

La ruptura de la cuarta pared en *La vida inútil de Pito Pérez* (1969) de Gavaldón como posible reafirmación de su carácter de denuncia social

Andrea Anahí García Castañón

Representar, pensar, imaginar o escribir una ficción es un simulacro mental y vital del ser humano acerca de la realidad que lo circunda; es una *forma* de apropiarse y de recontextualizar todo aquello que percibe con sus cinco sentidos para proveer de *fondo* y sustancia a su propia existencia. Es, en una palabra, transformación; mas no por ello, menos verosímil o menos real. La ficción como un artificio netamente humano puede *vaciarse* en cualquiera de los contenedores o soportes ficcionales: una película, una novela, un cómic, una representación teatral, un ballet temático, un videojuego, etcétera. Y como soportes ficcionales en constante cambio, a la par de su *creador*, sufren transformaciones, transgreden barreras antes infranqueables, o acentúan su valor con la perfección de su estructura.

Estos soportes ficcionales, a pesar de su vertiginosa evolución y de su particular discurso, nunca carecerán de un espacio, de personajes y de un narrador. Al contrario, experimentarán con recursos narrativos, estilísticos o formales propios de un discurso, en apariencia, disímil a cada uno de éstos. Tal es el caso de la denominada << ruptura de la cuarta pared o barrera >> una acción poco convencional en la *praxis* narrativa que, según los estudiosos posiblemente haya aparecido con el despunte del teatro realista en el siglo XXI, fue dejando su impronta – a perfeccionar – en muchos de los soportes ficcionales mencionados arriba, a tal grado que las problematizaciones teóricas, especialmente en literatura, acerca de esta trasgresión narrativa no se hayan hecho esperar. Y su empleo, sino frecuente sí valioso, en el teatro, en la literatura y en el cine.

Buena parte de la filmografía mundial, según Sánchez Noriega (2000), son adaptaciones de textos literarios. ¿Mejor o *más* que la obra literaria? Posiblemente no. ¿Diferentes? Sí. Se suele olvidar a menudo que ambos discursos pueden concebir en su origen la misma idea, pero su trato es distinto al recurrir cada uno a sus propias herramientas de construcción ficcional. *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), novela picaresca de José Rubén Romero, adaptada en 1970 por Roberto Gavaldón no es la excepción. En esta película (tercera adaptación de la obra) puede apreciarse que la inclusión de la ruptura de la cuarta pared, o como la llamaría en literatura el teórico francés Gérard Genette (2004) << metalepsis narrativa de personaje >>, por parte de Pito

Pérez, personaje principal; y la subsecuente supresión del narrador homodiegético (aquel interlocutor que le ofrece alcohol a cambio de la narración de sus aventuras) puede funcionar en el discurso fílmico de Gavaldón, para subrayar aun más el carácter de denuncia – que la obra de por sí tiene –, ante el espectador, y hacerlo partícipe; a costa de que el personaje se sepa ficticio, es decir, que tenga conciencia de su condición de *ser personaje*, en este caso, de exponente directo de los hechos de su propia vida para cualquiera que desee escucharla, tal como el abogado que escribe sus memorias.

Un escenario está conformado por tres paredes visibles, y una pared *invisible* que divide a los espectadores del espectáculo. Lo que ahí se representa es una ficción en la que interactúan sólo los personajes, también ficticios, al exponer su *peripezia* a resolver. La trama que transcurre ante los ojos del público es infranqueable – “pudiera suponerse” –, pues perdería sentido, por ejemplo, si un espectador del siglo XXI, asistente de una enésima representación de la tragedia de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, se levantara y subiera al escenario para incluirse en el drama sin haber sido requerido. ¿O viceversa? La ruptura de la cuarta pared, como se le conoce especialmente en el teatro y en el cine, considero que no es gratuita. Lo más probable es que tal transgresión, más allá de una espontánea experimentación o de rebeldía injustificada ante los cánones literarios, intente atraer o demandar (de primera mano) la atención de los espectadores por una razón más profunda que, en un primer momento, se le pudiera ocurrir al público interpelado:

