

Between fiction and reality. A round trip Entre la ficción y la realidad. Un viaje de ida y vuelta

Carlos Pantaleón Panaro

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la
Universidad de la República – Montevideo, Uruguay

Abstract

This research examines the relationship between the meaning of a message transmitted to an audience and the qualities of the architectural space in which the communication takes place. It analyzes the relationship between "no-fictional" and "fictional" space, as well as the mutual intrusions that transgress the fragile boundary between the two. It necessarily considers the complex relationships within the narrative, between the main story—the diegesis—and the secondary story—the metadiegesis—, how the message is transmitted to the audience that belongs to the extradiegesis, and what their reactions are. The aim is not to evaluate the veracity of the messages transmitted to the audience, but rather to observe how the quality of the architectural space from which the message is emitted and where it is received can modify the meaning that the audience attributes to these messages, determining their quality and significance, that is, whether they belong to fiction or no-fiction.

This involves studying how the nature of the space modifies the character of the message depending on whether it belongs to no-fiction or fiction.

As an example, scenes from several films are examined, exploring the dual relationship between fictional space and no-fictional space: between the diegesis, the main narrative world, and the real spectator (extradiegesis), and the relationship between the spectacle that takes place within the diegesis, the metadiegesis, and the spectator belonging to the extradiegesis.

Keywords: Aesthetics, architectural space, cinematic space, communication, semiotics.

INTRODUCCIÓN

Pensadores como Roman Jakobson y Roland Barthes han afirmado que el arte y la literatura crean un contexto especial con reglas diferentes a las de la comunicación habitual. Junto con otros teóricos distinguen el lenguaje artístico del discurso cotidiano y ponen el énfasis en la forma, el juego de signos y la multiplicidad de significados que no se aplican en el habla común donde la atención está en la referencia directa.

Jacobson señala que en literatura la atención se centra en el mensaje por su propia forma, no sólo por su contenido, creando unas reglas especiales frente al discurso referencial¹ cotidiano.

Estos pensadores concuerdan en que el texto literario, teatral o cinematográfico, es un sistema

autónomo con sus propias convenciones y que es posible atribuirle múltiples sentidos a diferencia de la comunicación del día a día.

Los marcos institucionales nos invitan a distintas interpretaciones. El arte y la literatura crean un contexto especial en el que se aplican reglas diferentes a las que se utilizan en la decodificación del discurso diario. Estos marcos crean códigos especiales que nos permiten inferir ciertas interpretaciones y esperar determinados comportamientos. Al entrar en un ámbito artístico, el espectador se adentra en un espacio estético donde las normas pragmáticas del lenguaje cotidiano se suspenden, dando paso a una interpretación centrada en la estructura, la ambigüedad y la creación artística. Ese ámbito artístico combina, como ningún otro, *realidad* (que de ahora en adelante llamaré "no-ficción") y "ficción", enfatizando cada uno según las circunstancias.

Los dos mundos, el de la no-ficción y el de la ficción, están, por lo general, signados por la forma del espacio y el equipamiento. En las salas de espectáculos, más allá de las distintas conformaciones que puedan adoptar, se distingue una platea, el lugar donde se ubican los espectadores y un escenario, el lugar donde los actores representan una historia (de ficción). Igualmente, en el Cine, el espacio reservado para la ficción es el de la pantalla donde se proyecta el filme.

El espacio estético, el espacio del espectáculo, el espacio del cine, como el de los museos, son, al decir de Michel Foucault, espacios heterotópicos pues en el conviven, gracias a la propia ficción, tiempos y lugares diferentes. (Foucault, 1984, p. 88)

El cine juega constantemente con la frágil línea entre la no-ficción y la ficción, usando la realidad como base para crear mundos imaginarios, pero también maneja la ficción para explorar verdades profundas y emocionales de la vida real, a menudo manipulando hechos para crear narrativas más impactantes o universales que pueden llegar a modificar los sentimientos y las conductas de los espectadores, difuminando límites con géneros como el "documental ficcional" y el "neorrealismo" y generando experiencias que, aunque inventadas, se experimentan como reales.

La ficción es una creación imaginaria que imita, interpreta o transforma la vida real, creando otro mundo que, aunque ficticio, puede experimentarse como auténtico.

Los cineastas trabajan con los hechos reales y los manipulan para atrapar emocionalmente al espectador, inventando historias y creando una *verdad* fílmica, una ficción.

La ficción permite a creadores y espectadores explorar sus emociones y liberar tensiones, y estimular el *autoconocimiento*, provocando lo que se denomina *catarsis*.

De este modo, ficción y realidad son dos universos paralelos que se conectan, transformándose mutuamente y revistiéndose de un carácter u otro según el contexto en que el mensaje –real o ficticio– es emitido.

DESARROLLO

El aparato formal de la enunciación

El lenguaje es para el ser humano un medio, de hecho el único medio, de llegar al otro y transmitirle o recibir de él un mensaje. Por consiguiente, el lenguaje –hablado, escrito, gráfico, cinematográfico– pone y supone al otro. Por consiguiente, la sociedad es dada con el lenguaje y sólo se mantiene por el uso común de signos de comunicación. A su vez, el lenguaje nace y se mantiene con la sociedad. Así cada una de estas dos entidades, lenguaje y sociedad, implica la otra.

Según Roman Jakobson, existe una relación entre mensaje, destinatario y emisor. El emisor envía un mensaje al destinatario. El destinatario lo decodifica y puede enviar otro mensaje, transformándose en emisor. Para que el mensaje sea funcional, es decir, se lleve a cabo y pueda ser decodificado, requiere de un *contexto* de referencia que el destinatario pueda captar, un *código* de la totalidad o de parte del mensaje común al emisor y al destinatario, de modo que el destinatario pueda comprender su significado. Por último, un *contacto*, un canal físico y una conexión psicológica entre destinador y destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación. Todos estos factores, indisolublemente implicados en toda comunicación verbal o gestual, podrían ser esquematizados así: *contexto, destinador, mensaje, destinatario, contacto, código*. (Jakobson, 1975, p.p. 350-357)

La función de cada uno de estos componentes adquiere un énfasis diferente según las condiciones en que se produce la comunicación.

Es preciso destacar que durante el proceso comunicacional que permite el intercambio de información entre las personas, los interlocutores, emisor y receptor, cambian constantemente sus roles pasando de un rol al otro según el ritmo de la comunicación.

