



EDICIÓN 12  
JULIO - DICIEMBRE 2020  
E-ISSN 2389-9794

VOG  
ITALIA

E.M. GOMBRICH  
RELATOS DEL ARTE

MUSE  
Y ECONOMÍA

H. WHITE

*La  
Historia  
como  
Narración*

Los  
ECOS  
DE  
ECO



Ch



ARTÍCULO

Dossier “Proyectando la modernidad:  
la experiencia estética en el cine”

# Percepciones del relato cinematográfico en *Aliento* de Kim Ki-Duk

---

Véronique Mondéjar



Edición 12 (julio-diciembre de 2020)  
E-ISSN 2389-9794



# Percepciones del relato cinematográfico en *Aliento* de Kim Ki-Duk\*

Véronique Mondéjar\*\*

**Resumen:** el término de visión en el contexto cinematográfico asume como presupuesto la existencia del “cine de autor”. El propósito general de este escrito es el análisis fílmico de *Aliento* de Kim Ki-Duk para resaltar ciertas filiaciones dramáticas en dicha película. Las indagaciones centrales enuncian la estructura del relato basándose en la teoría de la cuarta pared; un fenómeno cuyos orígenes se remontan al teatro, pero que luego se convirtió en un recurso innovador en la cinematografía contemporánea. La importancia de esta analogía aporta una peculiar mirada que permite reconstruir la justificación de los cimientos creativos puestos de manifiesto por Kim Ki-Duk en su relato cinematográfico. Los métodos analíticos aplicados relevan de la semiología los instrumentos para aislar elementos del lenguaje propios del filme analizado. Estos hallazgos reconsideran el valor de la retórica aplicada al estudio estructural del cine, lo cual ha sido muy poco tratado en el ámbito de la crítica cinematográfica vigente.

**Palabras clave:** retórica; semiótica; relato cinematográfico; lenguaje; analogía; filiaciones dramáticas.

\* **Recibido:** 23 de mayo de 2020 / **Aprobado:** 7 de septiembre de 2020 / **Modificado:** 25 de febrero de 2021. Este artículo es resultado de un proyecto de investigación independiente que no contó con financiación adicional.

\*\* Doctora en Ciencias humanas y Sociales por la Universidad Nacional de Colombia - Sede de Medellín (Medellín, Colombia). Profesora de la Facultad de Arquitectura e integrante del grupo de Investigación en Artes en la misma institución  <https://orcid.org/0000-0003-1508-8343>  [vcmondejarm@unal.edu.co](mailto:vcmondejarm@unal.edu.co)

Cómo citar: Mondéjar, Véronique. “Percepciones del relato cinematográfico *Aliento* de Kim Ki Duk”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 12 (2020): 17-41.





## Insights from Kim Ki-Duk's *Breath* Film Story

**Abstract:** the term vision in the cinematographic context presupposes the existence of “auteur cinema”. The general purpose of this writing is the filmic analysis of Kim Ki-Duk's *Breath* to highlight certain dramaturgical affiliations in said film. The central inquiries state the structure of the story based on the theory of the fourth wall; a phenomenon whose origins go back to the theater, but which later became an innovative resource in contemporary cinematography. The importance of this analogy provides a peculiar look that allows us to reconstruct the justification of the creative foundations revealed by Kim Ki-Duk in his cinematographic account. The analytical methods applied borrow from semiology the instruments to isolate elements of the language unique to the analyzed film. These findings reconsider the value of rhetoric applied to the structural study of cinema, which has been scarcely treated in the field of current film criticism.

**Keywords:** rhetoric; semiotics; film story; language; analogy; dramaturgical affiliations.

## Insights da história do filme *Breath* de Kim Ki-Duk

**Resumo:** o termo visão no contexto cinematográfico assume a existência de um “cinema de autor” como pressuposto. O objetivo geral deste texto é a análise fílmica do *Breath* do Kim Ki-Duk para destacar certas afiliações dramáticas no referido filme. As indagações centrais afirmam a estrutura da história com base na teoria da quarta parede; um fenômeno cujas origens remontam ao teatro, mas que mais tarde se tornou um recurso inovador na cinematografia contemporânea. A importância dessa analogia fornece um olhar peculiar que nos permite reconstruir a justificativa dos fundamentos criativos revelados por Kim Ki-Duk em sua história cinematográfica. Os métodos analíticos aplicados tomam da semiologia os instrumentos para isolar elementos da linguagem própria do filme analisado. Esses achados reconsideram o valor da retórica aplicada ao estudo estrutural do cinema, que tem sido muito pouco tratada no campo da crítica cinematográfica atual.

**Palavras-chave:** retórica; semiótica; história cinematográfica; língua; analogia; afiliações dramáticas.

## Introducción

---

Motivado por una curiosidad hermenéutica este artículo se propone abordar unos objetivos analíticos que permitan relacionar la puesta en escena y el universo sonoro presentes en la obra cinematográfica *Aliento* (2007) del realizador surcoreano Kim Ki-Duk (1960-2020) con el recurso dramático llamado la cuarta pared. Definir el problema de la cuarta pared nos permite introducir conceptos fundamentales pertenecientes al mundo del relato cinematográfico. Es decir, si la palabra relato es un término que proviene de la literatura, cuando se emplea como referencia al universo ficcional del séptimo arte se subraya la importancia de lo narrativo como razón de ser de la obra audiovisual. El análisis fílmico señala los logros significativos en ese relato, entendiéndolos como acentos expresivos que van forjando un estilo genuino.

A través de una conversación con cada parámetro escogido en las secuencias analizadas se pretende aislarlos para estudiar sus correlaciones enunciativas. Este proceso permite explicar cómo se posiciona el realizador no solamente frente a la historia del cine sino de qué manera se concibe su relato desde su propia construcción. Es interesante destacar ciertas connotaciones y dependencias gramaticales con expresiones de la dramaturgia como el teatro griego o el universo literario del teatro chejoviano que recuerda cierta tradición escénica a la italiana en la interpretación cinematográfica del espacio pintado por Kim Ki-Duk. A partir de estos preceptos, el abordaje de las percepciones de este relato cinematográfico supone un análisis de los recursos visuales y musicales que forman una expresión artística en la película. En efecto allí coexiste una relación entre el universo actoral y el discurso-secuencia cuyo ritmo de desenlace va tejiendo la estructura expresiva del filme.

