

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE (ED.)
PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA (ED.)

TRANSESCRITURAS AUDIOVISUALES



Comité científico

Dirección: José María Paz Gago

Directora Adjunta: Pilar Couto Cantero

Secretaria: Andrea Franco Salgado

Magdalena Cueto Pérez (Universidad de Oviedo)
José Luis Fernández (Universidad de Buenos Aires)
Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED. Madrid)
André Helbo (Université Libre de Bruxelles)
François Jost (Université de Paris 3-Nouvelle Sorbonne)
Rafael Núñez Ramos (Universidad de Oviedo)
José Antonio Perez Bowie (Universidad de Salamanca)
Carlos Scolari (Universidad Pompeu Fabra)
Dario Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela)



GRUPO EDITORIAL
Sial Pigmalión



HACIA UNA TEORÍA DE LA REFLEXIVIDAD FÍLMICA: LA AUTOCONCIENCIA DE LA LITERATURA AL CINE

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA
Universidad de Salamanca

A pesar de que la reflexividad fílmica es un fenómeno tan extendido y universal como la literaria y de que su presencia puede rastrearse en los más variados rincones de la producción audiovisual (de las películas de Fellini a la saga de terror adolescente *Scream*, del cine a la televisión, de la ficción al documental o la publicidad), su estudio está todavía lejos de alcanzar el grado de desarrollo y madurez del que goza ya su contrapunto literario. Por reflexividad en cualquiera de ambos medios, conviene aclararlo antes de concretar esta insuficiencia, entendemos el proceso o acto de reflexión de o sobre el propio medio. En el ámbito anglosajón, que es el que ha marcado la pauta en la reflexividad literaria tanto en calidad como en cantidad, apenas contamos con dos monografías que han intentado acotar su territorio cinematográfico con cierto rigor, la de Robert Stam *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992) y la de Christopher Ames *Movies about the Movies: Hollywood Reflected* (1997). Ambos estudios se caracterizan por un enfoque empírico o inductivo que tiene la virtud de ofrecer un corpus de obras cuya reflexividad se analiza con maestría crítica, pero no un modelo teórico que permita ampliar el campo de estudio más allá de ese corpus que necesariamente los limita en su visión del mismo; y cuanto mayor es el corpus, como en el caso de Stam, menor la coherencia y homogeneidad de la visión.



Para encontrar la ambición o el rigor teóricos ausentes en estas obras que encajan bien en el estereotipo del empirismo anglosajón hay que volverse, como no podía ser de otra manera, a la otra cara del mismo estereotipo, es decir, al otro ámbito hegemónico en los estudios fílmicos que es bien conocido por su querencia a la sistematización teórica, el francófono. A él pertenecen los libros menos conocidos o difundidos de Dominique Blüher, *Le cinéma dans le cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme* (1996) y Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie* (2000), que indudablemente suplen las carencias teóricas de los anteriores a través de una exhaustiva tipología y sistematización del campo de estudio; pero a costa de restringir la reflexividad a lo que denominan *cine en el cine* (íntimamente relacionado con el recurso de la *mise en abyme*), que es su manifestación más notoria, pero no la única¹. Así lo muestra no solo el libro de Stam sino los dos artículos sobre el tema de José Antonio Pérez Bowie, en los que intenta poner orden en los fenómenos de la reflexividad fílmica, dentro de los cuales contempla no solo el cine *en el cine* (que este autor denomina especularidad, en sintonía con la tradición francesa de la *mise en abyme*) sino otras dos categorías, la del cine *sobre* el cine (intertextualidad: la alusión, cita o préstamo de otras películas) y el del cine *desde* el cine (reflexividad: la puesta de relieve de la propia enunciación fílmica). Dejando de lado la cuestión terminológica (es evidente la utilización restringida que del término *reflexividad* hace este autor respecto al uso general del mismo, bien ilustrado y analizado en su dimensión metasemiótica por González de Ávila), estos trabajos tienen la virtud de llamar la atención sobre la variedad de formas en que el cine puede interrogarse sobre sí mismo así como sobre la dificultad de ordenar y teorizar un campo en el que

¹ Aún más restringido en su ámbito es el libro de Marc Cerisuelo *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films: L'exemple des métafilms américains* (2000), que investiga, como Ames, las películas sobre Hollywood, aunque con un afán sistematizador ausente en aquel y aparente ya desde el subtítulo. El estudio de Blüher es deudor del texto fundador de Christian Metz, «Film(s) dans le film» (1991), como lo es también el de Jacques Gerstenkorn, *La métaphore au cinéma: Les figures d'analogie dans les films de fiction* (1995).



conviven productos tan heterogéneos como los inventariados por Pérez Bowie².

Este ensayo pretende avanzar en tal ordenamiento a través de la sistematización de nuevas categorías de reflexividad fílmica, no solo porque todo campo de estudio demanda su teorización, sino porque tal teoría es una herramienta imprescindible para el análisis crítico de sus componentes, en este caso obras específicas. Para ello, va a acudir en busca de iluminación y equivalencias a la reflexividad literaria, a sus fuentes tanto primarias como secundarias, como han hecho algunos de los autores citados (Stam entroncando la reflexividad fílmica con Cervantes o Brecht, Févry partiendo del estudio clásico sobre la *mise en abyme* literaria de Dällenbach), y como ya hicimos en un trabajo anterior que exploraba el trasvase de algunos conceptos y recursos de la metaficción literaria al cine (Pardo, 2011). El objetivo último es la elaboración de un modelo teórico inspirado en lo literario pero operativo y productivo en el ámbito fílmico, y por lo tanto *transmedial* en un doble sentido: en primer lugar, porque es válido para ambos medios –y nada impide su extensión a otros, en la línea abierta por el libro de Antonio Gil +*Narrativa(s)* (2012)– con la ventaja que ello ofrece para el estudio de los trasvases filmoliterarios de todo tipo (no solo de argumentos, también de motivos, temas, formas); en segundo lugar, porque permite identificar el carácter reflexivo –que puede y suele pasar desapercibido– de ciertas relaciones transmediales en el interior de un solo medio, poniendo así de manifiesto un tipo de reflexividad que es en sí misma intermedial. De esta doble transmedialidad van a ocuparse las páginas que siguen, tanto para esbozar sus fun-

² En este ámbito hispánico son también dignos de mención el trabajo previo de José Luis Navarrete Cardero (2002), que había cartografiado este campo de manera afín (pero añadiendo una cuarta categoría), así como los más recientes de Angélica García-Manso, quien, en su bien documentado estudio (*Séptimo arte*)². *Intertextualidad fílmica y metacine* (2012), desarrolla la clasificación tripartita de Pérez Bowie (de hecho, la reduce a bipartita por las razonables objeciones que plantea a la segunda categoría de este, prácticamente ausente aquí), y de Lauro Zavala (2013), cuya concepción y enfoque son radicalmente diferentes pero de gran interés, si bien requieren un mayor desarrollo.



damentos teóricos en el más amplio contexto de la reflexividad de la que forma parte, como para ilustrarla mediante la presentación de casos prácticos y el análisis en profundidad de un filme.

1. AUTORREFERENCIA Y AUTOCONCIENCIA

En el campo de la reflexividad literaria hay una distinción fundamental que, si bien no ha sido formulada claramente como tal, está implícita en los estudios fundacionales y más influyentes sobre el tema. Tanto Alter al definir la novela autoconsciente como Hutcheon y Waugh al hacer lo propio con la metaficción, inciden en el hecho de que este tipo de escritura no es simplemente novela sobre la novela o ficción sobre la ficción, sino sobre la propia novela o ficción que estamos leyendo³. De tal definición se deduce una distinción que separa, por ejemplo, las novelas de Gonzalo Torrente Ballester de las Enrique Vila-Matas, por citar a dos novelistas que no solo han frecuentado los caminos de la reflexividad sino que además son bien conocidos entre nosotros. En *Bartleby y compañía* (2000) el narrador va examinando y comentando una serie de autores y textos caracterizados por su renuncia a la literatura como medio de comunicación, una literatura de la negación, en un ejercicio de prolongada intertextualidad que deberíamos calificar de metatextualidad en la más precisa terminología de Genette (1982); el narrador de *Fragmentos de apocalipsis* (1977)

³ Antonio Gil (2005), en un excelente artículo de gran rigor teórico en el tratamiento de la reflexividad literaria, realiza una serie de distinciones dentro del ancho campo de lo que él denomina autorreferencialidad (nuestra reflexividad), que, aunque no se corresponden exactamente con las aquí realizadas ni en los términos ni en los contenidos, sirvieron de punto de partida e inspiración general para las mismas. Nos parece especialmente valiosa su diferenciación de un ámbito amplio o general (*metaliteratura*) de uno más restringido (*metaficción*), una distinción que asumimos plenamente en nuestro planteamiento (si bien con algún matiz diferencial en la definición de la misma), como se verá más abajo, y que englobamos bajo los términos *autorreferencia* y *autoconciencia* por el valor neutro de estos en lo referente al medio, lo que permite su aplicación directa al ámbito filmico y facilita su funcionamiento transmedial.



va examinando y comentando el proceso de creación de la propia novela que estamos leyendo, en la que además se cuele como un personaje más en un ejercicio de ruptura de niveles diegéticos o *metalepsis*, de nuevo en los términos de Genette (2004), que al cortocircuitar niveles ontológicos supone una confesión de ficcionalidad. Las novelas de Vila-Matas suelen ser autorreferenciales en el sentido de que su referente no es el mundo sino la literatura (o la literatura además del mundo, o el mundo de la literatura, una doble referencialidad), y son por tanto literatura sobre la literatura; las de Torrente, con notables excepciones como la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), tienden a ser autoconscientes en el sentido de que no hacen referencia tanto a la literatura como a sí mismas en cuanto que literatura. Sus obras hacen gala de su naturaleza de artificio o ficción, de forma explícita como en el ejemplo citado, o implícita, es decir, sin hacer referencia a sí mismas –y por tanto sin ser autorreferenciales en sentido estricto–, como sugiere el propio Torrente en el prólogo de *Fragmentos* al referirse a *La saga/fuga de J. B.* o *Don Juan* como obras en las que hay insinuaciones de que no deben ser creídas o tomadas en serio. Borges, o su trasunto literario en «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (1941), busca entre los papeles de un autor desconocido para hablar-nos de su obra inconclusa, un *Quijote* a través de cuya descripción y comentario nos ofrece una teoría de la intertextualidad posmoderna, es decir, de esa visión de la literatura en que el significado de un texto emerge a través de los intertextos que se ponen en juego en su lectura o su escritura; el protagonista de *Niebla* (1914) busca a un autor que le aclare sus dudas sobre el suicidio, para acabar descubriendo que tal autor lo es también de la novela de la que Augusto es protagonista, en la que, además, aparece una teoría completa de la misma en la descripción y comentario que otro personaje, Víctor Goti, hace de la *nivola* que está escribiendo. Si la autorreferencialidad es la referencia a la literatura, y en este sentido está ligada a la intertextualidad (sea esta real o imaginaria, como ejemplifican Vila-Matas y Borges respectivamente), la autoconciencia es una especie de autorreferencia al cuadrado, pues designa a la obra refiriéndose a la propia obra, bien sea desde



el nivel extradiegético, como el narrador de *Fragments of apocalipsis*, bien desde el metadieético, como la *novela* de Goti.

Esta distinción es fundamental porque da lugar a una categoría de obras autoconscientes que, si bien pertenecen a un ámbito reflexivo común y comparten recursos y motivos con las autorreferenciales, no se conforman con ocuparse de la literatura como tema, en sus diferentes dimensiones y facetas, sino que lo hacen de la propia obra como literatura, como artificio, representación, o ficción, produciendo así un deliberado efecto anti-ilusionista y un distanciamiento crítico en el lector (que puede ir de lo lúdico a lo didáctico, en los términos de Stam, o, en los de González de Ávila, de la epistemología a la ética). En este sentido, la diferencia entre dos textos como *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, en los que ocupa un lugar prominente la investigación de un misterio en torno a una figura literaria y por tanto la autorreferencialidad (que aquí, a diferencia de Borges o Vila-Matas, no es sinónimo de intertextualidad), no es solo que esta sea inventada en Bolaño y real en Cercas, sino que en el segundo esta incluye también al propio texto que estamos leyendo. En efecto, en el libro de Cercas la investigación va unida al proceso que culmina con su narración en el texto que tenemos entre las manos, ya que este termina identificando el libro que el protagonista se dispone a escribir y sobre el que ha venido reflexionando con el que el lector acaba de leer. En ese sentido, es un ejemplo paradigmático de lo que Kellman ha denominado *self-begetting novel* (novela autogenerativa), que no es sino autoconciencia en el nivel intradieético⁴.