Para el caso que nos ocupa, sin descuidar los demás parámetros, es el *contexto* en el que se produce la comunicación, el que más nos interesa y, en particular, el carácter que adquiere el espacio desde donde se emite el mensaje, y el carácter que adopta el espacio en el cual se recibe el mensaje ya que, como veremos a través de algunas escenas de filmes de Alfred Hitchcock y François Truffaut, el carácter del espacio condiciona el carácter del mensaje recibido en cuanto a su calidad de mensaje ficcional o no ficcional, sin que se discuta su veracidad o su falsedad.

Por su parte, Émile Benveniste observa que en tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de apropiación.

El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra. Pero inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario o interlocutor. (Benveniste, 1999, p.p. 84-85)

Al igual que Jakobson, Émile Benveniste menciona la importancia del contexto

Finalmente, en la enunciación, la lengua se halla empleada en la expresión de cierta *relación con el mundo*. La condición misma de esta movilización y de esta apropiación de la lengua es, en el locutor, la necesidad de referir por el discurso y, en el otro, la posibilidad de correferir idénticamente en el consenso pragmático que hace de cada locutor un colocutor. La *referencia* es parte integrante de la enunciación.

Estas condiciones iniciales van a gobernar todo el mecanismo de la referencia en el proceso de enunciación, creando una situación muy singular y de la cual no se adquiere la menor conciencia. (Benveniste, 1999, p.p. 84, 85)

Benveniste distingue también aquellas entidades

que tienen en la lengua su estatuto pleno y permanente y aquellas que, emanadas de la enunciación, sólo existen en la red de “individuos” que la enunciación crea y en relación con el “aquí-ahora” del locutor. (Benveniste, 1999, p. 87)

Estas últimas entidades son las que, en definitiva, nos interesan en nuestro trabajo.

Mediante determinadas palabras y modos de pronunciarlas, el emisor busca provocar determinadas reacciones en el alocutario.

Aparte de las fuerzas que gobierna, la enunciación da las condiciones necesarias para las grandes funciones sintácticas. No bien el enunciador se sirve de la lengua para influir de algún modo sobre el comportamiento del alocutario, dispone para ello de un aparato de funciones. Está, primero, la interrogación que es una enunciación construida para suscitar una “respuesta”, por un proceso lingüístico que es al mismo tiempo un proceso de comportamiento de doble entrada. Todas las formas léxicas y sintácticas de la interrogación, partículas, pronombres, sucesión, entonación,

etc., participan de este aspecto de la enunciación. De un modo similar, serán atribuidos los términos o formas que llamamos de intimación: órdenes, llamados, concebidos en categorías como el imperativo, el vocativo, que implican una relación viva e inmediata del enunciador y el otro, en una referencia necesaria al tiempo de la enunciación. (Benveniste, 1999, p. 87)

La ficción

Como se había adelantado, la ficción es una creación de la imaginación humana, una narración que presenta sucesos y personajes inventados, aunque pueda inspirarse en la realidad. Se manifiesta a través de cualquier obra de arte, cualquiera sea la técnica y el género narrativo —literatura, cinematografía, teatro— para entretener, explorar temas, o crear mundos verosímiles que no son hechos reales, sino historias inventadas por un autor, quien busca hacer creíble su creación.

Más allá de las diversas corrientes filosóficas que adoptan diferentes posturas con respecto a lo que es real o no lo es —ya sea las de base racionalista como las cartesianas y las correspondientes al realismo ontológico; las que creen que la realidad está sólo en nuestra mente, que no existe nada fuera de ella como sostienen los idealistas metafísicos; o las empiristas-realistas que argumentan que todo lo que conocemos parte de nuestra experiencia sensible— es cierto que, en términos generales, cuando estamos en un espacio destinado al espectáculo, un museo, un teatro, un cine, o cuando leemos una novela, nuestra capacidad cognitiva se anticipa y se prepara para reconocer y distinguir la no-ficción de la ficción. Nosotros estamos siempre en el espacio real o no ficcional, somos realidad y así lo sentimos, lo observado o experimentado, hacia donde se dirige nuestra atención una vez que se apagan las luces de la sala de espectáculos, es el espacio de la ficción o proviene de ella.

En el caso del teatro, todo aquello que se representa sobre el escenario lo tomamos como ficción. En el caso del cine, todo lo que se proyecta sobre la pantalla es también ficción, independientemente de que nos involucremos más o menos con la historia que se narra. Del mismo modo, en una novela, la historia que narran las páginas del libro es la ficción.

Entre el cine y el teatro hay diferencias. En el teatro, la frontera entre ficción y realidad es más frágil que en el cine, basta con que un actor pase a la platea para que ésta se vea “contaminada” por la calidad ficcional y genere cierta confusión e, incluso, cierta incomodidad en el público, mientras que en el cine, ese paso es imposible, excepto en filmes como “La rosa púrpura de El Cairo” (Woody Allen, 1985) o en “La ventana indiscreta” (Alfred Hitchcock, 1954). Pero en ambos filmes, esa invasión de la ficción (metadiégesis) a la realidad (diégesis) se produce dentro de la ficción misma (intradíégesis), es decir, dentro del filme mismo.

Fuera de estos ejemplos y de otros similares, en general, los espacios destinados a lo “no ficcional” y a

lo “ficcional” están claramente calificados y expresados desde el punto de vista arquitectónico. El espacio real, el espacio del espectador (el no ficcional), está indicado por diferentes niveles, especialmente por el equipamiento, la iluminación, etc. de modo que una vez que éste ingresa a la sala y comienza la función puede distinguirlo perfectamente. Del mismo modo, en el cine, todo aquello que se proyecta sobre la pantalla es considerado ficción, mientras que todo espacio fuera de la pantalla es realidad o espacio no ficcional.

Entre lo que se representa en el espacio de ficción — que funciona como el emisor, alocutario, enunciatario— y el público, que es quien recibe el mensaje y actúa como el destinatario, el receptor o el enunciatario— se establece en ambos casos, en el teatro y en el cine, un diálogo silencioso, subjetivo e individual, por momentos colectivo; un diálogo entre cada uno de los integrantes del público y el espectáculo.

Con respecto a este tema, se podría mencionar una segunda diferencia entre el cine y el teatro. Mientras que en el cine, el diálogo entre la ficción y la realidad no se manifiesta más que a través de la risa o del llanto del espectador, y los actores jamás dialogan directamente con el espectador y raramente lo miran directamente —a excepción de los dos filmes mencionados— en el teatro, en cambio, puede entablarse un diálogo de manera expresa. Un actor puede dirigirse directamente al público en general o a un espectador particular y, en determinados espectáculos, producirse el flujo comunicacional en el sentido contrario, del público al actor y entablarse un diálogo entre ambos.

