

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Xochimilco

UN ESPEJO QUE HABLA

RUPTURA DE LA CUARTA PARED EN LA CINTA CALABACITAS
TIERNAS Y SU RELACIÓN CON LA MIRADA

Trabajo terminal de la

Licenciatura en Comunicación Social

Que presenta para réplica final

RAFAEL PALMA SILVA

Asesor responsable:

Yolanda Mercader Martínez

Ciudad de México. Octubre. 2024.

<p>Palma Silva Rafael</p>	<p>UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD XOCHIMILCO</p> <p>Trabajo final de la carrera de comunicación social.</p> <p>EL CINE MEXICANO ANTE LOS NUEVOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN.</p>
<p>UN ESPEJO QUÉ HABLA</p> <p>Ruptura de la cuarta pared en la cinta "Calabacitas tiernas" y su relación con la mirada.</p> <p>Número de páginas: 63</p>	<p>ASESOR RESPONSABLE. YOLANDA MERCADER MARTÍNEZ.</p>

RESUMEN

Éste análisis se centra en cómo Gilberto Martínez Solares profundiza la experiencia del espectador a través de la mirada, sobre todo su uso del recurso narrativo de "romper la cuarta pared", el cual permite al protagonista interactuar directamente con la audiencia. Analizaré específicamente la película "Calabacitas tiernas ¡ay qué bonitas piernas!" de 1949, protagonizada por German Valdes "Tin tan", icónico personaje de la época de oro del cine mexicano (1936-1956) a través de los postulados teóricos de Jung y Pierre Boriudeu, centrándome principalmente en la escena musical "canción del espejo".

Palabras clave: cine mexicano, cuarta pared, Tin tan

ABSTRACT

This analysis focuses on how Gilberto Martínez Solares deepens the viewer's experience through the gaze and his use of the narrative resource of "breaking the fourth wall", which allows the protagonist to interact directly with the audience. I will specifically analyze the film "Tender pumpkins, joh what good legs!" from 1949, starring German Valdés "Tin tan", an iconic character from the golden age of Mexican cinema (1936- 1956) Through the theoretical postulates of Carl Jung and Pierre Bourdieu, focusing mainly on the musical scene "song of the mirror".

Keywords: Mexican cinema, fourth wall, Tin tan.

ÍNDICE

A MODO DE INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1 “Puesta en escena”.....	10
JUSTIFICACIÓN.....	11
OBJETIVOS.....	13
METODOLOGÍA.....	14
HABITUS.....	15
CAMPO.....	16
CUARTA PARED.....	19
NARRATIVA Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA.....	16
FICCION Y METAFICCION (ADENTRO Y AFUERA).....	26
LA MIRADA EN EL CINE.....	24
LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.....	31
CAPÍTULO 2 “Si es que no te extraña hablaremos un rato”	40
ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO.....	41
CAPÍTULO 3 “Nada me extraña”.....	55
Tin Tan y la mirada.....	56
Conclusiones.....	57
Bibliografía.....	58
Notas.....	60
Anexos.....	62

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cuando consideramos el cine como una herramienta narrativa con la que el director cumple uno o varios propósitos podemos analizar aspectos concretos de cintas concretas bajo la idea de que cumplen funciones. Desde ese enfoque en el cine mexicano, en particular en la cinta Calabacitas Tiernas, protagonizada por Germán Valdéz “Tin Tan”, el recurso conocido como “romper la cuarta pared” es utilizado por el director (Y posiblemente el actor) como una manera de, no sólo atraer al público hacia el mundo de fantasía en el que él se encuentra, sino también hacernos partícipes del mundo delirante al que cae en esa escena.

Aquí podemos observar cómo emerge entonces un diálogo o incluso un juego entre público y director, mediado por el cine y sus lenguajes particulares. Un juego en el que dos miradas que suelen estar separadas (la mirada del espectador que consume, se apropia y observa; y la mirada del actor, que normalmente se encuentra confinada a los límites del mundo al que pertenece) se juntan, momentáneamente, viéndose frente a frente.

Éste juego de otredades se desarrolla, entre otras, en la película “Calabacitas tiernas ¡Ay, qué bonitas piernas!” del director Gilberto Martínez Solares (1949), protagonizada por Germán Valdéz “Tin Tan” en particular en un segmento musical que ocurre en el minuto 20 segundo 34 con la canción de nombre “Canción del espejo”; escrita e interpretada por el protagonista, que marca el primer momento donde rompe la cuarta pared. Es también ahí donde convergen el otro que está en el espejo, el otro que somos nos-otros desde el lugar del público y el otro que es el personaje. Esta escena tiene su punto climático cuando, en un acto delirante, afirma que ya nada sorprende al grado que acepta que no es un sujeto, son dos. ¿Podría entonces existir la cinta sin ese breve momento en el que Tin Tan voltea a vernos?

Es por eso que nos adentraremos en los aspectos metafísicos de la ruptura de la cuarta pared, la mirada en el cine; a través de un análisis cinematográfico que nos permita esclarecer las funciones narrativas de distintos elementos en la cinta.

Entre los elementos en los que profundizaré se encuentran:

Cuarta pared. Siendo este el recurso principal a analizar profundizaremos proponiendo una definición a utilizar para así poner ante análisis la cinta.

Narración y mirada. Nos daremos el tiempo de acercarnos a tópicos como la ficción y la metaficción, el adentro y el afuera, marcados desde la mirada como herramienta narrativa y planteamos algunos ejemplos notables dentro del cine mexicano.

Lenguaje cinematográfico. En continuidad con el punto anterior usaremos elementos del lenguaje cinematográfico como lo son la imagen, el sema, los sistemas de significación, el encuadre y los juegos de espejos para poder plantear la mirada del director y definir el juego de miradas que se realiza con el espectador.

La intención del director. En particular abordaremos la búsqueda de transmitir ideas, evocar emociones y convencer de un mensaje específico así como las formas en las que da uso a los dispositivos comunicativos con los que cuenta el cine como lo son: narrativa, imágenes, sonidos, visión artística, etc.

La función del público. La búsqueda de estímulos afectivos a través del filme, el proceso de significación e identificación del público con el personaje, crucial para la inducción de ciertos estados de ánimo y la influencia emocional que ejerce el entretenimiento mediático a través de la persuasión narrativa.

El primer capítulo, que hago a bien llamar “Puesta en escena”, me dedico a profundizar en el marco contextual que atañe al tema, con apartados que incluyen justificación, objetivos, metodología y varios otros conceptos antes mencionados que son indispensables para identificar de manera clara la postura que presentaré en mi análisis.

El segundo capítulo titulado “Si es que no te extraña, hablemos” desarrolló el análisis cinematográfico de la cinta “Calabacitas tiernas ¡Ay qué buenas piernas!”, tomando

principal énfasis en la escena donde el personaje desarrolla el tema musical que da nombre a la misma película.

Por último, en el tercer capítulo titulado “Nada me extraña” comparto mis conclusiones generales y particulares sobre el uso del rompimiento de la cuarta pared como un recurso metaficticio y metanarrativo en el cine mexicano.

CAPÍTULO 1. “Puesta en escena”

JUSTIFICACIÓN

La mirada en el cine, aporta información, describe, muestra y focaliza la historia; es un elemento que construye significado y cumple una función específica dentro de un sistema de significación, donde adquiere diferentes perspectivas. En un filme, la mirada establece las relaciones de poder en el universo narrativo y expresa las emociones o anhelos de los personajes; fuera del filme, la perspectiva del director guía y determina la mirada del público.

En un contexto en el que cada gesto conlleva una dimensión psicológica, simbólica y anímica, la mirada es clave en el proceso de reconocimiento e identificación de la audiencia con los personajes, es a través de la empatía e impacto emocional que se asegura la persuasión narrativa y aumenta la influencia que el filme ejerce en la audiencia. Sucede un proceso de reconocimiento e identificación de un sujeto con determinado personaje al evocar sentimientos vividos en el espectador, sin embargo es un proceso subjetivo sujeto a convenciones, que por lo general, excluyen a la audiencia en el proceso de significación, siendo la mirada de un personaje un guiño metalingüístico mediador entre realidad y ficción.

Estudiar la cuarta pared y su rompimiento me permite considerar elementos de interacción entre la audiencia y el filme, puesto que es una forma de integrar al espectador en la experiencia narrativa, entabla una relación dialéctica que sucede a través de un proceso de autoafirmación y toma de conciencia de un personaje (o personajes) que al saberse parte de una ficción transforma las estructuras tradicionales que reducen la experiencia cinematográfica a un simple acto de entretenimiento.

Con la migración al contenido digital y el streaming las dinámicas de interacción han evolucionado, a través de la mirada, se añaden elementos que enriquecen la experiencia narrativa y aseguran el proceso de participación activa del espectador. Se entabla un juego simbólico de miradas a través de una figura narrativa que dota en una primera instancia de interactividad al cine, transformando un contenido

tradicionalmente no interactivo en uno que involucra e invita al espectador a formar parte de la narrativa y su significación.

Cuando un personaje rompe la cuarta pared el sistema de significación convencional de la narrativa cinematográfica, cambia, al hablar directamente a la cámara y dirigirse a los espectadores, el personaje disruptivo entabla una relación de proximidad y complicidad que incita a romper el estado total de credibilidad que se espera durante la proyección.

“como espacio de significancia, la mirada provoca una sinestesia, una indivisión de los sentidos (fisiológicos), que ponen sus impresiones en común, de manera que (poéticamente) se le puede atribuir a uno lo que a otro pertenece (...) todos los sentidos pueden así “mirar” y a la inversa, la mirada puede sentir, escuchar, tocar, etcétera. Goethe: “las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar”. (R. Barthes. p. 307)

En un sujeto, los procesos de significación fomentados por la industria cinematográfica pueden manifestarse en rasgos particulares en el proceso de apropiación simbólica para construir posturas y actitudes reforzadas por el discurso narrativo, éste cúmulo de ideas representan los ideales de toda una población hasta proyectar los principios de la identidad nacional e incluso amalgamar formas de socializar y tendencias de consumo que se reflejan en esquemas de comportamiento de un grupo social hacia el consumo de contenidos culturales, el cual incluso puede llegar a ser un referente universal en la cultura popular.