En el ámbito de la crítica cinematográfica especializada son pocos los ejemplos de películas cuyo recurso dramático se basa en la cuarta pared. En efecto, como punto de análisis, la cuarta pared no es una constante presente en ficciones del celuloide. Sin embargo, existe un ejemplo muy célebre que pone la pregunta sobre la relación entre ficción y realidad y es la película *la Rosa Púrpura del Cairo* de Woody Allen. Allí, la protagonista Cecilia traspassa la cuarta pared cuando desde su butaca en la intimidad de la sala oscura de proyección de un film, se enamora del galán de ficción, Tom Baxter, que se sale de la pantalla para llevar a cabo un arquetipo romántico de idilio correspondido entre realidad proyectada y realidad visionada. Es una interpretación poética del recurso de la cuarta pared pero que se enmarca en la sintagmática de la ficción del relato cinematográfico de la propia existencia narrativa de la cinta.





Una estructura en abismo donde se solapan los diferentes planos de realidad contemplada por el espectador que entiende este escape al agobio vivido por Cecilia. Esta peculiar propuesta de cuarta pared pone al realizador Woody Allen frente a un universo de ficción que, sin embargo, juega con la credibilidad que el espectador quiera otorgarle a este relato para ser vivido desde una experiencia puramente cinematográfica. Porque es desde la ensoñación que el recurso dramático se vuelve activo y deja la trama de este solapamiento de realidades sin resolver, aunque al final se retorne al plano terrenal desde la sala de cine.

Otro éxito audiovisual es la serie de ciencia ficción *Matrix* de las hermanas Lana y Lilly Wachowski. Esta trilogía es reconocida por ser una parábola del concepto de realidad dual entre humanoides cuyas mentes son dirigidas por una entidad virtual. Es una saga guerrera que pone en evidencia la alienación de las inteligencias artificiales. Entre lo real y lo ficticio, esta cuarta pared se proyecta temáticamente desde las ideas del mito de la caverna de Platón y de la noción cartesiana de discernimiento entre lo verdadero y lo ilusorio que forja la consciencia perceptiva. Tema ciertamente recurrente en la filosofía oriental —Asia Pacífico— que es el contexto cultural de Kim Ki-Duk y que ha trascendido a los planteamientos temáticos abordados en *Aliento*, pero que también se puede comprender desde la columna vertebral de la dramaturgia y, particularmente, con el uso de la cuarta pared.

Este lindero que puede bascular a todo momento de un lado a otro de realidades colindantes habla de las percepciones de la noción de realidad desde expectativas donde la ilusión y el deseo están siempre presentes. *Aliento* aborda una experiencia psíquica que a continuación se analiza a la luz del marco conceptual que a continuación se enuncia. Este insinúa cierta búsqueda de significaciones en el lenguaje fílmico proponiendo una reflexión sobre la impresión de realidad que emana de esta obra y así destacar las distintas unidades significantes. Para tal fin se retoma el análisis sintagmático de la banda-imagen según Christian Metz como aplicación semiótica que reivindica la expresión cinematográfica como lenguaje: “La semiología del cine puede concebirse como lo que contempla las significaciones connotadas y las significaciones denotadas”<sup>1</sup>.

La narratividad del relato fílmico deviene entonces primordial cuando se aborda el estudio hermenéutico no solamente desde la imagen sino sobre todo desde la banda sonora. Este marco permite reflexionar sobre el estudio general de la significación delimitando, por una parte, el segmento mínimo a partir del estudio

1. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (París: Klincksieck, 1968), 99.



de cada plano en su segmentación secuencial y, por otra parte, los diferentes sintagmas que van estableciendo un diálogo interno desde la propia estructura de la obra por desvelar. Estos preámbulos conceptuales permiten ver de qué manera la estilística de Kim Ki-Duk retoma artefactos chejovianos. El estudio semiótico de parte de esta obra subraya la importancia del discurso retórico para apreciar obras innovadoras en la expresión del séptimo arte como lo es *Aliento*.

## Connotaciones desde el recurso dramático

Si el espacio de representación formado por el posicionamiento escénico del teatro a la Italiana es por tradición un cubículo, este tiene entonces cuatro paredes: dos laterales desde la izquierda y la derecha –denominados bambalinas– para la entrada y salida de los actores, la del fondo desde donde se cuelga la escenografía con sus telones para el decorado y la que se sitúa frente a la sala de exhibición que es vacía porque permite que se pueda observar lo que acontece en vivo en la escena.

Por extensión en el ámbito cinematográfico se retoma esta tradición escénica a la italiana. Es también este lugar transparente el que separa la audiencia de lo que acontece en el escenario donde la cámara se posiciona para captura la escena filmada. En las filmaciones, los actores suelen ignorar con sus miradas esta área. Por tanto, el ángulo que separa al espectador de lo que acontece en la escena se denomina cuarta pared.

Ya desde 1758 este espacio de focalización interesó a los estudiosos, por ejemplo, cuando en sus conversaciones Denis Diderot escribió lo siguiente: “Imaginad justo al borde del teatro un gran muro que os separa del escenario: interpretad como si la tela no se levantara”<sup>2</sup>. Este espacio que cierra virtualmente el cubo escénico fue heredado de la tradición pictórica. Desde el trazado geométrico de la perspectiva a partir de las teorías del cubo de León Battista Alberti, el punto de fuga se sitúa en el plano del fondo y se distribuye sobre la superficie hacia este primer plano virtual trazando las diagonales que generan la ilusión de tridimensionalidad orquestada por las leyes de la perspectiva.

