

EL METACINE COMO PRÁCTICA CINEMATOGRAFICA: UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN*

Introducción

Que el cine puede vampirizar es un hecho. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), en la que su protagonista, el cineasta José Sirgado, acaba siendo vampirizado por la cámara. Este gesto ya se anticipa al comienzo de la película: tras la secuencia de títulos de crédito, Sirgado y su montador debaten sobre cómo debería finalizar su película. La moviola muestra a una vampiresa saliendo de su ataúd. Su mirada a cámara apela a su próxima víctima, que no es otra que el propio cineasta. Sirgado se despide bromeando de su montador con una dentadura de vampiro postiza y el cuello manchado de sangre mientras escuchamos a Richard Wagner —como también lo haremos cuando al final de la película el director es arrebatado por la cámara—. Para Juan Miguel Company y Javier Marzal (1999: 72), que el sujeto forme parte de la «naturaleza fotoquímica» del cine puede resultar «la más alucinante de las fantasías cinéfilas» [Figura 1].

Arrebato es una de esas películas que han sabido retratar cuán adictivo puede resultar el cine para aquellos cineastas cinéfilos que, como dice Martin Scorsese, consideran su medio de expresión, más que una pasión, una obsesión (MICHAEL HERNY WILSON, 2011: 285). No es baladí que este cineasta americano con raíces italianas comience su particular viaje a través del cine americano¹ con una cita de Frank Capra en la que compara el cine con la heroína². También lo hace Zulueta en *Arrebato*, ya que Sirgado no solo está enganchado al cine, sino también a ese derivado de la morfina.

Por la sangre del cineasta español Lorenzo Llobet-Gràcia también fluía el cine. En su única película, titulada *Vida en sombras* (1948), su álter ego en la ficción, Carlos Durán, nace con el cine, se forma como cinéfilo y acaba siendo cineasta. Camino que siguen la mayoría de los cineastas cinéfilos que, más que considerar el cine como un oficio, lo perciben como una forma de vida, y lo demuestran a través del estudio cons-



Figura 1. Proceso de vampirización en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)

tante de su medio de expresión. Precisamente, estudiar cómo estos cineastas piensan el cine haciendo cine es la *raison d'être* de este artículo.

El metacine es el ejercicio cinematográfico que permite al cineasta reflexionar sobre su medio de expresión a través de su práctica, en el que el cine se mira al espejo con la pretensión de conocerse mejor. Esta práctica no es exclusiva del cine, otras artes, como la pintura y, principalmente, la literatura, ya lo habían practicado con anterioridad. Brian Ott y Cameron Walter (2000: 438), en un contexto literario, lo definen como un modo de escribir que, de forma deliberada, dirige la atención hacia su naturaleza ficcional a través de la reflexión sobre su propia actividad. De hecho, muchos de los referentes de esta práctica proceden principalmente de la literatura, así como otros términos, como *metalenguaje*, *metadiscurso*

o *metaficción*, han ido apareciendo para ir definiendo las prácticas *meta* en este medio. Todas las definiciones llevadas a cabo a este respecto pueden extrapolarse al ámbito cinematográfico. Ejemplo de ello es la definición que Patricia Waugh (1988: 6) propone para *metaficción*: «el común denominador de [esta práctica] es cómo se crea ficción al tiempo que se hacen declaraciones sobre la creación de esa ficción». Waugh, además de esta definición, nos propone una idea que puede resultar reveladora, y es el hecho de que son dos los procesos que conviven en este quehacer: por un lado, la creación y, por otro, la crítica.