Pero que la distinción sea, según creemos, fundamental y nítida a menudo, no quiere decir que lo sea siempre. Si la descripción de la

⁴ Gracias al estudio de Kellman es fácil extrapolar esta diferencia entre Bolaño y Cercas fuera del ámbito hispánico a las existentes, por ejemplo, entre la novela de iniciación artística (*künstlerroman*) de James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) y la de Jean-Paul Sartre *La nausée* (1938), o entre las de intelectuales y artistas de André Gide *Les faux monnayeurs* (1925) y de Aldous Huxley *Point Counter Point* (1928). Las novelas francesas son autogenerativas y por tanto autoconscientes, las británicas autorreferenciales, lo que viene a reforzar el estereotipo mencionado más arriba.



novela de Goti es aplicable a la novela de Unamuno, nada impediría argüir algo parecido del *Quijote* de Menard respecto a la obra que la contiene, haciendo de la visión de la literatura que se desprende del relato una poética de los relatos de Borges. Posiblemente ello dependería más del ingenio de la exégesis que de la diégesis del relato, pues el salto de la autorreferencia a la autoconciencia no está marcado textualmente, pero no es ese el caso de otro relato de la misma colección sobre otro escritor imaginario con toda su intertextualidad fingida, «Examen de la obra de Herbert Quain» (1941). Aunque no hay aquí espacio para analizarlo, baste decir que, entre las descripciones de las obras de este autor, hay algunas perfectamente válidas para los relatos de Borges, lo que se ve confirmado por la afirmación de que uno de ellos, «Las ruinas circulares» (1941), incluido en esta colección, fue escrito por Quain. Esta confesión de ficcionalidad —que no debería ser una sorpresa, pues el título de tal colección es *Ficciones* (1944)— es clave para darle un giro autoconsciente al relato, el equivalente de ese giro que convierte una novela autorreferencial en autogenerativa. Este ejemplo muestra que no solo la autoconciencia es una forma de autorreferencia, siempre que sea explícita, sino que la autorreferencia puede ser también autoconciencia, aunque siempre de forma indirecta frente a la directa que vemos en *Niebla*, *Fragments* o *Soldados*. Ello diluye los límites entre ambas, pero no los cancela en virtud de estas distinciones entre implícita/explicita y directa/indirecta. Otra fuente de confusión, junto a este deslizamiento de una a otra en la misma obra, es su coexistencia, no ya revueltas, como en Borges, sino perfectamente separadas, como se observa en el texto que casi todos los estudiosos de la novela autoconsciente reconocen como fundador, el *Quijote* de Cervantes. La utilización de los libros de caballerías tanto hipotextual (parodia) como intertextual (por ejemplo, en el escrutinio de la biblioteca, I: VI), o la descripción por parte del canónigo de Toledo del libro de caballerías ideal que la crítica especializada coincide en identificar con el *Persiles*, no deben confundirse con el comentario que de la primera parte de la novela realizan el bachiller, Don Quijote y Sancho en los primeros capítulos de la segunda, o con los comen-



tarios que sobre ambas van realizando el autor fingido Cide Hamete, su traductor y el editor. Y no debe hacerse no solo porque son fenómenos relacionados pero diferentes, sino porque diferentes son también sus propósitos e implicaciones: la autorreferencia refuerza la ilusión de realidad de la novela cervantina por contraposición con las representaciones ficticias del género caballeresco; la autoconciencia incide en el carácter de representación del propio texto cervantino y los límites que de ello se derivan. El lector se mueve así en un vaivén continuo entre absorción en y distanciamiento de la ilusión mimética que Linda Hutcheon ha denominado *paradoja metaficcional*.

La distinción entre autorreferencia y autoconciencia que hemos visto en la narrativa, en lo que podemos denominar siguiendo a Platón y Aristóteles *diégesis*, es fácilmente exportable a la *mímesis*, es decir, al teatro. Aunque no podemos detenernos a argumentarla, es lo que distingue el *Hamlet* (1603) de William Shakespeare de la reescritura que de esta obra lleva a cabo Tom Stoppard en *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966). En ambas aparece una obra dentro de la otra que reproduce la acción de la obra marco, una *mise en abyme* según la terminología de Dällenbach. Pero en Shakespeare la refleja de manera muy parcial (solo la muerte del padre de Hamlet, representada siguiendo las instrucciones de este), aunque autorreferencial, pues sirve para realizar por boca del protagonista en su interacción con los actores ciertas reflexiones generales sobre el teatro. Mientras que en Stoppard lo hace de manera completa (una versión silente de *Hamlet* que representan los actores en una taberna por iniciativa propia) y autoconsciente, pues sirve para mostrar a los obtusos protagonistas –inútilmente, pero no así a los espectadores– que son personajes de una pieza teatral y por tanto que su devenir en la obra que estamos viendo está predeterminado o escrito, además de dirigido por una serie de convenciones que los actores vocalizan y dramatizan. La obra dentro de la obra tiene una larga tradición en el teatro europeo (vid. Kowan, 2006), pero solo deviene autoconsciente cuando las fronteras entre ambas se diluyen para poner al descubierto la teatralidad de la obra marco, un giro autoconsciente característico del siglo XX, obser-



vable desde Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* (1921) a Sanchis Sinisterra en *¡Ay, Carmela!* (1987). Tal giro empuja al espectador fuera de la obra para que adopte una distancia crítica respecto de la misma; de hecho, los conocidos efectos de distanciamiento que teorizó y puso en práctica Bertolt Brecht no son sino recursos autoconscientes, aunque radicalmente innovadores, pues no se basan en ese abisamiento o duplicación interior de la mimesis que es el teatro dentro del teatro, sino en lo contrario, en diegetizarla introduciendo la narración y la textualidad en la representación. En este sentido, las obras de Brecht suelen ser autoconscientes de forma implícita, o sea, sin autorreferencia, aunque a veces pueden serlo de manera explícita al aludir a su condición de teatro, como ocurre, por ejemplo, al final de *Die Dreigroschenoper* (La ópera de cuatro cuartos, 1928).

Y, como en la literatura y el teatro, en el cine, que es una mezcla de mimesis y diégesis, de representación y narración, pues es una representación filmada y montada. Si el teatro en el teatro ha sido el foco de atención de la reflexividad dramática (al menos hasta la llegada de Brecht), algo parecido ha ocurrido en el cine (al menos hasta la llegada de Godard), pues tiende a identificarse la reflexividad fílmica con el cine en el cine. Es esta una categoría que incluye de manera indiferenciada a todas las películas en las que los personajes ven, participan en o simplemente hablan de películas, en especial los filmes que tienen como tema el mundo del cine, desde los que cuentan un rodaje en particular a los que narran cómo se hacen las películas en general y, dentro de estos últimos, ocupan un lugar de honor por su abundancia los centradas en Hollywood, como muestran los estudios de Ames y Cerisuelo. Pero incluso en este tipo que es, como se deduce de la descripción, fundamentalmente autorreferencial, la distinción que hemos trazado en la narrativa y el teatro se muestra operativa. Pensemos en una cinta tan conocida como *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950), que cuenta la historia que conduce al asesinato de un guionista de Hollywood a manos de una actriz de cine mudo que tuvo que retirarse a causa de la llegada del sonoro y que lo había contratado para escribir el guión cuya filmación marcaría su



retorno al estrellato, aunque acaba convirtiéndolo en su amante. El desenlace fatal, que se produce cuando Joe Gillis va a abandonar a Norma Desmond por una guionista, puede interpretarse como un ajuste de cuentas del viejo Hollywood con los detentadores de la palabra que lo condenaron al olvido. Esta visión de la película como alegoría autorreferencial permite entenderla como un retrato de Hollywood que enfrenta a guionistas y actores como representantes de dos concepciones del cine (aunque incluye también a productores, directores y periodistas como árbitros, espectadores o cronistas de este conflicto): una icónica por depender casi exclusivamente de la imagen y otra simbólica en la que la palabra comparte protagonismo⁵. En *The Player* (*El juego de Hollywood*, 1992), Robert Altman nos ofrecerá una versión actualizada del mismo tema, en la que el guionista muere a manos de un ejecutivo de los estudios, desplazando así la alegoría autorreferencial hacia el conflicto entre los que crean las historias y los que dirigen los estudios encargados de convertirlas en películas, o, en otras palabras, entre las dimensiones artística e industrial del cine, en el que ahora los árbitros son los inversores japoneses que representan a los poderes económicos y los actores son meros peones o instrumentos en la batalla. Pero a este nuevo retrato de Hollywood se añade, además, un plus de autoconciencia, de forma que la película llama la atención sobre su carácter fílmico, discursivo o ficticio y sobre la posición que esta ocupa en el conflicto que describe.

Ello se observa en su inicio mismo, en el que vemos muy fugazmente el rodaje del filme que está a punto de empezar mientras oímos «Quiet on set. Scene one, take ten. Marker» y vemos aparecer una claqueta en la que está escrito «The Player», que al cerrarse da paso a la historia cuya enunciación extradiegética acabamos de vislumbrar. El

⁵ Es sintomático, a este respecto, que el filme se inicie con la voz *over* del guionista a quien vemos muerto en la piscina: se puede matar al escritor pero este sigue teniendo la palabra en el cine sonoro, con el que evidentemente se alinea esta película (lo que podría considerarse un indicio, aunque muy tenue e indirecto, de autoconciencia). Ames realiza un excelente análisis de la autorreferencialidad de esta película y de la siguiente con la que vamos a compararla en el libro ya citado.



primer plano de la misma, que vemos mientras escuchamos la palabra «Action!» proveniente de ese nivel extradiegético, es un tapiz que representa precisamente un rodaje y, por tanto, se trata de un dispositivo similar al cine por su naturaleza icónica que duplica desde el nivel metadiegético el rodaje extradiegético inicial, es decir, de un recurso autoconsciente. Además, en el despacho de al lado se pasa a revista a las ideas y argumentos (confeccionados a base de combinar o mezclar los de películas previas) que una serie de guionistas someten al juicio del protagonista, Griffin Mill, propuestas que, de una manera que solo entenderemos al final y que aquí no explicaremos, caracteriza la película que comenzamos a ver, en especial la que describe un proyecto como «a psychic political thriller comedy with a heart»: exactamente lo que es *The Player*. En este sentido, no es descabellado afirmar que el nivel diegético también tiene una dimensión autoconsciente, algo confirmado por lo que pasa fuera de la oficina. Ahí vemos a un guardia de seguridad censurar el cine contemporáneo por su abuso del montaje y elogiar el clásico por lo contrario, por su utilización del plano secuencia, de la que pone como ejemplo *The Rope* (*La soga*, 1948) de Alfred Hitchcock y, sobre todo, *Touch of Evil* (*Sed de mal*, 1958) de Orson Welles, cuya escena inicial es un plano secuencia famoso por su complejidad y virtuosismo: justo como esta escena inicial de *The Player*, rodada en un plano secuencia que dura incluso más que el de Orson Welles. Si el tapiz nos remitía al rodaje de la propia película, la intertextualidad es una explicación de su lenguaje fílmico y sus modelos tanto formales como narrativos. Tanto las cintas reales de Hitchcock y Welles –o incluso las que los guionistas utilizan para explicar sus proyectos– como las inexistentes –los proyectos– funcionan igual, a modo de comentario autoconsciente. Por todo ello, podemos decir que la escena inicial es autorreferencial –en cuanto que narra el proceso de construir películas, generado a partir de otras películas y pilotado por un ejecutivo cuya permanencia en su cargo depende del éxito económico que produzca su elección– e interpretarla como un comentario sobre la falta de creatividad y la vocación exclusivamente comercial del cine de Hollywood. Pero es también autoconsciente,



pues es un recordatorio de que esto es una película a través de la visualización de su rodaje –*autorreflejo*– y un comentario sobre sus convenciones genéricas y lenguaje filmico a través de los diálogos de la propia película –*autorreflexión*–.