Siguiendo este orden de idea, Rafael Sánchez y Rafael Carralero-Carabias abordan en su tesis doctoral la noción de proceso como factor de cimiento de innovación en la historia del Arte:

2. Denis Diderot, “Sobre el interés”, en *Discours sur la poésie dramatique* (París: Pocket Ágora, 2003 [1758]), 14, [http://lettres.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/mise\\_en\\_scene.pdf](http://lettres.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/mise_en_scene.pdf)



El proceso de la pintura ha pasado por innumerables fases desde los primeros signos prehistóricos hasta la actualidad. La sucesión de descubrimientos y avances artísticos no implica la eliminación o abandono de los logros conseguidos en el transcurso del tiempo, sino que todos estos logros han ido ampliando el marco de las posibilidades comunicativas. Las etapas artísticas se han ido constituyendo a través de la intervención de individuos que ininterrumpidamente han contribuido a la configuración de los códigos y registros de los lenguajes expresivos.<sup>3</sup>

La superficie pintada ofrece una ventana de observación invisible que permite la expresión de cierta libertad de reproducción. La noción de marco fue imponiéndose como límite físico entre la imagen y el mundo circundante. La fotografía retomó esta tradición y desde el visor en la toma de vista encuadra la porción de realidad que se desea capturar o reproducir en el tiraje sobre papel. Existe toda una zona semántica que actúa inconscientemente en la valoración del universo intrínseco a la imagen. Desde este contexto pictórico, las influencias más directas parten del impresionismo y de autores que desde su acentuado temperamento han sido pilares de las líneas pictóricas entre finales del XIX y la contemporaneidad, donde la experimentación trasciende el marco bidimensional del realismo y se interesa por la performatividad en donde la representación operan a modo de técnica de construcción de la subjetividad como instauración de sentido.

A partir de este enfoque clásico de la pragmática, el filósofo británico John Austin señala que “la capacidad del lenguaje para realizar una acción define la zona del performativo”<sup>4</sup>. Para Austin este término se corresponde a la dimensión lingüística que tiene en cuenta el efecto producido en el destinatario. Si decir algo originará ciertas consecuencias sobre los pensamientos de quien lo escucha, quien emite la expresión prevé conscientemente o inconscientemente esta reacción desde su enunciación, si bien no todo acto de habla es capaz de lograr su finalidad indefectiblemente.

En el ámbito de la literatura decimonónica, Stendhal describe la cuarta pared al hablar de la musa de la dramaturgia que deja un halo mágico cuando aparece llevando una máscara en la mano como presagio de la duplicación de la

3. Rafael Carralero-Carabias y Rafael Sánchez, “El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial” (tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València, 2009), 4, <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/141116/tesisUPV3044.pdf?sequence=1&isAllowed=y>  
 4. John Austin, *How to do Things With Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962), 145.



personalidad en la tragedia: “La acción ocurre en una sala en la que uno de los muros ha sido levantado por la varita mágica de Melpómene y ha sido sustituido por un hueco. Los personajes no saben que hay ahí un público”<sup>5</sup>. Esta dualidad fue inspiración del realismo teatral durante el siglo XIX, cuando el dramaturgo Konstantín Stanislavski se interesó por este desdoblamiento de la personalidad que habita tanto al actor como a su personaje en un mismo momento escénico de la actuación. Esta condición fue aplicada en el Teatro del Arte de Moscú al poner en escena la obra de Antón Chéjov, *El jardín de los cerezos*, donde indeliberadamente los personajes rompen la cuarta pared para interactuar con los espectadores, más allá de la expresión de pensamientos en voz alta que son inaudibles para los otros personajes de la obra. Una ojeada dirigida al hueco escénico, un simple guiño del actor o una frase que interpela al espectador son acciones que trascienden esa pared virtual para hacerlo partícipe de su acción.

Desde el contexto más contemporáneo del cómic, se observa que en el número 26 de *Animal Man* de Grant Morrison, Buddy Baker —protagonista ¿?— es capaz de romper la cuarta pared y decirle al lector “¡Puedo verte!”. De igual manera, en las historietas del español Francisco Ibáñez, *Mortadelo* y *Filemón*, se golpea al lector.

Desde la cinematografía, Oliver Hardy fue el primer actor en trascender esta pared al mirar con gesto resignado al espectador en el momento en que su compañero Stan Laurel hace una trastada. Esta capacidad reflexiva denominada acto ilocutivo alude a una entidad que el mismo actor constituye. Esta acción no pertenece al ámbito de lo descriptivo porque, aunque en algunos casos aporte una afirmación y pretenda representar un hecho, lo que en realidad sucede es que efectivamente lo ejecuta y, por lo tanto, no genera paradoja alguna. A propósito del valor de lo autorreferencial en la enunciación, el filósofo francés François Recanati se expresa de la manera siguiente: “Si permitimos la reflexividad en el dominio de la representación, esta licencia pronto será sancionada con el surgimiento de las paradojas que nacen según Russell de los enunciados autorreferenciales”<sup>6</sup>.

5. Stendhal, *Racine et Shakespeare* (París: Edición Kindle, 2006 [1823]), 14; Elena Valero-Cano, “La ruptura de la cuarta pared en el relato audiovisual contemporáneo” (trabajo de fin de grado, Universidad de Sevilla, 2018), <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/90797/Elena%20Valero%20Cano%20%20TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

6. François Recanati y Vilma De Laverde, “El desarrollo de la pragmática”, *Forma y Función*, no. 1 (1981): 84, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/29464>



## Denotaciones desde el recurso dramático de la cuarta pared

Los orígenes del concepto de la cuarta pared se remontan a la historia de la evolución de la abstracción en lo pictórico, mientras que desde la literatura es la manifestación de una autorreflexión y en la dramaturgia teatral se vuelve la expresión de un pensamiento del personaje que se dirige a la audiencia en busca de sostén psicológico. En las caricaturas se convierte en un recurso humorístico y en la cinematografía da lugar a la noción de lo performativo desde el diálogo. La importancia de este término se comprende desde la proyección perceptiva que el espectador hace inconscientemente hacia la pantalla que atrae toda su atención. En efecto, cuando desde la oscuridad de la sala de proyección se apagan las luces para que pueda comenzar el espectáculo, el espectador deposita toda su atención de manera generosa en las manos del realizador de la obra. Es esta confianza ciega la que permite la impresión de realidad que es la base a partir de la cual se da la magia de experiencia cinematográfica.

En efecto, la persistencia retiniana actúa como memoria ocular que permite percibir el movimiento, pero es esta membrana imperceptible que separa al espectador del cubo escénico o del telón de la pantalla la que posibilita este sueño despierto que es la experiencia cinematográfica. Esta proyección de una película es vivida en primera persona cuando existe esta cuarta pared que se sitúa geográficamente hablando entre el espectador y el espectáculo en directo. Es porque existe una abnegación vivencial del presente que se puede dar este relato ficcional. En esta franja se potencializa el rol activo de la cuarta pared en la identificación no solamente con la trama del relato fílmico sino sobre todo con el universo psíquico de los personajes.