Aunque parezca que el metacine haya nacido con la posmodernidad cinematográfica, más bien se trata de una tendencia que ha recorrido la historia del cine. Viene practicándose desde sus orígenes, posiblemente debido, como acabamos de ver, a la influencia ejercida principalmente por el medio literario. Ahora bien, lo cierto es que con la posmodernidad ha alcanzado mayor popularidad; hasta tal punto que podemos afirmar que la práctica metacine es uno de los síntomas de la misma. Precisamente, para Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009: 70), la «auto-referencia» es el tercer proceso que define la imagen hipermoderna, así como para Manfred Pfister (1996: 207) «el texto posmoderno ideal es, pues, un “metatexto”, o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto auto-reflexivo y auto-referencial». No obstante, no podemos olvidar que antes de la posmodernidad llegó la modernidad, y con ella una postura abiertamente crítica sobre lo que significaba e implicaba cierta práctica cinematográfica: aquella que resultaba excesivamente industrializada y amanerada. Sus críticas sobre el papel se trasladaron a la pantalla con el objeto de refutar esos excesos, proponer algo distinto y defender la política de autor frente a la estandarización.

De hecho, un recorrido por la historia del cine nos desvela que el metacine ha sido practicado de forma muy variada

en el tiempo. Esta cualidad nos obliga, si queremos desentrañar su complejidad, a plantear una clasificación de las diferentes estrategias que se han propuesto en el pasado y cómo estas se siguen llevando a cabo en el cine del presente. Dicho de otro modo, el objetivo de este artículo es justificar una tipología de las diferentes formas de abordar la práctica metacine y estudiar cómo son actualizadas en la contemporaneidad cinematográfica. Para

Aunque parezca que el metacine haya nacido con la posmodernidad cinematográfica, más bien se trata de una tendencia que ha recorrido la historia del cine

llevar a cabo tal propósito, partimos de la propuesta que Jacques Gerstenkorn hizo en 1987, actualizada en 2008 por Jean-Marc Limoges. En ella, se propone que el metacine se puede dividir en dos categorías genéricas que describen las dos prácticas básicas que lo definen, esto es, la «reflexividad cinematográfica» y la «reflexividad fílmica» (GERSTENKORN, 1987: 7-8). Mientras la primera se centra en los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográficos, la segunda dirige su mirada hacia la herencia fílmica.

Aunque lo más frecuente es que un autor opte por una u otra, se puede dar el caso en el que se desplieguen ambas formas en una misma película. De hecho, dos ejemplos muy tempranos ilustran a la perfección esta combinación: por un lado, la película que Robert W. Paul dirigió en 1901 con el título *The Countryman and the Cinematograph* y, por otro, la de Edwin S.



Figura 2. La reflexividad en el cine primitivo

Porter de 1902 *Uncle Josh at the Moving Picture Show* [Figura 2].

En cuanto a la reflexividad cinematográfica, en ambas películas el centro de interés se dirige concretamente al proceso de recepción. Aspecto este que no sorprende lo más mínimo, ya que en aquella época lo más llamativo era precisamente cómo el espectador reaccionaba ante el nuevo medio. Así, las dos tienen en común que un espectador maravillado por lo que está viendo abandona su sitio y pasa a acercarse a la pantalla cinematográfica, lo que permite que en un mismo encuadre se pueda ver simultáneamente la proyección y sus reacciones. Es significativo que en ambas películas una de las escenas vista por ese respectivo espectador espontáneo sea la recreación de *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, Lumière, 1896), cuya reacción en el público de la época la convirtió, pocos años después, en referente de ambos ejercicios de reflexividad. Es esta referencialidad a una película precedente lo que hace que estas dos películas primitivas sean a su vez sendos ejemplos de la segunda práctica de la tipología propuesta: la reflexividad filmica.

Reflexividad cinematográfica

Además del proceso de recepción, el de filmación también interesó en los albores del cinematógrafo. Fue la presencia de la cámara lo que más llamó la atención a los coetáneos de la época; se observa su protagonismo en *How it feels to be Run Over* (Cecil M. He-



ppworth, 1900) y *The big Swallow* (James Williamson, 1901). En ambos casos, la cámara acaba mal parada: en el primero, es arrojada por un vehículo, mientras que en el segundo un personaje la engulle. Unos años más tarde, en 1914, el momento de la filmación volverá a tener su protagonismo en la película *Carrera de autos para niños* (*Kid Auto Races at Venice*, Henry Lehrman). En este caso, el motivo de interés se centra en ver cómo la presencia de la cámara altera la conducta de aquellos que son filmados. Charles Chaplin, interpretando su papel más universal, Charlot, asiste a una carrera y, al ver la cámara, no puede dejar de ser el centro de la filmación. El conflicto se desata entre él y el director, que evidentemente lo considera una molestia [Figura 3].