Es a partir de esto que considero importante observar este fenómeno en la cultura cinematográfica de las producciones mexicanas y su relación con su público desde la fuerte relación emocional y necesidad interactiva que se establece entre un personaje o icono en un contexto dramático, estudiaré una obra en específico “Calabacitas tiernas ¡ay que buenas piernas!” para observar como en el cine mexicano de la época de oro, la ruptura de la cuarta pared sustenta la trama de muchas películas, donde se presentó como un recurso novedoso, y es fundamental para recordarle a la audiencia que es solo una aventura más del icónico personaje

qué esperan ver en pantalla y el momento preciso en el que el filme establece una interacción entre personaje y público que va más allá de la dimensión ordinaria de un personaje. Es en esta época donde la relación entre el actor y el público era mucho más explícita y determinante para el éxito de una película y sobre impulsaba todo un mecanismo de entretenimiento a través de la comedia musical que impulsó la carrera de muchos artistas que se volvieron entrañables en la cultura popular mexicana.

OBJETIVOS

Reconocer el cine como un espacio de enseñanza y socialización significa entender que cada elemento en un filme tiene relevancia en la transmisión de significados y valores. En este sentido, mi objetivo con el estudio de la cuarta pared y su ruptura es analizar cómo la interacción que se establece a través de la mirada entre el personaje y el espectador transforma la experiencia narrativa. Este recurso convierte al espectador en algo más que un simple receptor pasivo de símbolos y contenido; a través de esta herramienta, se convierte en un participante activo en el proceso de significación de la historia.

Es fundamental reflexionar sobre el papel del público dentro de una película para cuestionar las convenciones narrativas y visuales tradicionales vigentes en la cultura colectiva de una sociedad. La ruptura de la cuarta pared permite cambiar el esquema unidireccional de comunicación que existe entre el filme y la audiencia, estableciendo un diálogo directo con el espectador.

Este análisis se centra también en cómo el cineasta mexicano Guillermo Martínez Solares adapta las características intrínsecas del personaje principal Tintín, interpretado por German Valdéz, en una obra narrativa autorreferencial que utiliza elementos propios de la cultura popular mexicana, logrando involucrar al espectador activamente, influyendo tanto en el sentido del contenido como en la interpretación de la historia.

Además, se pretende examinar el impacto emocional que la ruptura de la cuarta pared tiene en el proceso de inmersión del público, considerando cómo este recurso altera la percepción del espectador sobre la narrativa y la empatía con los personajes. Para ello, se generará un panorama descriptivo del uso de la ruptura de la cuarta pared y se explorará este recurso específicamente en la película “Calabacitas tiernas ¡ay qué buenas piernas!” del director Gilberto Martínez Solares, lanzada en 1947. Con el análisis de este filme, se buscará comprender de qué manera se subvierte las convenciones cinematográficas tradicionales y cómo se emplea la ruptura de la cuarta pared como parte de un mecanismo mediático característico del cine mexicano de la época. Este recurso, utilizado en un contexto particular, revela cómo los cineastas mexicanos han empleado la ruptura de la cuarta pared para enriquecer la narrativa, instaurar imágenes colectivas y conectar con la audiencia, aportando una dimensión cultural y humorística distintiva.

METODOLOGÍA

Abordaré el estudio de la mirada en momentos importantes en la trama así como el análisis de diferentes segmentos clave de la narrativa en el que sucede la ruptura de la cuarta pared, aislando cada capa en la construcción audiovisual, es decir, observar a detalle de qué forma interactúan imagen, sonido y discurso en función a la mirada y su capacidad para entablar conexión entre el film y el público.

Para el análisis e interpretación del filme, en concreto Calabacitas tiernas ¡ay qué buenas piernas! utilizaré principalmente conceptos que me permitan comprender la conexión profunda con los personajes, desde su construcción narrativa hasta su interacción en un entramado social, específicamente la época de oro del cine mexicano en la que esta película es producida.

Tomaré como referente las propuestas psicoanalíticas del psicólogo suizo **Carl Gustav Jung** (1875-1961), al respecto de la construcción de estereotipos y arquetipos para observar la construcción de personajes en el cine y las situaciones que se desarrollan en torno a cada uno.

ARQUETIPOS

En el libro “El hombre y sus símbolos” (1955) Jung postula que “Los arquetipos son patrones heredados de comportamiento que se encuentran en el inconsciente colectivo”.

El término describe estructuras psicológicas y culturales que expresan patrones universales de comportamiento, observables y representables a través de símbolos e iconos circundantes en la cultura. Son una condensación de rasgos externos e internos que remiten a referentes comunes de grupos sociales.

Los arquetipos se manifiestan a través de productos culturales mitos, cuentos, leyendas y contenido audiovisual, donde se proyectan como personajes y escenarios delimitados, por sus propios contextos de producción creativa. desde este concepto me interesa remarcar la Puesta en escena de un personaje arquetípico la cual juega una doble función, ya que funge también como manifestación y esquema de la psique humana y erige la narrativa desde una construcción de personaje autorreferencial que refleja las tendencias y patrones de comportamiento en la sociedad misma.

La implicación de este concepto en ésta investigación radica en que a través de un estereotipo se construye entramado de signos universales, reconocibles un personaje arquetípico es un signo de fácil lectura con un propósito claro-reconocimiento inmediato- con un marco de referencia de posibles situaciones y actitudes Principalmente el personaje autorreferencial.

Por lo general los personajes que rompen la cuarta pared son personajes que desafiantes: “el loco” “el bufón” “el transgresor” e incluso “el genio” con una habilidad metanarrativa que le permite despegarse de reglas de su universo narrativo y redimensionar sus acciones, por ello, un análisis de personajes que rompen la cuarta pared requiere una mirada tanto a su contexto inmediato dentro del universo narrativo, como a los elementos estructurales y contextuales que determinan su construcción.

Estos patrones, compartidos por todos los seres humanos, conforman el "**inconsciente colectivo**", un cúmulo de ideas heredables y símbolos que podemos identificar, como la risa malvada y el aspecto característico de una bruja, que evocan respuestas comunes en los espectadores y le dan un propósito narrativo y se adscribe a referentes colectivos o experiencias culturales previas.

Los arquetipos son un reflejo de la estructura social y la cultura popular imperante en la época de la que son concebidos, su importancia radica en la fuerte carga cultural que implica y aglutina un personaje arquetípico como referente común en la audiencia y la función del cine en la proyección masiva de una representación en particular que responde a ciertos intereses ideológicos que instituye símbolos universales presentes en la cultura mexicana y su *status quo*.

En un segundo nivel de análisis abordaré en términos generales los postulados del sociólogo **Pierre Bourdieu** (1930-2002) Habitus, campo y capital cultural en relación con la construcción social que impera en el universo dramático, reflejo del inconsciente colectivo del contexto del autor, el personaje y el público.

HABITUS

"El habitus es un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden adaptarse objetivamente a su objetivo sin suponer la búsqueda consciente de fines explícitos"

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Ediciones Taurus, 2007, p 87.

Describe el entramado de hábitos y formas de hacer de un individuo adscrito y normado en un entramado social, del cual asimila y réplica la ideología imperante de su campo. Éste término es importante porque metafóricamente un individuo es,

como en un espejo, el reflejo de su sociedad, a través de los símbolos universales que aprende de su contexto y comparte y reafirma con su círculo social más cercano.

CAMPO

"El campo es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones, determinadas por su situación actual y potencial en la distribución de diferentes tipos de poder o capital, y sus luchas por transformar o mantener esa distribución."

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Ediciones Taurus, 2007, p. 120.

Es el espacio social en el que el personaje y el filme existen, donde se generan y perpetúan símbolos que refuerzan el inconsciente colectivo. Aquí se considera la interacción entre la creación de personajes y los elementos narrativos en relación con el contexto de producción del filme. La influencia de su contexto inmediato en su comportamiento y cosmogonía determina las elecciones y actitudes ante los sucesos de la narrativa, condiciones de clase median las experiencias estéticas de los individuos.

CAPITAL CULTURAL

Por su parte, este concepto me permitirá abarcar los elementos culturales inherentes al personaje fomentados por su contexto social en su desarrollo, considero que el rasgo más importante es la puesta en práctica y la manifestación del conocimiento teórico o empírico de un sujeto en un contexto narrativo determinado, un campo, escenificado en la ficción cinematográfica, de la virtualidad a la praxis desde un cúmulo de conocimientos colectivos mediados por los productos culturales.

En cuanto a estas expresiones del capital cultural, son muchas veces legitimadas a través de diversos mecanismos institucionales, Pierre Bourdieu en su libro "*La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*" explica qué:

"El capital cultural puede existir en tres formas: en el estado incorporado, es decir, en la forma de disposiciones duraderas del cuerpo y la mente; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales; y en el estado institucionalizado, bajo la forma de títulos académicos".

Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Ediciones Taurus, 2002, p. 83.

En síntesis, abordaré el estudio de éste film desde dos enfoques teóricos. Primero, un enfoque particular sobre la construcción de los personajes a partir de los postulados de Carl Jung y, en segundo lugar, una visión amplia sobre el contexto social de la producción, utilizando los conceptos de Bourdieu para entender cómo las estructuras sociales influyen en la narrativa y en la creación de personajes.

En tercera instancia (y en menor medida) considerare a **Roland Barthes**, con su concepto de la "muerte del autor", puesto que también resulta relevante para el análisis, ya que invita a considerar cómo los significados en el filme se desligan de las intenciones del director, dejando espacio a la interpretación del público, quien se convierte en un agente activo en la resignificación de los elementos culturales presentes en la narrativa.

CUARTA PARED

A través de la mirada y sus convenciones se establece una división imaginaria entre lo ficticio y lo real, llamada “cuarta pared”, es una barrera que divide y limita la interacción entre los actores de la audiencia.

Es un concepto acuñado desde el teatro neoclásico del siglo XVIII adaptado a televisión y cine que dicta esencialmente que la mirada del personaje y el público no debe cruzarse, tanto en un escenario de teatro como en un filme, el espectador es un ente que los personajes en pantalla ignoran por completo y una presencia que el actor en la realidad tiene que eludir. Gracias al amplio espectro subjetivo que caracteriza al lenguaje cinematográfico, la mirada desempeña un objeto de interés en el estudio cinematográfico, puesto que es el medio para romper esta convención, es a través de la mirada de un personaje que el filme proyecta en el espectador la ilusión de que ambos mundos están interactuando.

Al usar la ruptura de la cuarta pared como recurso narrativo, el autor dota a un personaje o personajes de la capacidad de reconocerse en un universo dramático del que puede entrar y salir a voluntad y sobre todo le otorga el “don” de reconocer la presencia del espectador con el que entabla una relación de complicidad ante una acción o situación en la que ahora forma parte.