La autoconciencia se despliega, por consiguiente, en tres niveles diegéticos diferentes: enunciación, historia y dispositivos a modo de *mise en abyme*⁶. La distribución es semejante a la que hemos visto en el ámbito literario: autoconciencia extradiegética en *Fragmentos de Apocalipsis*, intradiegética en *Soldados de Salamina*, metadiegética en *Niebla*, donde también vimos el colapso de estos niveles denominado metalepsis. De tal colapso podemos encontrar también un ejemplo al final de *The Player*, cuando Griffin recibe la llamada del guionista que ya no puede ser ningún personaje de la diégesis, como no sea el que él asesinó hablándole desde el otro mundo (la sombra de *Sunset Boulevard* es alargada), pero sí el del filme que estamos viendo hablando desde el universo extrafilmico, hipótesis confirmada porque le ofrece un guión basado en la historia de Griffin que este acepta a condición de que tenga un final feliz, el mismo que tiene la película que vemos. Ello convierte a *The Player* en el equivalente filmico de la novela auto-generativa, aunque no es el primero: Fellini había abierto el camino con *8 1/2* (1963) al narrarnos las tribulaciones de un director durante la gestación de su siguiente filme, que resulta ser la película que estamos viendo, un modelo que seguirá Woody Allen en *Stardust Memories* (1980). Altman traslada a la figura del guionista la responsabilidad creativa y, por tanto, la de pergeñar la película de la que somos espectadores, y Spike Jonze seguirá sus pasos con *Adaptation* (2002), cuyo

⁶ La autoconciencia metadiegética se desarrollará a lo largo del filme mediante la misma combinación de intertextualidad real (carteles de cine y alusiones a películas, por ejemplo a *Sunset Boulevard* mediante la referencia a Joe Gillis) e imaginaria (descripciones de películas, en especial un proyecto que se acaba rodando y del que veremos el final, *Habeas Corpus*, cuya relación especular con el final de *The Player* se subraya mediante la repetición de una misma frase en ambos). Además, en el nivel intradiegético, Griffin describirá los ingredientes que deben tener las películas que pretendan alcanzar el éxito, todos los cuales están presentes en *The Player*, si bien de una manera peculiar o irónica.



título indica que el guionista se las tiene que ver, además de con el mismo Hollywood mercantilizado, con la adaptación de un texto aparentemente inadaptable, proceso que finalmente da lugar al filme que narra sus tribulaciones⁷.

La autorreferencia y la autoconciencia que aparecen juntas en *The Player* (pero no revueltas, ya que podemos distinguirlas, como ocurría en *Don Quijote*) a menudo se presentan por separado y distinguen dos tipos de reflexividad filmica bien diferentes. *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), que pertenece a esa misma clase de películas sobre el mundo del cine que *Sunset Boulevard* y narra la misma transición del cine mudo al sonoro que esta, pero ahora desde la perspectiva del musical, es autorreferencial, mientras que *Pennies from Heaven* (*Dinero caído del cielo*, Herbert Ross, 1981) lleva este género al terreno de la autoconciencia. Primero, la película, ambientada en los años de la Gran Depresión, explicita la relación existente entre las canciones que son la pasión del protagonista (y que toman cuerpo en su fantasía en forma de números musicales) con el tipo de filmes en que se inspiran estos (filmes de los que provienen algunas de las canciones), como una misma forma de evadirse de una gris realidad a través de la imaginación y la música. Para ello, le hace entrar con su pareja en un cine a ver una película musi-

⁷ Las similitudes entre ambos filmes van más allá. Altman retrata Hollywood para denunciar la agenda política que se oculta tras el cine de entretenimiento que nos ofrece, cómo su escapismo y ocultamiento de la realidad están al servicio de una ideología del éxito desprovista de valores éticos, de forma que al final son ejecutivos como Mill quienes dan forma a nuestros sueños y, por ello, a nuestra visión de nosotros mismos y el mundo. Pero Altman no solo pone al descubierto de manera autorreferencial esta dimensión política de las convenciones del cine de Hollywood, sino que utiliza de manera autoconsciente esas mismas convenciones para realizar su denuncia, que viene envuelta en un producto que cumple con todos los requisitos enunciados por el propio Mill en la película, aunque de una manera superficial que es en el fondo subversiva, como se muestra, por ejemplo, al final: el productor tiene su final feliz, pero este no lo redime de su vileza, al contrario, proyecta esta en el mundo que lo rodea. Esta misma estrategia de socavar las premisas y convenciones del cine de Hollywood desde dentro, es decir, en un producto que subraya de manera autoconsciente su seguimiento de las mismas, se observa también en *Adaptation*, que explora el mismo conflicto entre industria y creatividad, o incluso en otra película que narra un similar proceso de adaptación de una obra inadaptable, *A Cock and Bull Story*.



cal, *Follow the Fleet* (1936), e incluso los mete literalmente en la misma para adoptar los papeles de los inefables Fred Astaire y Ginger Rogers, una metalepsis justificada como algo que él imagina. Y luego nos ofrece dos finales, primero uno realista y crudo en el que el protagonista es ejecutado por un asesinato que no ha cometido, y luego otro musical y escapista que pone al descubierto la naturaleza ficticia de la película y la identifica precisamente con filmes como el que ve el protagonista en el cine o como los que ve en su cabeza, al tiempo que se distancia de ellos por la presencia de ese otro final y la crudeza de la realidad. La película inicia un nuevo tipo de musical no escapista (circunscribiendo tal escapismo a la vida interior del protagonista, como harán luego tantos musicales) pero subraya ese salto de manera autoconsciente poniendo su naturaleza de musical en primer término a través de la intertextualidad con los musicales clásicos y de un segundo final deliberadamente convencional, imposible y ficticio. Unos años antes, el mismo Herbert Ross había dirigido una película en torno a otro personaje con la cabeza llena de películas en vez de canciones, y por tanto más directamente autorreferencial, pero, a diferencia de *Pennies from Heaven*, no autoconsciente, *Play it Again, Sam* (*Sueños de seductor*, 1972). La abundante intertextualidad fílmica que se prodigaba en forma de carteles, mediante fragmentos de *Casablanca* y la presencia física de Humphrey Bogart, no estaba tanto al servicio de la autorrepresentación como de la representación del universo psíquico del protagonista, un espectador que podríamos llamar quijotesco por su forma cinematográfica de estar en el mundo⁸. Aquí la autorreferencia

⁸ Los espectadores quijotescos con la cabeza llena de películas proliferan en filmes reflexivos, como en el modelo original cervantino: además de los protagonistas de *Play it Again, Sam* y *Pennies from Heaven*, podemos citar a los de *Sherlock Jr.* (*El moderno Sherlock Holmes*, Buster Keaton, 1924), *Last Action Hero* (*El último gran héroe*, John McTiernan, 1983), o *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa púrpura del Cairo*, Woody Allen, 1985). También podemos encontrar variantes de quijotismo fílmico en el terreno de la creación, es decir, en películas protagonizadas por directores de cine (o aspirantes a tal condición) que sufren una especie de disonancia cognitiva entre lo que querrían o creen ser y lo que son en realidad, como ocurre en *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), o *Best Worst Movie* (Michael Stephenson, 2009).



es intensa, pero no existe autoconciencia, confirmando lo que ya constatamos en literatura: lo relevante no es que la intertextualidad sea real o inventada, sino la forma autorreferencial o autoconsciente en que funciona.

2. METACINE, METAFICCIÓN FÍLMICA Y METAFICCIÓN EN EL CINE

Una vez entendidos los conceptos de autorreferencia y autoconciencia, estamos en posición de realizar una serie de deslindes terminológicos derivados de este primero, que nos permitirán adentrarnos en nuestro campo de estudio para cartografiarlo con más precisión y para profundizar en la sistematización de la reflexividad fílmica. Nuestra primera incursión debe ser en un concepto recurrente en el discurso crítico sobre la reflexividad, cuya ausencia sin duda ha resultado conspicua para el lector curtido en este territorio: *metaficción*. En lugar de hacer de este término un sinónimo más de cualquiera de los tres hasta ahora utilizados, parece preferible reservarlo para designar un espacio en el que confluyen todos pero no es idéntico a ninguno de ellos: la autoconciencia primaria. El adjetivo *primaria* hace alusión al peso o importancia, relevancia o significación del componente autoconsciente en la obra en su conjunto. Podemos encontrar momentos de autoconciencia en las novelas de autores tan poco sospechosos de anti-ilusionismo como Trollope o Galdós, como puede apreciarse en las confesiones sobre la ficcionalidad del texto que el lector tiene entre las manos que pueden encontrarse en *Barchester Towers* (1857) o *El amigo Manso* (1882), por citar solo dos ejemplos. Pero esos momentos no convierten estas novelas en excepciones al acertado diagnóstico de Alter sobre el carácter antagónico o incluso incompatible del Realismo decimonónico con el anti-ilusionismo autoconsciente. Basta compararlas con una novela que sí es auténticamente excepcional en este sentido, las *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1880) de Joaquim M. Machado de Assis, o con su modelo confeso, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-97) de



Laurence Sterne, para entender la diferencia entre la autoconciencia primaria y la secundaria. Y algo semejante ocurre en el cine: en películas como *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992) o *Fight Club* (*El club de la lucha*, David Fincher, 1999) encontramos episodios autoconscientes cuando el conde Drácula, recién llegado a Londres desde Transilvania, se va a ver esa maravilla del progreso tecnológico, el cinematógrafo, durante cuya exhibición tanto la película como el propio mito vampírico que recrea exhiben su condición fílmica⁹; o cuando vemos a Tyler Durden en la cabina de proyección del cine en que trabaja insertando fotogramas pornográficos o escandalosos en el metraje de las películas que proyecta, mientras el protagonista explica a la cámara esta subversiva práctica que al final incorpora la propia cinta de Fincher. La presencia de autoconciencia en estas obras no las convierte en metaficción, lo que no quiere decir que sea desdeñable o indigna de estudio. Simplemente, creemos que este término es más operativo y útil si lo reservamos solo para aquellas obras en las que la autoconciencia es protagonista o juega un papel determinante, y no porque tenga que estar presente de manera constante –por ser *sistemática*– sino porque es imprescindible para su interpretación –por ser *sistémica*–. Con ello estamos intentando evitar la equiparación genérica o modal de obras en las que la reflexividad es algo central o esencial, con otras en que es algo anecdótico o decorativo, marginal o periférico.

Metaficción, como los otros conceptos que nos han permitido alumbrarla, es una categoría transmedial, apta para obras que se reflejan a sí mismas independientemente del medio en que se articulen, aunque podemos precisar el medio añadiéndole un adjetivo: narrativa, dramática, fílmica. Parece oportuno, por ello, complementar el término con otros que designen categorías intramediales y, en este sentido, más restringidas, pero al mismo tiempo más amplias porque se refieren a todo el campo de la reflexividad primaria en el seno de un solo medio: *metaliteratura*, *metateatro*, *metacine*. El carácter primario es,

⁹ Para un análisis de este episodio y de la reflexividad de este filme, véase Pardo (2003).



de nuevo, una condición necesaria, que aquí tiene la ventaja adicional de despejar algo el enorme campo de las obras que hacen uso de la autorreferencia, en el que se inscriben las muy variadas formas de la intertextualidad, que solo será metaliteratura cuando sea constitutiva o definitoria de la obra que hace uso de ella. Por lo tanto, y centrándonos ya en el cine que es el objeto principal de nuestra indagación, distinguiremos *metacine*, un término que abarca todo el ámbito de la reflexividad fílmica, siempre que esta sea primaria, de una categoría del mismo que es la *metaficción fílmica*, referida a una clase o modo de metacine que es además autoconsciente, de nuevo de manera primaria. Como ilustración de esta distinción, a las diferencias ya explicadas entre *Sunset Boulevard* y *The Player* o entre *Singin' in the Rain* y *Pennis from Heaven*, podemos añadir las existentes entre el tipo de película que podemos llamar de *rodaje*, representado por filmes como *Le mépris* (*El desprecio*, Jean-Luc Godard, 1963), *La nuit américaine* (*La noche americana*, François Truffaut, 1973), *Der Stand der Dinge* (*El estado de las cosas*, Wim Wenders, 1982), *Living in Oblivion* (*Vivir rodando*, Tom DiCillo, 1994), o *También la lluvia* (Iciar Bollain, 2010), y el que hemos denominado autogenerativo. Si las películas de este tipo se reflejan a sí mismas en cuanto que hacen referencia a y van comentando un proyecto que al final descubrimos es el filme que vemos, aquellas, aun cuando van un paso más allá del proyecto para narrarnos el rodaje del mismo, se quedan un paso más acá en reflexividad, pues difícilmente pueden y raramente hacen coincidir la película rodada con la que estamos viendo. Se produce así una curiosa paradoja: la clase de cine que posiblemente representa, si no la forma más acabada, al menos sí la más evidente de metacine, porque hace de su reflexividad el argumento de la película y exprime este carácter primario al máximo, habitualmente no penetra en ese núcleo duro del metacine que es la metaficción fílmica, ya que carece de autoconciencia.

Pese a la aparente nitidez de los deslindes que acabamos de practicar, conviene recordar que rara vez la práctica artística deja de desbordar y cuestionar nuestros esfuerzos por teorizarla, y la reflexividad fílmica no es una excepción. La distinción entre autorreferencia y



autoconciencia fílmicas, al igual que ocurría en el caso de la literatura, puede ser problemática o sus fronteras líquidas de dos formas inversamente complementarias: (a) la autorreferencia puede interpretarse como autoconciencia; (b) la autoconciencia puede prescindir de autorreferencia. Para dejar al menos una parte de nuestro aparato teórico a salvo de los escollos terminológicos derivados de esta fluidez fronteriza, hemos anclado el concepto de metacine en la reflexividad que incluye autoconciencia y autorreferencia, en vez de en esta última, pero no por ello debemos dejar de explorar esta especie de tierra de nadie.

