

# La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla a Abre los ojos*

---

Pedro Javier Pardo García\*  
*Universidad de Salamanca*

## Resumen

Este trabajo aborda las relaciones entre la metaficción literaria y la filmica desde una perspectiva que intenta trascender el concepto de adaptación. Para ello parte de un texto literario, *Niebla*, y en concreto de la escena clave que se denomina *anagnórisis metaficcional*, a saber, el descubrimiento de un personaje ficticio de su condición de tal, para seguir su fortuna en una serie de películas. En primer lugar, se detiene en las dos adaptaciones que de la novela se han realizado, una de las cuales prescinde por completo del componente metaficcional. A continuación se embarca en el análisis de una película, *Stranger than Fiction*, que no es adaptación pero realiza una transferencia modélica de ese componente metaficcional al cine, si bien manteniendo su naturaleza literaria. Frente a este ejemplo de metaficción (literaria) *en el cine* se propone acto seguido otro en el que la metaficción es ya plenamente *filmica*, *Fuera del cuerpo*. Finalmente, se trata el que se considera el mejor trasvase al medio filmico de esta escena paradigmática en una película, *Abre los ojos*, que representa un tipo de metaficción diferente que se califica como *alegoría metaficcional*. Para concluir se extraen de este recorrido y las distinciones realizadas una serie de consecuencias y reflexiones generales.

## Palabras clave

Metaficción filmica - *Niebla* en el cine - *Stranger than Fiction*  
- *Fuera del cuerpo* - *Abre los ojos*.

---

**Abstract**

This paper studies the relationship between literary and film metafiction in an attempt to transcend the concept of adaptation. Its point of departure is a literary work, *Niebla*, and, more specifically, the key scene which is identified as *metafictional anagnorisis*, that is, when a fictional character discovers that he is such, in order to trace its development in a series of films. In the first place, the paper pays attention to the two existing film adaptations of the novel, one of which completely overlooks the metafictional element. Then it undertakes an analysis of a film, *Stranger than Fiction*, which is not an adaptation but an exemplary transference to film of this metafictional element, although its literary nature remains. In contrast to this example of (literary) *metafiction in film*, the paper suggests another one of authentic *film metafiction*, *Fuera del cuerpo*. Finally, it discusses what is considered the best film translation of this anagnorisis scene in a movie, *Abre los ojos*, which represents a different kind of metafiction, what is called *metafictional allegory*. To conclude, a series of general consequences and insights are drawn from the preceding itinerary and distinctions.

**Keywords**

Film metafiction - *Niebla* in film - *Stranger than Fiction* - *Fuera del cuerpo* - *Abre los ojos*.

## 1. Introducción: *Niebla*

El objetivo de este trabajo no es abordar la metaficción filmica en sí misma, sino en sus relaciones con la literaria. Se trata de trazar líneas de filiación entre una y otra, rastrear la huella de ésta en aquélla, observar las transformaciones o mutaciones que experimenta la primera en la segunda, para extraer de ello algunas reflexiones, iluminaciones, conclusiones. Mis pretensiones son, por tanto, muy limitadas, un punto de partida para una reflexión que está por hacer más que un punto de llegada. Y para ello me propongo partir de un texto que, aparte de *Don Quijote*, se me antoja como emblemático de la metaficción española, cuyo rastro vamos a seguir en el cine, fundamentalmente español, aunque con alguna incursión en el omnipotente y por ello inevitable cine norteamericano. Se trata de *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno.<sup>1</sup>

La novela cuenta la historia de Augusto Pérez, que vive en una especie de *niebla* existencial de la que lo saca su enamoramiento de Eugenia Domingo de Arce, un enamoramiento que tiene un desafortunado desenlace. Tal despertar prefigura el que, en un sorprendente giro metaficcional, aguarda a Augusto cuando, al contemplar la opción del suicidio como única salida a su angustia existencial, decide

---

<sup>1</sup> Los trabajos que se ocupen de la metaficción filmica son escasos: Robert Stam (1992), Sebastien Févry (2000), Gérard Genette (2004) y José Antonio Pérez Bowie (2005). Menos aún se ha escrito sobre las relaciones de la metaficción filmica con la literaria desde una perspectiva general o de conjunto, aunque sí hay muchos estudios breves puntuales de casos específicos. Entre ellos, podemos destacar el de Luis Álvarez-Castro (2010) por sus coincidencias con éste en materia, pero no en planteamiento (nos parece desafortunado el uso de “adaptación” como marco conceptual y teórico en el que se estudian películas como *Stranger than Fiction* o *The Truman Show*, aunque el texto está lleno de aciertos en el análisis particular).