Para entender los orígenes de la creación de la cuarta pared debemos remontarnos a los principios de la dramaturgia clásica francesa de Racine y Corneille para entender como el rol otorgado a la figura del coro constituye un espacio escénico donde se expresa la voz de la consciencia. Esta voz se personifica en la encarnación de una persona de confianza, lo que está en estrecha relación con la sustitución del espacio cívico desde la tragedia griega. En efecto, el espectáculo que se desarrolla frente a los espectadores de una tragedia griega es comentado por un espacio escénico paralelo a la acción que se denomina *polis*. A este propósito en su tesis doctoral Clara Gómez-Cortell subraya el rol del coro desde el teatro griego cuando escribe:



La propia realidad era utilizada en el espectáculo convertido en ficción y la ficción en realidad. El coro fue, junto con la máscara, uno de los procedimientos que el expresionismo rescató del teatro griego con un mismo objetivo: reemplazar a los personajes individuales por tipos de repertorio y figuras alegóricas para de ese modo lograr la superación de los límites de la individualidad.<sup>7</sup>

Estas participaciones constituyen cambios en el reparto donde aparecen personajes que intervienen desde un espacio cerrado o fuera del campo escénico: los confidentes denominados *valets* o *suivantes* que encarnan al antiguo coro griego para puntualizar cierta reflexión paralela a la ficción que pertenece al ámbito aristotélico de la catarsis. Esta noción y su relación con las formas dramáticas provienen de los trabajos de Josef Breuer y Sigmund Freud, iniciadores del psicoanálisis, quienes denominaron método catártico a la expresión de una emoción o recuerdo reprimida y revelada durante la terapia cognitiva. Durante la experiencia de recuperación psiquiátrica de Jeanne Abril, una paciente del doctor Charcot durante el *Bal des folles*, la cuarta pared, ofrece un potencial terapéutico novedoso como lo relata la crónica del doctor Frédet:

Son más de las once, nos encontramos entre la inmensidad y la soledad de los caminos, acompañados de una especie de alucinación, sensaciones vagas, una desubicación total de las ideas... ¿dónde está la realidad donde se encuentra la locura? Durante un instante ya no se sabe.<sup>8</sup>

En estas palabras se destaca cierto distanciamiento que favorece una reflexión simultánea a partir de lo vivenciado en este espectáculo. Se abre un espacio donde actúa la cuarta pared que aquí es propicia a la toma de consciencia de la dura realidad del hospital *Salpêtrière*. Cuando se rompe aquel telón invisible que separa al espectador de la obra se abre un sinfín de interpretaciones psicológicas que ayudan a delimitar la dualidad entre lo real y lo ficticio. Bajo ese cuestionamiento yace una toma de consciencia de la realidad cruel del recinto psiquiátrico. Aquí se rompe la cuarta pared porque, aunque la puesta en escena es real se relata una ficción que trasciende los marcos del relato para denunciar vivencias sufridas. El espectador es testigo de un acontecimiento provocado por los colaboradores del autor, en este caso el doctor Charcot, quien pone la experiencia teatral al

7. Clara Gómez-Cortell, "Entre la realidad y la ficción, la razón y la locura: el drama coral como terapia individual y social", *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos* 35, no. 2 (2017): 9-44, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6816515>

8. Doctor Frédet, *Un Bal à la Salpêtrière: Mélanges nouvelles historiques et scientifiques* (Paris: Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne, 1889).



servicio de la experimentación científica. La cuarta pared sirve aquí de telón de fondo para la revelación de un tejido social por comprender en pro de la mejora de su integración.

Aparece en este punto el rol activo del coro como tradición narrativa proveniente de la tragedia griega mientras que los espectadores asisten paralelamente al desfile de los acontecimientos de la narración principal, en un diálogo interno propiciado por la denominada *polis*. Este discurso establece un microcosmos del que el espectador forma parte. En 1892 Gabriela Zapolska, una reconocida actriz y escritora polaca afincada en París de 1889 a 1895 como corresponsal de varios periódicos de Varsovia, asistió invitada a un *Bal des folles*, sobre el que redactó una crónica en la que el contraste entre la apariencia y la realidad es muy notable. Tras asistir después de asistir a uno de estos eventos, Zapolska testificó lo siguiente:

Escucho y siento que mi sangre se hiela. Tras las rejas llega un largo e incesante gemido, una risa apagada, unos sollozos, la queja de voces femeninas, mezcladas como letanías de condenados, como una sucesión de demonios disimulados, quienes, en plena noche negra, cuentan visiones sangrantes. Las voces de estas locas escondidas en un rincón circulan a través de los barrotes, de un cubículo a otro y en dirección del corredor que está iluminado. Se propagan y se fijan en el aire como lágrimas que se petrificarían para verterse con un ruido de gravilla. ¡No hay nadie para escuchar esta letanía, nadie para hacer el análisis, ni para preguntarse de donde provienen! [...] Quisiéramos entonces caer de rodillas delante de esta tumba que encierra almas humanas, como delante de un hotel dedicado a un espanto inexplicable, en el cual estas almas se consumen en la eternidad...<sup>9</sup>

En el tono literario de estas reflexiones se vislumbra la función del coro porque a través de la descripción del ambiente del *bal des Folles*, de los corredores del hospital psiquiátrico de la *Salpêtrière* se oye una voz mediadora en un sentido amplio: media entre los personajes —que aquí corresponden a los enfermos mentales—, media entre los espectadores invitados a este peculiar baile y la acción, comentándola y al mismo tiempo integrándola en el contexto general del pensamiento del autor como voz en *off* de la cronista Gabriela Zapolska.

9. Gabriela Zapolska, *Bal des folles á la Salpêtrière. Madame Zapolska et la Scène parisienne* (París: Montreuil-sous-Bois, la Femme Pressée Editions, 2004 [1892]), <http://seine-vistule.blogspot.com.es/2009/05/le-bal-des-folles-la-salpetriere.html>

Figura 1. Bal à la Salpêtrière. J. Belon, 1890



Fuente: imagen extraída de “Le bal des folles”, Fantomes et fantomes (blog), 28 de febrero de 2017, <http://fantomesetfantomes.blogspot.com/2017/02/le-bal-des-folles.html>

De este modo, el coro suele ser portador de intereses y valores que el autor quiere comunicar al público por medio de su obra. Por eso se pone énfasis en esa relación entre coro y autor. La condición de corifeo, aproxima colaboradores, espectadores y pacientes para poner en escena a la histérica y hacerla sentir para comprenderla mejor como en estas experiencias de Charcot quien quiso extender la función terapéutica a los espectadores y a través de ellos a la sociedad en su conjunto con estas escenificaciones del *bal des folles* donde realidad y ficción dramática se confunden.