Según Aristóteles, tal como lo expresa en *La Poética*, el objetivo esencial de la ficción (la tragedia y la comedia) es provocar en el espectador una purga, una purificación de modo tal que pueda liberarse de ciertas pasiones mediante una descarga emocional que denomina *cátharsis* (*kátharsis*) (*κάθαρσις*). (Aristóteles, *Poética*)

La catarsis

En el capítulo VI de su obra *La Poética*, Aristóteles define la tragedia como la imitación de una acción que a través de la compasión (*éleos*) y el temor (*fobos*) produce la purificación o catarsis de estas afecciones en el espectador, provocando una liberación emocional y un aprendizaje ético. Al volver a su existencia habitual, el espectador habrá enriquecido su vida, la habrá transformado o, por lo menos, la experiencia le habrá mostrado otra nueva dimensión.

Con respecto a la compasión, el sociólogo Thomas J. Scheff afirma que Aristóteles

no se refería a un sentimiento específico en el sentido moderno del término, sino a la *identificación empática* con uno o más de los personajes del drama, siendo importante señalar que toda la definición concierne solo a un dominio muy estrecho, las reacciones emocionales de los miembros de una audiencia al drama. (Scheff, 2007, p. 100 de la versión en inglés)

La catarsis es el propósito principal de la tragedia, permitiendo al espectador experimentar y luego liberar pasiones intensas como el miedo y la compasión, a la vez que, mediante la reflexión sobre las consecuencias de lo que experimenta, alcanza una mejor comprensión de sí mismo y del mundo. La catarsis provoca así una transformación interior, una restauración o renovación del individuo.

El propio Scheff destaca la insistencia de Aristóteles en manifestar que la catarsis no solo era una fuente de entretenimiento y placer, sino también una forma para la supervivencia a largo plazo de una sociedad. Scheff relaciona también la catarsis con la violencia cómica o *slapstick* (bufonada, payasada), un tipo de humor que exagera los golpes y las caídas para provocar risa.

En particular, la risa es ampliamente considerada una forma de catarsis, ya que funciona como una liberación emocional y física poderosa. Alivia la tensión acumulada reduciendo el estrés y liberando hormonas del bienestar, dejando una sensación de calma y placer. Es un mecanismo que permite descargar emociones reprimidas, combatir el pensamiento negativo y renovar el ánimo.

Si bien, ni la doctrina de Aristóteles ni la técnica de Freud y Breuer (representando la postura psicoterapéutica) definieron la catarsis en términos de conducta,

tanto los enfoques dramáticos como los psicoterapéuticos implican la reexperimentación de crisis emocionales pasadas en un contexto de completa seguridad: en la tranquilidad del teatro o del consultorio del terapeuta. La catarsis en estos contextos es análoga a la definición de poesía de Wordsworth: la emoción recordada en la tranquilidad. (Scheff, 2007, p. 101)

Por otra parte, Scheff se refiere al *distanciamiento*, dándole a este aspecto esencial importancia. El distanciamiento sería el grado de involucramiento que el espectador experimenta con la ficción, el nivel de empatía e identificación que siente con los personajes y la historia que se narra. Según él, para que realmente se produzca la catarsis, debe existir un distanciamiento adecuado, un "distanciamiento óptimo" de la emoción.

Scheff expresa que Bullough (1912) fue el primero en argumentar que "una obra de arte, como el teatro, debía estar a una distancia estética óptima de la emoción, ni demasiado lejos (sobredistanciada) ni demasiado cerca (subdistanciada)." Esta idea ha sido central en muchos debates teóricos sobre el teatro. (Scheff, p. 107)

Los guionistas y directores de teatro y cine saben que los guiones que no despiertan emociones en el público fracasarán. El público debe identificarse con algunos personajes. Además, esta identificación debe ser tal que reaccionen a la obra como si lo que les sucede a los personajes les sucediera a ellos. Por ejemplo, si el protagonista corre peligro de muerte, el público sentirá miedo como si él mismo estuviera en peligro. Si no se produce esta identificación, la obra se distancia demasiado.

En la creación artística, teatral o cinematográfica, existe la idea de que hay una distancia "óptima" o "estética".

A esta distancia, emociones como el miedo, la ira, el dolor y la vergüenza, que normalmente son dolorosas, pueden experimentarse no solo como algo que aumenta el interés del público, sino también como algo que proporciona placer. Esto es posible porque los seres humanos pueden adoptar, momentáneamente, el punto de vista del otro. (Scheff, 2007, p. 108)

Scheff sostiene que en el mundo de la tragedia, que provoca lágrimas, y en el de la comedia, que provoca risas, el guion depende de la distancia óptima. (Scheff, p. 108)

A partir de los estudios de Scheff, se han desarrollado varias líneas de investigación del distanciamiento en la catarsis. La idea de "pendulación" de Peter Levine parece ser idéntica al proceso de distanciamiento/adopción de roles. Los psicoterapeutas utilizan la alternancia entre lo que denominan la desregulación y la regulación de las emociones para ayudar a los pacientes a lidiar con el trauma, animando al paciente a revivir el momento traumático, pero yendo y viniendo entre éste y el presente. El ritmo adecuado representa la distancia óptima, un equilibrio entre los momentos dolorosos y los reconfortantes.

Otros estudios involucran el pensamiento del físico y psicólogo Daniel Goleman, así como del neurocientífico italiano Giuseppe Di Pellegrino con la teoría sobre las "neuronas espejo". Algunas de sus investigaciones concluyen que simplemente ver la acción de otro ser humano causa el inicio de la preparación corporal para que la persona que lo esté observando realice la misma acción. De este modo, por ejemplo, el cuerpo de una persona se prepara para reír al ver reír a otra persona.

Tal vez, la principal razón de la importancia de este tipo de alternancia reside en que proporciona una sensación de control; es decir, si la emoción se vuelve demasiado intensa, uno puede salir de ella mediante la "pendulación". Así es también como funciona el distanciamiento en el público de una obra de teatro o de cine; el público sabe que es libre de irse si lo desea. (Scheff, 2007)

Tres filmes ejemplificantes: *The 39 Steps* y *Saboteur* de Alfred Hitchcock y *Le dernier métro* de François Truffaut

Es habitual en el cine de Hitchcock y en el de Truffaut el manejo de la metadiégesis, el cuento dentro del cuento, así como la combinación permanente de la no-ficción (diégesis) y la ficción (metadiégesis) ², confundiéndonlas dentro del mismo filme (intradíégesis).