Para **Bertolt Brecht**, romper la cuarta pared *“es una manera de subvertir el orden tradicional de la representación y obligar al público a tomar una distancia crítica de la acción”*.

Este recurso Cinematográfico está presente en diferentes filmes mexicanos, donde, a veces, es simplemente un guiño por ejemplo algunas películas de Luis Buñuel o momentos donde es “la cereza del pastel” con María Félix, Cantinflas y Tin Tan hablando a la cámara, “cara a cara” con su público por un instante amigable.

Aunque es un recurso útil en cualquier contexto dramático, en la actualidad es más asociada o atribuida a sitcoms estadounidenses, sin embargo, en el cine mexicano es explotado principalmente, pero no exclusivamente, en la comedia. Refuerza el sentimiento de “simpatía” entre un film y el público que asiste a la proyección,

aunque por lo general se presenta como un elemento novedoso en el contenido audiovisual, podemos apreciar su extenso e histórico uso.

Es esta relación emocional, fomentada por el cine, en el público mexicano un rasgo a remarcar en este estudio puesto que existen en nuestra memoria colectiva referentes culturales con los que nuestra sociedad ha establecido una relación fuerte relación emocional.

Entre los usos que comunes que podemos encontrar sobre la cuarta pared es el ser una división ficticia con la realidad dada, lo que determina también el uso de la ruptura de la misma como un desbordamiento entre ambas realidades, un puente o una puerta. De esta forma podemos categorizar algunos tipos de ruptura que encontramos en las distintas narrativas.

TIPOS DE RUPTURA :

1.-Ruptura directa:

El personaje de un universo ficticio, mirar y dirigir un mensaje hacia la cámara, entabla una relación explícita con la audiencia, expresa un sentido de camaradería o complicidad, elimina por un instante la barrera

2.-Ruptura Indirecta:

alusión a la audiencia a través de comentarios,
al implicar de forma tácita

3.-Ruptura Sutil

un gesto, un guiño, una mirada, etc.

4.-Ruptura Metanarrativa

Por lo general a través de argumentos que aluden a la producción en sí

5.-Ruptura de cierre

broche final de la trama, invita al espectador a decidir el final de la trama.

Razón detrás del interés

Entender cómo el cine reconsidera la participación activa de la audiencia en el proceso de significación e interpretación del film, desde una narrativa construida para autoreferirse e involucrar de manera explícita al espectador, con el cual entabla una relación íntima, semiótica y diegética, principalmente a través de la mirada que dirige directamente al espectador.

Uno de los rasgos a resaltar en éste estudio es la capacidad de interactividad a través de la mirada, principalmente desde el recurso narrativo de romper la cuarta pared, puesto que considero que al tomar conciencia de sí mismo, y su naturaleza como personaje-reflejo de la realidad, el personaje disruptivo adquiere una función más profunda, ya que el autor lo ha concedido con características específicas para desprenderse de la trama, aproximarse y referir a la audiencia para romper el estado de inmersión total en el público y el film e incitarlos a involucrar su criterio en la interpretación de la historia. Un instante que en el contexto de producción y difusión del cine digital puede trascender a la interacción de la audiencia a través de otros medios.

El interés particular de estudiar la ruptura de la cuarta pared en el filme "Calabacitas tiernas ¡ay qué buenas piernas!" es observar cómo el protagonista utiliza el recurso teniendo como pauta el humor o la incomodidad, desde perspectiva semiótica cada signo (Elementos visuales, personajes, diálogos, gestos) que por sí mismo cumple una función y que en un film interactúa y se interrelaciona con muchos otros en la creación y difusión símbolos circundantes en la conciencia colectiva, es una cuestión que atañe a la construcción de significado desde el lenguaje cinematográfico.

El personaje con la capacidad narrativa de romper la cuarta pared deja de ser solo un elemento más dentro de la historia y es, en sí mismo un signo polisémico, con una función precisa y bien definida dentro de la trama y otra, en el mundo real, pues es ahora un ente omnipresente con la capacidad de aludir, reconocer y referirse al espectador (y a la acción precisa de estar viendo la obra) y constituirse como el nexo entre la ficción/realidad.

Al mirar a la cámara, el signo cambia, deja de ser un simple gesto y adquiere una función metatextual, el personaje sabe qué está siendo observado e integra a la audiencia, inmersa en la narrativa, por un breve instante, debe integrar su punto de vista en el proceso de significación del filme y rompe así con la dinámica tradicional codificación- decodificación.

Romper la cuarta pared es un fenómeno semiótico más complejo de lo que aparenta, puesto que al suceder, modifica el proceso de interpretación de signos, el personaje adquiere una segunda dimensión interpretativa y atraviesa la barrera entre ficción/realidad e invita al espectador a discernir, establece nuevas formas en las que codifica y decodifica los signos del filme, no solo en la estructura narrativa sino también en la experiencia del espectador. Rompe con las convenciones de significación de la narrativa audiovisual.

La relación entre personajes y público, por lo general es unilateral, la mirada, es un sema relevante que construye sistemas de significación, y es en algunas ocasiones desisiva para la trama y su interpretación.

Al usar ésta Herramienta narrativa el autor dota a un personaje o personajes de la capacidad de reconocerse en un universo dramático del que puede entrar y salir a voluntad y sobre todo le otorga el “don” de reconocer la presencia del espectador con el que entabla una relación de complicidad ante una acción o situación en la que ahora forma parte.

Para Bertolt Brecht, romper la cuarta pared “es una manera de subvertir el orden tradicional de la representación y obligar al público a tomar una distancia crítica de la acción”.

NARRATIVA Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La manifestación cultural refleja y escenifica las prácticas de un grupo social. El cine tiene una capacidad didáctica inherente, funcionando como un medio de enseñanza y aprendizaje para la audiencia.

“Toda narración, ya sea visual o verbal, implica una elección de valores en torno a ciertas categorías primarias:

ESPACIO: La elección del entorno en el que se desarrollan los hechos. Toda acción humana sucede en un contexto definido. Una narración eficaz es aquella que logra humanizar el entorno, haciéndolo resonar con sentimientos.

TIEMPO: La selección de un momento relevante y significativo. Las historias nunca comienzan desde un principio absoluto; siempre hay un antes que debemos evocar, presentar o manifestar, ya que, de lo contrario, inevitablemente surgirá la pregunta: “¿Qué sucedió antes?”. La única excepción es la narrativa inicial de la Biblia.

PUNTO DE VISTA: La elección de lo que se debe decir o mostrar. Es un recurso que permite sumergir al lector o espectador en la perspectiva del narrador.”

(M. Mariani, p.121).

La construcción de un universo dramático depende de estas elecciones y se ve consolidada por el clímax, el elemento de mayor significación dentro de una historia, el cual otorga sentido y peso al desarrollo narrativo.

En un momento de la trama, el personaje suspende el tiempo narrativo e interactúa con el espectador. Esto implica construir un personaje con la habilidad de reconocer su historia y con un rasgo principal de autoconciencia al reconocerse parte de una puesta en escena, ya sea en una película o en un programa. El personaje disruptivo es capaz de evidenciar lo ficticio de su universo, lo que incita a la audiencia a focalizarse en la historia y abandonar la actitud de credibilidad total respecto al filme.

En el contexto del teatro francés, el concepto de voyeur Pavis describió por mucho tiempo a un espectador pasivo que simplemente observa “sin ser visto”. Denis Diderot acuña el término “cuarta pared”, lo que permite un repaso de los elementos básicos de la construcción dramática, aspectos que son enriquecedores y necesarios. La narrativa no se sujeta a un solo punto de vista; por el contrario, se convierte en una extensión del lenguaje, que nos atraviesa, divide y acerca a la

construcción de puentes y metáforas, así como a la polisemia que permite los juegos verbales.

La dramaturgia realista se enfrenta a la antinaturalista, siendo Diderot precursor del considerado “teatro burgués” que pretende liberar al teatro de limitaciones formales, como la declamación estereotipada y ampulosa que caracterizaba el modelo representativo de su época, el cual critica por considerarlo artificial. En su búsqueda de naturalidad, Diderot se fija en la actuación del actor, cuyo juego debe resultar natural para conseguir la empatía del espectador, sin embargo, desde su narrativa sus personajes se construyen sobre estereotipos y puntos comunes en cuanto a la representación y argumentación.

Lo que hoy podría considerarse un artilugio innecesario o irrelevante en la trama, en su momento implicó un proceso de evolución visual y narrativa en la forma de construir y representar un personaje. Romper la cuarta pared es un término que el lenguaje cinematográfico ha adaptado del teatro, donde la cercanía con el público propició la manifestación de elementos de escritura autorreferencial.

Bertolt Brecht, en oposición al teatro francés, relega la función del teatro únicamente al entretenimiento, interpelando la realidad a través de la representación. Así se establecen las bases para tipificar rasgos concretos de una narrativa autoconsciente, donde el soliloquio se convierte en un detrimento del monólogo.

Sólo de este modo podría el teatro ejercer la función social y didáctica que la Ilustración le atribuía, conectando con el público y alimentando su espíritu crítico. Para Diderot, el teatro es, ante todo, un evento social y moral que debe proponer a los ciudadanos modelos de conducta virtuosos; es decir, tiene una clara función ética que podríamos considerar, en cierta medida, un panfleto al servicio de la Ilustración.

Este enfoque fue cuestionado años después por Brecht, quien pone en tela de juicio la función del teatro como mero mecanismo de entretenimiento de las masas, considerando que las representaciones expresan una carga cultural inherente.

Brecht propuso un **teatro político** que, al igual que ocurre con el cine, representa un espacio de socialización que refuerza, en muchas ocasiones, los mecanismos

ideológicos del drama moderno y el teatro posmoderno (posdramático) en la estructura del teatro contemporáneo.

En este sentido, el teatro no es necesariamente un arte libre ni un desarrollo espontáneo, el drama se concibe como un proceso analítico y cuidadosamente calibrado por el autor, quien, a través de su interpretación creativa y preferencias estéticas, decide el tipo de elementos que se reunirán en la representación para lograr una excelencia armónica.

En contraste con el teatro burgués que hasta entonces imperaba en su época, Brecht se propone vincular su teatro a la toma de conciencia del personaje oprimido y a la emancipación de la clase trabajadora y a inversión de organización del Estado, es decir, a la toma del poder político, muy ligado a la tradición marxista y específicamente a la revolución socialista de 1917 en Rusia. A través de su obra, busca mostrar las relaciones sociales capitalistas, creando un teatro de crítica y confrontación.