acudir a Salamanca a ver a Miguel Unamuno y éste le explica que no puede suicidarse porque es un personaje de ficción escrito por él y hará por tanto lo que dictamine su creador. La dimensión metaficcional del texto, sin embargo, no radica únicamente en este encuentro, sino que de hecho aparece en todos los niveles narrativos posibles. En el plano extradiegético, mediante las intervenciones del narrador/novelistas características de la *metaficción discursiva*, especialmente ésa en la que, antes de la entrevista, anuncia abiertamente que estamos leyendo una novela de la que se confiesa autor; en el diegético, que define la *metaficción narrativa*, por las numerosas declaraciones desrealizadoras de lo real del propio personaje, que se (pre)siente un ente de ficción o comenta la ficcionalidad de la vida, apuntando así a la ficcionalidad del texto. Y, en el metadiegético propio de la *metaficción especular*, en la novela que está escribiendo Víctor Goti, cuya concepción y rasgos principales describe a Augusto, una descripción que coincide plenamente con la de *Niebla* como novela de Unamuno. Además, se observa en *Niebla* no sólo lo que podríamos denominar dimensión *introvertida* de la metaficción (la reflexión sobre la propia novela que estamos leyendo, a través sobre todo de la novela de Víctor Goti), sino también la variante *extrovertida*, es decir, la que sale extramuros de la literatura para reflexionar sobre la vida como novela, sobre el carácter construido de la realidad y, especialmente en este caso, sobre el problema de la libertad individual.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para realizar estos deslindes he tenido en cuenta la abundante bibliografía sobre la metaficción literaria, especialmente los libros de Robert Alter (1975), Linda Hutcheon (1984) y Patricia Waugh (1984), así como la excelente puesta al día conceptual y bibliográfica del volumen colectivo coordinado por Antonio Gil (2005), en el que caben destacar su propia contribución y la de Domingo Ródenas, basadas en sus más extensos estudios sobre metaficción española contemporánea y de vanguardia. En este ámbito de metaficción hispánica, se han ocupado de *Niebla* en sus

Todo ello hace de *Niebla* un texto metaficcional paradigmático, y a ello contribuye también ese momento climático en el que el protagonista se enfrenta y se rebela contra el novelista que lo está escribiendo, produciéndose la imposible mezcla o fusión de niveles narrativos a la que los teóricos han llamado *metalepsis*, *ruptura de marco* o *cortocircuito*, en este caso utilizada al servicio de lo que podría denominarse *anagnórisis metaficcional*: si la anagnórisis en la tragedia, según Aristóteles, es el momento crucial en que un giro de la fortuna revela al héroe trágico una verdad fundamental sobre sí mismo o los otros, generalmente con efectos demoledores, en la metaficción es el momento en que el personaje descubre su naturaleza ficticia, lo que tiene parejos efectos. Se trata tal vez de la forma más impactante o dramática de *epifanía metaficcional*, es decir, la destrucción de la ilusión realista mediante la revelación al lector del carácter ficticio del texto que está leyendo, aunque no es la única (de hecho la auténtica epifanía metaficcional en *Niebla* tiene lugar antes, en la intervención directa del narrador/novelistas que ya comentamos). En cualquier caso, este diálogo que tiene lugar entre Augusto y Unamuno muestra con claridad meridiana cómo la metaficción, en contra de lo que muchos piensan y han escrito, no es sólo un juego en el que la literatura se mira el ombligo, sino que puede extrovertirse para hablarnos de la condición humana, del ser humano que se rebela contra el hecho de que su vida esté escrita, contra el destino a que lo condena un creador, con las resonancias religiosas, existenciales y filosóficas que ello tiene en el pensamiento de Unamuno. Tales resonancias confieren a la escena una dimensión alegórica que hace la anagnórisis existencial además de metaficcional, o a la inversa.

Tal es el punto de partida de nuestra exploración. Se

libros sobre el modo metaficcional Robert C. Spires (1984), Carlos Javier García Fernández (1994) y Ana M. Dotras (1994).

trata ahora a seguir la fortuna de *Niebla*, de los recursos y estrategias que hemos descrito, y en particular de esta escena primigenia o paradigmática –la anagnórisis metaficcional– en el cine.

## **2. Más allá de la adaptación:**

### **De la metaliteratura al metacine**

#### **2.1. Metaficción in/adaptada: *Niebla* en el cine**

El primer territorio al que debemos asomarnos es evidentemente el de las adaptaciones, que en el caso de *Niebla* han sido dos: el largometraje estrenado en 1975, dirigido por José Jara, también responsable del guión, y protagonizada por Fernando Fernán Gómez y Charo López; y un episodio para la serie de televisión *Los libros* de 1978, dirigido por Fernando Méndez-Leite sobre un guión de Luis Ariño y Manuel Marinero, con Gerardo Malla y Mónica Randall como protagonistas (además de Luis Prendes en el papel de Unamuno).

La primera de ellas tiene por curioso título *Las cuatro novias de Augusto Pérez*, tan curioso que de hecho hace necesario declarar en los créditos de la película “Versión libre de *Niebla* de Don Miguel de Unamuno”. Y libre es, efectivamente, y mucho. Baste decir que la metaficción ha sido barrida de esta recreación fílmica de la novela, suprimida del nivel extradiegético y metadiegético, con sólo algún retazo sobreviviendo en el diegético (“soy un ente de ficción”, dice Augusto, afirmación que pierde la fuerza auto-consciente que tenía en Unamuno al no estar arropada por los otros niveles). Como el título indica perfectamente, el adaptador se centra en la anécdota amorosa para realizar un retrato del protagonista en clave freudiana, centrado en sus relaciones con las mujeres, que aparecen marcadas

por la figura de la madre con la que siempre ha convivido, recientemente fallecida, y de la que busca tanto liberación como reemplazo. Todo se resume en ese fugaz cuadro surrealista de Augusto con las cuatro mujeres de su vida (su madre, Ludivina, Eugenia y Rosario) vestidas de novia. El erotismo explica al protagonista y también la película, que Álvarez-Castro sitúa con acierto en la coyuntura de relajación de la censura y cine de destape propia de la época, constatando la significativa ambientación de la película en los setenta en vez de a principios de siglo. Esta ambientación nos da la clave de la reescritura de Jara: Augusto se ha convertido en emblema del español de la época, víctima de la represión sexual representada por la madre y una sociedad convencional e inmovilista, que, en su recién ganada libertad, se debate entre diferentes opciones y eróticas que no sabe gestionar y al final acaban destruyéndolo. Tal vez un pertinente aviso para lo sociedad española del momento, pero poco que ver con Unamuno, cuya hondura existencial y filosófica, lo mismo que su dimensión metaficcional, brilla por su ausencia.