En la medida en que el cine se iba configurando como industria, la mirada se fue desviando de los propios mecanismos filmicos hacia las características que iban definiendo la floreciente industria. Así, a finales de la década de los veinte, King Vidor, con su película *Espejismo* (*Show People*, 1928), inicia una categoría dentro de la reflexividad cinematográfica: aquella que se centra fundamentalmente en desvelar los entresijos del funcionamiento de la industria hollywoodiense. Como apunta Robert Stam, se trata de

«películas de Hollywood que tienen el propio Hollywood como tema y que se centran, adecuada o inadecuadamente, crítica o acriticamente, en el proceso de producción de una película» (1992: 77).

La década de los cincuenta resultó especialmente fecunda en este tipo de propuestas. Comenzó con una de las películas míticas a este respecto, *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Blvd*, Billy Wilder, 1950). A esta le siguieron otras propuestas emblemáticas, como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952) y *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, George Cukor, 1954). Este último director ya se había iniciado en 1932, con su película *Hollywood al desnudo* (*What Price Hollywood?*), en esta categoría, que podemos definir como «metahollywood». Un tema recurrente en este tipo de películas es la transición del cine mudo al sonoro y sus consecuencias para la industria. Una actualización reciente de este tema se ha llevado a cabo en la película *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011). En ella, este director francés de orígenes lituanos, recrea la atmósfera y estilo de aquellas películas volviendo de nuevo al blanco y negro, al formato 4:3 y a la ausencia de diálogos. La desaparición de un sistema, el cine mudo, y la aparición de uno nuevo, el cine sonoro, dio lugar a cambios en los procedimientos de producción pero, sobre todo, tuvo consecuencias en los acto-

Figura 3. Charlott se resiste a dejar de ser el protagonista de la mirada de la cámara



res: viejas estrellas se desvanecieron mientras que nacieron otras nuevas. En *The Artist*, el primer caso es representado por George Valentin, trasunto de Rodolfo Valentino, mientras que el segundo lo es por Peppy Miller, inspirado quizás en su caso en Peggy Pepper, protagonista de *Espejismos* (King Vidor, 1928).

Así, el ascenso y el declive se cruzan en *The Artist* motivados por uno de los cambios más importantes en la industria cinematográfica. Transformación que provocó inicialmente una revolución pero que con el tiempo las discrepancias entre el viejo y el nuevo sistema se fueron disipando, de ahí que la película finalice triunfante con el número de baile entre George y Peppy [Figura 4]. Por tanto, podemos considerar *The Artist* como un ejemplo contemporáneo de lo que hemos visto más arriba, esto es, de la hibridación entre la reflexividad cinematográfica, centrada en estos casos en los cambios que se produjeron en la industria motivados por la llegada del sonoro, y la fílmica, trazada en este ejemplo a través de la referencialidad a las películas que en su época ya abordaron este tema.

No obstante, la reflexión sobre los modelos de producción y métodos de representación hollywoodienses no solo se ha llevado a cabo desde su interior, sino también desde los márgenes, principalmente desde la modernidad, que precisamente nace como alternativa al clasicismo cinematográfico. En este caso, la reflexividad propuesta no es tan condescendiente, sino todo lo contrario: surge como crítica al statu quo imperante. Uno de los principa-

les exponentes de este quehacer es Jean-Luc Godard, quien, a través de su práctica cinematográfica, ha buscado reivindicar la política de autor a la vez que defenestrar los métodos industriales que coartan la libertad creativa e imponen al mismo tiempo una forma estandarizada de hacer. Por ejemplo, en la secuencia de arranque de su película *El viento del este* (*Le vent d'est*, 1970), Godard arremete contra la voluntad de Hollywood de que el espectador piense que la imagen representada es real y no fruto de una construcción discursiva, en otras palabras, las de Don Frederickson (1979: 315)³: Godard cuestiona la voluntad de Hollywood «de ocultar su trabajo sobre la realidad bajo una fuerte “impresión de realidad”⁴. Stam define esta postura de la modernidad —apelando a Mikhail Bakhtin— de «carnavalesca», «agresivo antiilusionismo... que explota y trasciende categorías narrativas convencionales» (1992: 167).