(a) En efecto, la autorreferencia puede interpretarse como autoconciencia en virtud de una operación muy simple que convierte la visión o teoría del cine que ofrece una obra en la de su autor, para, acto seguido, ya que este es el autor del filme en que se ofrece tal visión, convertir esta en reflexión sobre aquel. Por citar solo un ejemplo, a través de la figura del cineasta Ed Wood, protagonista de la película homónima de Tim Burton (1994), este nos estaría hablando de una manera de concebir el cine que puede relacionarse con la suya propia, por similitud: su reivindicación de la pasión, la imaginación y la creatividad individual frente a la industria solo atenta al beneficio o frente a las constricciones de la técnica, la visión del artista como marginal y soñador, el interés por temas que desbordan lo ordinario y realista; o por contraste: el aviso sobre el fracaso como precio a pagar por todo ello, en este caso causado no solo por falta de medios sino también de talento, la poca atención a los detalles y la improvisación permanente, el desconocimiento de los propios límites. De esta manera, a través de una práctica fílmica solo aparentemente ajena, por persona interpuesta o de manera indirecta, la película estaría describiéndose a sí misma, algo corroborado por la evidencia externa de que para poner en pie su película Burton tuvo que enfrentarse a impedimentos no menores que los que jalonan la carrera de Wood. (b) Y si la referencia al cine puede suponer una referencia a la propia película (exactamente lo mismo que ilustraba Borges en el caso de la literatura), lo que cuestiona la distinción entre autoconciencia y autorreferencia; el



fenómeno inverso de que la referencia a la propia película entraña necesariamente una referencia al cine, se ve también cuestionado por ejemplos de autoconciencia sin autorreferencia (algo que ya mencionamos en relación con el teatro de Bertolt Brecht), es decir, de obras que son autoconscientes sin referirse de manera explícita ni al cine ni a ellas mismas. Ello ocurre en una película como *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1960), en la que, siguiendo precisamente los pasos de Brecht, Jean-Luc Godard pone en práctica toda una serie de efectos de distanciamiento: la ruptura del eje, los cortes dentro del plano o *jumpcuts*, la desincronización entre imagen y sonido. Estos rompen la ilusión referencial al poner en primer plano la discursividad o el carácter narrado de la película y llaman así la atención sobre la enunciación fílmica (por utilizar los términos utilizados por Pérez Bowie para describir este tipo de autoconciencia que él denomina *reflexividad*).

En el caso de *Ed Wood* estamos ante lo que podríamos denominar *autoconciencia indirecta*: el comentario sobre el cine acaba siendo un comentario sobre el filme, un deslizamiento del que hay más ejemplos en los inteligentes análisis de metafilmes del libro citado de Ames. En el caso de *À bout de souffle* podemos hablar de *autoconciencia implícita*, pues lo distintivo de este tipo de reflexividad no es tanto que se llame la atención sobre la enunciación (ello puede también hacerse mediante la diegetización de la misma en forma de rodaje extradiegético) como la manera de hacerlo a través del discurso fílmico en vez de la historia o el universo diegético (con sus diferentes niveles), como sugirió David Bordwell al referirse a recursos como los descritos con el término de autoconciencia. Ambos fenómenos podrían –y creo que deberían, en aras de una mayor claridad– categorizarse como un tipo de autoconciencia que podríamos denominar *encubierta* por oposición a *manifiesta* o *descubierta*. Nos estamos apropiando así de los términos puestos en circulación por Linda Hutcheon para la metaficción literaria, si bien con matices o implicaciones diferentes, para llamar la atención sobre un tipo de autoconciencia que no es evidente a primera vista y requiere por ello una mayor destreza hermenéutica o com-



petencia metaficcional por parte del receptor. Esa es la razón por la que esta categoría encubierta ha sido cuestionada, y no sin razón, por estudiosos como Domingo Ródenas o Patricia Cifre, pues entraña el riesgo de producir lecturas metaficcionales de textos aparentemente ajenos a este modo¹⁰. Pero la alta probabilidad de este riesgo no debe impedirnos constatar la existencia de formas más sutiles o tapadas de autoconciencia, al igual que los excesos cometidos en nombre de tantos buenos principios no cuestionan el principio mismo. Por ello, en vez de negar la categoría, proponemos una condición necesaria para reconocer su presencia en un filme específico y evitar tales excesos: la existencia de un marcador de autoconciencia, de un nexo de unión entre autorreferencia y autoconciencia, eso que en otro lugar (2011) hemos llamado *epifanía metaficcional* (la revelación inequívoca por parte de la obra de su naturaleza ficcional o discursiva). Esta es una base objetiva para desplegar la retórica del crítico y hasta una invitación por parte del autor para hacerlo.

En *Ed Wood* tal marcador se encuentra al principio de la película, aunque pasa desapercibido y solo a medida que esta avanza entendemos su significación metaficcional: así descubrimos que el narrador que sale de un ataúd al principio mismo del filme para anunciarnos que se nos va a contar la verdad sobre Ed Wood no solo es un personaje del universo diegético, un amigo de Ed Wood, sino que además actúa en un filme rodado por este, de hecho en una escena similar a la inicial, por lo que estamos ante una metalepsis que cortocircuita las diferencias entre ambos filmes. Ciertamente, este marcador autoconsciente pueden ser considerado secundario de acuerdo con el criterio

¹⁰ «Pero, a despecho de sus muchas puntualizaciones, reconocer que existían ciertas modalidades implícitas de autorreferencia era tanto como autorizar cualquier arbitraria lectura obstinada en considerar un determinado relato como metaficcional ... La metaficcionalidad, de este modo, pasaba a depender de la intención y la habilidad argumentativa (es decir retórica) de cada lector, lo que trasladaba el problema al campo minado de la libre interpretación, regidas solo por una *intentio lectoris* con una preocupante proclividad hacia el despropósito» (Ródenas, 2005: 45-46). En un sentido similar, aunque de manera más sutil y menos específica, se expresa Patricia Cifre (2005: 56).



que hemos esbozado más arriba, pero funciona como una invitación a proyectar el contenido autorreferencial, la visión del cine que dramatiza la película, sin duda primario, en la propia película que estamos viendo, y por tanto a transferirlo al dominio de la autoconciencia. De esta forma, Burton identifica su película con la poética de la marginalidad y la imaginación artísticas que dramatiza la historia de Ed Wood y, en este contexto, la decisión de rodar su película en blanco y negro refuerza tal especularidad. Algo semejante ocurre en *À bout de souffle* cuando el personaje interpretado por Jean-Paul Belmondo mira a cámara mientras conduce para hacerle al espectador una serie de comentarios banales o intrascendentes que poco o nada tienen que ver con la acción: la película está reconociendo de manera epifánica su estatus de narración o artificio cinematográfico. De nuevo podría argüirse que este momento aislado no tiene el carácter primario necesario para considerar a la película metaficción fílmica, pero tal momento es una clara indicación de que todos esos recursos expresivos revolucionarios que rompen con la narrativa fílmica convencional no solo pueden sino que deben entenderse de manera autoconsciente. La presencia en la película de carteles de cine y la relación especular que podría postularse entre algunos de ellos y la acción de la misma son también interpretables en la misma clave autoconsciente, si bien creemos que tal especularidad está más bien al servicio de la caracterización quijotesca del protagonista, como ya vimos en *Play it Again, Sam*.

Finalmente, y para complicar un poco más las cosas, aún podemos identificar una tercera posibilidad de autoconciencia encubierta, bien representada por otra obra paradigmática de la metaficción fílmica, *F for Fake (Fraude, 1973)* de Orson Welles. Tal carácter paradigmático viene dado por ser posiblemente el ejemplo más acabado de autoconciencia fílmica en el nivel extradiegético. A lo largo de toda película, el propio Welles va comentándola de diferentes maneras: como autor desde la sala de montaje o durante el rodaje de la misma, ataviado con sombrero y capa que lo hacen parecer un mago para así reflexionar sobre el arte y el cine como prestidigitación y engaño, o simplemente con su voz *over*. Por debajo de este nivel extradiegético,



en el intradieético el filme es un documental sobre un falsificador de pinturas, Elmyr de Hory, a través de cuya historia se explora el tema de la imposibilidad de distinguir la obra auténtica de la mera copia, el arte de lo que no lo es y, en última instancia, la realidad de la ficción. Este tema se vincula a la propia película a través de las reflexiones de Welles sobre el cine, pero sobre todo cuando este nos informa de que al final de este relato documental (realizado en gran parte con el metraje sobre Elmyr rodado en Ibiza por François Reichenbach) nos ha colado un falso documental sobre Oja Kodar, su pareja a la sazón, y Pablo Picasso, como si fuera realidad, de manera que la propia película que estamos viendo se convierte en un ejemplo de falsificación. Y este tema del fraude se desarrolla además a través de una serie de dispositivos metadieéticos: la falsa autobiografía de Howard Hughes escrita por Clifford Irving (quien aparece entrevistando a Elmyr y con el propio Welles en Ibiza), un Hughes que, curiosamente, fue el modelo inicial –luego reemplazado por W. R. Hearst– para el *Citizen Kane* del propio Orson Welles, quien a su vez hizo pasar por realidad un fragmento de la novela de H. G. Wells *The War of the Worlds* en una memorable emisión radiofónica, episodio también narrado en la película.

Estamos, por tanto, ante un filme sobre el arte como falsificación que se reconoce él mismo como tal, pues se presenta como un documental pero exhibe su condición de artificio, lo que además sugiere que todo documental en el fondo lo es, no solo en virtud de la invención de alguna de sus partes, sino porque el rodaje y el montaje mismos implican manipulación y elaboración ficcional de la realidad, una tesis que se adelanta a su posterior desarrollo posmoderno y a la moda del *mockumentary*. Welles despliega todo este aparato autoconsciente no solo en el nivel extradiegético, sino también en los intradieético y metadieético, pero en estos no mediante la referencia a la propia película o al cine sino a otras artes o medios como la pintura, la literatura y la radio. Nos encontramos así con otra posibilidad de autoconciencia encubierta, en este caso no por ser indirecta o implícita sino por utilizar otro medio, y por eso podemos denominarla



intermedial. En *F for Fake* esta forma de autoconciencia convive con la directa y explícita del nivel extradiegético que no deja lugar a dudas de la condición de metaficción filmica de esta película. Pero, si la intermedialidad se produce en ausencia de tales credenciales, tendremos que localizar ese giro o epifanía metaficcional que nos permita conectar la reflexión artística o mediática con la película que la contiene para poder interpretarla en clave autoconsciente. Ello ocurre, por ejemplo, en *El sol de membrillo* (Víctor Erice, 1992), que narra a lo largo de más de dos horas las dificultades de Antonio López para pintar los membrillos de un árbol, en lo que acaba siendo una meditación sobre la imposibilidad de la representación artística por las condiciones cambiantes tanto del objeto como del sujeto. El salto a la autoconciencia tiene lugar cuando aparece una cámara filmando los mismos membrillos caídos por el suelo y parece destruirlos con su luz, sugiriendo así que esta película está atrapada en la misma imposibilidad porque el acto y las condiciones de la representación cinematográfica destruyen o al menos transforman lo representado.

Si la autoconciencia indirecta produce metacine que no parece metaficción, la intermedial es también indirecta, pero, a la inversa, es metaficción que no parece metacine, autoconciencia sin autorreferencia, como ocurre en la autoconciencia implícita; pero no, como en esta, porque la autorreferencia esté ausente, sino porque está escondida tras la referencia a otras artes (con excepción de ese momento epifánico). Por todo ello, aunque admitamos que esta variedad intermedial es un tipo de autoconciencia encubierta, parece aconsejable distinguirla de las otras dos, que son metaficción filmica, formulando una última categoría: *metaficción en el cine*. Y debemos añadir que esta puede ser no solo pictórica, sino también dramática o literaria, cuando se sirve del teatro o la literatura, y que, a la inversa, puede producirse en el interior del teatro o la literatura sirviéndose de cualquiera de los otros medios de representación, como veremos más abajo. Nos referiremos a la clase de filme que utiliza la literatura de manera autoconsciente como *metaficción literaria en el cine*.