En el caso de Hitchcock, sus recursos más frecuentes son el disfraz que hace ser al personaje lo que no es, un personaje vicario —un ladrón o un asesino— que involucra a otros personajes en una acción que no realizaron, haciéndose pasar por uno de estos y

convirtiéndolos en supuestos y falsos delincuentes. *The Lady Vanishes, Vertigo, To Catch a Thief, Psycho, I Confess*, entre otras, son ejemplos en donde el uso del “disfraz” —hacerse pasar por otro adquiriendo una identidad falsa, generalmente por parte del villano— confunde la trama y el esclarecimiento de un crimen haciendo suponer al espectador lo que no es, pues es engañado.

En otros filmes, la utilización del recurso del cuento dentro del cuento, la historia narrada por algún personaje, sabiamente incorporada y montada con la historia principal, provoca en el espectador la confusión de cuál es la realidad dentro del filme (el plano de la diégesis) y cuál el de la ficción (el plano de la metadiégesis). *Stage Fright, Spellbound, Rebecca*, nuevamente *Vertigo*, son otros ejemplos.

En algunos filmes, simplemente, la calificación del espacio de ficción como espacio diferenciado del espacio “real” o no-ficcional sirve para valorar también los contenidos narrativos de la historia. En este sentido, tal vez el filme más famoso sea *Rear Window* en el que, considerando al filme como una metáfora del cine, puede distinguirse un espacio “real”, destinado a la diégesis, donde se ubica el público (en la película, los personajes Jeffries y Lisa) y un espacio de “ficción”, destinado a la metadiégesis (los vecinos que habitan frente al departamento de Jeffries y viven sus vidas como historias diferentes, como si fueran diferentes filmes que se proyectan frente a la ventana de Jeffries)³.

Por su parte, François Truffaut, admirador de Hitchcock, recurre también a la confusión de los espacios de la realidad y de la ficción en sus filmes *Le dernier métró* y *La nuit américaine*.

En este artículo se analizarán tres escenas en las que los espacios destinados a la “realidad” y a la “ficción” se entrelazan, se mezclan y se alternan sucesivamente.

En los dos filmes de Hitchcock analizados, el engaño se mantiene dentro del filme, en la intradiégesis. Son los espectadores del filme que se proyecta en el cine Radio City de Nueva York (*Saboteur*), ubicados en el nivel *diegético*, los que sufren el desconcierto como consecuencia de las intromisiones del nivel *metadiégético* en el *diegético*. De igual manera ocurre con los espectadores del teatro Palladium en el filme *The 39 Steps*.

En el caso del filme *Le Dernier Métró*, de Truffaut, el engaño lo sufre el espectador del filme ubicado en la *extradiégesis* que sufre el fenómeno conocido como metalepsis.

The 39 Steps - Alfred Hitchcock, director, (1935) - descripción de la secuencia

En la secuencia final del filme, la acción se desarrolla en Londres, en el teatro Palladium, donde se está representando una sátira burlona que provoca la risa del público.

Richard, el personaje del filme, se encuentra entre el público pues sospecha de que quien podría ser el jefe de una red de espías que acecha al Ministerio de

Defensa Británico se encuentra entre el público del teatro (Figura 1a).

Después de una larga persecución por las tierras de Escocia e Inglaterra, mientras huye de la policía que por error lo considera un asesino, sus sospechas lo llevan hasta el teatro Palladium donde presume que se encuentra oculto entre el público el jefe de la red de espías, dispuesto a presenciar un espectáculo de preguntas y respuestas. Busca entre las personas de la platea sin descubrirlo, hasta que su vista se dirige hacia uno de los palcos. Mediante la ayuda de un par de prismáticos confirma que quien se esconde en las sombras de uno de los palcos es el jefe de la banda de espías, identificado por la falta del dedo meñique de su mano derecha.

Inmediatamente reconoce que el delincuente está en combinación con el personaje de memoria prodigiosa, el Señor Memoria, quien responde cualquier pregunta que le hace el público desde el escenario donde se encuentra actuando. El jefe de la red de espías y el Señor Memoria se envían una serie de señales desde el palco y desde el escenario recíprocamente que son descubiertas por Richard. Manipulado por la red de espías “39 Escalones”, el Señor Memoria ha memorizado los planos de una central energética cuyo conocimiento es vital para el jefe de la red de espías, a quien, supuestamente, debe transmitir en clave desde el escenario, a través de un discurso amparado por la ficción. De ese modo, por medio de lo que el público supone como parte de la ficción, el hombre comunicará los datos *reales* (*no ficticios*) desde el escenario a uno de los integrantes del público. Emisor y receptor quedan perfectamente individualizados por Richard. El primero actúa desde el escenario, el segundo recibe pasivamente el mensaje ubicado en un palco. Pero, a su vez, responde desde el palco hacia el actor que está en el escenario. Receptor y emisor se alternan en sus respectivos roles, confundiendo espacios y mensajes de *ficción*, para el público en general y de *no ficción* para el jefe de los de espías.

Esta acción constituye la primera relación entre el espacio de *ficción* (*metadiégesis*) y el espacio de la *realidad dentro del filme* (*diégesis*): para el espectador del filme instalado en la extradiégesis, entre el plano metadiégético —el Señor Memoria en el escenario— y el diégético —el público del teatro Palladium y, en particular, el jefe de la red de espías— (Figura 1b).

Presionado por la policía que lo persigue, Richard arriesga entonces una pregunta clave en la que se pone de manifiesto la naturaleza delictiva de la red de espionaje “Los 39 Escalones”, pues el Señor Memoria, frente a la insistencia de Richard, se ve obligado a responder la verdadera naturaleza de ese nombre misterioso y desconocido para el público en general; respuesta que puede eximir a Richard de la acusación que carga consigo. El Señor Memoria proclama la verdad y emite su mensaje: “Los 39 Escalones es una organización criminal encargada de espiar las acciones de la Corona Británica”.

Ante la evidencia de la respuesta que da el actor, que pone en descubierto a la red de espías y

alerta al jefe de la banda, éste efectúa una serie de disparos desde el palco que ocupa hacia el escenario para acallar las declaraciones del Señor Memoria, hiriéndolo mortalmente.

Se produce la segunda relación entre la platea (la *diégesis*, el público del teatro) y el escenario (la *metadiégesis*, el actor). El público se excita sin comprender aún qué sucede y a qué debe atribuir los disparos: ¿son reales o son parte de la ficción? La confusión se debe, posiblemente, a que en el acto anterior al del Señor Memoria, se representaba una sátira claramente burlona que motivó la risa del público.