En la era del cine mudo en blanco y negro, mirar hacia la cámara era necesario; la corporalidad del actor y las interacciones ditirámicas eran fundamentales para lograr una comunicación efectiva.

Los géneros dramáticos buscan una inmersión específica en cada película, utilizando recursos que se corresponden con ciertos estándares para producir terror, amor, etc. Es crucial analizar hasta qué grado y en qué momentos cada género utiliza sus elementos para causar el mayor impacto en el espectador.

COMEDIA

En cuanto a la comedia, es el género principal de la película que analizaré, como herramienta lúdica, es el lente desde el cual, a veces, se dice lo incómodo o incluso lo prohibido con la aparente inocencia del juego.

Muchas veces audaz, otras de protesta o, incluso es útil para reírnos de la mismísima tragedia. Sin embargo, compete recordar los signos que, acorde a su contexto socio histórico; construyen, permean y replican la estructura de “lo cómico” en el cine mexicano, desde un estereotipo de personaje con cualidades bufonescas, a contextos aparentemente simples pero complejos, que escalan de pequeños tropiezos a bromas con más de un sentido e incluso vejaciones a las que es sometido un personaje humorístico con el fin de entretener al público. Acciones permitidas y sustentadas, claramente, por la diégesis de un enfoque con esquemas cimentados muchas veces en prejuicios, generalidades, magnificencias y juicios peyorativos, intrínsecos tanto en la trama narrativa como en la cosmogonía del mismo guionista, argumentista, fotógrafo o director, asimilada, por supuesto, de sus contextos adscritos a su época

Ficción y Metaficción (Adentro y Afuera)

La construcción de una historia verosímil implica que, aunque los elementos narrativos puedan estar alejados de la realidad, son posibles dentro del universo proyectado en pantalla. La moraleja de la historia se encuentra en la distinción entre ficción y verosimilitud: aunque los hechos puedan ser reales, esto no equivale necesariamente a que sean verdaderos.

Dirigirse a la audiencia es una capacidad metalingüística, muchas veces otorgada a personajes con características disonantes a la estructura social de su universo narrativo, el cual trascienden, personajes tales como el genio, el loco, el mago o el cómico son capaces de reconocer e interactuar con una dimensión que los demás personajes ignoran e incluso de referir a otros universos ficticios

Reflexionar sobre la narrativa, especialmente la autorreferencial, implica estudiar el carácter metalingüístico del lenguaje cinematográfico, expresado por la ruptura de la

cuarta pared, esta forma de narrativa permite al director reflexionar sobre su propia labor y proporciona un recurso para que el personaje tome conciencia de su existencia y de su historia. La reacción del público en una sala de cine no ocurre simplemente porque algo sea gracioso; es el resultado del estudio de aspectos fundamentales en la construcción de las condiciones dramáticas.

El personaje funciona como un mediador entre la historia y el espectador, actuando como guía o narrador y comentando la trama. Además, tiene la capacidad de manipular el ritmo narrativo y romper las reglas establecidas para otros personajes, un recurso común en sitcoms estadounidenses como *Sex and the City* o *Malcolm in the Middle*.

La metaficción puede entenderse como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética es evidenciar las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de textualidad como articulación de signos en un contexto determinado.

La relación entre el personaje y el público tiene un impacto afectivo, fomentando la identificación del espectador con el personaje e induciendo ciertos estados de ánimo. El entretenimiento mediático ejerce influencia emocional a través de la persuasión narrativa. Según Melanie Green y Timothy Brock, la teoría del transporte narrativo explica cómo los relatos literarios o audiovisuales capturan la atención del público, generando una implicación emocional mediante conexiones entre personajes, espectadores y sucesos.

Este proceso de implicación emocional favorece la inmersión del público, desconectándolo de la realidad a través de lo que se denomina “transporte narrativo”. Sin embargo, también existen momentos de distanciamiento crítico. Werner Vorderer distingue entre recepción empática, donde el espectador se sumerge en la trama, y recepción distanciada, que adopta un enfoque analítico y crítico. La ruptura de la cuarta pared interrumpe esta empatía total y, a través de un guiño metalingüístico, subraya la naturaleza ficticia de la obra, invitando al espectador a adoptar una postura más analítica.

LA MIRADA EN EL CINE

En el cine, al actor le está prohibido mirar directamente a la cámara, es decir, al espectador. Esta prohibición podría considerarse uno de los rasgos distintivos del cine como arte. El cine crea una división en la mirada: mientras uno de nosotros observa, el otro nunca devuelve la mirada; contempla todo, excepto a nosotros (R. Barthes, p.310).

La mirada, como ya he relatado, es un sistema en sí misma. En primera instancia, se presenta como un fenómeno complejo que no se limita a un simple acto visual, sino que implica múltiples capas de significación. En segundo término, el acto de mirar se transforma en un sistema polisémico que se construye y replica dentro de un entramado social, donde la imagen se erige como el sistema principal de la cultura mediática.

Noé Sosa menciona la construcción de “la mirada” como un conjunto estructurante que organiza y da sentido a nuestras interacciones con el mundo visual. Esto nos lleva a diferenciar entre la mirada conceptual y la mirada física. La mirada conceptual, por su parte, va más allá de la simple observación; se refiere a la interpretación y el significado que se derivan de lo que vemos.

Directo a los Ojos

Como señala Barthes: “Lo que pasa es que la mirada pertenece a ese dominio de la significación cuya unidad no es el signo (discontinuo), sino la significancia cuya teoría esbozó Benveniste.” Esta afirmación nos invita a considerar la mirada no sólo como un acto físico, sino como un vehículo de información, relación y posesión. La ciencia interpreta la mirada de tres maneras, que son combinables:

1. **Óptica:** La mirada como fuente de información.
2. **Lingüística:** La mirada como un intercambio que establece relaciones.
3. **Háptica:** La mirada como una forma de posesión, donde a través de la mirada, se toca, se alcanza y se apresa.

Sin embargo, la mirada siempre busca algo o a alguien. Es un signo inquieto y dinámico; su fuerza lo desborda y se manifiesta en su complejidad semiótica. Aquí,

el espectador no es un ente estático, sino un participante activo en el proceso de significación del filme.

COMPLEJIDAD SEMIÓTICA

La mirada, como espacio de significancia, provoca una sinestesia, una indivisión de los sentidos fisiológicos, que ponen sus impresiones en común. De manera poética, se puede atribuir a uno lo que a otro pertenece: todos los sentidos pueden así "mirar" y, a la inversa, la mirada puede sentir, escuchar, tocar, etcétera. Como bien dice Goethe: "las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar" (Barthes, p. 307).

Siguiendo la línea de pensamiento de Lacan, podemos hablar de la intersubjetividad en la mirada: 1) yo veo al otro; 2) yo lo veo verme; y 3) él sabe que yo lo veo. Esta dinámica intersubjetiva establece una red de relaciones que enriquece el acto de mirar y añade capas de complejidad a la experiencia visual.

En el contexto cinematográfico, se plantea una discusión sobre la inmersividad, necesaria en ciertos géneros narrativos, como el thriller o el drama. Además, se requiere un enfoque interactivo que permita el paso de lo visible a lo visual, por lo que las decisiones técnicas y artísticas en la narrativa, así como en las imágenes, en función de la producción de significados complejos son un tema con muchas aristas e interdisciplinas que interactúan entre sí en la elaboración de significado.

La composición visual y la significación en la imagen juegan un papel crucial en la relación entre el espectador y la imagen. La mirada, por tanto, no solo se limita a observar, sino que se convierte en un medio para explorar, interpretar y comprender el mundo que nos rodea. A través de la mirada, el espectador establece un diálogo con la obra visual, construyendo significados que trascienden el mero acto de mirar.

El salto de la vista a la mirada es un acto social. En este sentido, Kant mencionó la imitación de la naturaleza, transitando de lo sublime a lo bello, y esta transición se refleja también en la creación de una congruencia proxémica, un elemento crucial para desarrollar una sintaxis narrativa coherente.

La invención de equipos de filmación y su evolución —desde el blanco y negro hasta el color— ha influido en la forma (cómo se ve) y el contenido (lo que se cuenta) del cine, enriqueciendo tanto su narrativa visual como la experiencia del espectador.

En este contexto, "ver" se presenta como una acción física e inmediata, dependiente de los efectos de la luz, mientras que "mirar" implica una construcción social, conectada con la ficción y la iluminación artificial que moldea el relato. La ruptura de la cuarta pared en el cine mexicano es un recurso que desafía esta prohibición de la mirada, creando un vínculo directo con el espectador. Ejemplos notables de este recurso se encuentran en películas como *Calabacitas Tiernas* (1948) y *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau. En esta última, Tita, la protagonista, se dirige directamente a la cámara, integrando al espectador en el proceso de preparación de los platillos que, según la narrativa, están impregnados de sus sentimientos.

También Buñuel utiliza gestos de reverencia hacia el público, estableciendo una conexión más allá de la barrera tradicional del cine, un recurso similar al encontrarlo en otras cintas mexicanas desde *Amores Perros* (de Gonzales Iñarritu, 2000) hasta *Fiesta en la madriguera* (Manolo Caro, 2024).

La construcción de símbolos, estereotipos y arquetipos es esencial para definir la identidad de los personajes y sus acciones dentro de la narrativa. Esta resignificación de los símbolos, o "sema", alude a la unidad mínima de significado en un filme. Los "semas" —gestos, acciones, sonidos, sombras o puntos de luz— interactúan entre sí para construir el significado general de la obra.

Eisenstein, en sus estudios sobre montaje, se refería al fragmento o unidad fílmica como parte de la cadena sintagmática. Cada uno de estos fragmentos funciona como parte de un entramado simbólico más amplio, contribuyendo al significado de la película en su conjunto.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

“El lenguaje cinematográfico es una forma de comunicación que no se limita al uso de palabras. Se basa en la utilización de imágenes, sonidos y ritmo para expresar ideas, emociones y narrativas de una manera que las palabras no siempre pueden alcanzar.” – André Bazin

El lenguaje cinematográfico es un sistema de códigos y signos esenciales para construir una narrativa audiovisual.

Abarca un conjunto de técnicas que, desde lo técnico hasta lo simbólico, buscan representar la realidad y generar subjetividad a través de la influencia emocional.

Los sistemas de significación y los rasgos estilísticos utilizados en el cine permiten que este lenguaje se comunique de manera efectiva, logrando que el espectador se involucre con la historia. Su objetivo es trascender la pantalla, conmover al espectador y provocar una reacción emocional.