Romper la cuarta pared significa dotar de conciencia a los personajes de su propio carácter ficcional. Se puede hacer de forma indirecta – descubriéndole lo que es- o yendo un paso más allá y reconocer la existencia y presencia del espectador comunicándose con él de forma directa. Otra forma de romper la cuarta pared es hacer que el juego se establezca entre autor-creador y creado, o entre el narrador y el protagonista (...).¹

Y qué mejor referencia de esta transgresión que la película *La vida inútil de Pito Pérez* (1970) del director chihuahuense Roberto Gavaldón, una adaptación fílmica como transposición de la obra homónima del escritor posrevolucionario, José Rubén Romero; que a pesar de las sutiles diferencias con respecto de la aparición u omisión de personajes, así como del cambio en cuanto al orden de los hechos presentados y las circunstancias tempo-espaciales de determinadas situaciones que se suscitan entre

ambos discursos, la obra de Gavaldón es una entidad autónoma que conserva como *leitmotiv* la denuncia social. La obra de Rubén Romero es una novela satírica de corte picaresco situada en un México posrevolucionario, dolido y amedrentado por el fracaso de un movimiento social nutrido por ilusiones de progreso e igualdad, que no sólo narra las extravagancias y desventuras del “loco del pueblo” de Santa Clara del Cobre (ahora Villa Escalante), en Michoacán; sino las de Pito Pérez (Jesús Pérez Gaona, su nombre real) un hombre que, ni siquiera, merecedor de que en su propia tierra sea llamado por su nombre de pila, vaga por distintos pueblos en busca de mejores oportunidades, en todos los ámbitos. Hecho que sólo trae como consecuencia una amargura y un resentimiento creciente y arraigado a la humanidad egoísta y traicionera, a “ese rebaño de hipócritas” como enuncia Pito Pérez (1970) – interpretado por Ignacio López Tarso – desde el campanario de la iglesia, que en su testamento señala, nunca creyó en él.

En el texto literario de Romero, mencionado ya en líneas anteriores, Pito Pérez no narra al lector a manera de monólogo su vida fragmentada en secuencias clave de su existencia accidentada, sino que hay un interlocutor ahí presente que lo exhorta a contarle siempre un poco más sus desavenencias en el mundo, que funge como testigo y escriba de estas memorias, un narrador homodiegético, en resumidas cuentas. Sin embargo, en el discurso de Roberto Gavaldón este narrador no aparece, pues Pito Pérez se dirige al espectador para *mostrarle* su errar en los distintos pueblos, es el espectador entonces quien funge como testigo directo. Si bien este << ejercicio metaléptico >> no es realmente constante como en ciertos filmes en que éste es fundamental en la resolución de la trama, sí es significativo en la presentación de los hechos. ¿Por qué deshacerse del narrador-testigo ficticio y confrontar la realidad de Pito Pérez con un interlocutor, en apariencia no ficticio, que físicamente no actúa – ni siquiera como personaje secundario – pues está del otro lado de la pantalla?

La metalepsis narrativa, en palabras de Genette (1989), es “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de los personajes diegéticos en el universo metadiegético”², la cual ha sido calificada por muchos estudiosos como subversiva porque cruza límites, como en un principio se pensaba, infranqueables entre la realidad y la ficción. Genette categoriza a la metalepsis en cuatro niveles, pero sólo interesa para esta reflexión, la metalepsis de narrador que consiste – en breves palabras –, en que éste se sitúe fuera del relato, además de que vea y sepa todo de todos. No obstante, López Izquierdo escribe en su artículo que respecto del narrador externo en las películas, puede tipificarse éste en tres: 1) narrador como voz *over* en

pantalla; 2) narrador que tiene la misma presencia que los personajes en el relato, pero que establece un vínculo con el hipotético espectador; y 3) narrador que conoce el final porque ya estuvo ahí. En el caso de la película *La vida inútil de Pito Pérez* de 1970 está claro que no es el primer ni el tercer tipo, sino el segundo, porque Pito Pérez no conoce el final (el filme termina cuando éste muere) de los hechos, y tampoco es un narrador omnipresente que sabe de la vida de todos. Pito Pérez, en cambio, tiene presencia en la película como un personaje – principal – que interactúa con los demás personajes en un mismo espacio y tiempo, pero que de igual modo establece un lazo con el espectador, puesto que lo interpela en contadas ocasiones a que *no se quede atrás* y observe lo que él mismo observa cuando está dentro y fuera de la trama; es decir, trata de exponer directamente una ficción (su historia) sí, pero que bien puede suscitarse en la realidad. No obstante, se profundizará en este aspecto más adelante, y se hará un corto repaso por las características de la novela picaresca con el fin de sustentar la premisa de esta reflexión.