También, el desconcierto se debe a que el emisor del mensaje está ubicado en el sector de la "realidad", fuera del escenario, del espacio destinado a la ficción. Su mensaje es un disparo, algo que resulta inesperado para el público ya que, en este acto particular, los mensajes desde la platea son aplausos, risas y, en el acto del Señor Memoria, sólo preguntas sobre diferentes temas que ponen en juego su capacidad, pero nunca un disparo de revólver. Por ese motivo el público queda desconcertado y no sabe si atribuir el disparo como parte del episodio que está representando el Señor Memoria, una inclusión novedosa a la rutina del actor, o a la misma realidad. Del mismo modo, le resulta imposible saber si ante el disparo, los movimientos del Señor Memoria son reales o ficticios, si realmente está herido o si finge estar herido por un disparo de foguero.

Todos estos acontecimientos combinados generan el desconcierto del público y la diversidad de sus confusas reacciones (Figura 1c).

El villano que efectuó el disparo, al sentirse descubierto por Richard y por su reacción, intenta huir, y al verse cercado por la policía, se arroja al escenario, suponiendo que es la única vía de escape, pasando del espacio de la realidad al espacio de la ficción y "contaminándolo" de alguna manera con su presencia al vulnerar la frágil frontera entre público y actor, entre la platea y el escenario, entre la realidad y la ficción.

Rápidamente, la policía lo rodea y es apresado en un operativo escenográfico. Toda la secuencia tiene carácter melodramático y podría ser el cierre apoteósico de la actuación del Señor Memoria, de Richard y del villano del palco actuando en combinación.

Una última toma muestra, entre bambalinas, al actor malherido que es interrogado por Richard y la policía, ampliando su respuesta con más datos sobre la red de espías (Figura 1d).

Al fondo, en el escenario, el espectáculo continúa, mientras el Señor Memoria termina de revelar el secreto antes de morir. El espacio sobre el escenario recobra su carácter ficcional y el que está entre bambalinas, el carácter de la realidad y la verdad. *Diégesis* y *metadiégesis* se superponen en una única imagen, mostrando claramente su carácter y ocupando el espacio que le corresponde dentro del filme.



Figuras 1a.



Figuras 1b.



Figuras 1c.





Figuras 1d.

Saboteur - Alfred Hitchcock, director, (1942) - descripción de las secuencias

En una primera secuencia, se muestra a Fry, el saboteador, quien tras ser perseguido por la policía, ingresa a la sala del cine Radio City, en Nueva York, para esconderse y poder escapar. En la sala del cine se está proyectando un filme de gánsters cuyo título y argumento no se dan a conocer.

La *metadiégesis* —el filme que se proyecta sobre la pantalla del cine Radio City— trata sobre el mismo tema que la *diégesis*, ya que el argumento de la historia del filme de Hitchcock aborda la problemática del sabotaje y del espionaje que fuerzas nazis realizan en los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial. Gánsters, policías y terrorismo de estado son los temas comunes de *Saboteur* y del filme que se proyecta en el cine donde procura esconderse Fry, el verdadero asesino y saboteador perseguido por la policía.

Cuando el saboteador ingresa a la sala, ésta está colmada de público que ríe. Apparentemente el filme que se proyecta es una parodia (*slapstick*) de los filmes sobre gánsters, o el público así lo considera, pues la risa es general y reiterada, aunque las imágenes que se ven proyectadas en la pantalla del cine Radio City parecen mostrar que la historia trata un tema serio a juzgar por las expresiones de los rostros de los actores.

Una segunda toma muestra simultáneamente al público en la platea del cine y parte de la pantalla sobre la que se proyecta el filme. De ese modo, no le quedan dudas al espectador del filme *Saboteur* de que lo que se proyecta en la pantalla del cine Radio City pertenece a la *metadiégesis*, una historia de segundo orden contada dentro de la *diégesis*, es decir, dentro del filme *Saboteur*.

De pronto el saboteador advierte la presencia de la policía que ingresa a la sala y lo busca entre el público. A medida que la policía comienza a aproximarse por los pasillos laterales y por el borde del escenario, Fry procura esconderse detrás de unos cortinados. No obstante, es descubierto por el grupo de policías que se aproxima para capturarlo, avanzando por el pasillo próximo al escenario y a la pantalla (Figura 2a).

Intentando un último movimiento para escapar, el saboteador trepa al escenario asegurándose de que tiene su revólver en el bolsillo de la chaqueta.

Otros dos policías ingresan por el centro de la sala y se aproximan al escenario. Fry ha sido descubierto y está totalmente acosado, la única vía de escape es

el escenario y el espacio detrás de la pantalla al que no puede acceder sin delatarse dado que está cerrado por la propia pantalla.

Una nueva toma superpone la silueta a contraluz del policía sobre la pantalla que en ese preciso momento proyecta la mano de uno de los personajes de la *metadiégesis* disparando a una persona situada en el espacio fuera de campo. Un personaje del filme que se proyecta en el cine Radio City, captado en primer plano, sostiene en la mano una pistola con la que abre fuego sobre la víctima que se encuentra fuera del cuadro y no aparece en el filme. El disparo, dirigido a la víctima fuera del cuadro, que ocuparía la posición del espectador del filme y del policía, parece dirigirse a la platea del cine, hacia algún espectador. Pero, indudablemente, un disparo de ficción, del mundo de la *metadiégesis* filmica, no puede herir ni matar a un espectador situado en el mundo real de la *diégesis* (Figura 2b).

Inmediatamente, la cámara toma simultáneamente la pequeña silueta en contraluz de Fry mientras se desplaza sobre el escenario, superponiéndose a la imagen gigante de los rostros de los actores del filme que se proyecta sobre la pantalla.

Efectivamente, los policías continúan avanzando hacia el asesino, quien se desplaza sobre el escenario, delante de la pantalla. Al verse acorralado, abre fuego sobre los policías que vienen por él desde el otro extremo del escenario, mientras el público ríe abiertamente de las secuencias que narra el filme proyectado sin percatarse de la persecución que tiene lugar sobre el escenario o considerándola como parte del espectáculo que superpone dos ficciones, una cinematográfica y otra teatral.

En una nueva toma, en la que aparece la totalidad de la pantalla, se superponen la película (la *metadiégesis*) con la silueta del saboteador que se desplaza de izquierda a derecha sobre el escenario del cine, buscando escapar y abriendo fuego para intimidar a los policías que vienen a su encuentro desde la derecha del escenario, mientras el público sigue riendo, seguramente suponiendo que lo que ocurre sobre el escenario es parte del espectáculo y confundiendo los disparos reales con los del filme (Figura 2c).