IMAGEN

La representación simbólica de la realidad se construye a través de la interacción de diferentes elementos, como la luz y el encuadre, y está sujeta a códigos culturales, cánones estéticos y estructuras técnicas. Estos elementos no solo definen la dinámica narrativa, sino que también alteran y resignifican el contenido audiovisual. En este contexto, los personajes desarrollan funciones narrativas que dependen de su disposición y correspondencia en el cuadro.

Es fundamental reiterar la función de la mirada como un acto político que contribuye a la construcción de la realidad cultural y representa a la sociedad, actuando como un espejo de la misma. Esta dimensión espacial genera una proximidad simbólica que permite a los espectadores conectar con lo representado.

Durante el Renacimiento, se dio un “reconocimiento inmediato de las cualidades espirituales y los sentimientos que esculpen los rasgos humanos”. La evolución de la narrativa desde la imagen fija hasta la imagen en movimiento ha llevado a una

construcción de personajes que considera cómo deben lucir definiendo sus rasgos físicos desde las características asociadas propias de un estereotipo

ENCUADRE

"El encuadre es el límite de la realidad, una realidad que está siendo segmentada, organizada y jerarquizada por el director para generar una respuesta estética y emocional en el espectador". *Eisenstein, "Film Form: Essays in Film Theory", p. 148.*

Sergei Eisenstein (1898-1948), cineasta ruso, estudió sobre el encuadre o "*frame*" y *reconoció su importancia*, es, en pocas palabras, una disposición de los elementos visuales dentro del plano visual (fotograma) para guiar la mirada del espectador y mantener su atención, el impacto de la escena depende del nivel de detalle o minuciosidad en la construcción del frame, es el resultado de decisiones creativas y técnicas en el proceso de producción de un filme.

Su importancia radica en la capacidad de expresar, acortar o maximizar la distancia física y psicológica del personaje en pantalla, lo que implica una recomposición simbólica en la percepción del film. La interacción entre el espectador y el objeto o personaje retratado se construye a través de un encuadre minuciosamente pensado.

FISIOGNOMÍA

Una teoría muy utilizada, en el contexto de producción de ésta película, en el diseño de personajes y sus características físicas era la fisionomía. Bajo esta ideología, se consideraba que las cualidades del alma se reflejaban en el rostro y los rasgos corporales, lo que conlleva la instauración de numerosos estereotipos. Influenciada por la teoría darwinista, la fisionomía sugería que las características físicas estaban ligadas a la moralidad y las emociones de una persona, otorgando a los personajes una carga simbólica que trascendía lo puramente estético.

En el diseño de personajes, esta idea se utilizaba para transmitir visualmente los sentimientos y la esencia del personaje. Los sentimientos eran visibles y se

expresaban de manera evidente a través de los gestos y las facciones, lo cual ayudaba al espectador a intuir sus intenciones y conflictos sin necesidad de diálogos explícitos. Por ejemplo, el perfil del asesino propuesto por Cesare Lombroso, un doctor y antropólogo precursor de la criminología, sostenía que ciertos rasgos físicos eran indicadores de tendencias criminales. Lombroso afirmaba que los criminales presentaban problemas evolutivos, visibles principalmente en la forma craneal y en otras características faciales, las cuales determinaban sus características psicológicas y antropológicas.

Mariani expresa que “de esta manera se puede atribuir una doble existencia a cualquier individuo: la encarnación visible de un carácter (trágico) y las emociones que en el transcurso de la vida han esculpido y desfigurado su rostro, que, como se suele decir, es el espejo del alma”. Así, las emociones internas esculpen la apariencia externa del personaje, convirtiendo sus características físicas en una representación palpable de su historia emocional.

En este contexto, las emociones internas definen las características físicas del personaje, impactando directamente en la percepción del espectador. La construcción del aspecto físico de un personaje de acuerdo con sus actos o función social permite crear una narrativa visual coherente que refuerza la esencia del personaje y facilita la conexión emocional con el público.

VESTUARIO

Cuestión identitaria del personaje

Se hace necesario contemplar la indumentaria del personaje. El vestuario se convierte en un elemento esencial que apela a nuestras emociones, especialmente en los momentos de ruptura de la cuarta pared. Cuando un personaje rompe esa barrera, la indumentaria que lleva puesta tiene la capacidad de enfatizar la conexión emocional, actuando como una extensión visual de su personalidad y carácter. La manera en que el atuendo está diseñado no es casual; responde al desarrollo del personaje y a los mensajes que busca transmitir al espectador.

La identificación del público con el personaje pasa, en gran medida, por la construcción del vestuario. Al vestir a los personajes con atuendos que reflejan las realidades sociales, los referentes culturales y los estereotipos de un sector de la población, el director logra establecer un puente entre la ficción y la vida real. Esta representación busca resonar con la audiencia, permitiendo que el espectador vea reflejado en pantalla algo que conoce o vive.

El uso del vestuario también ayuda a definir el rol social del personaje. A menudo se emplean uniformes o vestimentas que refuerzan estereotipos, lo que facilita que el público entienda rápidamente la posición y la función del personaje dentro de la narrativa, es entonces el vestuario puede ser una manifestación de la psique del personaje; los colores, las texturas y el estilo reflejan su estado emocional y sus motivaciones internas. Así, cada detalle en el diseño de vestuario contribuye a una construcción más profunda y simbólica del personaje, apelando directamente a las emociones del espectador y reforzando la conexión que se establece a través de la pantalla.

PROXÉMICA

La proxémica, en relación con la ruptura de la cuarta pared, cobra un significado particular en el cine al analizar cómo la interacción espacial contribuye a la narrativa. Este concepto describe la manera en que los personajes manejan el espacio a su alrededor y cómo se rompe la frontera del universo ficticio para incluir al espectador, creando un espacio compartido. Esta ruptura establece una proximidad inesperada e íntima con el público, acortando la distancia psicológica y favoreciendo tanto la empatía como la incredulidad del espectador.

Edward T. Hall define la proxémica como "las observaciones y teorías interrelacionadas sobre el uso humano del espacio visto como una elaboración especializada de la cultura" (Hall, 1966:1). En el contexto del cine, esto implica cómo el manejo del espacio y la interacción del personaje con su entorno trascienden la pantalla, integrando al espectador como parte de la narración. La aplicación de la semiótica al espacio humano también permite una expresión no verbal del texto, en

la que el espacio se convierte en un vehículo para la comunicación y para conectar emocionalmente al público con los personajes.

Según Ciprián F. Ardelean, arqueólogo mexicano, la proxémica debe ser vista como un factor clave para entender los patrones de conducta e interacción humana, y debe ser incorporada al análisis de las relaciones humanas, especialmente en situaciones de contacto intercultural. En el cine, esta perspectiva permite que el espacio se convierta en un elemento de mediación que refleja la relación entre el personaje y el espectador.

La ruptura de la cuarta pared, entonces, puede ser vista como una herramienta para construir un espacio de intersubjetividad donde el espectador y el personaje comparten la realidad de la historia a partir de la mirada y el espacio. En este sentido, se cuestiona quién controla la producción fílmica y bajo qué intereses, ya que los poderes fácticos, en gran medida, determinan cómo se maneja el espacio y la mirada colectiva para establecer una relación efectiva entre lo que se muestra y cómo se interpreta por el público.

En *Calabacitas Tiernas*, la ruptura de la cuarta pared refleja también las dinámicas de poder y la estructura de la sociedad de la época. Esta forma de humor irreverente y directa de Tin Tan, que se dirige al público y rompe las convenciones narrativas, evidencia las tensiones culturales y las aspiraciones del público de ese momento. La construcción de un espacio de intersubjetividad mediante el humor y la cercanía crea una atmósfera donde el espectador se siente incluido, rompiendo con la rigidez de la narrativa tradicional. Esto era especialmente importante en el contexto de la Época de Oro del cine mexicano, donde las películas no solo debían entretener, sino también reflejar las realidades y los sueños de una sociedad en transformación.

JUEGO DE ESPEJOS

La importancia del cine en la vida social es indudable. Como representación, un film es un producto cultural que no solo entretiene, sino que también refleja y comunica visiones del mundo.

En este contexto, el cine actúa como un medio a través del cual el director expresa su perspectiva, creando personajes que enfrentan y cuestionan la visión normada del universo narrativo que él mismo ha construido. Estos personajes ponen en práctica sistemas simbólicos que surgen de su interpretación del contexto sociocultural en el que se encuentran.

En cuanto a la construcción argumentativa, la inferencia deductiva se basa en premisas que se dan por evidentes. El silogismo, por su parte, presenta una idea que se asume como un hecho y, por lo tanto, se omite, aunque puede ser retomada por el personaje en cuestión. Esta dinámica se manifiesta en la relación que establece el personaje con su capacidad de abstraerse de la narración, permitiendo al espectador una conexión más profunda con la historia.

El filósofo Ortega considera que “la metáfora es un instrumento mental imprescindible, una forma de pensamiento científico. Es un procedimiento intelectual por medio del cual conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia intelectual” (La rebelión de las masas. Ortega, p. 18). Esto se relaciona con la idea de que “cada narración verbal empuja al lector a imaginar una progresión. Debemos tener en cuenta que el lector depende del punto de vista de quien escribe, pero también de lo que no se escribe, de lo que se sobreentiende”.

En todas las películas bien realizadas, la representación de los personajes está cuidadosamente calibrada; si se observa con atención su comportamiento, pueden enseñarnos mucho sobre la condición humana y social.

La dinámica de reflejos, proyecciones e introspecciones permite que el contenido cultural de una época describa las dinámicas sociales de su propio contexto. El cine, como representación, es un reflejo de la sociedad donde se produce, sujeto a sus condiciones de producción y difusión.

Desde una perspectiva técnica, la proyección del autor se manifiesta en la obra. Los productos culturales son un reflejo de la realidad socioeconómica que los produce, como señala J. B. Thomson. En última instancia, un film se convierte en un reflejo de la construcción ideológica de su director y guionista, y, por ende, un espejo de la sociedad misma.

EFFECTOS Y BANDA SONORA

El ecosistema sonoro en un filme contribuye significativamente a la construcción de la atmósfera. Elementos como el sonido de pasos y acciones, así como el uso de la musicalización, son fundamentales para establecer un sistema de significación que puede remitir a lo misterioso o lo mágico, a través del uso de frecuencias cuidadosamente seleccionadas. Estos sonidos interactúan con momentos clave de la narrativa, como la ruptura de la cuarta pared, donde la suspensión de la música de fondo genera una distorsión intencionada que centra la atención del espectador.