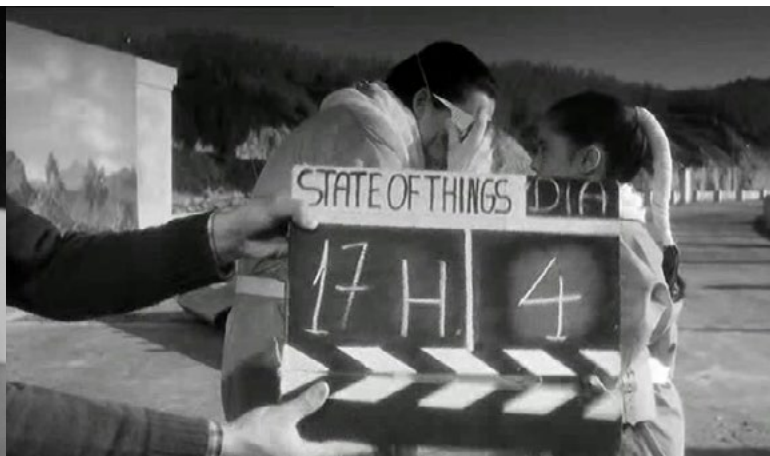
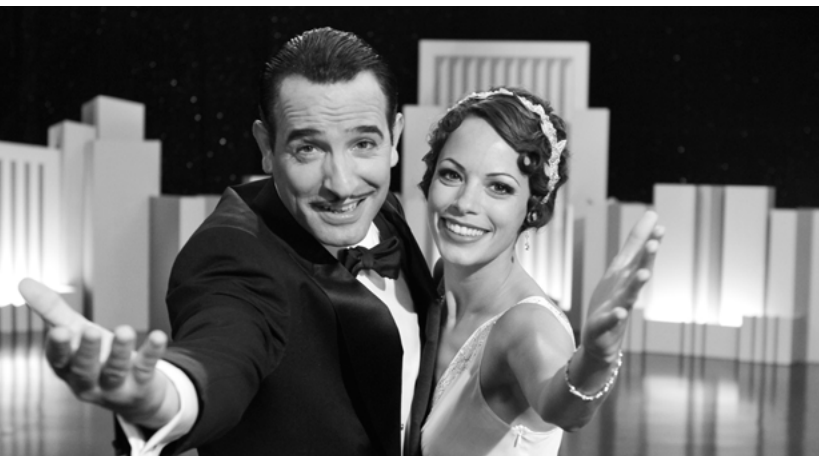
Otra de las categorías que podemos distinguir dentro de la reflexividad cinematográfica es la formada por aquellas películas que narran las dificultades que deben ser superadas para que un proyecto cinematográfico llegue a buen puerto. El patrón más común sería aquel protagonizado por un director que tiene que luchar contra los inconvenientes que van surgiendo a lo largo del rodaje de una película. Este argumento resulta la excusa perfecta para que el cineasta, a través de un alter ego, airee sus pensamientos sobre el cine. Por ejemplo, en el caso de *La noche americana* (*La nuit américaine*,

François Truffaut, 1973) es el propio Truffaut quien lo hace interpretando al cineasta Ferrand. Un ejemplo contemporáneo de esta categoría sería *Road to Nowhere* (Monte Hellman, 2010).