La segunda adaptación, que de forma más ortodoxa lleva por título simplemente *Niebla*, hace gala de tal ortodoxia en sus planteamientos, pues es tan fiel y rigurosa como la anterior es libre, aunque ello no quiere decir que sea servil. De hecho, la película arranca con una larga escena que no está en la novela pero en la que late la voluntad de mantener esa dimensión metaficcional que había desaparecido del cine, aunque adaptándola al medio cinematográfico. Efectivamente, la escena inicial nos presenta a un Unamuno en sus últimos días de vida que persigue por Salamanca a una figura que luego descubriremos es Augusto, una especie de prólogo donde se mezcla la realidad y la ficción, al autor y el personaje, algo que estaba también en el prólogo de *Niebla* supuestamente escrito por Goti a petición de Unamuno; se

anuncia así la mezcla de ambos planos o metalepsis que se produce en la anagnórisis metaficcional del libro, que ahora sí se ha incorporado a esta versión filmica, aunque sensiblemente condensada, en la entrevista entre personaje y autor que tiene lugar cerca del final, que es la vuelta al Unamuno de pelo blanco del inicio. Si en la anagnórisis metaficcional Unamuno se mete en la vida de Augusto para imponerle su ficcionalidad, en el prólogo y epílogo filmicos es Augusto quien se cuela en la de Unamuno para imponerle su realidad, esa que reivindica frente a su creador en la entrevista, y de paso la ficcionalidad o el carácter soñado de la vida *real* del propio Unamuno, que fue uno de sus temas recurrentes y predilectos en ésta y otras obras.

El prólogo y epílogo de la película no nos presentan, por tanto, como cabría esperar, al Unamuno que escribe *Niebla*, sino al que, muchos años después, la extrae de la estantería y acaso la relee, de forma que la enunciación filmica de la adaptación del libro se incorpora en la propia película como transemiotización de esa relectura o recuerdo de Unamuno del texto que escribió. Ese texto escrito anteriormente y ahora recordado, sin embargo, incorpora también en esta versión filmica su propia enunciación literaria, como ocurre en la novela original, pues la película incluye una escena de Unamuno más joven terminando la novela justo después de la entrevista con Augusto, una equivalencia filmica de la epifanía metaficcional discursiva que tiene lugar en la propia novela (“yo soy el autor de esta novela...”). Curiosamente, no es ésta la única enunciación literaria del texto que incorpora su versión filmica. La nivola que Víctor Goti describe a Augusto en *Niebla* se convierte aquí en la historia del propio Augusto que Víctor narra a otro amigo, y de hecho su voz narrativa se oye en *off* como si Víctor fuera el narrador del relato que estamos viendo, una forma de explicitar el carácter especular que la nivola de Víctor

Goti tenía respecto de la nivola de Unamuno: vienen a ser lo mismo. Esta riqueza y oscilación enunciativa es tal vez lo más interesante de esta adaptación y el testimonio de su voluntad de adaptar la dimensión metaficcional de la novela buscando analogías filmicas para la misma.<sup>3</sup>

Podemos concluir por tanto que esta versión de *Niebla* recupera las dimensiones discursiva o extradiegética (Unamuno novelista) y metadiegética o especular (relato de Goti) de la novela perdidas en la anterior versión, aunque sin poder desarrollarlas demasiado por las evidentes limitaciones de metraje, que mitigan el carácter intensivo que tenían en *Niebla*. El contraste entre ambas versiones de *Niebla* tiene la virtud de poner de manifiesto que la adaptación cinematográfica, por uno u otro motivo, no siempre es el mejor territorio para encontrar las formas, recursos o motivos de la literatura trasvasados al cine. Afortunadamente, no es el único en el que rastrear las relaciones entre ambos medios.

## 2.2. Metaficción en el cine: *Stranger than Fiction*

Para encontrar un desarrollo filmico de la metaficción

<sup>3</sup> La película incorpora por tanto una enunciación *doble*, tanto filmica como literaria (Unamuno recordando *Niebla*, su versión filmica, en el plano diegético, y Unamuno escribiendo *Niebla*, la novela, en el meta-diegético), en un claro intento de duplicar la enunciación de la novela incluida en la propia novela (la película incluye su enunciación filmica además de literaria, al igual que la novela incluye la suya); y una enunciación *contradictoria*, pues la historia de Augusto parece tanto escrita por Unamuno en el plano metadiegético como contada oralmente por Goti en el metametadiegético, como si ambos fueran el autor de *Niebla*, de nuevo un intento de duplicar analógicamente lo que ocurre en la novela de Unamuno, donde las ideas de Victor Goti sobre su nivola lo convierten en una clara imagen del autor, de Unamuno.

literaria de magnitud semejante al que tenemos en *Niebla* hay que ampliar el campo de indagación para incluir películas que no sólo no son adaptaciones, sino que están más allá del ámbito hispánico. Curiosamente, el más completo equivalente –que no adaptación– del texto unamuniano, como detectaron los críticos en su momento, se encuentra en una película cuyo director y guionista, Marc Foster y Zach Helm, posiblemente no han leído *Niebla* en su vida. O tal vez sí, quién sabe. Se trata de *Stranger than Fiction* (2006).