3. TRANSMEDIALIDAD AUTOCONSCIENTE Y AUTOCONCIENCIA INTERMEDIAL

La vía de penetración de la metaficción literaria en el cine más evidente a primera vista es la adaptación cinematográfica de novelas autoconscientes, si bien es cierto que el resultado de este proceso puede ser de todo menos metafictional, pues a menudo el componente autoconsciente desaparece, a veces se diluye hasta una posición secundaria, y son pocas las ocasiones en que se conserva con el mismo peso o aún menos aquellas en que se expresa en el nuevo medio, es decir, se transforma en metaficción fílmica. Junto a esta vía más obvia de penetración de autoconciencia literaria en el cine, hay otra más difícil de identificar, pues consiste en la presencia de la literatura en el universo diegético del filme, pero no utilizada simplemente como un elemento más de su desarrollo dramático o de la caracterización de sus personajes (como ocurre en los abundantes *biopics* sobre escritores o en las numerosísimas películas o series de televisión con personajes que escriben o leen), sino para indagar en los procesos de producción o recepción literarias y, a través de los mismos, en sus equivalentes fílmicos, incluidos los de la propia película que estamos viendo, llamando así atención sobre sí misma como ficción o artificio. Esta dualidad dota a la expresión *metaficción literaria en el cine* de una cierta ambigüedad, pues puede hacer referencia a los orígenes, a una autoconciencia que es transmedial porque procede de otro medio, independientemente de que queden o no rastros del mismo en la obra de llegada; o a los resultados, a una autoconciencia que es transmedial porque incorpora otro medio como parte de la obra y, en ese sentido, es intermedial. Aunque esta segunda posibilidad es la que centrará nuestra atención, pues ha pasado desapercibida en los estudios sobre la reflexividad fílmica, y la primera debe abordarse desde la perspectiva de la adaptación, que no es la de este trabajo, no podemos dejar de asomarnos a esta para al menos dejar constancia de algunos fenómenos importantes de cara a la categorización de la autoconciencia transmedial y a la cartografía de la reflexividad fílmica que son el objeto de este estudio.



Bastará, para ello, indicar las diferentes posibilidades en lo referente al tratamiento de la autoconciencia que podemos encontrar en las adaptaciones de metaficción literaria a la pantalla, que son básicamente tres: (1) *supresión*, (2) *remedialización* y (3) *transmedialización*. La primera tiene poco que comentar: a menudo los adaptadores, intimidados por las dificultades de traducir a imágenes una reflexividad que es puramente verbal (y que además con el cambio de medio dejará de ser reflexividad), o simplemente seducidos por un universo diegético que quieren trasladar a la pantalla de la forma más efectiva posible, lo que implica limpiarlo de interferencias anti-ilusionistas para adecuarse al público más amplio al que se dirigen, optan por prescindir de la dimensión autoconsciente. Ello se observa perfectamente en muchas de las adaptaciones cinematográficas de *Don Quijote*, en la de *Niebla* firmada por José Jara en 1977 con el estrambótico título de *Las cuatro novias de Augusto Pérez*, en la adaptación de *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut dirigida por George Roy Hill en 1972, o en las adaptaciones de la *Lolita* de Vladimir Nabokov realizadas por Stanley Kubrick (1962) y Adrian Lyne (1997). Más interés ofrece lo que Antonio Gil (2012) ha denominado *remediación* en su triple tipología de la intermedialidad artística para referirse al tipo en el que esta no es interna (la copresencia multimedia de dos o más medios o lenguajes en el seno de una obra) ni externa (la traducción intersemiótica o transcodificación de un medio a otro), sino mixta, porque es un trasvase de un medio a otro que sin embargo conserva el medio de origen en la obra de llegada, pero no integrado como lenguaje sino tematizado o representado¹¹. Ello puede observarse en

¹¹ «En el mismo ámbito de la narrativa española más reciente e innovadora, *Ático* (2005) de Gabi Martínez propone la novela sobre el diseño y la experiencia de juego de un videojuego, Juan Francisco Ferré narrativiza en *Providence* (2009) el guión de una película y Jorge Carrión hace otro tanto con una serie de televisión en *Los muertos* (2010). Son claras remediaciones sólo temáticas, tematizaciones de esos otros medios que a lo sumo lograrán crear en la conciencia del receptor la imagen del medio evocado, como las películas *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) o *Días extraños* (Kathryn Bigelow, 1996) evocaban el videojuego o una forma de realidad virtual todavía inexistente. De manera que aunque como lectores o espectadores



aquellas adaptaciones de novelas autoconscientes que representan, en mayor o menor medida, el acto o proceso de escritura que es el núcleo autoconsciente del texto original, como ocurre, por ejemplo, en la adaptación española más reciente de *Don Quijote*, la de Manuel Gutiérrez Aragón, en formato de serie de televisión para la primera parte (*El Quijote de Miguel de Cervantes*, 1990) y de película para la segunda (*El caballero Don Quijote*, 2002), donde por primera vez se incorpora la figura del autor fingido Cide Hamete Benengeli, o en *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba, que adapta la novela homónima de Cercas. Este última es un ejemplo magnífico de cómo la autorreferencia literaria trasvasada a un medio diferente suele dejar de serlo: el filme cuenta lo mismo que la novela, cómo una periodista (ahora es mujer, un cambio de sexo que aporta muy poco) investiga un episodio de la Guerra Civil española, pero esa historia ha dejado de ser tanto origen como comentario del filme que estamos viendo; y no solo porque no puede serlo, en sentido literal, al ser este un relato audiovisual y la protagonista una escritora, sino, sobre todo, porque tampoco lo es en el sentido figurado que permitiría entender la película como una transemiotización del relato literario, pues los marcadores autogenerativos han desaparecido. Esto es más evidente si se compara este filme con *Atonement* (*Expiación*, Joe Wright, 2007), adaptación de la novela de Ian McEwan del mismo título (2001), donde sí queda perfectamente claro, aunque de modo implícito, que lo que hemos visto en la pantalla hasta prácticamente el final de la película, cuando vemos a uno de los personajes jóvenes de la misma convertida en una novelista de éxito a la que entrevistan en televisión, es parte de una novela escrita por esta para poder expiar, aunque solo sea en la ficción, la culpa por el daño que causó a los protagonistas. En este caso la

tengamos la impresión de estar ante un videojuego o una serie de televisión, no se trata evidentemente sino de una novela o filme» (2012: 35-36). Gil denomina *hibridación* a la intermedialidad interna y *adaptabilidad* a la externa, pero en este último caso preferimos aquí *transmedialización* para el trasvase entre medios y *transmediación* para la obra resultante, de forma que podemos conservar el término *adaptación* para designar a obras que pueden ser tanto transmediaciones como remediaciones (cuando conservan el medio de origen tematizado).



remediación sí traslada a la pantalla la autoconciencia de una novela cuyo final confiesa que es ficción para mostrar la capacidad de la literatura –y por extensión de otras formas de ficción, incluido el cine– de reescribir la vida para hacerla soportable. Y algo semejante ocurre, aunque de diferente manera, en *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996), basada en la novela homónima de Jorge Amado (1977), donde las periódicas intervenciones de un narrador autoconsciente se convierten en la aparición del propio novelista al principio de la película (y su voz *over* al final) leyendo el prólogo de su novela y haciendo referencia al filme que nos la va a contar. A diferencia de los dos primeros casos de remediación, en los que la dimensión autoconsciente desaparece, en estos dos últimos se conserva con su naturaleza y aspecto literarios. Son metaficción en el cine por este carácter intermedial, un carácter que se esfuma en la tercera forma de adaptación.

En efecto, la metaficción literaria puede ser *transmedializada* y no solo *remedializada*, es decir, se puede hacer desaparecer todo rastro de sus orígenes literarios para articularla con recursos exclusivamente filmicos o, en otras palabras, buscando equivalencias cinemáticas a las estrategias autoconscientes literarias. En este caso, las películas resultantes dejan de ser metaficción en el cine, ya que la transmedialización elimina la intermedialidad interna, pero conservan la autoconciencia en el nuevo medio, lo que las convierte en metaficción filmica. Por ello, podemos afirmar que la *transmediación* está un paso más allá de la *remediación* en lo que a transformación del original literario y penetración en el ámbito filmico se refiere. El ejemplo más antiguo de transmediación autoconsciente posiblemente sea *Tom Jones* (1963), de Tony Richardson, que convierte las sistemáticas intervenciones del narrador en las que se basa la reflexividad de la novela homónima de Henry Fielding (1749) en una voz *over* heterodiegética que comenta no solo la historia sino cómo se presenta; pero además refuerza este efecto autoconsciente mediante la presentación de las primeras escenas de la película como si se tratara de un filme mudo, incluido el tratamiento musical de las mismas, de manera que el discurso filmico produce el efecto de recordarnos que estamos viendo una película. La



adaptación de la novela de Machado de Assis mencionada más arriba, las *Memórias póstumas* (André Klotzel, 2001), retiene esta *vocalización* del narrador autoconsciente literario –ahora homodiegético– mediante voz *over* como fuente primera de la autorreflexión del relato sobre la forma en que está presentado (aunque esta queda muy diluida en relación con el original literario); pero ahora va acompañada de su *diegetización*, pues en muchas escenas vemos en el mismo encuadre y universo diegético a Brás narrando a cámara y a los personajes actuando, o, lo que es lo mismo, se produce una superposición metaléptica de los niveles extradiegético e intradiegético que tiene como objeto encarnar visualmente la narración homodiegética. Brás no solo se dirige a su narratario como *espectador* (y no es el único que se dirige a la cámara, también lo hacen otros personajes), sino que además tiene la capacidad de detener la acción para hacer que la película narre otra cosa. Y sus palabras van a veces acompañadas de dibujos y pinturas a modo de ilustración, con la peculiaridad de que algunas son deliberadamente anacrónicas por ser posteriores a la acción, desarrollando así su afirmación inicial de que la historia tuvo lugar «hace más de cien años», lo que equivale a un reconocimiento implícito de que estamos viendo una película rodada a esa distancia temporal.

The French Lieutenant's Woman (*La mujer del teniente francés*, Karel Reisz, 1981) lleva este proceso de transmedialización del narrador autoconsciente a su grado máximo, sin duda como respuesta a la complejidad del mismo en la novela de John Fowles (1969) que es su punto de partida. Tal narrador confiesa abiertamente la naturaleza ficticia de la misma y la comenta desde una perspectiva técnica y posmoderna, pero además se introduce de manera metaléptica en el universo diegético de los personajes y nos ofrece dos finales alternativos, uno más comercial o feliz (los amantes vuelven a reunirse) y otro más artístico o simplemente realista (se separan). Para poder trasladar todas estas cuestiones a la pantalla, los adaptadores –y recordemos que el autor del guion es nada menos que Harold Pinter– optaron por llevar al máximo la diegetización del nivel extradiegético que hemos visto en *Memórias póstumas* mediante su cinematización absoluta, es decir,



convirtiéndolo en un rodaje, el de la película que estamos viendo. Ello no hace del filme una película de rodaje, pues este ocupa una parte muy pequeña del metraje, pero permite introducir breves episodios del mismo a lo largo de toda la película para, en primer lugar, recordarnos su naturaleza ficticia y cinematográfica; en segundo lugar, desarrollar una historia de amor paralela entre los dos actores protagonistas, uno de los cuales parece confundir la realidad con la ficción y estar enamorado del personaje más que de la actriz, a la que se refiere con el nombre de aquel (un eco de la reflexión posmoderna y la metalepsis del texto original); y, en tercer lugar, articular los dos finales, el real de la separación final de los actores frente al imaginado y feliz de la película rodada (trasladando así al cine la autorreflexión de la novela sobre las relaciones entre literatura y vida). Si las adaptaciones previas intentaban dar forma audiovisual –mediante la vocalización y diegetización del narrador– al nivel extradiegético en el que reside la autoconciencia de las novelas fuente, esta lo hace de la forma más completa –en cuanto que traslada una mayor dosis de autorreflexión– y plenamente cinematográfica –al hacerlo mediante un rodaje–. Y era posiblemente la mejor hasta el estreno de nuestro último ejemplo, *A Cock and Bull Story* (Michael Winterbottom, 2005), adaptación del *Tristram Shandy* ya citado, que realiza una espectacular síntesis de todas ellas en lo que puede considerarse una auténtica enciclopedia de formas y modalidades de metafiction filmica, que no detallaremos aquí porque esperamos ocuparnos de ellas en una próxima entrega de esta investigación.