De pronto, la cámara hace una toma del público de la primera fila en la platea. En primer plano, un hombre comienza a caer sobre la falda de su esposa mientras se toma el pecho como si hubiese sido herido. El público continúa riendo, así como la esposa que está a su lado, ignorante de lo que ocurre o suponiendo que

el hombre finge haber sido herido por un disparo de los actores y en actitud de imitarlos.

No obstante, al ver que su marido no reacciona, la mujer se percata de que la muerte de este es real, no fingida o actuada y grita pidiendo ayuda, mientras el público, sin atender el suceso, continúa riendo.

El disparo del filme o uno de los disparos que intercambiaron el asesino y el policía sobre el escenario, y que el público los tomó como parte del espectáculo, hirieron realmente al hombre del público, aunque no queda claro si fue así o si el hombre, impresionado por el espectáculo, sufrió un desmayo.

Lo cierto es que aún ese hecho es considerado por el público, que continúa riendo, como parte de la ficción. Cualquiera haya sido la causa, la ficción se proyectó y alcanzó la platea, así como la realidad pasó a la ficción y se incorporó a ella, demostrando una vez más la vulnerabilidad de la frontera entre la no-ficción (realidad) y la ficción (Figura 2e).

Ante la imposibilidad de escapar, al estar rodeado por la policía que se aproxima, Fry se precipita nuevamente a la platea en un acto desesperado con el arma en su mano, aterrorizando a los espectadores más próximos.

De un personaje de ficción, sobre el escenario y confundido con los actores del filme

como parte del espectáculo (*metadiégesis*) que superpone dos modalidades de ficción (la cinematográfica y la teatral), el asesino, una vez en la

platea, recobra su carácter de “ser real”, no-ficcional, propio de la *diégesis* y se transforma en una verdadera amenaza para el público. Pasó de la ficción a la realidad, de la *diégesis* a la *extradiégesis*, y el público cercano deja de reír y comienza a gritar al advertir que Fry es un asesino real o que, desprendido de la ficción invade el mundo de la realidad (Figura 2f).

En una toma anterior, mientras Fry está aún sobre el escenario, durante el intercambio de disparos reales y ficticios, el público continúa riendo pues considera que tanto el filme como los individuos que subieron al escenario —tanto el asesino como los policías— son parte de la misma ficción.

La secuencia se cierra con un intercambio de disparos entre uno de los policías que permanece en la platea y el saboteador. Los disparos provenientes de la platea, del espacio real de la no-ficción, provocan el pánico del público que reconoce que la policía no está actuando, que no es parte del espectáculo, del mundo de ficción, sino del mundo real; el disparo es real y está realizado desde la platea, desde el espacio real (Figura 2d, fila inferior).

El grito de ese sector de la platea se suma al del sector que rodea a Fry cuando se arroja del escenario y al de la señora que sostiene a su marido muerto. Los gritos se contagian, el público entra en pánico sin saber con certeza qué está ocurriendo y abandona la sala (Figura 2f).



Figuras 2a.



Figuras 2b.



Figuras 2c.



Figuras 2d.



Figuras 2f.

Le dernier métro - François Truffaut, director, (1982) – descripción de las secuencias

La metalepsis narrativa se define como la transgresión de los planos narrativos; implica traspasar las fronteras entre los niveles narrativos de la *diégesis* y de la *metadiégesis*. No deja de ser un engaño que el director del filme le hace al espectador. Así, el narrador puede irrumpir en el mundo de los personajes, o éstos se dan cuenta de que son ficticios, o también los personajes pueden irrumpir en el plano del narrador. El filme "La rosa púrpura de El Cairo" es un ejemplo de invasión de la *metadiégesis* en la *diégesis* y viceversa. A través de Cecilia, el personaje femenino, el narrador invade la *metadiégesis* y provoca, a su vez, la invasión de ésta en la *diégesis* mediante el "desprendimiento" del personaje Tom Baxter, quien, rompiendo la cuarta pared, accede al mundo real de Cecilia, el mundo de la *diégesis* del filme "La rosa púrpura de El Cairo".

La metalepsis implica, pues, una interferencia entre el nivel del autor/narrador, perteneciente a la *extradiégesis*, y el mundo narrado en la *diégesis*.

Puede ocurrir que, si en una historia existe un nivel metadieгético, éste funciona como el plano de la *diégesis*, mientras que el nivel dieгético adopta la calidad del nivel de la *extradiégesis*, como en "La rosa púrpura de El Cairo".

En todos los casos, se estaría confundiendo realidad con ficción.

En el filme *Le dernier métro*, una de las últimas escenas procura provocar este engaño, sumergiendo, por un momento, al público del filme (perteneciente a la *extradiégesis*) dentro de la historia de modo tal que lo que se narra en un nivel metadieгético se hace pasar por la historia del plano de la *diégesis*, invadiéndolo y confundándolo.

La historia narrada en el filme es la de un matrimonio, Marion y Lucas Steiner, dueños del teatro "Montmartre", en París, que durante la segunda guerra mundial debe procurar mantenerlo a pesar de los peligros del nazismo y de las restricciones de la guerra.

Durante todo el filme, el nivel de la ficción propia del teatro "Montmartre" queda claramente explicitado, mostrándose siempre el escenario y la platea, ya sea conjuntamente en una misma toma, mediante planos-secuencia y panorámicas, como por la alternancia de tomas en campo-contracampo. A su vez, el vestuario utilizado ayuda a enfatizar esta distinción. Los vestidos y las pelucas contribuyen a ubicar la historia que se representa en el teatro Montmartre en el siglo XVIII, muy diferente a mediados del siglo XX, época en que se desarrolla el filme *Le dernier métro*. A la vez, esta categorización del vestuario permite identificar las escenas de ensayo, realizadas con ropas de uso diario, propias de principios de los años '40, y diferenciarlas de las representaciones ante el público (Figura 3a, primera fila).

Queda claro, entonces, que lo que se representa sobre el escenario del teatro pertenece al nivel metadieгético, mientras que el espacio restante — la platea, y otros espacios interiores y exteriores del teatro— participan del plano de la *diégesis* del

filme, albergando la historia que se narra en *Le dernier métro*. El tercer nivel, el real, el nivel de la *extradiégesis*, pertenece al espectador del filme que, debido al poder de la narración, y en particular de la narración cinematográfica, adopta el punto de vista del narrador que cuenta la historia argumental de *Le dernier métro*.