La película tiene un muy interesante arranque. En él estamos viendo al protagonista, Harold Crick (interpretado por Will Ferrell) cumpliendo las pequeñas rutinas que conforman su existencia cotidiana, mientras la voz en *off* de una narradora –por tanto verbal, y, en este sentido, literaria– va comentándolas, cuando de pronto el personaje, en una clara e imposible metalepsis, empieza a oír a esa narradora, descubriendo así que está siendo contado por alguien, y por tanto que es un personaje de ficción. Se trata de una muy original variante filmica de la anagnórisis metaficcional, en este caso como punto de partida –y no de llegada, como en Unamuno–, que, además, va precedida de una sutil epifanía metaficcional. Esta se articula mediante una serie de diagramas, dibujos y letras que se superponen sobre las imágenes que estamos viendo y la desnaturalizan, que desrealizan la realidad representada y llaman la atención al medio, recordándonos así que estamos viendo una película antes de que el protagonista comprenda que es un personaje (pero no de la película que estamos viendo sino de una novela que alguien, una mujer evidentemente por la voz femenina, está escribiendo sobre él dentro de esa película). En este sentido la distinción entre la epifanía metaficcional, cuyo destinatario es el espectador y tiene como objeto de reflexión la propia película, y la anagnórisis metaficcional, cuyo sujeto es

el personaje y su objeto la novela de la que es protagonista, se demuestra todavía más pertinente.

Será en este segundo nivel, que es narrativo y no discursivo, donde se localizará la carga metaficcional de la película, que es tanto de carácter introvertido como, sobre todo, extrovertido. El primero se desarrolla cuando el personaje va a ver a un profesor universitario de literatura (Dustin Hoffman) para que le ayude a identificar a esa autora, lo que permite una cierta discusión –si bien muy básica– sobre la naturaleza de la creación y las convenciones de la novela y de la ficción en general (aplicable por tanto al cine). La dimensión extrovertida radica en el propósito por el que el protagonista busca a la autora: para cambiar el final, que en principio es su muerte, porque ha conocido a una chica especial (Maggie Gyllenhaal) y quiere empezar una nueva vida, reinventarse o reescribirse (nunca mejor dicho), lo que parece imposible, pues la autora tiene muy claro el tipo de personaje y de ficción que quiere escribir (no comercial ni falseadora de la realidad). Y aquí es donde se localiza la diferencia fundamental con *Niebla*: Harold se entrevista con la autora y la convence (aunque no lo parece en un principio), pues sobrevivirá al accidente en el que supuestamente tenía que morir. La tragedia se convierte en comedia, el personaje impone su voluntad sobre la del novelista, lo que implica una reflexión tanto intramural (los personajes cobran vida propia, son independientes del autor y dirigen su escritura) como sobre todo extramural: cuando el personaje toma conciencia de que lo es, cambia su vida, y eso es aplicable a *nuestra* vida. Los seres humanos vivimos como personajes en una historia que no escribimos, que nos escriben, pero que podemos cambiar si realmente lo queremos y luchamos por ello: lo único que tenemos que hacer es tomar conciencia de la situación, llegar a nuestra particular anagnórisis metaficcional (que cobra así una dimensión ale-

górica y hasta existencial semejante a la que tenía en Unamuno). Estamos ante una comedia que crea la ilusión –o tal vez no– de que podemos asumir el control de nuestra vida y cambiarla, *reescribirla*, todo lo contrario de *Niebla*.

El cambio, en gran medida, se explica por el diferente ámbito geográfico y temporal, y por tanto cultural, al que pertenece la película. Ésta ha perdido todo el pesimismo existencial de Unamuno (y del ámbito hispánico, en gran medida), para cargarse del optimismo vital no sólo característico de la cultura norteamericana sino imprescindible en su sistema de producción cinematográfica: la tiranía del final feliz. Ello no es óbice, sin embargo, para que exista cierta distancia irónica y una reflexión auto-consciente sobre esta tiranía, pues la argumentación previa de la novelista para mantener el final negativo y realista revela claramente el carácter convencional y artificioso del final positivo que acaba imponiéndose y apunta como responsable de tal imposición al entorno, en este caso representado por el propio personaje, que, como norteamericano medio, encarna tanto sus creencias culturales como sus expectativas cinematográficas. La película juega así a dos bandas, asume su condición de producto comercial y cultural al tiempo que lo exhibe y muestra su artificiosidad, y de esta forma vuelve al final al terreno de la reflexividad filmica, sobre la propia película, planteada en la escena inicial y reemplazada durante la mayor parte de la misma por la literaria.