## Sintagmática de los recursos visuales

En la mayoría de las obras de Kim Ki-Duk, la cuarta pared es tratada como un protagonista que participa de la intriga diégética. En una narración, lo que pertenece a la diégesis forma parte del relato del universo ficcional. Es la exposición del autor que con su creación invita al ingreso al mundo virtual creado a imagen y semejanza de la realidad circundante. Por ejemplo, según lo que escribe el periodista Jesús León,





En *Aliento*, película nominada a la Palma de Oro como mejor película del 2007 en el Festival de Cannes, el rol de la cámara de vigilancia del guardián de la prisión puntúa la intensidad de lo que acontece en la sala de visita... el enigmático director de la prisión (interpretado por el propio realizador), al que intuimos como el voyeur que vigila con las cámaras de seguridad los encuentros.<sup>10</sup>

En efecto, cuando el prisionero y la actriz principal de *Aliento* se acercan para besarse, el guardián que lo vigila desde las cámaras de la entrada activa un timbre que avisa al guardia presente en la sala para que los separe justo antes de que sus labios se puedan tocar. Y así, sucesivamente en cada visita donde la protagonista despliega una escenografía acorde con las estaciones del año, cada vez que van a acercarse para expresar su pasión, el guardia da el aviso de separación, acto que se contempla en el reflejo de la pantalla que está ubicada frente al espectador de la película, es decir nosotros, lo que nos hace partícipes de esta censura psicológica encarnada por la cuarta pared.

Desde el dominio visual que caracteriza a Kim Ki-Duk, de la capacidad de administrar los silencios y del impacto de las imágenes se refuerza el rol dramático del campo escénico de la cuarta pared que es un testigo ocular, un coro, la voz de una consciencia social omnisciente. Estos dos protagonistas, la mujer y el preso actúan desde su propia locura. Yeon es una joven ama de casa y escultora que, conmovida por la noticia de los sucesivos intentos de suicidio de un condenado a muerte y aquejada ella misma por el abandono de sus hijas, la infidelidad conyugal y la soledad y monotonía de su cotidianidad, decide acercarse al preso. El otro protagonista es Jang Jin, un condenado a muerte por el asesinato de su mujer e hijas que espera en la cárcel el día de su ejecución. Este sufre las consecuencias de su primer intento de suicidio, el cual le quitó el habla, de manera que Jang Jin solo podía expresarse mediante la mirada y los gestos, mientras compartía su celda con tres compañeros, con uno de los cuales tiene encuentros homo-eróticos que lo convierten en un personaje aún más frágil emocionalmente. A este propósito el investigador español Juan de Pablos Pons dice que:

Historia de muy pocos personajes, el hecho de que estos hablen muy poco, algo habitual en la filmografía de Kim Ki Duk, subraya la dificultad de la palabra como herramienta útil para salvar la comunicación humana. Su cine se caracteriza por propiciar una reflexión sobre algunas cuestiones críticas que soportan un modelo social y económico que difícilmente lleva a la felicidad personal.<sup>11</sup>

10. Jesús León, "'Aliento', Kim Ki-Duk desciende a la mediocridad", *Espinof* (página web), 9 de julio de 2018, <https://www.espinof.com/criticas/aliento-kim-ki-duk-desciende-a-la-mediocridad>

11. Juan de Pablos-Pons, "Cuando la palabra no es suficiente", *Encadenados* (blog), 14 de julio de 2008, <http://www.encadenados.org/rdc/sin-perdon/701-aliento-breath-5>



El condenado, Jang Jin asumirá poco a poco una pulsión de vida cuando desde su libido atizada por la puesta en escena sobre el tema de las cuatro estaciones que la mujer organiza en el salón de visita de la prisión, descubre junto a ella una pasión compartida y arrasadora que los devuelve a los dos hacia la cordura de asumir el curso de su propia realidad.

**Figura 2.** Fotograma de *Aliento*



Fuente: Kim Ki-Duk, dir., *Aliento*, 2007, 41 m. y 37 s.

Esta secuencia propone puestas en escenas con fotografías y cantos que hacen referencia a una actividad social muy popular en el oriente como lo es el karaoke. Este cantar en el vacío dejado por la orquesta, como etimológicamente lo sugiere la palabra japonesa karaoke, resulta para un público occidental algo extraño lo que otorga a estas escenas un corte melodramático muy peculiar y ciertamente original. El peso del silencio que se establece entre los dos protagonistas los une en un enlace simbólico: el prisionero se escapa mentalmente siguiendo la melodía y la actriz también expresa su drama psicológico desde su interpretación gestual y su mímica musical. Estas connotaciones psicológicas evocan un conmovedor anhelo de redención compartido por las dos partes actorales.



**Figura 3.** Fotograma de *Aliento*



Fuente: Kim Ki-Duk, dir., *Aliento*, 2007, 42 m. y 13 s.

El rol de la cuarta pared en esta obra es dual, por un lado, señala el ritmo de las emociones de los dos protagonistas que en cada encuentro de las visitas a la prisión se van acercando y separando por el timbre activado por el celador quien siempre se divisa en el reflejo de la pantalla de vigilancia situada en el primer plano, lugar de la cuarta pared y, por otro lado, funciona con resonancia dentro de la tradicional retórica del coro.

**Figura 4.** Fotograma de *Aliento*



Fuente: Kim Ki-Duk, dir., *Aliento*, 2007, 49 m. y 57 s.



Siguiendo la tradición de la dramaturgia griega, esta obra pone el acento en la noción de simulacro. El funcionamiento del sistema penitenciario actúa como regulador de los ritmos narrativos desde la evolución psicológica de los dos personajes principales quienes a través de la intensidad de sus respectivas historias de desamores trascienden sus dramas personales traspasando la enunciación diegética del relato. Desde esta mirada, actúa la cuarta pared que representa la mirada externa del vigilante a través de la pantalla de la cámara de seguridad, lo que activa cierta función terapéutica como en las experiencias del *bal des folles* de Charcot.