Aunque las dificultades pueden ser de naturaleza variada, hay una que resulta constante en la mayoría de estas películas: la presencia de la figura del productor, antagonista y responsable de las principales contrariedades del director. Un ejemplo señero es la película *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*), dirigida por Wim Wenders en 1982 [Figura 5]. Su protagonista, un director alemán, Friedrich Munro, tiene que parar el rodaje de la película que está filmando, *Los sobrevivientes* (*The Survivors*) —su versión de la película de terror y ciencia ficción *El día del fin del mundo* (*Day the World Ended*, Roger Corman, 1955)—, para viajar a EE UU en busca del productor con la intención de que siga financiando la película. Este, inmerso en problemas, no lo hará y, además, se lamentará de haber financiado en parte una película en blanco y negro sin ninguna posibilidad de salida comercial. La conversación entre ambos finaliza con el productor haciendo apología de Hollywood. En definitiva, ambos representan dos formas completamente opuestas de concebir el cine: por un lado, la del productor que defiende el engranaje industrial apostando por encima de cualquier cosa por la rentabilidad del proyecto y, por otro, la del director que ambiciona la libertad creativa y antepone a todo la calidad de su película.

Como podemos ver, la dificultad de sacar adelante proyectos arriesgados,

Izquierda. Figura 4. El baile triunfante en *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) / Cortesía de Cameo
Derecha. Figura 5. *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982)



más allá de las fórmulas estandarizadas, es otra de las constantes que definen este tipo de propuestas. Otro ejemplo de ello es la película *Irma Vep*, filmada por Oliver Assayas en 1996. En su caso, el proyecto, inviable desde el punto de vista comercial, es el *remake* de *Los vampiros* (Les vampires), un serial mudo francés de culto filmado en 1915 por el realizador Louis Feuillade. Igualmente, Godard nos ofrece en *El desprecio* (Le mépris, 1963) otro ejemplo de esta constante; en concreto, la imposibilidad de adaptar *La Odissea* de Homero siguiendo los parámetros de una producción al uso⁵. Tampoco resulta sencillo adaptar la compleja *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, escrita por Laurence Sterne en 1759; justamente esta complicación motiva el conflicto central que mueve la trama desarrollada por Michael Winterbottom en su película *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005).

Precisamente *Adaptation* (*El ladrón de orquídeas*) es el título de la película dirigida por Spike Jonze en 2002, basada en las dificultades que en la vida real tuvo su guionista Charlie Kaufman a la hora de adaptar la novela *El ladrón de orquídeas*, escrita por la periodista y novelista americana Susan Orlean. Aquí, a diferencia de los casos anteriores, no se muestra cómo una película se está filmando, ya que las imágenes que el espectador va viendo son las que el guionista en la ficción, también llamado Charlie Kaufman (Nicolas Cage), va creando conforme las va escribiendo. Así pues, no se habla tanto del proceso de producción de una película, sino de cómo la misma cobra forma. De este modo, se puede hablar de dos prácticas: por un lado, aquella que hace visible el proceso de creación de una película (la creación de un enunciado) y, por otro, aquella que lo hace de la propia película, es decir, de su propio enunciado.

Para Gerstenkorn (1987: 7-9) esta segunda práctica despliega ese «juego de espejos que una película mantiene consigo misma», por lo que podemos hablar de su carácter autoreflexivo. Característica que la acerca a la idea de estructura especular y a su vez a la de construcción en abismo o puesta en abismo, del francés *mise en abyme*, tér-

Hay algo de necrofilia intrínseca en esa tendencia del cine de mirar hacia su pasado: «algo que está muerto, pasado, pero vivo en la memoria»

mino que se suele utilizar para describir este tipo de prácticas, ya que, como dice Christian Metz (1978: 130-136): «se presta muy bien para designar esa construcción que autoriza todos los efectos especulares». Metz considera *Fellini, ocho y medio 8½* (Otto e mezzo [8½]), dirigida por Federico Fellini en 1963, una de las películas ejemplares de este quehacer, ya que no es solo un film sobre el cine, o un film sobre un cineasta, sino «un film sobre un cineasta que reflexiona acerca de su film» (METZ, 1978: 131). Y, al hacerlo, Fellini no solo aborda los requerimientos procedentes del exterior, las exigencias de los productores o las presiones de la crítica, sino también las que emanan del interior del cineasta, en este caso, las dudas creativas o el miedo al fracaso, que se convierten en su peor enemigo, hasta tal punto que incluso pueden llegar a paralizar su actividad creadora.