Nos encontramos por tanto en un primer grado del trasvase de la metaficción literaria al cine que mantiene su carácter literario, si bien, a diferencia de lo que ocurría con la adaptación de *Niebla* de Méndez-Leite, la reflexividad literaria se vincula en última instancia con la filmica tanto por la posibilidad de extrapolar las cuestiones planteadas por la literatura al cine –ambos son formas de ficción– como por su aplicación efectiva a la propia película, aunque de modo

episódico. Ello mismo nos hace pensar en la posibilidad de un filme plena y sistemáticamente auto-reflexivo en el que los personajes enfrentados a su condición de tales no lo sean de un libro sino de una película, la que estamos viendo, pasando así de la *metaficción en el cine* a la *metaficción filmica*. Y efectivamente también aquí podemos encontrar esa escena paradigmática.

### **2.3. Metaficción filmica: *Fuera del cuerpo***

Tiene lógica que para encontrar una anagnósis metaficcional auténticamente filmica haya que alejarse todavía más del terreno de la literatura y de la adaptación, pues al adaptar lo más fácil es conservar la temática literaria; y podemos hacerlo de vuelta en nuestro ámbito hispánico, en una película española muy interesante que pasó bastante desapercibida, *Fuera del Cuerpo* (2004), escrita y dirigida por Vicente Peñarrocha.

La película cuenta cómo Bruno, un guardia civil de carretera interpretado por Gustavo Salmerón, con problemas económicos y conyugales (Goya Toledo interpreta a su mujer), descubre accidentalmente que es el personaje de una película, así como la forma de pasar de la película de la que es un personaje al mundo *real* en que se está rodando y en el que asume la identidad del actor que lo interpreta. Bruno de hecho traza un plan para obtener en ese mundo real el dinero que necesita para salir adelante en el de la película, y cuando fracasa porque el actor cuya identidad asume parece tener tan pocos recursos como él, intenta convencer al director y guionista (José Coronado) de que haga que a su personaje le toque la lotería: el descubrimiento de su condición de personaje, la auténtica anagnósis, se ha producido de nuevo en el arranque de la película, pero la es-

cena paradigmática de la confrontación con el creador tiene lugar bien avanzada la película, exactamente lo mismo que ocurrirá en *Stranger than Fiction*. Al final, el vivir la vida de alguien que no es él (el actor), desde la distancia sobre su vida que le da esa otra vida (Bruno tendrá que rodar escenas de su película que se han perdido, es decir, interpretarse a sí mismo), así como la visión que el guionista y los actores tienen de él como personaje (“alguien que se auto-engaña para hacer soportable una realidad hostil”, le dicen en cierto momento), en suma, el verse como personaje, lo hace madurar y aprende a aceptarse y aceptar lo que venga, es decir, el guión que ha escrito otro. Justo lo contrario de lo que le pasaba a Harold y de lo que planteaba la película norteamericana. Estamos en otro ámbito cultural (y también en una filosofía que ya poco tiene que ver con Unamuno), pero seguimos en la misma problemática extrovertida, a la que se da una solución distinta: no podemos cambiar el guión, por eso es mejor no conocerlo, simplemente asumirlo, como hace el protagonista al final.

Para llegar a ese punto, Bruno paradójicamente ha de vivir en el mundo real como si fuera una película, pues interpreta a alguien que no es él y que teóricamente tiene una vida *de película* (actor famoso, con éxito y rodeado de mujeres bellísimas). Aquí hay una reflexión implícita sobre las relaciones entre el cine y la vida: salir de nuestra vida para vivir como personaje en una película (la de la vida del actor que interpreta, pero también la suya propia que deberá interpretar) nos puede permitir vernos mejor. El cine, que tiene mucho de ese vivir la vida de los otros, se convierte así en una forma de (auto)conocimiento: nos confronta con lo que realmente somos y no queremos ser/ver. La visión opuesta –el cine como cumplimiento de deseos insatisfechos– se desprende del hecho de que el director-guionista confiese que el personaje del escultor que ha creado en su película y

él mismo interpreta es lo que él querría ser. Lo que la película nos acaba diciendo realmente es que el cine nos enseña y nos ayuda a vivir de diferentes maneras. La metaficción filmica permite así profundizar en la problemática propia del cine, si bien para realizar una reflexión de índole general sobre la función del cine en la vida –el cine como arte (o institución), más que sobre la propia película (el medio)– a medio camino entre la introversión y la extroversión.<sup>4</sup>

## 2.4. La alegoría metaficcional: *Abre los ojos*

Una vez instalados en este terreno metaficcional puramente filmico, podemos encontrar sin embargo una anagnórisis metaficcional más parecida a la de *Niebla*. Ello ocurre en una película que no sólo no es adaptación, sino que tampoco es metaficción, al menos al modo convencional. Se trata de *Abre los ojos* (1997), la conocida cinta de Alejandro Amenábar, con Eduardo Noriega y Penélope Cruz como pareja protagonista.

La película narra la historia de César (curioso paralelismo del nombre con *Augusto*), que sufre un accidente de coche que le deforma la cara y lo conduce al suicidio tras firmar un contrato con una empresa de *crionización*, *Life*

---

<sup>4</sup> Hay también en el plano puramente introvertido interesantes reflexiones esparcidas aquí y allá sobre las convenciones cinematográficas (la escena del protagonista con su amigo escultor al que le pide que actúe como si estuviera en una película y ello da lugar a un interesante diálogo sobre lo que pasa y no pasa en las películas) o sobre el proceso de hacer películas, a través de la conversación con el director-guionista así como de la representación del rodaje (los diferentes oficios y tareas, las presiones industriales y el cine alimenticio, las grandezas y miserias de la interpretación, etc.). Se trata de algo característico de las películas sobre el rodaje de una película, aunque en este caso con la peculiaridad de que el rodaje es de la película que hemos empezado y acabaremos de ver.