**Figura 5.** Fotograma de *Aliento*



Fuente: Kim Ki-Duk, dir., *Aliento*, 2007, 30 m. y 37 s.

En la esfera visual de *Aliento* la información narrativa es ofrecida al espectador para luego derivarse hacia una pluridireccionalidad del mensaje. Así, este Kim Ki-Duk no solamente transmite o impone un saber sino que, en un gesto altruista y performativo, invita al espectador a participar de su elaboración. Ahora, si bien este cineasta es reconocido en el medio de la narración cinematográfica mundial por la originalidad de sus guiones y la peculiar estética de sus realizaciones, su uso del recurso dramático de la cuarta pared en *Aliento* propone un aporte aún más innovador al dejar que las cámaras de vigilancia de la cárcel interactúen con el tejido emocional de las escenas principales. Cada encuentro de los dos protagonistas en la sala de visita es ambientado a partir de impresiones fotográficas que toman forma en el papel de colgadura sobre el tema de las cuatro estaciones climatológicas. En estos simulacros cantados de los cuartos escenificados con las



estaciones donde la protagonista simula el ambiente estético de cada estación climatológica, el cineasta se dirige a la sociedad desde una realidad cultural que confunde el universo del dramatismo de la ficción.

El realizador recurre a símbolos que juegan con el soporte de vidrio ubicado entre el espectador y la escena para recalcar el protagonismo de esta cuarta pared como, por ejemplo, del vaho de los labios que empaña el cristal que separa al preso del visitante. Otros objetos son dotados de una profunda carga emocional: la hebra de cabello; los cepillos de dientes; los dibujos eróticos de las paredes de la celda; la horquilla; o las fotos de las estaciones climatológicas dispuestas por la mujer en la sala de visita. Esta utilería deviene en un recurso simbólico que va dibujando el universo dramático de la película. Cada elemento es un detonante de la acción en su desenlace sanador, como lo fueron estos pequeños detalles descritos y sonorizados por las canciones de los distintos karaokes puestos en escena por la protagonista como la única vía de comunicación sanadora. Así, este recurso sonoro y escénico resuena con el rol dramático de la cuarta pared en el ambiente de aislamiento psicológico tanto carcelario como conyugal que se describe.

## Sintagmática de los recursos sonoros

El tratamiento de la banda sonora en *Aliento* también sigue este modelo dramático. En efecto, los silencios son protagonistas entre los personajes principales. El sonido ambiente proviene siempre de fuentes sonoras mediáticas como la televisión en el universo doméstico de la casa de la protagonista o en la cárcel desde la cabina de vigilancia de los guardianes. Los personajes se comunican a través de las diferentes y variadas bandas sonoras del karaoke cuyas canciones ilustran cada puesta en escena en las visitas al condenado a muerte.

El rol de la banda sonora enfatiza la importancia de las canciones para el recuerdo psicológico del condenado a muerte y le arranca algunas sonrisas en medio de la puesta en escena que recrea un ambiente bucólico con las fotografías puestas en la sala de la cárcel. Esta temática de las estaciones del año es particular a la estilística de Kim Ki-Duk, pues ya en su película *Las cuatro estaciones* la estructura del relato cinematográfico seguía el ritmo temporal de las estaciones climatológicas. En el caso de *Aliento*, el cineasta retoma artefactos chéjovianos del *huit clos* psicológico que se desvelan a través de la pantalla de vigilancia como espacio de la cuarta pared. La trama se revela a través del voyerismo del vigilante de la cárcel. El marido de la protagonista desenreda, a través de estas imágenes de la cámara de vigilancia, el



meollo de la acción y de esta manera descubre por qué su mujer realiza estas visitas clandestinas. El impacto de lo estético está aquí puesto en un abismo porque solo cuando se revisan las imágenes de vigilancia se comprende la acción y se aprecia cómo en esta obra el recurso dramático de la cuarta pared fue interpretado de manera innovadora en la expresión estética del séptimo arte de Kim Ki-Duk.

La intrusión sonora hace parte de esta estructura narrativa que también se apoya en el recurso dramático de la cuarta pared. Cada ruido proveniente de fuera del campo visual como lo son los clics del encendido y apagado de la cámara de vigilancia, los ruidos de las puertas metálicas y del cierre y apertura de cada reja en la cárcel anticipan la entrada del vigilante o marcan el ritmo de la acción de la actriz principal cuando decora la estancia de visita. En una secuencia, ella rasga el papel de las fotografías de colgadura de la pared ese sonido es amplificado por el micrófono de la celda del vigilante, aunque en la imagen estemos en la otra sala donde pasa la acción, lo que provoca en el espectador un desfase de la ambientación sonora que enfatiza la sensación agobiante de quedar atrapado por una mirada externa que juzga a través de las cámaras de vigilancia el estado emocional de los personajes pero también el del espectador. Este sonido participa de esta cuarta pared que separa lo acontecido en la escena de lo vivido fuera de campo como testigo permanente de cada gesto y cada sonido de la vida que se relata en la pantalla.

El denominado *Ma* (vacío) es aquí utilizado para reforzar esa sensación claustrofóbica del encierro en tanto se le resta todo eco a las frases pronunciadas por los actores en esta sala de visita. Así, el silencio ambiental es otra manera original de tratar este espacio dramático de la cuarta pared porque las palabras pronunciadas no resuenan como en la realidad sino más bien como en otro *huit clos* sonoro que hace parecer que lo que pasa en estas visitas es del orden del sueño y no de la realidad. De esta manera, Kim Ki-Duk les añade sentido a estas secuencias dándoles desde el tratamiento de la banda sonora un matiz psicológico que contribuye a reforzar el rol activo de la cuarta pared. Desde las secuencias en exterior, la banda sonora amplifica el eco del viento y aunque estemos en invierno donde el sonido del viento ocurre en un ambiente nevado apagado, en esta película este elemento es vigoroso y sopla como en un ambiente marino donde el espacio es infinito.