Las etiquetas sonoras forman parte del universo sensorial que da vida a una película y brindan licencias de interpretación, logrando efectos como el aislamiento o la distorsión del fondo sonoro. Un ejemplo de esto es el leitmotiv: una huella sonora característica de un personaje o situación, cuya presencia recurrente crea una conexión simbólica inmediata a través de la asociación auditiva. Esto resulta esencial en la trama de películas protagonizadas por figuras como Tin Tan.

El cine mexicano ha desempeñado un papel importante en impulsar y perpetuar la carrera de íconos musicales como Jorge Negrete, Vicente Fernández y Pedro Infante. Estos filmes solían incorporar cantantes en papeles protagónicos, destacando sus personalidades mediante el desarrollo argumental que culmina en el "momento musical", un crescendo sonoro. Este momento de interacción elaborada entre elementos musicales servía para reforzar estereotipos, resolver la tensión dramática o dar un giro narrativo. Las canciones en estos filmes funcionan como sistemas autónomos que reforzaban valores o situaciones significativas de la trama, mientras ofrecían a los personajes un espacio para expresar sus emociones y motivaciones más profundas, logrando trascender la ficción y reforzar la popularidad del cantante en la vida real. En el cine contemporáneo, la estrategia de recurrir a personajes reconocibles sigue vigente, aunque se emplee bajo otros formatos, como

el "star talent". Este esquema apela a la simpatía o incluso a la controversia generada por el talento y carisma de las figuras públicas.

Este recurso fue una característica notable de la producción cinematográfica durante la época dorada del cine mexicano, en la cual existía una demanda cultural por incluir números musicales. Los espectadores esperaban y disfrutaban estos momentos, que se convirtieron en una técnica característica, aunque actualmente en desuso.

MONTAJE

El montaje también juega un papel fundamental en la creación de la atmósfera. La ilusión de transparencia busca presentar los eventos de manera orgánica, mediante decisiones técnicas y creativas tomadas durante la producción para definir el orden de las escenas. Estas convenciones audiovisuales permiten una integración armónica de sonido e imagen.

Un ejemplo claro de estas dinámicas sonoras es la película "Calabacitas Tiernas", cuya banda sonora estuvo a cargo del compositor encargado de crear un tono humorístico, como lo demuestran frases icónicas como "¡Ay, qué buenas piernas!". Además, en el doblaje y lipsync durante las canciones se recurre a la exageración de las expresiones faciales para aumentar el impacto cómico o dramático de la escena.

CAPÍTULO 2 .“Si es que no te extraña hablaremos un rato”

ANÁLISIS CINEMATográfico



CALABACITAS TIERNAS ¡AY QUÉ BUENAS PIERNAS!



México 1949

Sátira/ Comedia Musical

Duración: 1:36:02 (101 min.)

Director: Gilberto Martínez Solares

Productor: Salvado Elizondo

Guión: Eduardo Ugarte y Gilberto Martínez Solares

Banda Sonora: Rosalío Ramírez y Federico Ruíz

Protagonistas: Germán Valdez (Tin tan) y Rosita Quintana.

Ramón Valdes , Nelly Montiel, Jorge Reyes, Amalia Aguilar, Rosina Pagan.

SINOPSIS:




Comedia musical protagonizada por Germán Valdés "Tin Tan", en la que interpreta a un músico en bancarrota, quien desesperado por su situación, roba una pistola en una casa de empeño y, con un traje prestado, se presenta a una audición en el bar más importante de la ciudad. Sin embargo, es rechazado. En su desesperación, decide quitarse la vida en un parque, pero una serie de malentendidos lo hacen

ser confundido con un empresario exitoso. Bajo su nueva identidad disfruta de los lujos y excesos, pero sobre todo es merecedor al reconocimiento y a la atención amorosa de varias mujeres, motivando al personaje principal a seguir con la farsa hasta un punto insostenible.

“

Película como marco dónde suceden las escena

una disección muy general de estos momentos en la trama sería la siguiente:

-  Ruptura de la cuarta pared
-  Momentos donde se desarrolla una escena musical
-  Momentos enmarcados con elementos mágicos



CONTEXTO



¡MILAGRO!

La película *Calabacitas tiernas ¡ay qué buenas piernas!* Fue producida durante la Época de Oro del cine mexicano, un periodo crucial para la consolidación de la identidad nacional a través de sus producciones cinematográficas.

Estrenada cuatro años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, la película refleja el ambiente de crecimiento económico conocido como el "Milagro mexicano" caracterizado por un desarrollo económico es el medio que refleja las profundas asimetrías sociales.

El contexto de la película también está marcado por las relaciones internacionales de México en la posguerra. Un detalle notable es la participación de artistas extranjeras en el elenco, lo cual refleja una apertura hacia influencias externas y, al mismo tiempo, una crítica implícita a la creciente desigualdad en el país. Además, el gobierno de Miguel Alemán impulsó importantes reformas educativas y movimientos sindicales, cambios que también influenciaron la vida cultural y el cine.

Calabacitas tiernas ¡ay qué buenas piernas! Fue la primera de 29 producciones posteriores del director Gilberto Martínez Solares en colaboración con Tin Tan, donde tanto la perspectiva del director como las características extra diegéticas del

personaje se entrelazan a través de la comedia para hacer una crítica social a través del humor, siendo de interés específico aquellas escenas donde el personaje principal, interpretado por Germán Valdés "Tin Tan", rompe su universo narrativo, estableciendo un vínculo con el espectador que le permite ser parte de los dilemas emocionales, éticos y morales que atraviesa. Este recurso es común en la comedia de la época, como una forma de romper con las convenciones y reflexionar sobre la realidad mexicana.,

UNA VIDA REGALADA

Durante éste periodo se establecieron pautas, tanto técnicas como narrativas, desde las cuales el espectador actual analiza y reflexiona sobre las estructuras sociales y los símbolos circundantes en la vida social.

La producción cinematográfica no solo es un reflejo de su época, también perpetúa y legitima estructuras de comportamiento referentes en una sociedad determinada.

Desde los postulados de **Bordieu**, el análisis del personaje principal y sus características remarca la desigualdad social que imperaba en la época, las fuertes diferencias entre estratos sociales y, en específico en este film, muestra las asimetrías latentes en el **Campo artístico**, del cual el personaje Tin tan busca formar parte y del que es excluido y discriminado en reiteradas ocasiones, lo cual se refleja cuando lo corren del escenario del club. Ésta es la historia de un músico pobre y sin trabajo que carece del capital necesario para destacar en su sueño, un campo que favorece a quien posee más capital social, económico y cultural y donde los individuos tienen que competir por prestigio y reconocimiento, será su carisma y personalidad un elemento decisivo para su destino.

Bordie considera entonces que la clase social define los rasgos de personalidad de los sujetos , aprehendidos durante su desarrollo social, es la forma de ser, ver, hacer, decir e interactuar con el mundo.

El personaje principal nació y se desarrolla en lo que era el Distrito Federal (actual Ciudad de México) en 1949, en el histórico barrio de Peralvillo en la alcaldía Cuauhtémoc. lo cual ha configurado y se manifiesta en su forma de hacer las cosas y operar dentro de los esquemas terminados por la sociedad. En este caso en particular el personaje de Tin tan está moldeado por su contexto de clase y por su condición de músico sin trabajo ni oportunidades en contraposición a su anhelo de ascender en la estructura social y su frustración al verse continuamente frustrado.

Las predisposiciones dictadas por su contexto, se expresan en el personaje de Tin tan a través del **habitus** y se manifiesta en su capacidad de aprovechar las oportunidades “así como van” y adaptarse a las circunstancias.

En primera instancia, la manifestación del habitus del personaje se expresa en su lenguaje, en esta dimensión el uso de refranes, dichos populares y trabalenguas en función a su estatuto como personaje masculino, el personaje estopa limitado también por su habitus masculino. En esta película ambos personajes masculinos con más tiempo en pantalla se acercan con intenciones sexuales, el protagonista, a hablar y hasta a cantar en portugues, bromas que van de lo discreto a lo explícito.

Un elemento característico del personaje es chiflar o usar onomatopeyas, quiero destacar este rasgo de mi personaje puesto que no solo expresa su naturaleza creativa sino que es toda forma parte de todo un sistema comunicativo, propio del protagonista, en este caso en específico, en muchos momentos de la trama el personaje remite con su chiflido al tema principal de la película, o incluso en momentos donde un chiflido corresponde en específico a un personaje o a una situación.

El análisis de la película desde el segundo enfoque, y tomando como eje principal el arquetipo, me permite observar la compleja relación entre el individuo, la sociedad y los procesos de significación a partir de la narrativa. Un arquetipo permanece en la memoria colectiva, influye en la percepción de las clases sociales y los valores asociados a ellas, su estudio permite observar la opinión que la sociedad, y en particularmente el autor, tiene de un determinado grupo social, un claro ejemplo es la representación del “policía mexicano” que a través de la ridiculización y el humor, la figura pierde su estatuto de autoridad y representa un obstáculo que puede ser burlado.

Arquetipo	desarrollo en el film
EL POBRE	<p>El personaje es encarnado por Tintan, seudónimo que retoma el personaje también.</p> <p>Picaresco</p>
LOS RICOS	<p>Platillos “exóticos”, ropa oscura, planean una estratagema para utilizar al protagonista. impulsado por el deseo de adquisición económica, por lo general aquejados por una deuda ext--</p> <p>El arquetipo masculino acosa y hostiga a la sirvienta mientras que el femenino desdeña y rivaliza con ella a causa de los celos.</p>
SIRVIENTA	<p>A pesar de saber la verdad, el personaje conspiran con el protagonista, pertenece a la misma clase social,</p>
USURERO	<p>Un detalle que me llamó la atención del filme es que rompen con el típico estereotipo del usurero tacaño y ventajoso, en la película es un personaje despistado y bonachón</p>
POLICÍA	<p>Solo aparece como adorno, simplemente se muestra como una figura a la que el personaje protagonista le teme, sin embargo su unica funcion amonestar y reprimir, es un arquetipo</p>

AGENTE DE LA CIA	<p>símbolo de autoridad externa, qué si hace el trabajo.</p> <p>contexto de la guerra fría y las relaciones internacionales con Estados Unidos.</p>
-------------------------	---

Una inversión en los roles de género se evidencia al final de la película, cuando Tin Tan asume la responsabilidad del hogar, desafiando así las expectativas tradicionales. Los personajes arquetípicos construyen la narrativa de este filme, en específico el personaje principal fingiendo ser “el empresario” muestra comportamientos qué sugieren ideales sociales relacionados con el éxito y el anhelo del reconocimiento social. Otro arquetipo que obtiene mi interés es el de “el agente de la cia” puesto que es un personaje recurrente en la producción cinematográfica de la época qué representaba la influencia extranjera y las relaciones internacionales de la época.

