.) (1997). *Austin Powers [I]: International Man of Mystery*. New Line Cinema, Capella International.
- Roach, Jay (dir.) (1999). *Austin Powers [II]: The Spy Who Shagged Me*. New Line Cinema.
- Roach, Jay (dir.) (2002). *Austin Powers [III] in Goldmember*. New Line Cinema.
- Trueba, David y Jorge Sanz (creads.) (2010). *¿Qué fue de Jorge Sanz?* Canal +.
- Trueba, Jonás (dir.) (2015). *Los exiliados románticos*. Los Ilusos Films.

- Truffaut, François (dir.) (1959). *Les Quatre Cents Coups*. Les Films du Carrosse.
- Videtti Figueiredo, Linda y Alison Brown (creads.) (2016). *Stuck in the Middle*. Disney Channel, Horizon Productions.
- Von Trier, Lars (dir.) (2003). *Dogville*. Zentrop Entertainment.
- Wilder, Billy (dir.) (1950). *Sunset Boulevard*. Paramount Pictures.
- Willimon, Beau (cread.) (2013). *House of Cards*. Netflix, Media Rights Capital, Panic Pictures, Trigger Street Productions.
- Wyler, William (dir.) (1959). *Ben-Hur*. MGM.
- Young, Terence (dir.) (1962). *Dr. No*. MGM, Eon Productions.

6. Bibliografía

- Abuín González, Ángel (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, ed. 1997.
- Alonso de Santos, José Luis (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia, ed. 2007.
- Amat Jiménez, Judit (2015). *Community: Fandom y autoconsciencia*. Trabajo de Fin de Grado sin publicar. Universidad Jaume I: España.
- Bobes Naves, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, ed. 1997.
- Brown, Tom (2012). *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, ed. 2012.

- Burch, Noël (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, ed. 1970.
- Burguera, M.^a Luisa (2004). *Textos clásicos de la Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra, ed. 2004.
- Cattrysse, Patrick e Yves Gambier (2008). «Screenwriting and translating screenplays». Ed. Jorge Díaz Cintas. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company: pp. 39-55.
- Cuddon, John Anthony (1977). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, ed. 1999.
- Cueto Pérez, Magdalena (1986). «La función del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 36: pp. 243-256.
- De Man, Paul (1979). «Autobiography as De-facement». *MLN* 9: 5: pp. 919-930.
- De Toro, Fernando y Alfonso de Toro (eds.) (1998). *Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia - Teoría - Práctica*. Madrid: Iberoamericana, ed. 1998.
- Dieterich, Genoveva (1973). *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: Istmo, ed. 1974.
- Eco, Umberto (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos. Harvard University, Norton Lectures, 1992-1993*. Barcelona: Lumen, ed. 1996.
- Genette, Gérard (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen, ed. 1989.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, ed. 1989.

- Genette, Gérard (2004). *Metalepsis. De la figura a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (serie Breves), ed. 2004.
- Gray, Martin (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. Essex/Beirut: Pearson Education Limited/York Press, ed. 2004.
- Gómez García, Manuel (1997). *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal, ed. 1997.
- González de Gambier, Emma (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis, ed. 2002.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (1978). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, ed. 1986.
- Marshall, Brenda K. (1992). *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*. New York/London: Routledge, ed. 1992
- Morris, Charles William (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, ed. 1938.
- Orejas, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/Libros, ed. 2003.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiológica*. Barcelona: Paidós, ed. 1998.
- Shipley, Joseph T. (1943). *Diccionario de la literatura mundial. Crítica – Formas – Técnicas*. Barcelona: Destino, ed. 1962.
- Staton, Sarah y Martin Banham (1996). *Cambridge Paperback Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, ed. 1996.
- Thoss, Jeff (2011). «"This strip doesn't have a fourth wall": Webcomics and the Metareferential Turn». Ed. Werner Wolf.

The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation. Ámsterdam: Rodopi: pp. 551-568.

Todorov, Tzvetan (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, ed. 1994.

Tyler, Imogen (2008). «Methodological Fatigue and the Politics of the Affective Turn». *Feminist Media Studies* 8: 1: pp. 85-99.

Ubersfeld, Anne (1977). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra y Universidad de Murcia, ed. 1993.

Ubersfeld, Anne (1981). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, ed. 1997.

Yllera, Alicia (1974). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza, ed. 1986.

VV.AA. (1991). *Enciclopedia de la literatura*. Barcelona: Ediciones B, ed. 1991.

VV.AA. (2001). *Dictionnaire des termes littéraires*. París: Editions Champion, ed. 2001.

VV.AA. 2008). «Film Informing Design for Contemplative Gameplay». Ed. Vv. Aa. *Proceedings of the 2008 Acm Siggrpah Symposium on Video Games*. Los Ángeles: ACM: pp. 99-106.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol8n2noviembre2019/grieta-pantalla>