*Extension*, para ser congelado, resucitado en el futuro y poder experimentar un sueño inducido en el que su vida continúa tal como él la vivió hasta el accidente y tal como a él le gustaría que fuera, con la chica especial a la que acababa de conocer, Sofía, y con su amigo Pelayo (Fele Martínez). Todo “como en una película”, como afirma el protagonista en cierto momento, si bien lo que la historia narra es cómo ésta se convierte en pesadilla. En la última escena de la película César descubre todo esto, que su vida es sueño, ficción, y, lo que es peor, las figuras que poblaban ese sueño descubren que son personajes sin existencia fuera del mismo. La reacción de rebeldía e incredulidad de una de ellas, el psicólogo, que recuerda a la de Augusto, el desamparo de Sofía cuando comprende la verdad (“¿quiénes sois?”), le pregunta César, a lo que ella contesta “no lo sé”, y el desconcierto y la tristeza de César cuando se despide de la mujer de la que está enamorado y a la que nunca volverá a ver, dan cuerpo a una anagnórisis metaficcional mucho más intensa que las anteriores (por múltiple y por emotiva), que como la de *Niebla*, además, se localiza al final, como clímax. Pero además, cuando la figura mefistofélica que representa al autor (la compañía responsable del sueño), Duvernois, le dice a César, refiriéndose al psicólogo, que no está llorando, porque todo está en la cabeza de César, Amenábar nos da un primer plano del psicólogo precisamente para que lo veamos llorando, haciendo así que la anagnórisis se dé la mano con la epifanía metaficcional, pues simultáneamente nos está diciendo a los espectadores que todo está en nuestra cabeza, la película entera, pero no por ello podemos dejar de sentirlo con la misma intensidad que si fuera real. Se trata de la mejor dramatización que he visto en una pantalla de cine de lo que es su esencia: una ilusión que nos impacta igual o más que la realidad, una mentira que contiene una verdad que nos conmueve. El cine nos hace llorar, mientras alguien a

nuestro lado sonrío y nos dice, como Duvernois, “vamos, si es sólo una película”. No importa: seguimos llorando.

Lo interesante es que comprender el carácter epifánico, es decir, reflexivo o auto-consciente de esta escena, nos permite tomar conciencia de que la manera de describir el proceso de creación del sueño virtual implementado por L.E. (*cortando* la parte de su vida real que se quiere borrar y *empalmado* ahí con el sueño), el fundido en negro que se utiliza para marcar ese empalme, la forma en que L.E. intenta que César se dé cuenta de que todo es un sueño (deteniendo la acción en torno al protagonista: como cuando la imagen se congela en una película), son todos procedimientos cinematográficos que refuerzan la analogía entre el sueño virtual de César y el cine que establecía el propio César (“como en una película”). Con tal analogía la película está insistiendo sobre la función del cine en nuestra vida y nuestro mundo como cumplimiento de deseos, aunque de forma sólo aparente y efímera. La reflexión introvertida queda así articulada tanto en su aspecto más intramural (el medio fílmico como la mentira que es verdad) como extramural (la institución cinematográfica como sueño colectivo), pero también reaparece la dimensión extrovertida en la decisión final de César de despertar, que recuerda al despertar de Augusto, con cuyo suicidio o muerte se equipara (César debe arrojarse al vacío desde para *despertar*). Sin duda el sueño, la película, le ha servido para madurar, como a Bruno, para cambiar su forma de ver y vivir, como a Harold. Aunque no seamos testigos de la transformación, su elección de la conciencia frente al sueño sugiere la superación de una forma de vida regida por la imagen y la apariencia, carente de autenticidad y compromiso. Saberse personaje en una ficción sirve para verse mejor, *abrir los ojos* o *salir de la niebla*, tanto da, y sigue siendo el meollo de la reflexión

metaficcional extrovertida.<sup>5</sup>

De esta forma se construye lo que podríamos denominar una *alegoría metaficcional*: una historia en la que ni aparecen gentes de cine (actores, directores, guionistas, etc.) ni autores, personajes o lectores, pero cuya acción los convierte en sus equivalentes, emblemas de estas figuras, de modo que alegóricamente acaba siendo una reflexión sobre la ficción y sobre el cine –metaficción narrativa–. Lo interesante, como hemos dicho, es que el recurso a la anagnórisis metaficcional nos alerta de la condición metaficcional de la película, que no es evidente, y es decisivo en la interpretación de ésta como tal. Se observa así una vez más cómo la transposición de motivos y estrategias metaficcionales de la literatura al cine es el terreno más interesante para la indagación de las relaciones entre ambas, más allá, mucho más allá, de la adaptación.