Como puede observarse en las remediaciones (*Atonement*, *Tieta do Agreste*), la autoconciencia intermedial se produce cuando el reflejo de o la reflexión sobre el proceso de creación literaria se realiza a partir de una novela incluida en la película y son aplicables no solo a la literatura y tal novela sino al cine y la propia película, en la medida en que esta se identifica total o parcialmente con la obra literaria, es decir, porque se sobreentiende que el filme es total o parcialmente una transmiotización de la misma. Pero a esta intermedialidad interna se puede llegar no solo mediante un proceso de transmedialización, en el tipo de metafiction literaria adaptada al cine que hemos llamado



remediación, sino también de manera autónoma, es decir, utilizando la literatura dentro del cine de manera especular, como un espejo metaficcional con el que indagar en el sustrato común de narratividad, representación o ficción que ambas artes comparten. Los ejemplos más evidentes de ello son ciertas películas que nos muestran a escritores en pleno acto creativo (o en ausencia del mismo, pues el tema del escritor bloqueado es una variante habitual), de las que tenemos buenos ejemplos en *Le magnifique (Cómo destruir al más famoso agente secreto del mundo*, Philippe de Broca, 1973), *Providence* (1977), *Her Alibi (Su coartada*, Bruce Beresford, 1989), *Deconstructing Harry (Desmontando a Harry*, Woody Allen, 1997), *Swimming Pool* (François Ozon, 2003), *The Inner Life of Martin Frost (La vida interior de Martin Frost*, Paul Auster, 2007), *Ruby Sparks* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2012) y *Dans la maison (En la casa*, François Ozon, 2012). Naturalmente, hay más filmes sobre escritores durante su proceso de trabajo (vid. Bolter), pero lo que distingue a este grupo es la forma en que se identifica la obra que los escritores imaginan, planean o escriben con la película que estamos viendo, a través de diferentes medios o recursos de los que emana la autoconciencia. En su versión más básica, tal identificación implica una simple confesión de ficcionalidad (autorreflejo), pero en la más sofisticada incorpora a la película como objeto de la meditación que sobre la creación artística se nos propone mediante la obra literaria (autorreflexión).

Un ejemplo muy significativo, por realizar una profunda y rica reflexión sobre las relaciones entre la ficción y la vida al tiempo que por proyectarla sobre la película de manera muy original, es *Deconstructing Harry*. El filme es la historia del novelista que le da título, cuya azarosa vida afectiva e intelectual se nos cuenta en gran parte a través de los relatos en los que este la ha transformado, de los que vemos fragmentos o resúmenes transemiotizados. Tales relatos dramatizan las diferentes maneras en que la ficción no solo reescribe sino que da forma a la realidad de Harry (a sus recuerdos y expectativas), en que le permite entenderse y entender el mundo (o al menos hacerlo tolerable) y, sobre todo, en que una y otra están ligadas hasta el punto de



confundirse. La confusión se hace evidente en dos escenas en que Harry se encuentra y dialoga con uno de sus personajes, dos metalepsis que sin embargo no cortocircuitan el relato porque se explican como alucinaciones causadas por el humo de un porro. Por ello, el giro verdaderamente autoconsciente tiene lugar al final, cuando vemos a Harry en el salón de su casa reunido con todos los personajes de la película, incluyendo los de sus relatos, un encuentro claramente modelado sobre el de Fellini con los suyos al final de *8 1/2*, que le permite salir de su bloqueo para ponerse a escribir la historia de un hombre que funciona mejor en la ficción que en la vida real, esto es, la historia que acabamos de ver. Allen lleva así el planteamiento autogenerativo de *8 1/2* a un terreno ambiguo por su intermedialidad: Harry puede escribir una novela relatando todo lo que hemos visto pero no filmar una película sobre ello; sin embargo, la película bien podría contar esa novela de igual manera que ha contado los otros relatos de Harry¹². Este clímax final es de nuevo una metalepsis, pero su dimensión metaficcional, como en las otras dos, está desactivada por una explicación realista (ahora se trata de un sueño). No es ese el caso de una versión más reciente de este tipo de película de escritura, *Ruby Sparks*, cuya autoconciencia se basa justamente en una metalepsis. Un novelista hace frente a su frustración amorosa inventando una mujer ideal en una novela para descubrir un buen día que su fantasía se hace realidad y el personaje salta del libro a la cocina de su casa convertida en su pareja. La película narra cómo él va cambiando el personaje en la novela a medida que avanza en la relación para corregir los defectos o conflictos que la convivencia va sacando a la luz, de forma que va

¹² Ello es reforzado por las abundantes conexiones entre las obras de Harry (Block) y la filmografía o el universo filmico de Woody (Allen), entre el autor implícito de la película y el autor literario que es su protagonista (como deja claro el hecho de que Woody toma de un relato de Harry el motivo y la imagen del actor desenfocado para caracterizar al propio Harry al final del filme); y también porque, como siempre ocurre en cine, los relatos metadieéticos de un narrador interno verbal, aquí los del autor literario, son transemiotizados por el narrador externo cinemático instaurado por el autor implícito, y por eso no son diferentes en su tratamiento visual del resto de la película: la especularidad entre los relatos de Harry y el filme de Woody sobre Harry es tanto visual como temática.



dando así forma a la propia película que vemos, un proceso que sin embargo no consigue el efecto apetecido y genera nuevos problemas, hasta que finalmente decide sacarla de su vida y darle la libertad de la misma manera que la trajo a ella, con su escritura. De esta manera, el filme, más que hablar de las convenciones o mecanismos de la ficción, parece extrovertirse para hacer una reflexión sobre las del amor, sobre la imposibilidad de encontrar la perfección en él o sobre la paradoja de que no siempre la perfección que buscamos en nuestra pareja es el camino hacia la felicidad; pero también puede leerse como una reflexión sobre cómo la mirada masculina da forma a los prototipos de mujer que encontramos en diferentes tipos de ficción tanto escrita como audiovisual, pues esta película pertenece a uno de los géneros en que esta estereotipificación masculina de la mujer es más visible, la comedia romántica, de forma que pone al descubierto este proceso desde el interior del género mismo al que pertenece el filme.

Podríamos extender este tipo de examen a las otras películas mencionadas para mostrar cómo estas manejan los procedimientos básicos que acabamos de ver: *The Inner Life of Martin Frost*, por ejemplo, combina el planteamiento autogenerativo de *Deconstructing Harry* –la película como narración del proceso que conduce a la escritura de la historia que es narrada en la película– con el metaléptico de *Ruby Sparks* –la aparición de un personaje femenino con el que el escritor tiene una relación amorosa pero que es en el fondo un fragmento de su imaginación–. Pero creemos que será más productivo dedicar lo que resta de este trabajo a un análisis detallado de un ejemplo de este tipo de autoconciencia intermedial en el que convergen la mayor parte de las categorías y deslindes teóricos que hemos practicado en las páginas que preceden. Antes de ello, sin embargo, debemos tomar breve nota de dos películas que introducen variantes significativas o dan un giro diferente a la representación del escritor escribiendo. En *Stranger than Fiction* (*Más extraño que la ficción*, Mark Forster, 2006) tenemos un conflicto semejante al de *Ruby Sparks* por su base metaléptica e incluso por sus implicaciones extrovertidas, pero planteado desde el punto de vista del personaje en vez del escritor. Un buen día



Harold Crick empieza a oír una voz que acaba descubriendo es la del narrador de la novela de la que es personaje, de forma que, a partir de ese momento, hay que colegir que todo lo que pasa en la película, incluyendo su entrevista con la autora de la novela para pedirle que cambie el final, está siendo escrito por esta. Como he explicado por extenso en otro lugar (2011), estamos ante la mejor puesta en pantalla de la situación y tema centrales de *Niebla*, si bien la forma en que el personaje descubre su condición de tal está tomada literalmente de una novela de Muriel Spark, *The Comforters* (1957). En *American Splendor* (Shari Springer Berman y Robert Pulcini, 2003) la intermedialidad se sirve de un medio híbrido, el cómic, en el que convergen literatura y pintura, lo simbólico y lo icónico, lo que lo sitúa a medio camino entre la literatura y el cine. Por ello, esta adaptación de las novelas gráficas de Harvey Pekar, que es el protagonista de la película porque tales novelas son autoficcionales, se sirve ocasionalmente de viñetas animadas en el nivel intradieгético para dejar así testimonio del origen del filme como novela gráfica. Además, introduce el nivel extradieгético del rodaje de la película, en el que vemos al propio Pekar grabando la voz *over* del narrador que oímos en el filme, para dejar así testimonio del proceso de adaptación al cine. De ambas maneras, la película deviene metaficción tanto *filmica* como *en el cine*, y aquí hay que situar también las reflexiones del Pekar personaje sobre su concepción de la novela gráfica y del arte, que incluyen el cine como modelo o inspiración, lo que subraya su carácter de comentario especular del propio filme.

Al tratarse de una adaptación, en esta película confluyen las dos posibilidades de autoconciencia transmedial vistas, es decir, es transmedial porque es una adaptación de otro medio e intermedial porque este ha dejado un rastro en su interior, y por tanto es un ejemplo de lo que podemos llamar *remediación autoconsciente intermedial*. Ahora nos centraremos en otra variante más compleja de esta convergencia de transmedialidad e intermedialidad, ya que se trata de una transmediación en vez de remediación, y por tanto la obra fuente no ha dejado rastro intermedial al ser adaptada; pero sigue siendo intermedial porque esta incorporaba una obra de otro medio tematizada en



su interior, de manera que esta obra dentro de la obra ha permanecido tematizada en el nuevo medio y funciona de la misma manera autoconsciente.

4. UN EJEMPLO DE TRANSMEDIACIÓN AUTOCONSCIENTE INTERMEDIAL

François Ozon estrenó en 2012 un filme titulado *Dans la maison* en el que adaptaba una obra de teatro de Juan Mayorga estrenada en Fuenlabrada el 14 de octubre de 2006 (y publicada el mismo año), *El chico de la última fila*. Si la obra dramatizaba el proceso de creación literaria a través de la escritura y comentario de un texto narrativo, la película hacía lo propio en el medio fílmico, de hecho borrando las huellas de su origen dramático pero conservando el uso autoconsciente de ese texto narrativo como espejo metaficcional, es decir, transformando lo que podemos llamar *metaficción literaria en el teatro* en lo que hemos denominado *metaficción literaria en el cine*. Por ello, parece lógico comenzar nuestro análisis por el examen de la sofisticada y compleja autoconciencia intermedial de la obra de teatro, para mostrar luego el acierto e inteligencia con la que ha sido transmedializada al cine. Al hacerlo así, estaremos reconociendo la doble paternidad de la autoconciencia de la película, pero, además, estaremos demostrando el carácter transmedial de la teoría de la reflexividad que hemos articulado en las páginas que preceden.

El chico de la última fila gira en torno a un escritor y un lector: Germán pide a sus alumnos del instituto que escriban una redacción sobre lo que hicieron el fin de semana y uno de ellos, Claudio, entrega un relato de cómo se metió en casa de un compañero con la excusa de ayudarlo con las matemáticas para conocer de cerca la vida de su familia. La redacción termina con un «Continuará» que despierta la curiosidad del profesor, quien irá haciendo una lectura crítica de las sucesivas entregas del relato con la que intenta desvelar a su estudiante los secretos del arte narrativo porque cree que Claudio tiene el talento para convertirse en el escritor que a él le hubiera gustado ser.



La obra, por tanto, está construida en torno al relato metadieético de Claudio y los comentarios al mismo de Germán (y de Juana, su mujer), en los que reside la dimensión autorreferencial de la obra. En efecto, aun cuando tales comentarios sobre un texto narrativo se realicen dentro de una obra dramática, lo que no permite hablar de reflexividad en sentido estricto, tanto la condición literaria del teatro –por su producción en forma de escritura o texto y su frecuente recepción en este formato en vez de en el de representación– como su condición de ficción sustentada por una acción y unos personajes –que comparte con la narrativa literaria– hacen que casi todos los comentarios sobre el texto de Claudio sean perfectamente aplicables al teatro y por tanto autorreferenciales, si bien de manera encubierta por intermedial. Ello se observa en casi todas las lecciones de Germán: (1) el autor debe comprender a sus personajes y no caricaturizarlos, haciendo de personas vulgares personajes inolvidables (28, 30); (2) hay que sembrar la pregunta clave –¿qué va a pasar?– y para ello el personaje tiene que desear algo y que le surjan obstáculos en su consecución (dificultades, antagonistas, él mismo), a fin de crear conflicto e incertidumbre, porque el lector es como el sultán de Sherezade: si me aburres te corto la cabeza (37); (3) la verosimilitud debe primar sobre la verdad (58), algo particularmente relevante a la hora de escribir un buen final, que debe ser necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente, y que debe reconfortar al lector o dejarlo herido (64). La transferibilidad de estas y otras reflexiones de la narrativa al teatro es evidente, y esta identidad se subraya de dos maneras. En primer lugar, uno de los comentarios incide en la concepción dramática del relato narrativo: Germán defiende la necesidad de dejar espacios en blanco para que intervenga el lector, de no contarle todo, de no describir a los personajes sino de caracterizarlos por sus acciones y, sobre todo, de que el narrador se aparte para dejar ver a los personajes (47). Tales consejos recuerdan al de Henry James cuando defendía una concepción dramática de la novela que luego sus exégetas denominarían *showing* frente a *telling*. *Dramatize, dramatize!* En segundo lugar, la identidad entre diégesis literaria y mimesis teatral se potencia por el hecho



de que el relato narrado por Claudio está remedializado, es decir, dramatizado, representado en forma de diálogo por sus personajes, si bien con la presencia de la voz de Claudio como narrador para recordarnos que tal relato está originalmente narrado y pertenece el nivel metadieético (aunque en cierto momento esta voz desaparece para ser sustituida por acotaciones que describen una acción ya plena y no parcialmente representada)¹³.