Reflexividad fílmica

La reflexividad fílmica no se centra tanto en la creación como en la apropiación de la herencia cinematográfica; de ahí que, a diferencia de la anterior, la mirada no se dirige hacia el proceso de construcción de una película o de la película en sí, sino, y siguiendo de nuevo a Gerstenkorn (1987: 7-9), hacia «el juego de espejos que una película mantiene

con otras». Como señalan Lipovetsky y Serroy (2009: 70), «el cine no es solo ese “arte sin cultura” que comenta Roger Pouivet, sino un arte que crea su propia cultura y se nutre de ella [...]». En este sentido, según comenta Paul Willemen, hay algo de necrofilia intrínseca en esa tendencia del cine de mirar hacia su pasado: «algo que está muerto, pasado, pero vivo en la memoria» (WILLEMEN, 1994: 227).

Por tanto, una de las características que definen esta segunda forma de hacer metacine es la constante interpretación de la historia fílmica, de aquello que Noël Carroll (1982: 52) define como «alusión a la historia del cine», ya sea a los géneros, una época específica, un movimiento particular en la historia del cine, el argumento de una película, su temática, el estilo de un cineasta, una obra suya, una secuencia fetiche, un plano, un personaje mítico o incluso un gesto de este. Independientemente de cuál sea la razón que lo anime, en todos los casos lo que se lleva a cabo, siguiendo a Vera Dika (2003), es un ejercicio de *reciclaje* del pasado en el presente.

De esta forma, la reflexividad fílmica nos conduce irremediabilmente hacia el concepto de intertextualidad. Término que fue introducido por Julia Kristeva en 1966⁶ a propósito de las teorías de Mikhail Bakhtin sobre el dialogismo literario. Para Kristeva, «cualquier texto se construye como un mosaico de citas; cualquier texto es la absorción y transformación de otro». Esta primera acepción del término evolucionó con los años hacia una segunda, defendida por los estructuralistas y hermenéuticos encabezados, entre otros, por Michael Riffaterre y Gérard Genette, en la que la intertextualidad deja de ser una característica inherente a cualquier texto para asumir el acto voluntario de citar a aquellos textos que lo han precedido. En este caso la intertextualidad se entiende como una práctica claramente intencionada de re-

ferencialidad, una cita entrecomillada que el cineasta espera que sea reconocida al menos por una parte de su público y que tiene por objetivo dotar al texto de capas adicionales provistas de significado.

La mirada retrospectiva a la herencia cinematográfica puede ser articulada siguiendo dos estrategias: por un lado, la «reescenificación», como así lo define Antonio Weinrichter (2009: 32), de ese pasado cinematográfico en el presente diegético; y, por otro, la apropiación de este y el modo en que dialoga con el material no apropiado. Llamaremos a la primera «alusión reescenificada» y a la segunda, «apropiación». La famosa secuencia de la escalinata de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, Sergei M. Eisenstein, 1925)⁷ nos puede servir de ejemplo para matizar ambas prácticas.

Por una parte, dicha secuencia ha sido reelaborada parcialmente por parte de Brian De Palma⁸ en *Los intocables de Eliot Ness* (The Untouchables, 1987) o por Terry Gilliam en *Brazil*

(1985). Incluso ha sido objeto de parodia en *Agárralo como puedas 33 1/3: el insulto final* (Naked Gun 33 1/3: The Final Insult, Peter Segal, 1994), dentro de este juego de excesos intertextuales a los que la imagen más contemporánea nos tiene acostumbrados. Según apunta Weinrichter (2009: 32), «la de Segal es una versión corregida y ampliada de la variación llevada a cabo por De Palma siete años antes [...]; la secuencia acaba revelándose como una pesadilla del protagonista». Así, como es habitual en el cine más comercial, toda extrañeza tiene que estar justificada diegéticamente; en este caso, la alusión paródica se normaliza a través de la trama interna del personaje.