### 3. Conclusión: Deslindes teóricos

Efectivamente, si algo nos permite concluir este breve recorrido desde un texto literario al que reconocemos un carácter paradigmático y las diferentes variaciones cinema-

<sup>5</sup> Esta idea cobra espesor al estar acompañada por la presentación de una sociedad, cuyo epítome es César, exclusivamente preocupada de la apariencia, lo bello, la *imagen* (el tema de la monstruosidad es muy importante, ligado a la tradición del doble), lo que de nuevo extrovierte la reflexión metafílmica, que también se beneficia del hecho de que Sofía sea actriz (la película arranca con ella actuando de mimo en un parque con la cara pintada para disfrazar sus facciones, algo que se repetirá luego), de que César la acuse de serlo en la vida real, de fingir, lo que plantea otro tema vinculado a la reflexión metaficcional, el de que todos actuamos en la vida real, como actores en una película (la idea se explicita en la escena inicial de la fiesta en la que César y Sofía fingen que hablan sin realmente hacerlo para que lo parezca a alguien que no los oye, “como hacen los actores en las películas”).

tográficas de tal paradigma, es que al estudiar las relaciones entre metaficción literaria y filmica hay que ir más allá del modelo *genético*, el que se sustenta tanto en la adaptación como en la influencia, y sustituirlo por uno *genérico*, basado en la intertextualidad o la transtextualidad genettiana, como ha propuesto acertadamente Stam (2000).<sup>6</sup> Se trata de considerar la metaficción literaria no tanto como origen o fuente de la filmica, sino como repositorio de temas, formas, recursos y estrategias que circulan en diferentes modos de representación cultural, entre ellos el cinematográfico, y en este sentido la comparación con la literatura nos permite *leer* el cine. No interesa tanto justificar o explicar el proceso de transferencia de uno a otro, que efectivamente puede a veces obedecer a la adaptación, la imitación o la simple influencia, pero no siempre, como constatar la existencia de una matriz genérica intermedial, que obviamente es más fácil construir yendo de la literatura al cine que del cine a la literatura, y cuya operatividad o existencia puede certificarse ya desde los primeros tiempos del cine.

En *Sherlock Jr* (1924), Buster Keaton filma un originalísimo mediometraje basado en una metalepsis, en virtud de la cual el protagonista se introduce como personaje en la película que está viendo, aunque en este caso la metalepsis es *motivada* (se queda dormido y sueña que se mete en la película), lo que genera una película dentro de la película que es espejo de ésta, es decir, metaficción especular (aunque la actuación del protagonista como lector y como espectador fuera de la película tiene también implicaciones metaficcionales en el nivel diegético propio de la metaficción narrativa). Además, confluyen en *Sherlock Jr* la reflexión metafilmica introvertida (sobre el medio, pues su anómala presencia en la película proyectada sirve para llamar la

---

<sup>6</sup> Véase también para otros modelos superadores de la adaptación Pérez Bowie (2008).

atención sobre el montaje, el lenguaje cinematográfico, o la ilusión realista), con la que siendo introvertida es ya extramural y nos conduce por tanto a la extroversión (la función institucional del cine, al igual que la literatura, como sueño: el protagonista es en la película soñada todo lo que no es en el mundo real), y con la puramente extrovertida (la vida que imita al cine y a la literatura, pues el protagonista sigue modelos tanto filmicos como literarios para actuar y recuperar a su chica). La relación de este personaje con el creado por Cervantes es evidente y significativa, y nos envía al *Quijote* como texto metaficcional fundador, cuya reflexión metaliteraria tiene muchos puntos en común con la metafilmica de Keaton. Pero ello no implica que exista influencia o imitación, y mucho menos que sea una adaptación.

El ejemplo de Keaton tiene además la virtud de insistir en lo que todas las películas analizadas parecen sugerir: en el cine, a diferencia de la literatura, parece que la metaficción tiende a extrovertirse, tal vez como resultado de su naturaleza industrial y las presiones que ésta ejerce sobre sus productos, al menos sobre el tipo de películas que he analizado en este trabajo. Pero la extroversión metaficcional no sólo se observa en películas más o menos comerciales, su vitalidad es también notoria en productos más personales, como la reciente y sobresaliente, *Caché* (2005), de Michael Haneke. El carácter metaficcional de esta cinta pasa desapercibido por su estructura policial y por su desinterés por la reflexión puramente introvertida que es habitualmente la que identifica a la metaficción y que aquí se orienta hacia lo extrovertido y la lleva incluso a un terreno político e ideológico. Cuando comprendemos que nadie en el universo diegético del filme ha podido filmar las cintas de video que recibe la acomodada familia burguesa francesa y que destapan un oscuro pasado, y cuando verificamos que tales cintas están rodadas exactamente igual que la película que

las contiene, comprendemos que sólo el autor de la película ha podido enviar las cintas a los personajes. La película se organiza así en torno a esta sutil metalepsis y su reflexividad metaficcional se basa en la especularidad que hace de estas cintas un reflejo de la película que estamos viendo y del cine en general. De ello resulta una teoría del mismo no como sueño sino como despertar, como medio de sacar a la luz una realidad incómoda a la que damos la espalda. Y la película se convierte entonces en un alegato contra la intelectualidad –y la sociedad– burguesa y occidental (la guerra de Irak aparece en la televisión del comedor, rodeada de libros) que olvida lo que le conviene y basa su bienestar en ese olvido, la metaficción se extrovierte para convertirse en vehículo de la denuncia política.