El ruido del tráfico en las escenas de coche es apagado y se escuchan más las respiraciones de los protagonistas que el ambiente de ciudad, lo que contribuye a que el espectador se inmiscuya en los pensamientos de los protagonistas. Cuando estos salen y caminan no se perciben casi sus pasos, más bien parecen fantasmas



pisando la nieve de las calles. Este tratamiento de la mezcla sonora muestra que las intenciones del cineasta son las de hacer que este sonido se especialice en las secuencias desde la intencionalidad emotiva puesta al servicio de la psicología de cada momento narrativo. Recordemos que la banda sonora se divide en zonas acústicas (fuera de campo/*off*) y zonas visualizadas (*in*): “En *El sonido en el cine*, propusimos presentar estos tres conceptos *in/fuera de campo/ off* como las tres zonas de un solo círculo que se comunican las unas con las otras”<sup>12</sup>.

En este sentido, las zonas acústicas vienen a ser coprotagonistas de cada acción. Es este espacio *off*, aquello fuera de campo, lo que viene a conarrar lo acontecido en la zona visual y añade sentido a lo diegético. Esta banda sonora es a su vez una estancia narrativa principal porque ofrece un espacio contiguo a la acción, pero invisible y sin embargo activo desde la significación. Hay una inferencia en los puntos de escucha subjetivo y objetivo. Lo subjetivo en el mundo sonoro hace referencia a todo el universo que viene de fuera, que está oculto en la imagen como son las voces en *off*, por ejemplo. En *Aliento*, un ruido ambiente interfiere en la comprensión de los diálogos en las secuencias del principio de la película cuando la actriz está en su casa escuchando la noticia del condenado a muerte que se intentó suicidar. Allí el sonido del televisor invade el primer plano mientras que la conversación con su marido pasa a un nivel lejano como de *background* sonoro.

El objetivo de esta sintagmática de los recursos es llevar la ambientación sonora en directo, para encarnar el realismo que apoya en primer plano la acción descrita desde un tiempo presente. Aquí cuando se solapan estos dos niveles sonoros, es decir, el subjetivo y el objetivo, interviene un montaje sonoro al servicio de la expresividad cinematográfica que le resta impacto al trabajo visual de la edición de planos en cada secuencia narrativa. Así se orquestan las diferentes bandas sonoras donde el ruido ambiente, la música y los diálogos sean en directo o en *off* significan unas intenciones interpretativas situadas también entre el espectador y la escena de la acción que se desarrolla. Surge así una temporalidad ajena a la acción pero que puede resignificarse desde la ambigüedad de los caminos interpretativos que el espectador está dispuesto o no a emprender durante la proyección de la película.

Entramos así en el ámbito de la disociación que va creando un área de complementariedad entre el punto de vista y el punto de escucha en el plano narrativo de la acción. Aquí el sonido tiene su independencia y deviene protagonista cuando en las secuencias de los karaokes se cantan las canciones tanto desde la estancia

12. Michel Chion, *L’audio-vision. Son et image au cinema* (París: Nathan/HER, 2000), 65.



de las visitas carcelarias como desde el puesto del celador a través de su pantalla de video vigilancia. El canto se da al unísono y se acompaña de gestos de manos como lo solemos hacer para acompañar estas canciones juveniles típicas de los karaokes que, recordemos, son usados como vía de escape socioemocional después de largas jornadas de trabajo de los ejecutivos orientales. En *Aliento*, la música deviene protagonista como tiempo sincrónico y acción principal en estas secuencias, como único medio de encuentro entre los dos protagonistas y preámbulo al desenlace emocional de las acciones por venir.

El punto de escucha desde el sentido espacial y también desde el sentido subjetivo está presente en esta película. El narrador se dirige desde un nivel subconsciente al espectador al tomar posición en aquel velo invisible que separa al espectador de la ficción. Opera entonces una especie de magia ficcional entre la psique diegética y la identificación del espectador. Es así como el sentido chejoviano de la cuarta pared recobra toda su eficacia dramática. Lo estético enfatiza lo emocional a partir de las fotografías como telón de fondo y entra magistralmente a operar el ambiente sonoro desde el diseño de la banda sonora y su estratégica mezcla entre el *off* y el *in* a partir de la edición, para orquestar una verdadera montaña rusa emocional.

## Conclusiones

---

Si el campo ficcional descrito en la obra *Aliento* alude al rol activo de las ilusiones en la producción de acontecimientos que se desenlazan en el marco de la vida real, la estructura dramática de la cuarta pared es el recurso que pone a dialogar el campo de lo imaginario como evasión con el campo de la respuesta resiliente desde la psicología dentro de una tradición budista del karma. Esta ecuación se resuelve desde el guion con la actitud propositiva de la protagonista, quien emprende las iniciativas y desenlaza cada acontecimiento en esta historia. Así, el realizador rehabilita la imaginación como medio experimental para afrontar la realidad pero alejándose de la noción de escape que tradicionalmente está asociada al mundo de las ilusiones como espacio de refugio de las inclemencias de la realidad. Este clásico binomio quijotesco ficción\realidad también responde a una visión flaubertiana de corte romántico, puesto que el núcleo de esta historia es un triángulo amoroso.

Vivir la realidad desde la ficción permite que los tres protagonistas se reencontran cada uno desde la vivencia de sus propios deseos y sueños en vilo, cada uno experimentando la ficción como realidad. Como si se tratara de una Madame



Bovary oriental, la protagonista de *Aliento* pone en escena una relación amorosa con el condenado a muerte en cada visita a su celda y actúa desde la ficción como un grito desesperado de la vida frente al sufrimiento de una cotidianidad psicológicamente precaria. Lo prosaico de la realidad se transforma por voluntad de representar los gestos de la felicidad amorosa que al final de la historia se recobra, pero dentro del marco conyugal como una nueva aventura por reiniciarse.

La vigencia de la llamada subjetividad programada recobra todo su potencial cuando se subraya el carácter hipnótico desde las connotaciones y denotaciones analizadas anteriormente, propias del lenguaje audiovisual. Esto ocurre porque el principio de realidad se presenta desde cierto trastorno psíquico de los personajes principales con el cual se denuncia la deshumanización relacional fomentada por la cultura de masa universalmente presente en nuestra sociedad de consumo. El epílogo connotativo que se da después de visionar esta obra pone de manifiesto la capacidad humana de romper el equilibrio desde el mundo de las fantasías. La imaginación deviene entonces una posible salida frente a las múltiples frustraciones emocionales.