De este modo, lo que es nivel dieгético para los espectadores del teatro "Montmartre", resulta nivel metadieгético para el espectador del filme *Le dernier métro*.

Casi al final del filme, después de finalizada la guerra y regresada la normalidad a la ciudad de París, el personaje femenino, Marion Steiner, aparece ingresando a un hospital para visitar a su ex compañero de reparto y amante durante la ocupación alemana, el artista Bernard Granger que se encuentra recuperándose de un accidente y que en el nivel de la *diégesis* para el espectador de *Le dernier métro*, había abandonado el teatro "Montmartre" poco antes de finalizar la ocupación alemana a París, y había sido reemplazado por otro actor, lo que le permitió a la compañía del teatro "Monmartre" continuar trabajando con éxito durante el resto de la ocupación alemana.

El encuentro, después de un breve diálogo entre ambos, en el que se pone en evidencia el amor imposible de Bernard por Marion, finaliza con la separación definitiva de la pareja.

Después de retirarse Marion del hospital donde está internado Bernard, éste se toma el rostro con las manos en señal de arrepentimiento y de profunda tristeza por la pérdida definitiva de su único y gran amor. Inmediatamente se incorpora del sillón donde estaba postrado, se quita el collarín que mantenía inmóvil su cabeza y avanzando hacia la cámara saluda al público que estalla en aplausos en el espacio fuera de campo. Inmediatamente, el telón se corre, cerrando la escena y ocultando al personaje. (Figura 3a, dieciséis últimos fotogramas)

Una toma del público confirma, junto con los aplausos y el telón que se cierra, que se trataba de una exitosa representación que el teatro "Monmartre" puso en escena con Marion y Bernard como protagonistas, realizada después de su regreso y su definitiva incorporación al elenco del teatro.

El espectador del filme, sorprendido, comprende el engaño de Truffaut al reconocer que pasa de ser espectador inconsciente de una historia correspondiente a la *metadiégesis* que él creyó instalada en un nivel dieгético, con la correspondiente confusión de roles que los actores están representando. Aquí también, el vestuario ayuda al engaño ya que la escena que representan Marion y Bernard es contemporánea al final de la ocupación nazi a París y, por consiguiente, el vestuario corresponde a la misma época en que se desarrolla la historia en la *diégesis*.

Al adoptar nuevamente la condición de espectador del filme de Truffaut, éste pasa automáticamente a otro plano de la realidad *extradieгética*, mientras que la historia representada por Marion y Bernard, vista anteriormente como perteneciente a la *diégesis*, se convierte instantáneamente en una historia de

la *metadiégesis* de segundo orden, como un relato dentro de la narración del filme.

El juego a que está sometido el espectador de *Le dernier métro* en esta última escena, llamado *metalepsis*, confirma cuán sencillo resulta transformar un nivel de ficción en uno real o, mejor dicho, un episodio perteneciente al plano de la *diégesis* en uno del plano de la *metadiégesis* (Figura 3b).

Virtualmente, el espectador del filme viajó de la *extradiégesis* a la *diégesis* y volvió a la *extradiégesis* sin ser advertido. Podría decirse también, que el espectador fue introducido en la *diégesis* y sacado de ella a la *extradiégesis* por voluntad del narrador o que, dicho de otro modo, la *metadiégesis* —la ficción dentro de la ficción— gozó por unos minutos del estatuto del plano de la *diégesis*.



Figuras 3a.



Figuras 3b.

CONCLUSIÓN

Toda función narrativa, textual, teatral y cinematográfica en las que se produce un mensaje entre la obra y el público se basa en la concesión de un estatuto de ficción a la obra, concesión que se robustece por la presencia de un espacio demarcado para la realidad —la no ficción— y otro para la ficción. Esta concesión que realiza el espectador es llamada por Manuel Alberca "pacto de ficción". Este pacto se concibe como un diálogo o situación comunicativa entre el público, la obra y el actor.

El "pacto de ficción" le propone al espectador que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminan su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana. El "pacto de ficción" declara la verdad del estatuto ficcional, no la verdad o la falsedad de los acontecimientos de la historia que se narra. Lo que garantiza que la historia ficcional se considere verídica, no es la veracidad de lo que narra, sino el pacto que el espectador realiza al ingresar a la sala de espectáculos. De ese modo, el director del filme narra los hechos como si fueran verdaderos, aunque sepa que no necesariamente lo sean. Y el espectador los recibe como posiblemente verdaderos, aunque sepa que tal vez sean falsos. Según Alberca, Gérard Genette denomina "paratexto" a todos los elementos colaterales a la obra que están fuera de ésta y que contribuyen en este pacto de ficción (Alberca, 2007). Los espacios destinados a la proyección de un filme que alberga al público, con sus acondicionamientos especiales de equipamiento e iluminación, serían parte de este "paratexto".

Como se vio, el pasaje de la ficción a la realidad (no-ficción) y de la realidad a la ficción es un recurso narrativo ampliamente utilizado en la producción cinematográfica.

Si bien, la mayoría de las veces, la empatía del espectador por el filme lo lleva a introducirse en la diégesis con naturalidad y olvida su condición de espectador-receptor pasivo "viviendo" la historia con los actores, al punto de olvidar que pertenece al plano de la extradiégesis. como si estuviera sumergido en la diégesis, el recurso del pasaje entre los niveles narrativos y de la ficción a la realidad, y viceversa, refuerzan ese juego de inclusión-exclusión que le hace tomar conciencia del verdadero estatuto narrativo en el que se encuentran él y la historia.

Los esquemas de las Figuras 4 y 5 son una interpretación gráfica de las posibles diferencias entre los modos de transferencia de los espacios de la ficción (diégesis y metadiégesis) y del espacio de la realidad (extradiégesis), correspondientes a los filmes analizados.

Toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios —como en los casos anteriormente estudiados en los dos filmes de Hitchcock— o que lo ficcional se presenta con evidentes rasgos de realidad —como ocurre con la escena presentada del filme de Truffaut— la situación vivida por el espectador es ambigua ya que, al quedar desconcertado, aunque sea por un instante, no sabe con certeza a qué estatuto pertenecen las acciones contenidas en alguna de estas dos situaciones. Nótese que en el caso de los filmes presentados de Alfred Hitchcock, el público desconcertado es intradiégético, pertenece a la diégesis del filme, mientras en el caso del filme de Truffaut, el público desconcertado y a la larga engañado es el que pertenece a la extradiégesis.