Por otra parte, las imágenes de la escalinata de Odessa han sido apropiadas, entre otros, por Chris Marker en *El fondo del aire es rojo* (Le fond de l'air est rouge, 1977) o por Zbigniew Rybczyński en *Steps* (1987). En ambos ejemplos lo interesante es ver cómo las imágenes antiguas dialogan con las más actuales: mientras que en la película de Marker pasado y presente interactúan a través de la figura del plano-contraplano [Figura 6], en la de Rybczyński las imágenes hablan dentro del plano a través de un ejemplo temprano de composición multicapa [Figura 7]. Si en el caso de Marker la relación entre estos dos materiales de naturaleza distinta se establece en la secuencialidad, en el de Rybczyński, se articula a través del collage, yuxtaponiendo autoconscientemente diferentes capas en un mismo plano, logrando con ello que el diálogo se materialice simultáneamente en el discurso.

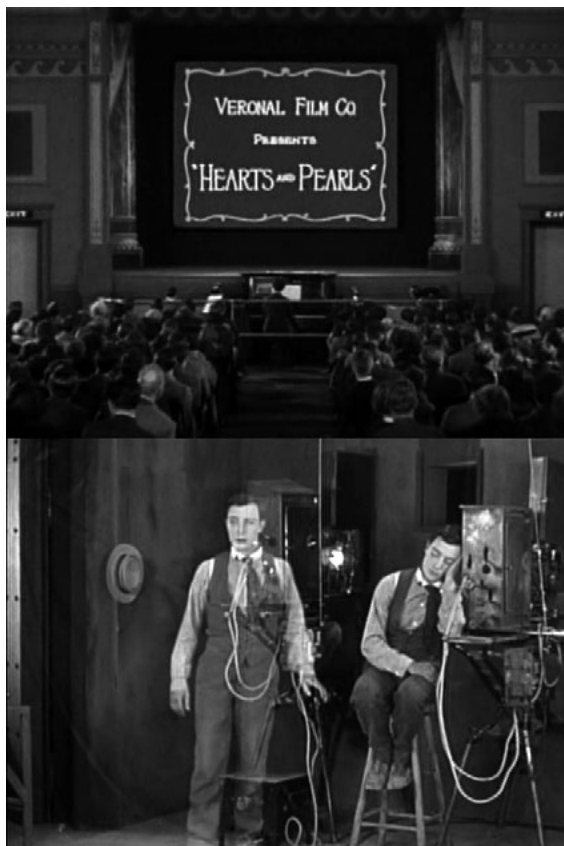
Tanto en el caso de Marker como en el de Rybczyński, la apropiación no se justifica diegéticamente, simplemente forma parte de la estrategia discursiva que se articula en la película. Bien distinto resulta si, por el contrario, hablamos de una película de ficción de corte más comercial. En este caso, la apropiación del material precedente se articula como parte del mundo diegético, especialmente mediante su proyección en una pantalla cinematográfica.

A diferencia de la película de Porter, que hemos visto al comienzo, en la que se le niega a su protagonista, ese espectador espontáneo, adentrarse en la película proyectada —ya que cuando lo intenta desprende la pantalla, evidenciando de esta forma el mecanismo fílmico—, en *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr.), dirigida por Buster Keaton en 1924, sí se le concede ese privilegio a su protagonista. Ahora bien, este tránsito solo es posible a través del sueño: el proyccionista, interpretado por Keaton, se queda dormido mientras las imágenes de la película *Hearts and Pearls* fluyen en la pantalla [Figura 8]. No es de extrañar que sea precisamente el sueño la puerta

Izquierda, arriba. Figura 6. Odessa y *El fondo del aire es rojo* (Le fond de l'air est rouge, Chris Marker, 1977)

Izquierda, abajo. Figura 7. *Steps* (Zbigniew Rybczyński, 1987) en Odessa

Derecha. Figura 8. *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924)



de entrada a la diégesis proyectada, no en vano el cine se ha comparado en innumerables ocasiones con el acto de soñar. Además, la ficción proyectada resulta ser una representación idealizada de la vida del proyeccionista, clara metáfora de la relación que se establece entre el espectador modelo y la idea de cine como fábrica de sueños⁹.