Estas dos circunstancias ponen en evidencia el carácter especular del relato metadieético respecto a la pieza teatral en la que está inserto y la reflexividad encubierta de esta, que acaba articulando una visión de la literatura o de la ficción, sea esta dramática o narrativa, como voyeurismo: contar historias es meterse en la casa de otros, en *la vida de los otros* (como reza el título de una reciente obra maestra sobre este tema), para permitirnos participar de forma vicaria en ella. Así lo explicita la escena final, en la que Claudio mira con Germán a dos mujeres que se ven a través de la ventana de un edificio y planea meterse en sus vidas con el fin de contar su historia: «Siempre habrá un modo de entrar. Siempre habrá un modo de entrar en cualquier casa» (68); para confesar acto seguido al profesor, en cuya casa ya se ha metido, que «Desde que lo conocí, tuve ganas de ver cómo vivía» (69). De hecho, la obra sugiere una ampliación de esta autorreflexión metateatral, pues el teatro no hace otra cosa sino meternos en las casas de otros (eliminando la «cuarta pared»), también a la ficción filmica, a través del símil audiovisual con el que se caracteriza a menudo el relato de Claudio: este es descrito como verlo todo por un agujero o grabar con una cámara a escondidas (26); o como «levantar el tejado de una casa y ver lo que hay debajo, la tele está llena de eso» (36); o como un refrito de películas mal digeridas, por ejemplo *Rebelde sin causa* y *El graduado* (40); añadiendo que no ofrece nada que no se

¹³ Puede visionarse la representación de la obra por la compañía Cuarta Pared bajo la dirección de Víctor Velasco en la grabación realizada el 15 de julio de 2011 por el Centro de Documentación Teatral y disponible en YouTube en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=bGlv0ZRxlV4>.



pueda encontrar en las series de televisión (43). Es como si el autor, consciente de las raíces audiovisuales de la caracterización del lector como *voyeur*, estuviera realizando a través de estas referencias al cine y la televisión una invitación a la transmedialización audiovisual de su obra, como si Mayorga fuera consciente del potencial que Ozon acabará actualizando. Y esta expansión transmedial de la autorreferencialidad de la obra a través de referencias a otros medios se completa con las que menudean sobre arte contemporáneo a través de la actividad de Juana como responsable de una galería de pintura («El laberinto del minotauro»), que también son aplicables, aunque de forma más oblicua, a la literatura y particularmente el teatro. Así ocurre cuando Juana describe las obras de un catálogo como un tipo de arte que manipula objetos normales para producir un extrañamiento, lo que ilustra con el ejemplo de una de ellas, un reloj con trece números (30), una descripción que recuerda a la visión de la literatura que formularon los formalistas rusos a principios del siglo XX; o cuando describe la obra de una artista norteamericana de orígenes chinos afirmando que «no representa nada, es pura presencia. Frente a la representación, presentación» (53), lo que puede ser también una alusión a la diferencia básica entre mimesis y diégesis, la inmediatez de la presencia de los actores. Afirmaciones como estas ponen la reflexión sobre el arte de la escritura en el más ancho ámbito de la representación artística.

Pero los comentarios de Germán y en menor medida de Juana no solo abundan en esta dimensión metaliteraria, metateatral o metarrepresentacional, sino que también poseen una metaficcional porque pueden aplicarse a la propia obra y leerse como si esta se fuera comentando a sí misma, de manera que la autorreferencia se convierte en autoconciencia. En efecto, justo tras explicar Germán la importancia de crear incertidumbre y conflictos haciendo que los personajes deseen cosas y surjan obstáculos para su consecución, Mayorga crea un conflicto de estas características en la pieza teatral: Claudio necesita que Germán le consiga el examen de matemáticas de otro profesor porque Rafa no va a aprobarlo, lo que significa que le buscarán un profesor particular y él no podrá seguir yendo a su casa para ayudar-



le con las matemáticas, y por tanto no podrá continuar el relato (38). Toda la argumentación de Germán sobre la necesidad de conocer y comprender a los personajes en vez de ridiculizarlos es perfectamente aplicable no solo a Claudio y la forma en que acaba comprendiendo a Ester (51), mirándola de cerca, sin prejuicios, y cambiando su visión de ella (62), sino también a la forma en que nosotros mismos como espectadores acabamos conociendo no solo a Ester sino al propio Germán e incluso cambiando progresivamente nuestra visión inicial de él. Finalmente, la descripción del desenlace necesario por inevitable e imprevisible por sorprendente se ajusta a la perfección al final de la obra: Claudio, que ha ido a casa de Germán a devolverle sus libros, que ha charlado y comido con Juana, y que ha dejado allí la última entrega de su relato (en la que simplemente cuenta esa visita y cómo la escribe mientras Juana duerme), tiene una última conversación con Germán en la que este le dice que ese final es muy malo y que no vuelva acercarse a su mujer o lo mata. Cuando Claudio le responde explicándole la curiosidad que siempre le provocó su casa y su mujer («¿Quién vivirá con un tipo así? ¿Habrá una mujer lo bastante loca, una tía tan loca que...?», 69), Germán lo interrumpe con una bofetada, a la que Claudio responde con la última frase de la obra —«Ahora sí, maestro. Es el final»— seguida por la acotación: «Con un gesto, hace el oscuro». Evidentemente, Claudio no pone final tanto a su relato (pues no lo veremos ya escribiéndolo) como a la obra, y lo hace *como si fuera el autor de la obra*. De hecho, podemos decir que la prescripción del buen final de Germán no describe tanto el relato de Claudio como la obra de Mayorga, y que esta ha acabado identificándose con aquel, porque el gesto final de hacer el oscuro por parte de Claudio hace desaparecer la frontera entre una y otro en una metalepsis final que cortocircuita las diferencias ontológicas entre el nivel diegético y el metadiegético o entre los autores de obra y relato.

De esta manera, la narración de Claudio no solo es un espejo metaficcional a través de cuyo comentario la obra de teatro se comenta a sí misma, por ejemplo su final, sino que acaba identificándose con la propia obra, como pone de manifiesto la identidad entre los finales de



ambas. La metalepsis se convierte así en ese marcador o epifanía metaficcional que hace el salto de la autorreferencia a la autoconciencia incuestionable, que pone la autoconciencia encubierta, en este caso por su carácter intermedial, más allá de la retórica o el debate críticos. Este giro metaléptico final, en cualquier caso, no es del todo inesperado, pues a lo largo de la obra hay una evolución desde la especularidad entre narrativa metadiegética y pieza teatral hacia su identidad, discernible en la progresiva y creciente identificación entre ambas que culmina en esa confusión final. En efecto, a medida que avanza la obra, el relato de Claudio va ganando peso y espacio en la obra, hasta el punto de que acaba no solo desplazando en importancia al nivel intradiegético en el que está incluido, sino incorporándolo o apropiándose de él, especialmente a partir de que Claudio convierte a Germán en personaje del mismo (aparecen Rafa y su familia hablando de él, comentando su frustración, amargura, y falta de tacto al tratar a Rafa, 45 y 48). Este proceso culmina cuando Claudio va a casa de Germán no solo para devolverle los libros sino sobre todo para poner fin a su historia narrando todo lo ocurrido en su casa, convirtiendo así ese universo intradiegético en el que hemos visto a Germán y Juana leyendo el relato de Claudio en metadiegético: la obra parece así ser devorada o absorbida por el relato inserto en ella. Eso explica la bofetada de Germán: no es solo la reacción de un marido celoso consciente de la amenaza que supone Claudio o indignado por lo que parece una falta de respeto hacia él y su mujer, es también la del crítico que se ve convertido en personaje, con lo que ese salto del nivel diegético al metadiegético entraña de cambio en la relación de poder profesor-alumno o crítico-autor. Ahí tenemos una muy sutil reflexión sobre la escritura como ejercicio de poder o *apoderamiento*, que no hace sino añadir una vertiente más al análisis de las variadas y fluctuantes relaciones —interferencia, interiluminación, confusión— entre ficción y realidad que realiza Mayorga a lo largo de toda la obra con honda y primaria autoconciencia¹⁴.

¹⁴ Este giro de la especularidad a la identidad se ve confirmado por la discusión sobre el título del relato (44): Germán propone como título «El chico de la última fila», lo que es con-



El chico de la última fila no es metaficción teatral de la manera que lo son las obras de Pirandello, Brecht, o Stoppard que hemos descrito más arriba, sino metaficción literaria en el teatro: a través de un relato literario enmarcado la obra reflexiona no solo sobre la literatura y la ficción, sino, por extensión, sobre el teatro y sobre sí misma como obra de teatro. La primera extensión está legitimada, como hemos visto, por la insistencia en lo que un relato puede tener de dramático y por la remedialización teatral del mismo, la segunda por la metalepsis final. Tal reflexión, además, tiene la centralidad que le otorga ese carácter primario imprescindible para hablar de metateatro y de metaficción. A la hora de trasladar una obra de estas características al cine, François Ozon opta por mantener esa dimensión autorreflexiva intermedial al proyectarla sobre el cine y sobre el propia filme, es decir, la transforma no solo en metacinemática sino también en metaficcional, haciendo de *Dans la maison* un ejemplo perfecto de metaficción literaria en el cine. El trasvase del carácter especular del relato de Claudio desde la obra de teatro al territorio fílmico se realiza tendiendo puentes entre relato literario y, por una parte, el cine en general (autorreferencia), y, por otra, la película que estamos viendo (autoconciencia). O, en otras palabras, la película salta *del metateatro al metacine y de la metaficción dramática a la fílmica*. Para evitar repeticiones innecesarias, dejaremos claro que la reflexión sobre la ficción narrativa, articulada a través de los mismos comentarios de Germán y

tradictorio con lo que acaba de comentarle a propósito de su relato (que se aparte, que él no es tan importante, que no deja ver a los personajes), pero es perfectamente adecuado para la obra de teatro, en la que Claudio es el protagonista indiscutible; Claudio propone «Los números imaginarios», entre otros títulos, que es el título que tuvo la obra de Mayorga mientras este la escribía, como explica en su prólogo a la edición de la obra. En él explica que los números imaginarios no son reales pero funcionan como si lo fueran, por lo que este título alude al tema de la confusión realidad y ficción que, de nuevo, es un asunto de la obra de Mayorga más que del relato de Claudio. Además, el número 13 del reloj de la artista asiático-americana que aparece en la obra de Mayorga (pero no en el relato de Claudio) es también un número imaginario, lo que llama la atención sobre cómo los comentarios sobre arte en boca de Juana que hemos mencionado más arriba pueden también entenderse como comentarios del propio texto.



Juana –ahora en boca de Germain y Jeanne– permanece intacta y es válida para el nuevo medio, el fílmico, porque este comparte con la literatura esa matriz común de narratividad o ficción. Se trata ahora, en primer lugar, de fundamentar esta transferibilidad al cine con indicadores objetivos de la misma y de mostrar, en segundo lugar, que tales comentarios son aplicables también a la propia película y que tal aplicación está también legitimada por una epifanía metaficcional fílmica.

El paso *del metateatro al metacine* se observa, en primer lugar, en la transemiotización fílmica del relato metadieético de Claude –si bien como remediación, pues su carácter de relato literario permanece visible en el nivel intradieético y audible en el metadieético en forma de voz *over* de Claude– que invita a una confusión de las fronteras entre relato metadieético literario y marco dieético fílmico. Si en la obra de teatro se producía una remedialización dramática que nos permitía ver el relato como teatro, ahora se produce una cinemática que nos hace verlo como cine. Esta cinematización se pone de relieve en una escena añadida en la que Claude y Jeanne van al cine a ver *Match Point* (Woody Allen, 2005). Además de reforzar la dimensión metacinemática del filme mediante esta autorreferencia abierta y mediante una posible especularidad entre la película que ven y el relato de Claude (que no vamos a desarrollar aquí), lo realmente significativo es cómo se produce la transición entre esta escena y la siguiente, que lo es también entre los niveles intradieético y metadieético: al final de una toma frontal de los dos personajes hablando en sus butacas, la cámara se desplaza verticalmente hacia arriba para enfocar la luz que sale a sus espaldas de la cabina de proyección para crear las imágenes que ven en la pantalla, y esa luz se superpone con los primeros fotogramas de la nueva escena, que es continuación del relato de Claude. Este encadenado crea así una especie de metáfora o símil visual: es como si la misma luz proyectara las imágenes en movimiento que ven los personajes en el cine y las que vemos nosotros en este filme, como si la luz del proyector creara o permitiera visualizar el relato de Claude. Se trata, por tanto, de un recordatorio de que este es un relato fílmico,



pues lo estamos viendo en soporte audiovisual, y hasta de que toda la película lo es¹⁵.