La novela picaresca, como bien es sabido, surgió en España, siendo sus obras más representativas *El Lazarillo de Tormes* (aprox. del año 1554) y *La vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo. Y figuró en ese tiempo como una antinovela producto de “la ‘reacción’ contra la ética aristocrática y la expresión de una sociedad que se repliega sobre sus prejuicios”;³ una novela satírica que pretendió, desde su gestación, arremeter contra los valores arraigados en el ámbito moral, social y religioso de un determinado lugar. Recuérdese que Pito Pérez no está de ningún modo conforme cómo se actúa en cada uno de éstos, a tal grado que lo reafirma tajantemente en su testamento al despotricar amargamente con la humanidad que le dio la espalda cuando él más necesitaba que creyera en él para poder, como los demás hombres, sacar algún provecho de la vida, y no sólo los cascajos humanos que los hombres más ruines dejan a su paso. Diatriba que también es expresada en la cinta.

Por otra parte, la novela de este género como su denominación lo indica dispone de un pícaro como protagonista. Un pícaro que inteligente y cínico, es representado por un marginado social que no tiene “pelos en la lengua” y que vaga sin rumbo fijo en busca de pan y refugio. Sin embargo, ¿qué sucede en el plano narrativo? Este tipo de novelas usualmente hacen uso – no gratuito – de un narrador autodiegético, es decir: el mismo protagonista narra sus aventuras con el fin de que su receptor, llámese lector o la posible descendencia de éste, aprenda a partir de lo narrado. Es una novela, entonces, también didáctica, pues hay una moraleja; tal es el caso asimismo de *El periquillo*

sarniento (1816), donde el protagonista desea que sus hijos aprendan y maduren a partir de lo que éste les escribe. Si bien Pito Pérez no *escribe* por cuenta propia pasajes de su vida, sí hay un personaje que lo hace para la posteridad.

No obstante, en la película de Roberto Gavaldón podría considerarse que no hay una intención didáctica, como en el caso de las obras recién mencionadas, pues no se percibe una aparente moraleja dada por el personaje, porque éste muere sin descendencia ni escribano alguno que refiera a futuro su aprendizaje y las injusticias cometidas en su contra. Muere así. No de una manera tan dramática como en la novela, pero muere en el campanario; en el mismo escenario en que Pito Pérez transgredió la frontera entre lo real y lo ficticio para exhortar al espectador a transgredirla también.

Por tanto, uno se atrevería a asegurar que más que una intención didáctica – intención que según Rubén Romero no tenía su obra – es una intención de crítica social por parte de la adaptación; pues en la segunda escena del filme puede apreciarse al personaje en cuestión, dormido arriba en el campanario, y despertado luego por un monaguillo travieso que hace sonar la campana de la iglesia; quien se defiende después de la ofensa que éste le inflige al decirle que está loco. El monaguillo se va, pero Pito Pérez a manera de soliloquio se defiende de aquello que piensan los de abajo, los habitantes del pueblo, y les increpa su hipócrita proceder. Pero, el espectador de pronto se da cuenta que ese soliloquio no sólo era para sus adentros, sino también para él, pues Pito Pérez mira directamente a la cámara para que no quepa duda de que lo primero que ha visto es una de las tantas injusticias a las que se ha visto sometido: “Y todavía me pusieron el apodo de Pito Pérez”⁴, es un acto de denuncia.