Finalmente, es importante constatar la operatividad de algunas distinciones que hemos ido trazando a la hora de conformar un corpus de metaficción cinematográfica más amplio sin perder por ello el rigor teórico necesario. Incorporar la categoría de *metaficción en el cine* junto a la de *metaficción filmica* permite llamar la atención sobre obras cuya dimensión auto-consciente puede pasar desapercibida o cuestionarse por utilizar otras formas narrativas, de ficción, o artísticas, para reflexionar de forma indirecta sobre el cine. Ello puede observarse en películas como *Deconstructing Harry* (Woody Allen, 1997), *Big Fish* (Tim Burton, 2003), *American Splendor* (Shari S. Berman y Robert Pulcini, 2003), *The Inner Life of Martin Frost* (Paul Auster, 2007), o *Nightwatching* (Peter Greenaway, 2007). *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), centrada en un guionista que tiene que adaptar una novela al cine, estaría a medio camino entre una y otra categoría. Algo semejante ocurre con el concepto de *alegoría metaficcional* que vimos en *Abre los ojos*, pero que está ya en el cine al menos desde *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954): permite detectar la conexión entre el modo

metaficcional y filmes recientes como *The Game* (David Fincher, 1997), *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), *The Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 1999), o *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999). Estas películas versan sobre personajes que viven en un mundo ficticio o fingido sin saberlo y giran en torno a su proceso de descubrimiento de lo real (y por tanto de anagnórisis), pero están un paso más lejos de la metaficción que *Abre los ojos* porque falta la analogía explícita con el cine: la reflexión extrovertida es la misma (la realidad es mentira) pero la introvertida sólo está implícitamente. Tal vez, hilando muy fino, podríamos reservar la etiqueta de *alegoría metaficcional* a estas últimas películas, refiriéndonos a *Abre los ojos* como *metaficción alegórica*. Pero tal vez sea demasiado.

En cualquier caso, nuestro paseo por la metaficción de la literatura al cine nos ha dejado una buena cosecha de nomenclatura –y lo que es más importante: los conceptos y distinciones asociados a ella– que tal vez pueda ser útil al estudioso o simplemente al interesado: metaficción extrovertida e introvertida, adaptada, en el cine y fílmica, anagnórisis, epifanía y alegoría metaficcionales. Por ello, qué mejor forma de concluir que añadiendo una etiqueta más, la última: *metaficción metanoica*. Teniendo en cuenta que *metanoia* designa un cambio radical del modo de ser y de pensar que se impone cuando se ha comprobado que se erraba el camino, tal es el nombre que podríamos dar al tipo de metaficción cinematográfica extrovertida que he analizado en este artículo. El descubrimiento de un personaje de su condición de personaje (anagnórisis) da lugar o equivale a un proceso de auto-descubrimiento y transformación (metanoia), un proceso que suele vincularse a una relación amorosa (quién se lo iba a decir a Unamuno cuando dio en combinar erotismo y metaficción) y al que aluden precisamente los títulos de las dos obras con las que hemos empe-

---

zado y terminado este recorrido: salir de la *niebla*, *abrir los ojos*. Nuestro recorrido, por tanto, no sólo nos ha llevado de la literatura al cine, de la metaficción adaptada a la filmica, de la literal a la alegórica: también nos ha elevado de la metaficción a la metanoia.

\* Pedro Javier Pardo García (Cuenca, 1964) es profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Salamanca, donde cursó estudios de Filología Hispánica e Inglesa (1988), que fueron posteriormente ampliados por otros de máster en Literatura Comparada en la Universidad de California, Santa Bárbara (1990-91), y por estancias de investigación posteriores en las universidades de la Sorbona (1996-97) y de Cambridge (2004-05). Escribió su tesis doctoral sobre *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997), aunque ha realizado también incursiones en otros siglos (el XVII y el XIX) y otras literaturas nacionales (Francia y los Estados Unidos) que han aparecido en forma de numerosos artículos. Su trabajo más reciente en esta línea es la coordinación del área sobre Cervantes en el Reino Unido y los Estados Unidos de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Madrid: Castalia, 2005- ), para la que ha redactado numerosas voces. Además ha estudiado y editado las memorias de Sylvia Beach, *Shakesperare & Co* (León: Universidad de León, 2000) y forma parte del grupo de investigación reconocido de la Universidad de Salamanca “GELYC” (Grupo de Estudios de Literatura y Cine), tema sobre el que ha publicado varios trabajos e impartido cursos y seminarios.

## Bibliografía

- Alter, Robert (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Álvarez-Castro, Luis (2010). “De la metaficción al metacine: Cuatro adaptaciones de *Niebla*, de Unamuno”. *Hispania*, 93, 1. 11-22.
- Dotras, Ana M. (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar.
- Férvy, Bastien (2000). *La mise en abyme filmique: Essai de typologie*. Liège: Éditions du Céfal.
- García Fernández, Carlos Javier (1994). *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Júcar.
- Genette, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.

- 
- Gil, Antonio (2005). *Metaliteratura y metaficción: Balance crítico y perspectivas comparadas*. *Anthropos*, 208.
- (2005). "Variaciones sobre el relato y la ficción". En Gil. 9-28.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge.
- Pérez Bowie, José Antonio (2005). "El cine *en, desde y sobre* el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla". *Anthropos*, 208. 122-137.
- (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ródenas de Moya, Domingo. "La metaficción sin alternativa: un sumario". En Gil. 42-49.
- Spires, Robert C. (1984). *Beyond the Metafictional Muse*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Stam, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". En *Film Adaptation*, ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press. 54-76.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York and London: Routledge.