Pero tal recordatorio es quizás demasiado sutil como para superar las reservas que el carácter encubierto de la reflexividad intermedial de la película podría despertar. Como en la obra de teatro, para que esta se haga manifiesta debemos esperar al final de la película. En su última escena vemos a Claude y Germain sentados en un banco ante un bloque de pisos mientras miran a las personas que se ven tras las ventanas y elucubran sobre la posible historia que está teniendo lugar en una de ellas, lo mismo que ocurría en la pieza teatral. La novedad ahora es que Claude comenta que cuando estaba en el banco frente a la casa de los Rapha mirando lo que pasaba allí era como un espectador en la primera fila de un cine: la analogía entre su relato literario y el cine se hace así explícita y nos recuerda que su deseo de meterse en la casa de otros es exactamente lo que hacemos cuando vemos una película. El filme concluye con la cámara enfocando de nuevo el bloque de pisos para mostrarnos a través de sus ventanas y balcones todas las historias que están teniendo lugar en ese momento en su interior, todas las casas en que Claude podrá meterse. Este plano de conjunto y el tono rojizo de los interiores iluminados en contraste con la oscuridad exterior es una clara cita intertextual de Hitchcock y su *ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), la alegoría metacinemática sobre el cine como voyeurismo por excelencia¹⁶. Que la referencia a Hitchcock es deliberada se hace evidente visionando el *making of* incluido en el dvd, que muestra cómo el equipo de la película espera al atardecer, a

¹⁵ El carácter cinemático del relato de Claude también queda sugerido por otras adiciones del director: aunque los referentes de Germain y Claude siguen siendo fundamentalmente literarios, en cierto momento Germain compara la evolución de la historia narrada por Claude con una película de Pasolini. Este tipo de analogía filmoliteraria, como vimos, estaba ya en la obra de Mayorga.

¹⁶ No es la única: también pueden citarse *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico*, Michael Powell, 1960), *Double Body* (*Doble cuerpo*, Brian De Palma, 1984), o *Das Leben der Anderen* (*La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006); e incluso, de manera menos evidente, *Angustia* (Bigas Luna, 1987), *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), o *Funny Games* (Michael Haneke, 1997 y 2007).



la falta de luz que permita la iluminación de los interiores, para rodar la escena. Ozon está trasladando al cine la reflexión sobre la ficción como voyeurismo que articula mediante el relato literario Mayorga (como ya sugería este con sus referentes audiovisuales) citando o imitando el paradigma fílmico de esta reflexión, *Rear Window*. Pero es que, además, Ozon incluye la propia película en esta reflexión con un procedimiento equiparable a Claudio haciendo el oscuro en la pieza teatral: justo antes de finalizar el filme, vemos una cortina como la que cubría la pantalla de los cines de antaño deslizándose sobre el bloque de pisos. Se yuxtaponen así los niveles diegético y extradiegético en una sutilísima metalepsis con la que la película salta de la autorreferencia a la autoconciencia, pues nos recuerda su carácter fílmico y nuestra propia naturaleza *voyeur*, nos coloca como espectadores sentados en nuestros asientos exactamente en la misma posición que Claude y Germain sentados en su banco ante las viviendas del edificio. Naturalmente, si la identificación entre el relato de Claudio con el cine convierte los comentarios de Germain en autorreferenciales, la identificación entre personajes y espectadores los convierte en autoconscientes.

El salto *de la metafiction teatral a la fílmica* se produce así en forma de metalepsis, como en la obra de teatro, de hecho la cortinilla que se cierra sobre el bloque de pisos puede considerarse el equivalente en el medio fílmico de ese hacer el oscuro teatral, un buen ejemplo del proceso de transmedialización que ha operado Ozon sobre su referente dramático. Si en este caso la metalepsis es muy sutil y puede pasar desapercibida, no ocurre así con otras rupturas metalépticas anteriores más evidentes y características del medio fílmico, no inspiradas por la pieza teatral pero que sirven para operar la transmedialización de su autoconciencia. Las dos primeras tienen lugar en la escena de los dos chicos hablando de la humillación de Rapha en clase y en la del beso de Claude a Esther en la cocina, durante las cuales Germain está presente como testigo aparentemente invisible. Tales metalepsis no tienen implicaciones metaficcionales, pues son simplemente una forma de presentar visualmente y de forma simultánea tanto el relato



metadieético como su lectura por parte de Germain en el nivel intradieético, y por tanto tienen una motivación diegética (como ocurre también en la obra de teatro, que salta entre ambos niveles de forma tan inmediata que presupone contigüidad en la puesta en escena, o como ocurría en las *Memórias póstumas* para articular la narración homodiegética por parte de Brás Cubas). Pero hay otra metalepsis que es inmotivada y no solo tiene implicaciones metaficcionales sino que es distintiva de la metaficción fílmica, pues se basa en el recurso ya comentado de la mirada a cámara del personaje. En ella, es Claude quien con sonrisa sardónica mira a la cámara mientras está en la cama con Jeanne en sus brazos, dentro de lo que parece ser la última entrega de su relato metadieético, que Germain acaba de leer, de forma que parecería dirigirse a este como su narratario literario, que la mirada a cámara convierte en fílmico. La intercalación de esta breve escena en la secuencia en que un Claude atribulado por el contenido de esta última entrega descubre que su mujer está haciendo las maletas, podría sugerir que esa escena no ha sido escrita por Claude sino que es imaginada por Germain, como una extrapolación a raíz de lo que ha leído en el relato y de la súbita decisión de abandonarlo de su mujer, pero de lo que no cabe duda es de que la mirada a cámara no puede estar ni en el relato de uno ni en la imaginación del otro. Es necesariamente un añadido del narrador cinematográfico extradieético al transemiotizar la escena narrada por el narrador intradieético que es Claude o imaginada por el lector intradieético que es Germain, por lo que es evidente que la mirada no va dirigida a Germain como lector sino al narratario virtual fílmico situado en el nivel extradieético y, a través del mismo, a nosotros como espectadores reales. La ruptura de marcos es así doble y hasta triple, pues la del marco metadieético lo es también del intradieético y hasta del extradieético, para salir de la diégesis fílmica e interpelar a los espectadores (como hacía también la cortina final), identificando así el relato contado literariamente por Claude a Germain y Jeanne con el filme que relata el narrador cinematográfico a los espectadores, lo mismo que ocurría en la obra de



teatro¹⁷. Y, por supuesto, esta identidad final es la culminación de un proceso de creciente disolución de fronteras e identificación entre ambos que reproduce el que tenía lugar en la pieza teatral, a través del cual Ozon explora las relaciones entre ficción y realidad de manera semejante, aunque no idéntica, a como hacía Mayorga en su obra.

La dimensión metaficcional de *El chico de la última fila* queda perfectamente transmedializada en *Dans la maison*, pero se sigue sirviendo de la intermedialidad literaria, ahora remedializada para producir lo que hemos llamado metaficción literaria en el cine. Estamos ante un caso fascinante por su refinamiento, pues se ha transmedializado la obra marco dramática pero se ha remedializado la literaria enmarcada, dando así lugar a una *transmediación autoconsciente intermedial*. Pero, sobre todo, estamos ante una prueba contundente de cómo una teoría de la reflexividad fílmica puede hacer emerger categorías que nos permiten explicar fenómenos más complejos y obras cuya participación en esta reflexividad podría quedar en la sombra. Tal es la aspiración que orienta nuestro intento de sistematización: articular una taxonomía que no es un fin en sí misma, sino el medio para una mejor delimitación del campo de estudio y un mejor entendimiento de las obras que lo integran. No se trata de clasificar por clasificar, sino de hacerlo como una forma de interpretar, como herramienta crítica: una taxonomía debe ser, ante todo, una hermenéutica. La categoría de la metaficción en el cine (englobada en la más amplia de la auto-

¹⁷ Como en la pieza teatral, la película también sugiere la identificación entre el narrador extradieético fílmico y el intradieético literario cuando, al final del filme, mientras Claude mira con Germain el bloque de viviendas y le propone que le ayude a meterse en una de ellas, y justo antes de que la cortina «haga el oscuro», oímos su voz *over* pronunciando las siguientes palabras (pero ahora desde el nivel extradieético en vez del diegético) y dando así inicio a una nueva historia (pero ahora en el nivel intradieético y fílmico en vez de en el metadieético y literario) que será continuación de la película que ya concluye: «El Sr. Germain lo había perdido todo: su mujer, su trabajo... Pero ahí estaba yo, a su lado, dispuesto a contarle una nueva historia... Continuará». Como en la obra de teatro, la transformación del narrador intradieético en extradieético parece sugerir la consagración del escritor en ciernes, o, en otras palabras, la transformación del personaje en autor.



conciencia intermedial, que a su vez participa de la encubierta, donde se integran también la indirecta y la implícita), claramente diferenciada de la metaficción fílmica (pero también de la autorreferencia y el metacine de los que participa al tiempo que se distingue), es un buen ejemplo de ello. Pero, además, esta categoría es un instrumento muy útil para el estudio de la transmedialidad filmoliteraria en este campo de la reflexividad e incluso nos indica un camino a seguir fuera del mismo: lo más significativo en el ejemplo que hemos analizado no es que adapte un texto dramático, sino que utilice el relato literario enmarcado en él para reflexionar sobre el cine. Se abre así una vía alternativa para la exploración de las relaciones entre cine y literatura más allá de la ya harto transitada de la adaptación: la literatura no como fuente o hipotexto —el modelo genético— sino como discurso o architexto —el modelo genérico—, en el seno del cual podemos encontrar un repositorio de formas, estrategias o recursos con los que abordar el estudio de la reflexividad fílmica, así como de temas, motivos o asuntos que explorar. Transitando por esta vía podremos superar el paradigma adaptativo que parece seguir dominando los estudios filmoliterarios y sustituirlo por otro no tanto antagónico como incluyente y, en este sentido, superador del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTER, Robert (1975): *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- AMES, Christopher (1997): *Movies about the Movies: Hollywood Reflected*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- BLÜHER, Dominique (1996): *Le cinéma dans le cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- BOLTER, Trudy (2001): *Figures de l'écrivain dans le cinéma américain. Itinéraire de la «voix baladeuse»*. Rennes: Press Universitaires de Rennes.



- BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Londres: Methuen.
- CERISUELO, Marc (2000): *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films: L'exemple des métafilms américains*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- CIFRE, Patricia (2005): «Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos». *Anthropos* 208, pp. 50-58.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Seuil.
- FEVRY, Sébastien (2000): *La mise en abyme filmique: Essai de typologie*. Liège: Éditions du Céfal.
- GARCÍA-MANSO, Angélica (2012): *(Séptimo arte)². Intertextualidad fílmica y cine*. Madrid: Pigmalión.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degree*. París: Seuil.
- (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. París: Seuil.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2005): «Variaciones sobre el relato y la ficción». *Anthropos* 208, pp. 9-28.
- (2012): *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GERSTENKORN, Jacques (1995): *La métaphore au cinéma: Les figures d'analogie dans les films de fiction*. París: Klincksieck
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (2010): «Metasemiosis: de la epistemología a la ética». En *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*, pp. 59-78. Barcelona: Anthropos.
- HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Londres, Nueva York: Routledge.
- KELLMAN, Steven (1980): *The Self-Begetting Novel*. Nueva York: Columbia University Press.
- KOWAN, Tadeusz (2006): *Théâtre Miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*. París: L'Harmattan.
- MAYORGA, Juan (2006): *El chico de la última fila*. Ciudad Real: Ñaque.



- METZ, Christian (1991): «Film(s) dans le film». En *L'nonciation impersonnelle ou le site du film*, pp. 93-111. París: Klincksieck.
- NAVARRETE CARDERO, José Luis (2002): «Cine y cine». En R. Utrera Macías (ed.), *Cine, arte y artilugios en el panorama español*, pp. 189-223. Sevilla: Padilla Libros.
- PARDO, Pedro Javier (2003): «La versión como (per)versión: Del *Dracula* de Bram Stoker a *Bram Stoker's Dracula*». En J. A. Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, pp. 141-163. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10366/74595>>.
- (2011): «La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*». *Celehis* 22, pp. 151-174.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2005): «El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla». *Anthropos* 208, pp. 122-137.
- (2012): «Metaficción cinematográfica. Algunas notas más sobre la cuestión». En M. Álvarez, A. Gil y M. Kunz (eds.), *Metanarrativas hispánicas*, pp. 25-42. Zurich, Berlín: Lit, 2012.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2005): «La metaficción sin alternativa: un sumario». *Anthropos* 208, pp. 42-49.
- STAM, Robert (1992): *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia UP.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Nueva York: Routledge.
- ZAVALA, Lauro (2013): «Para analizar la metaficción en cine». En M. Álvarez, *Imágenes conscientes*, pp. 73-85. Binges: Éditions Orbis Tertius.