Por otra parte, debe quedar claro que en la obra no se produce ambigüedad, sino que es el "pacto" el que adquiere ese carácter.

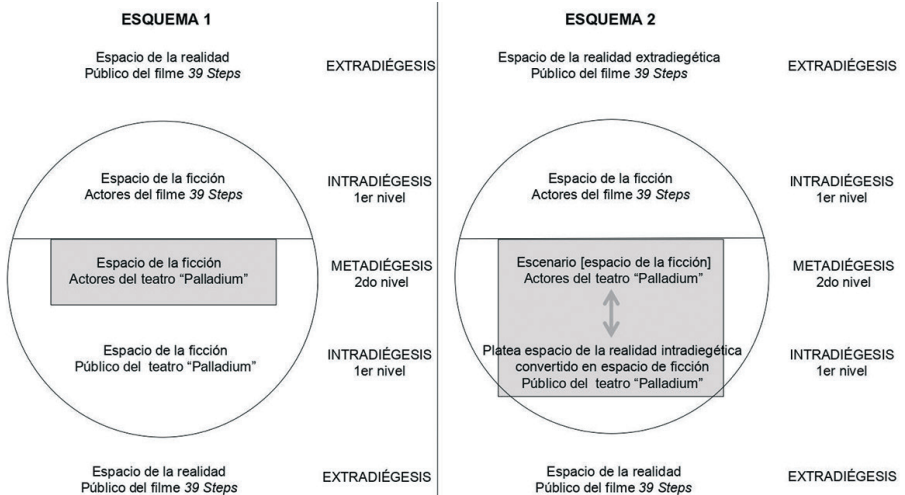


Figura 4.

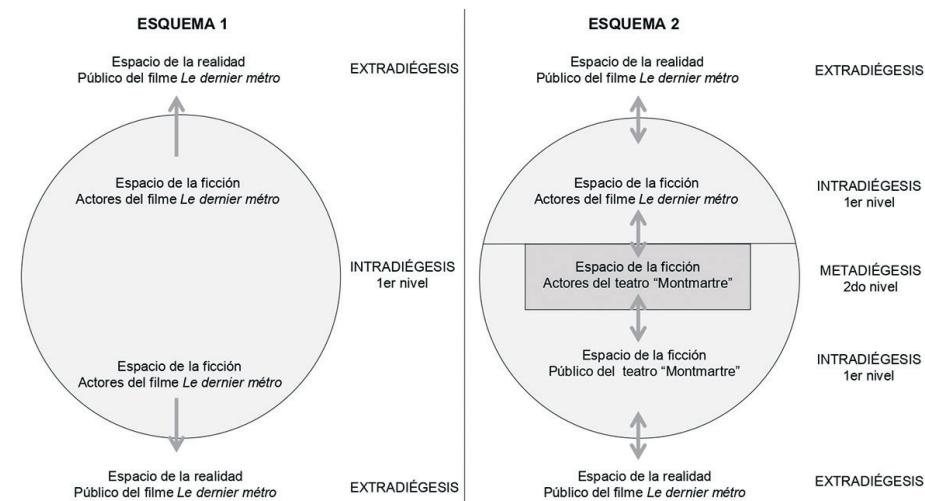


Figura 5.

NOTAS FINALES

¹ El discurso referencial (basado en la función referencial o representativa del lenguaje) es aquel cuyo propósito principal es transmitir información objetiva sobre la realidad, el mundo exterior o un contexto específico. Se caracteriza por ser preciso, verificable y centrado en el mensaje, evitando valoraciones subjetivas, opiniones personales o la intención de manipular la reacción del receptor.

² En este artículo, dentro del nivel del filme, se llama *realidad* a la historia principal del filme (nivel diegético) y *ficción* o historia secundaria (nivel metadieético) a la historia narrada dentro de la diégesis. En un nivel más amplio, la *realidad* o *no-ficción* corresponde a la *extradiégesis* —el nivel que está fuera del filme—, donde se encuentra el espectador del filme, mientras que los niveles narrativos corresponden a la *ficción* también llamada *diégesis* o *intradiegésis*. Dentro de la *diégesis*, pueden existir niveles narrativos secundarios que se denominan *metadiégesis*.

³ Puede consultarse un trabajo presentado a 14th AVANCA CINEMA 2023: *Metáforas y símbolos arquetípicos del espacio doméstico. Su recreación en el filme Rear Window*. Autor: Carlos Pantaleón Panaro.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca Serrano, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva. Colección de Críticos de la Literatura.
- Aristóteles, *Poética*, rescatado el 21 de Diciembre de 2025 de: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/poetica_aristoteles.pdf
- Benveniste, Émile (1999) *Problemas de Lingüística General II*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, España. 1a Edición en francés, 1974, 1a Edición en español, 1977. Rescatado el 12.01.2026 de: <https://hum.unne.edu.ar/>

biblioteca/apuntes/Apuntes%20Letras%20TEXTOS%20DIGITALES%20LING%20C3%9C%20C3%8DSTICA/Problemas%20de%20ling%20C3%BC%20C3%ADstica%20general%20II.pdf

Foucault, Michel, (1984) *De los Espacios Otros*. Architecture, Mouvement, Continuité, n 5, octubre de 1984. Localización: Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, ISSN-e 1134-3672, N°. 7, 1997, págs. 83-91 Recuperado el 3 de Enero de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2611573>

Jakobson, Roman (1975) *Ensayos de lingüística general*, Biblioteca Breve Seix Barral, SA, Barcelona. Rescatado el 10.01.2026 de: <https://lenguajesartisticos1.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/03/jakobson-roman-ensayos-de-ling-3bcistica-general.pdf>

Pantaleón Panaro, Carlos (2017), *La mirada obscena. Del espacio filmico al espacio protofilmico. Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico*. Ediciones Universitarias (Udelar/CSIC). Montevideo. Uruguay.

Pantaleón Pantaleón, Carlos (2023), *Metáforas y símbolos arquetípicos del espacio doméstico. Su recreación en el filme Rear Window*. AVANCA|CINEMA 2023, p.p. 87–96.

Sheff, Thomas J. (2007), *Catarsis y otras herejías: una teoría de la emoción*. Revista de Psicología Social, Evolutiva y Cultural, 1, (3) 98-113. <https://doi.org/10.1037/h0099826>. Traducción del artículo original en inglés: CATHARSIS AND OTHER HERESIES: A THEORY OF EMOTION de Thomas J. Scheff. University of California, Santa Barbara. Rescatado el 18.01.2026 de: <https://psycnet.apa.org/fulltext/2010-01928-003.html>