De igual manera, podrían aventurarse otras conjeturas acerca de este recurso surgido en el teatro, como una premeditada experimentación en la pantalla o un gusto adquirido por la producción en esta película, pero este supuesto acerca de la ruptura de la cuarta pared no puede considerarse tan descabellado si se tiene presente que desde sus inicios y hasta ahora, el cine nace y se mantiene a raíz de historias. Muchas historias y de muy diversa índole. El cine, así como los demás soportes ficcionales, realiza como diría Umberto Eco, un *contrato tácito* con el espectador o lector para que la ficción pueda darse, a pesar del entorno real de estos actantes externos. Y que Pito Pérez desea contar la suya a quien quiera oírla, no importando transgredir los límites de dos universos: uno real y otro ficticio, pues lo que él ha vivido y sufrido no puede quedar en el olvido, así como así. Sino que este Pito Pérez desea que su ficción traspase su “realidad mexicana rural posrevolucionaria” a cualquier realidad.

CITAS

¹Adriana Izquierdo, *El atractivo de lo meta y la ruptura de la cuarta pared en televisión*, ¡Vaya tele! [Blog de cine] 25 de noviembre de 2014, párr. 2.

²Javier López Izquierdo, “Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes” *Metodología del análisis del film*. Madrid, España: Edipo, 2007, p.429.

³Didier Souiller, “Introducción”, *La novela picaresca*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p.14.

⁴Roberto Gavaldón, *La vida inútil de Pito Pérez*, México, min 4:19.

BIBLIOGRAFÍA

Izquierdo, A. (25 de noviembre de 2014). *El atractivo de lo meta y la ruptura de la cuarta pared en televisión* [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.vayatele.com/diccionario/lo-atractivo-de-lo-meta-y-la-ruptura-de-la-cuarta-pared>

López Izquierdo, J. (2007). Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. (Eds.), *Metodología del análisis del film* (pp.429- 437). Madrid, España: Edipo. Recuperado de <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/38587/Javier+L%F3pez+Izquierdo.pdf?sequence=1>

Romero, J.R. (2003). *La vida inútil de Pito Pérez*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, España: Paidós.

Souiller, D. (1985). *La novela picaresca*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Terán Elizondo, M.I. (1991). La sátira en *La vida inútil de Pito Pérez*. En Ochoa Serrano, A (Comp.), *José Rubén Romero...cien años* (pp.77-94). Morelia, Michoacán: El Colegio de Michoacán.

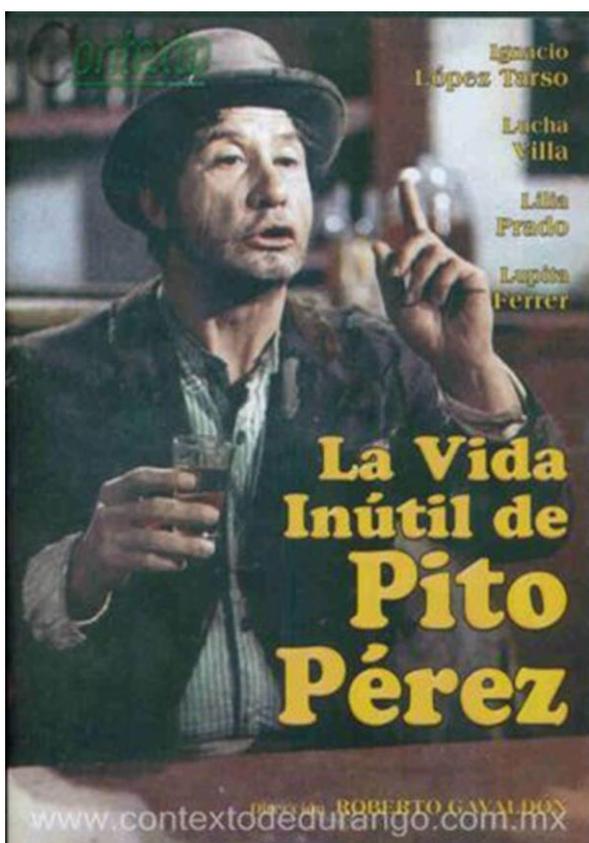
FICHA FÍLMICA

La vida inútil de Pito Pérez.

D Roberto Gavaldón

México, 1970, 149 min.

Foto A



Fotografía extraída del periódico *Contexto de Durango*. Autor desconocido.

Foto B



Fotografía extraída del portal todocoleccion.net. Autor desconocido.

Foto C



Fotografía extraída de la película.