En el ámbito de su filmografía este cineasta expone recursos psicológicos muy originales dentro de la tradición de la dramaturgia. Efectivamente, el personaje principal despliega determinada capacidad plástica para hacer frente a las dificultades que el entorno le presenta. Las actitudes frente al sufrimiento de su propia existencia logran trascenderlo gracias a la férrea voluntad de relacionarse con los demás por medios no tradicionales como la puesta en escena con fotografías en el caso de *Aliento* o *El canto*. Estos recursos visuales o musicales tienen la función de mantener saludable a la persona desde el punto de vista psíquico. En el caso de *Aliento* cuando la protagonista se siente abrumada en la soledad de su cotidianidad hundida en las infidelidades conyugales, en vez de entregarse a la espiral de pensamientos depresivos, ella decide afrontar la situación y visitar a un condenado a muerte por un crimen pasional.

Los peculiares recursos dramáticos de Kim Ki-Duk entran en juego a partir de la dosificación parsimoniosa del uso del diálogo sin que aparezca la figura del narrador. Las diferentes secuencias están destinadas a ser representadas visualmente. El fin de esta obra cinematográfica es innovar a partir del género dramático, por la originalidad de su representación en el escenario de la sala de visita de la cárcel donde los espectadores son múltiples: el público que contempla la película, los actores secundarios como el marido o los diferentes vigilantes, pero también las

cámaras de vigilancia y los reflejos de cada gesto que manipulan los enfoques del registro. Estos agentes externos a la diégesis van tomando el sitio del narrador como testigo ocular externo al desarrollo directo del drama.

El análisis narrativo se basa en los personajes que cobran una existencia propia desde lo ficcional. Así, el rol del narrador en esta obra se sitúa fuera de la diégesis, lo cual le confiere la ubicación a la manera del coro griego como narrador omnisciente extradiegético. Se trata de una presencia en tercera persona ya que, al no ser personajes presenciales que evolucionan desde la pantalla, imaginamos que se sitúan en un lugar indeterminado entre nuestro mundo y el mundo donde ocurren los hechos narrativos, es decir, en una tercera dimensión: la de la cuarta pared, siendo que la omnisciencia de este narrador oculto dinamiza la acción dramática. Al asumir el rol de espía del tejido emocional desde la interacción de los dos protagonistas, este telón virtual deviene en un recurso dinámico. La acción dramática de la cuarta pared sigue la tradición teatral cuyo fin es representar la acción en un escenario ante unos espectadores. En la obra de Kim Ki-Duk esta labor es llevada a cabo por los mismos actores que encarnan a los personajes y que son conducidos por la dirección dramática del desenlace de los acontecimientos y el marco psicológico de la evolución de cada personaje ante la cuarta pared que es en definitiva la que concluye la acción dramática desde el lenguaje visual de la puesta en escena.

Este peculiar universo espacio-temporal donde los objetos y personajes poseen sus propias leyes va tejiendo la experiencia ficcional. El texto narrativo representa el único contexto desvelado al espectador, es él quien tiene que completar imaginariamente las relaciones dramáticas no explícitas en la pantalla y que pertenecen al universo extradiegético. Esta peculiaridad estilística de autor da lugar a una escritura cinematográfica interesada por los temas de la comunicación interpersonal en el contexto de la deshumanizada sociedad actual. La construcción de los procedimientos narrativos proviene desde distintos campos de estudio tales como la semiología, la psicología, la sociología o la estética, sin embargo, hay que reconocer que el concepto específico de lenguaje cinematográfico está por construirse a partir de cada obra de autor y comienza por el estudio de los mensajes del modelo lingüístico inmerso en el contexto socio-cultural que se encontrarán en el universo diegético como lo son el lenguaje corporal, la estética, el vestuario, la ambientación, los encuadres, la iluminación, los diferentes movimientos de cámara entre otros. *Aliento* es, por tanto, una propuesta ciertamente emancipadora porque la evasión deviene sabiduría. De esa manera, las percepciones del relato cinematográfico estudiadas en este artículo permiten estudiar y observar la puesta en escena de la felicidad como si fuera un potencial creativo hacia la emancipación.





## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Documentos impresos y manuscritos

- [1] Diderot, Denis. "Sobre el interés". En *Discours sur la poésie dramatique*, 1-15. París: Pocket Ágora, 2003 [1758]. [http://lettres.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/mise\\_en\\_scene.pdf](http://lettres.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/mise_en_scene.pdf)
- [2] Doctor Frédet. *Un Bal à la Salpêtrière : Mélanges nouvelles historiques et scientifiques*. París: Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne, 1889.
- [3] Stendhal. *Racine et Shakespeare*. París: Edición Kindle, 2006 [1823].
- [4] Zapolska, Gabriela. *Bal des folles á la Salpêtrière. Madame Zapolska et la Scène parisienne*. París: Montreuil-sous-Bois, la Femme Pressée Editions, 2004 [1892]. <http://seine-vistule.blogspot.com.es/2009/05/le-bal-des-folles-la-salpetriere.html>

#### Multimedia y presentaciones

- [5] Ki-Duk, Kim, dir. *Aliento*. 2007.

### Fuentes secundarias

- [6] Austin, John. *How to do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- [7] Carralero-Carabias, Rafael y Rafael Sánchez. "El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial". Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València, 2009. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14116/tesisUPV3044.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [8] Chion, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. París: Nathan/HER, 2000.
- [9] Gómez-Cortell, Clara. "Entre la realidad y la ficción, la razón y la locura: el drama coral como terapia individual y social". *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos* 35, no. 2 (2017): 9-44. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6816515>
- [10] León, Jesús. "'Aliento', Kim Ki-Duk desciende a la mediocridad". *Espinof* (página web), 9 de julio de 2008. <https://www.espinof.com/criticas/aliento-kim-ki-duk-desciende-a-la-mediocridad>
- [11] Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. París: Klincksieck, 1968.

- [12] Pablos-Pons de, Pablo. “Cuando la palabra no es suficiente”. *Encadenados* (blog), 14 de julio de 2008. <http://www.encadenados.org/rdc/sin-perdon/701-aliento-breath-5>
- [13] Recanati, François y Vilma De Laverde. “El desarrollo de la pragmática”. *Forma y Función*, no. 1 (1981): 84. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/29464>
- [14] Valero-Cano, Elena. “La ruptura de la cuarta pared en el relato audiovisual contemporáneo”. Trabajo de fin de grado, Universidad de Sevilla, 2018. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/90797/Elena%20Valero%20Cano%20%20TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