ENCUENTRO CON EL DESTINO/ “UN GOLPE DE SUERTE”

**“...Puras natas de leche agria mi viejo, pero ya sé cómo
Todo consiste en ir arregladito y con garra suave”**

Los conceptos de "suerte" y "éxito" en el cine mexicano están vinculados directamente con los conceptos "destino" y "milagro".
¿a qué personaje le corresponde que término y bajo qué situaciones sucede cual?



Por lo general, las narrativas que abordan personajes de estratos sociales bajos conllevan un sentimiento de ilusión de cambio socioeconómico.

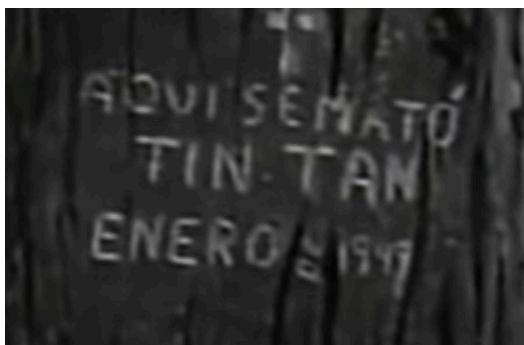
Muchas veces contrastando la primera escena que muestra duras condiciones de pobreza a las que está sometido el personaje para que en la última escena lo capture rodeado de bienes materiales, merecedor de la admiración y el respeto del círculo social al que aspira pertenecer.

Esta película no es la excepción puesto que muestra el ideal mexicano que las condiciones adversas pueden cambiar en un instante.

“Llamé al cielo y no me oyó...”

(análisis de 00:07'46" a 00:10'44")

Sin embargo y a pesar de su actitud ante las situaciones, el personaje está inmerso



en un entramado de desigualdades de clase y violencia estructurada e internalizada expresada como el anhelo compulsivo por escalar socialmente y mejorar sus condiciones económicas, lo cual lo lleva a enfrentarse a constantes rechazos: no logra encontrar

trabajo y es rechazado por las mujeres, las desventuras en su vida contrastan fuertemente con el ideal del "milagro mexicano", que sugiere un progreso y oportunidades que él no puede alcanzar.

Es aquí donde me remito a la que considero la escena mas violenta de la película:

Después de haber sido rechazado (una vez más), en el escenario donde deseaba tocar, el protagonista intenta suicidarse en el bosque de Chapultepec, recita su discurso de despedida debajo de un ahuehuete pero es interrumpido cuando una paloma "se le hace encima" honestamente y a pesar de la seriedad del tema, es un momento que me arrancó una carcajada ya que se interrumpe el argumento más tenso de la trama con un chiste aparentemente insignificante, y digo aparente puesto que para la cultura popular mexicana es augurio de buena suerte, algo que el protagonista necesita desesperadamente.



A partir de aquí todo lo que sucede a continuación parece un mandato divino:



Tin tan se limpia la cabeza y maldice al cielo, desenfunda la pistola, la lleva a su sien y jala el gatillo pero... nada sucede, lo intenta otra vez e incluso en un primer plano se lleva el cañón de la pistola a la boca y por más que dispara, el arma no acciona hasta que apunta hacia arriba y !PUUUUM!...



cae un cuerpo pero no es el de Tin tan, lo cual le provoca terror, pues el estaba ahí para suicidarse, no para asesinar a alguien, corre aterrado en el bosque sin embargo la musicalización asonantemente va a acompañada de flautas y clarinetes como si de un paseo dominical se tratara.



Todo este momento de locura en el que el personaje cree entender lo que pasó es interrumpido cuando una pareja lo atropella. A medias Tin tan levanta la cabeza alucina con la fuente de la diana cazadora, voltea hacia él y le dirige un guiño.



(00:10':36")



(00:10':39")

ELEMENTOS MÁGICOS



El delirio de Tin Tan

Es a partir de todos estos sucesos que el director justifica todos los elementos mágicos presentes en la obra, principalmente "el espejo mágico de Bombay" con quien Tin tan mantendrá varios momentos de interacción.

INTERES ROMANTICO/ SEXUAL

...y usted ¿cartonea seguido por aquí?

El personaje principal se ve impulsado a mentir, especialmente cuando es percibido como “el empresario”. En este contexto, las figuras femeninas, tanto protagonistas como coprotagonistas, luchan entre sí por su interés y amor, llegando incluso a la confrontación física.

Casi en su totalidad, las películas de Tin abordan esta competencia femenina por el interés masculino, el cual se muestra indeciso y “querendón” con todas al establecer múltiples intereses afectivos lo que genera en los personajes femeninos indecisión e incertidumbre en el espectador sobre quién será finalmente elegida.

En esta película, el personaje principal (el personaje tin tan en su actuación del empresario”) produce un show internacional, lo que convoca a grandes artistas que al creer que Tin tan era millonario, derrochaban amor por él mientras firma en una chequera que no es de él ni tiene fondos.

El personaje principal se casa con una mujer de su barrio, quien representa el sueño de Lupita. A lo largo de la historia, la mujer abandona su debut para ir a buscarlo, reflejando el sacrificio que implica su amor. Es este mismo personaje femenino, que comparte una condición socioeconómica similar, quien descubre la mentira en la que se ha visto envuelto.



ESCENA MUSICAL

En esta película la música es esencial, los números de baile secundan e incluso revelan por completo a la trama, aportando información ya que Tin tán, comentarios y gestos que refuerzan su estatuto como personaje independiente de la trama.

La Banda Sonora estuvo a cargo de Rosalio Ramirez y Federico Ruíz

con un total de 11 canciones:

- Espejo del alma- Federico Ruiz
- Hogar dulce hogar- Germán Valdés
- Goyin- Federico Ruiz
- Gloria- Federico Ruiz
- Tin-Tan- Germán Valdés
- Canción del espejo- Germán Valdés
- Ya no vuelvas- Gabriel Ruiz
- Rumba Callejera- Emilio Rente
- Qué rumbón de conga- Emilio Rente
- Sambando Nalua - Rosina Paga, Agustin Barbosa, Antonio Fuina
- ¿por qué será? - Rosina Pagan, Agustin Barbosa y Antonio Fuina

de las cuales tomaré dos puesto que son las únicas escenas musicales que rompen la cuarta pantalla:

1.- CANCIÓN DEL ESPEJO

German Valdéz

(Min. 0:20'34- 0:22'04")

El tema principal de la película "canción del espejo" autorreferencial que sintetiza la trama de la película...

En la primer canción también se enmarca la primer ruptura de pantalla



DESDOBLAMIENTO de personalidad después de una escena donde el personaje principal es sometido a una tensión extrema

el juego de espejos en esta escena marcará su función en toda la película, por lo general el reflejo fungirá como el referente de realidad, recordando a tin tan qué no es el empresario y burlándose de él constantemente los pensamientos reprimidos del personaje.

tin tan canta : escondido en esta casa, un espejo que habla, una vida regalada y mujeres y mujeres qué es mi debilidad"

2.- HOGAR DULCE HOGAR

Canción de cierre

Presenta a Tin Tan, con un mandil y apariencia cuidada en el interior de una casa, lavando los platos.

en contraposición a la primera escena donde vivía en condiciones de precariedad.

Sintetiza la nueva situación socioeconómica del personaje .

Último momento de ruptura directa de la cuarta pared



EL personaje de frente mira a la pantalla mientras canta

para remarcar la moraleja de la historia.

Cumplió su sueño- en las paredes de la casa en las paredes se ostentan infinidad de ollas, Tin tan lava una pila de platos, metáfora a qué ahora hay comida.

CAPÍTULO 3 “Nada me extraña”

TIN TAN Y LA MIRADA

La mirada en las películas de Tin tan es un elemento con una fuerte carga simbólica.

A través de su corporeidad, German Valdez construye un complejo sistema de juego e intención, reforzado con las capacidades significativas que el lenguaje cinematográfico permite.



No importa el contexto en el que la película se desarrolle, Tin tan, será siempre un con características propias, independientes a las otorgadas por el autor o el personaje de una obra. A través de la mirada, el personaje arquetípico recobra las características intrínsecas del personaje popular y con tan solo un gesto entabla una relación de complicidad y cercanía con su audiencia. German Valdez construyó su propio lenguaje y revolucionó la comedia mexicana en una época de transición del cine de charros al cine urbano que definió la estética e identidad de su tiempo.

CONCLUSIONES

El cine mexicano ha jugado un papel crucial como reflejo y transmisor de realidades sociales, utilizando la mirada para establecer una conexión emocional con la audiencia.

Romper la cuarta pared es una técnica que permite a los espectadores no solo observar las historias, sino también sentir que forman parte de ellas, favoreciendo la empatía y la identificación con los personajes. La ruptura de la cuarta pared transforma el cine, tradicionalmente “no interactivo”, en una experiencia más directa e inmersiva. Este recurso permite que los personajes rompan las barreras del relato convencional, creando un vínculo más cercano con el espectador y otorgándole una sensación de participación en la narrativa.

Juzgar películas del pasado con valores contemporáneas sería un error anacrónico, sin embargo, es válido emplearlas para estudiar los íconos y arquetipos populares de su época. El cine actúa como un espejo cultural que refleja las aspiraciones, tensiones y valores predominantes, lo que permite explorar el contexto que dio forma a ciertos estereotipos y cómo estos han evolucionado.

Las películas de Solares y Tin Tan marcaron un precedente en la construcción de estereotipos en el cine mexicano, especialmente el del "pobre" a través de la figura del pachuco interpretado por Tin Tan. Esta representación fue más allá de una simple caricatura, funcionando como un espejo que reflejaba las aspiraciones sociales de las clases bajas hacia los ideales de progreso y modernidad, simbolizados en el arquetipo del "empresario".

El personaje de Tin Tan se transfigura a un músico desempleado actuando ser una persona de un círculo social distinto, representando una transición hacia las aspiraciones que el estereotipo del "empresario" refleja en la sociedad. Esta transmutación evidencia cómo el cine puede plasmar el deseo colectivo de movilidad social y éxito, utilizando figuras icónicas que representan los sueños y anhelos del público.

Además de abordar temas aspiracionales, ésta película presenta problemas sociales complejos, como el suicidio, el personaje principal se va a cuidar porque las duras condiciones de desigualdad en las que vive. Al hacerlo, no solo retrata la realidad social, sino que es un tema difícil de tratar que impacta fuertemente al espectador, permitiendo una introspección sobre cuestiones sensibles y, al mismo tiempo, estableciendo un diálogo con el imaginario colectivo.

Escenas donde personajes son rechazados para luego rechazar a otros reflejan dinámicas de poder y exclusión que trascienden la ficción, sirviendo como metáfora de la lucha social. Estas narrativas replican conflictos reales en los que la identidad y el estatus social juegan papeles clave en la interacción humana.

Los personajes en el cine mexicano se revisten de arquetipos que no solo reflejan ideales culturales, sino que también se adaptan y transmutan con el tiempo. El "empresario" se convierte en un eje central de la cultura moderna, representando

éxito, progreso y estatus, y se presenta como una figura aspiracional en contraste con las raíces de los personajes tradicionales.

El cine de oro mexicano, especialmente a través de la comedia musical, logró reproducir características culturales que reflejaban la diversidad y complejidad de la sociedad. Las condiciones socioeconómicas de la época permitieron la creación de películas con escenas exuberantes, llenas de humor, música y crítica social velada, como es el caso de "Calabacitas tiernas".

La influencia de ciertos arquetipos, como el "empresario", en el cine se da a través de la manipulación emocional. Estos personajes, con sus comportamientos y actitudes, resuenan con el pensamiento colectivo mexicano, consolidando modelos de éxito y poder que persisten en el imaginario popular y están presentes incluso en las producciones cinematográficas de la época.

Así como Cervantes utilizó a Don Quijote para cuestionar el ideal caballeresco, Tin Tan recurrió a arquetipos como el "rico" para exponer y, en cierto sentido, deconstruir las aspiraciones sociales. Este juego con los arquetipos permite una reflexión crítica sobre los valores que persisten en la cultura mexicana y los esquemas de comportamiento que han sido fuertemente arraigados en la psique colectiva.

Las películas mexicanas de la época presentan escenas que retratan la vida cotidiana, logrando que la línea entre ficción y realidad se diluya. Esta estrategia no solo refuerza la autenticidad de las historias narradas, sino que también permite que el público se identifique de manera más profunda, reconociéndose en los personajes y sus vivencias.

BIBLIOGRAFÍA

- **Barthes**, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. 1982.
- **Bourdieu**, Pierre. *El sentido práctico*. Ediciones Taurus, 2007,
- **Bourdieu**, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Ediciones Taurus, 2002, p. 83.
- **Bourdieu**. Pierre. “*La distinción: criterio y bases sociales del gusto*”. 1979.
- **Eisenstein**, “*Film Form: Essays in Film Theory*”, 1898. p. 148
- La composición dramática.
- **Jung**, Carl. *El hombre y sus símbolos*.- 1995-España- Editorial Paidós América.
- **Marianni**, Massimo. *Qué nos dicen las imágenes*. 2017.
- **Zavala**, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. 2007.
- **Zavala**, Lauro. *Estética y semiótica del cine hacia una teoría paradigmática*. 2003.

FILMOGRAFÍA

- **Chabelo y los monstruos**. 1973. José Estrada.
- **Dos criados malcriados**.1960. Agustín P. Delgado
- **El rey del barrio**. 1950.Gilberto Martinez Solares.
- **El qué con niños se acuesta**. 1995. Rogelio A. Gonzales.
- **Escuela de vagabundos**. 1956. Rogelio A. Gonzales.
- **EL bello durmiente**. 1952. Gilberto Martinez Solares.
- **El ángel exterminador**. 1962. Luis Buñuel.
- **Fiesta en la madriguera**. 2024. Manolo Caro

- **Las brujas de Zugarramurdi.** 2013. Alex de la Iglesia.
- **La ladronzuela.** 1949. Agustín P. Delgado.
- **Matenme porque me muero.** 1951. Ismael Rodriguez.
- **Misterio.** 1980. Marcela Fernandez Violante.
- **Simón del desierto.** 1965. Luis Buñuel.
- **Tlayucan.** 1962. Luis Alcoriza.
- **Vacaciones de terror.** 1989. René Cardona III
- **Viridiana.** 1963. Luis Buñuel.

WEBGRAFÍA

- https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=uf-HDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT2&dq=q ue+es+ficción&ots=nIQf9zMJ5o&sig=-dCOxMYzPVwEXy82Rff_a01a4ZE#v=onepage &q&f=false
- <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/bitstream/20.500.11845/2014/1/ARDELEAN2000-2001proxemicaBAA37-2.pdf>
- https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/49_feb_2018/casa_del_tiempo_eV_num_49_14_20.pdf
- <https://www.studocu.com/ec/document/universidad-politecnica-salesiana/arte-y-comunicacion/bertolt-brech-y-la-cuarta-pared-teatro-2019/12562459>
- https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1989-380920080003000067
- <https://www.redalyc.org/pdf/340/34023237007.pdf>
- https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-0087200100020004

- https://www.researchgate.net/publication/338439728_La_mirada_como_acto_politico_El_cine_y_otros_audiovisuales_como_herramientas_educativas_de_reconstruccion_del_mundo
- <https://cinedocumentalyetnologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/jacques-aumont-alain-bergala-et-al-estc3a9tica-del-cine.pdf>
- https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232016000300015

NOTAS

El espejo

yo ya estoy convencido
de lo q a mi me pasa
que hay algo aqui escondido
y es dentro de esta casa
un espejo que habla
una vida regalada
y mujeres y mujeres
q eso es mi debilidad
nada me extrañaría
q el espejo me hablara
ni me sorprenderia
que al rato me casara

pues si es que no te extrañe
hablaremos un rato
tu ya estás enredado como un vil mentecato
te crees el empresario
y mueres por las piernas
en otras condiciones calabacitas tiernas
asi es q no t extrañe
q el espejo te cante
ni debe sorprenderte
que te besen y te engañen

pero hay que jalar juntos
pues somos carne y uña
consigueme unas nenas
y te regalo unaaaaaa...

ANEXOS

Calabacitas Tiernas-Tin Tan- 1949.

Entra a una casa de empeño, negocia por una pistola, la intercambia por una lámpara.
Se llevó aún anillo. Tiene la guitarra en la mano
Le prestan un traje
No lo dejan entrar al club a ver a la cantante
Speech de despedida en el árbol
¿Quién se va a cortar de mí? Ah don....
Saca la pistola y se despide, mientras lo hace unas muchachas pasan y el las piropea
Se apunta con la pistola y dispara pero al parecer no sirve la pistola
Se la quita de la boca y e arma de dispara al cielo
Cae el cadáver de un anciano con traje
Tin tan corre y lo atropellan
Alucina con la Diana Casadora
.despierta con una pijama de rayas en una cama de seda
Una maid lo despierta
El despierta de su pesadilla exaltado ir
El señor de la casa acosa a la sirvienta
La esposa reclama suavemente
Cambian el tema
Suben a ver a tin tan a la habitación
La sombra de los barrotes y su pijama refieren a la cárcel
El finge amnesia
Llega la brasileira se compromete a cuidarlo amorosamente
Mienten qué es el "Empresario"
La mujer de la Ksa le coquetea, se despide y le manda un beso
El exclama calabacitas tiernas
Y su propia voz le contesta,
Extrañado toma la guitarra y canta frente al espejo
ROMPE LA CUARTA PARED CANTANDO CON EL ESPEJO
Cada uno de ellos canta un tipo de blues calabacitas tiernas
Llega Lupita a recoger los platos, el le coquetea y ella le planta una cachetada
El habla con su reflejo
Tin tan regresa al club pero ahora creen qué es "el empresario" y le creen todo y cumplen sus exigencias
Llega el amigo qué le prestó el traje "Ramón Valdez"? Asegura qué ese traje es el qué el le robaron.
Bailan con la muchacha en una escena cómica de enredo entre los 3.
Le promete contarle después y se hace el occiso
De vuelta en el club buscan modelos para sus shows
Hacen referencia de calabacitas tiernas a mujeres jóvenes/maduras
Le promete a la muchacha el papel principal de su obra
Discuten y ella lo empuja y se va
El reflejo en el espejo se burla
Lupita intenta hablar con los patrones pero no la toman en serio, ella se arrepiente
Número musical en portugués y animales exóticos
Lupita inconforme interrumpe con miradas acusatorias a tin tan
Pero a el le importa poco y sigue bailando
Lupita interrumpe su conversación
Se va, regresa, tin tan la corre
Un anuncio en la radio, lo están buscando por disparar en Chapultepec, el apaga la radio
Regresa a su habitación y se encuentra al Cñor discuten sobre sus gastos
Tin tan se encuentra una chequera en la gaveta del cuarto, discute con el reflejo
Todos bailan conga en la sala, músicos en vivo.
Termina el show el le paga a la brasileña, coquetean, Lupe interrumpe se enoja y se va
Los músicos discuten con el verdadero empresario "en la selva es donde tienen qué estar" Tin tan habla como afro
Discute con Nelly, se besan, interrumpe Lupe
(Aquí usted naranjas agrías)
Nelly corre a Lupe, tin tan se enoja y explota habla de más, se va y cae por las escaleras
Los villanos reales (Nelly y el empresario) se Miran
Los músicos duermen en el cuarto del empresario
El reflejo en el espejo de árabe toca la flauta y habla con tin tan, entra Lupe, T: come i'm
"Vámonos respetando qué tú eres la gata y yo el patrón"
Lupe: yo te conozco yo sé quién eres, un pelado igual qué yo y si me sigues vacilando con hacerme una estrella
Le da una cachetada y se va
El policía sigue investigando sobre el disparo, lleva la pistola a la casa de empeño
El cuenta qué la tenía un músico qué buscaba trabajo en el nuevo cabaret.
El policía llega al cabaret y saca la pistola
Tin tan detiene la música al parecer lo descubrieron
Pero Lupita interviene y lo salva
Las 4 discuten por el
Pero Tin tan se emociona por la artista española. Resulta ser una niña prodigiosa
Tin tan no se desanima y baila con ella flamenco, las demás miran recelosas.
Solo Lupita aplaude.