El proceso de «idealización sistemática», como lo ha denominado Stam (1992: 38), que se establece a través del diálogo con una pantalla cinematográfica, es retomado más tarde por Woody Allen en su película *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, 1985). Aquí quien traspasa la pantalla no es el protagonista de la ficción primaria, Celia (Mia Farrow), sino uno de los personajes de la película proyectada. Tanto Celia como el proyeccionista de la película de Keaton son personas de condición humilde que encuentran en el cine la vía de escape a su vida anodina, en el primer caso, o la solución a sus problemas, en el segundo. En definitiva, *El moderno Sherlock Holmes* y *La rosa púrpura de El Cairo* pueden ser considerados como ejemplos paradigmáticos de esta categoría que, como Xosé Nogueira (1994: 48) señala, fue definida con precisión por Jordi Costa (1993: 24) como la «pantalla permeable», o, según el propio Nogueira, «de un lado a otro de la pantalla».

No obstante, esta no es la forma más frecuente de representar la relación entre la ficción primaria y la proyectada; lo más habitual son aquellos casos en los que el limen de la pantalla no se rompe. Un buen ejemplo de ello es *El héroe anda suelto* (Targets), dirigida por Peter Bogdanovich en 1968. Esta película comienza con la última secuencia de la ficción proyectada, *El terror* (The Terror, 1963), dirigida por Roger Corman cinco años antes¹⁰. Tras aproximadamente tres minutos de proyección, que coincide con la secuencia de títulos de crédito, se nos muestra el contraplano de estas imágenes, un plano de situación en el que se puede ver la sala de proyección y en ella los personajes de la ficción primaria. Esta

estrategia es relativamente común en este tipo de prácticas. La película comienza con unas imágenes para luego desvelar que las mismas son fruto de una proyección o el resultado de una filmación, como ocurre, por poner un ejemplo, en la película de Wenders *El estado de las cosas*.



Figura 9. *Raccords* transfuncionales en *El héroe anda suelto* (Targets, Peter Bogdanovich, 1968) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

Siguiendo con *El héroe anda suelto*, al productor únicamente le preocupa su promoción; al director, Sammy Michaels, interpretado por el propio Bogdanovich, su factura final, y, al actor, Byron Orlok —una vieja estrella del género de terror que interpreta al Baron Victor Frederick Von Leppe—, su arcaica interpretación. Este último, con un evidente gesto de contrariedad, hace pública su intención de retirarse, lo que desata el conflicto con el productor. En el exterior, ya en la calle, el director intenta convencerle de que no lo haga. En ese momento, Byron es visto a través del punto de mira de un rifle; quien le apunta es el joven Bobby Thompson (Tim O'Kelly). Bobby se encuentra en una tienda de armas, justamente enfrente del lugar donde hablan actor y director, probando el rifle que finalmente compra.

Ambas líneas de acción, las protagonizadas por Byron y Bobby, se vuelven a cruzar justo en el clímax de la película, cuando Bobby —subido a una plataforma desde detrás de la pantalla

de un *drive-in*— dispara con ese rifle a los espectadores, que, acomodados en los asientos de sus coches, presencian el estreno de *El terror*. Esta secuencia finaliza con el enfrentamiento entre ambos, en el que Bobby, ya a ras del suelo, sigue provocando el pánico entre los asistentes. Dirige la mirada hacia su derecha;

el obligado contraplano muestra en la pantalla cómo el Baron Victor Frederick se dirige hacia él; de nuevo volvemos al plano de Bobby, que en este segundo momento mira a su izquierda, donde en este caso es Byron quien se le acerca [Figura 9]. Ante la incredulidad de Bobby, la serie se repite, y finaliza con este disparando tanto a Byron como al Baron Victor Frederick. Para Bobby, durante unos segundos, ficción y realidad —ambas interpretadas por Boris Karloff, mítica figura del género del terror— son la misma cosa. En este montaje de imágenes, la continuidad entre las dos ficciones, primaria y proyectada, se realiza a través de lo que José Luis Castro de Paz define a propósito de su análisis de la película *Sabotaje* (Saboteur, Alfred Hitchcock, 1942) como *raccords transfuncionales*: «el papel de la película proyectada en la sala será determinante en todo un trabajo de puesta en escena [...] por medio de un complejo juego de dobles perspectivas en el que se fundirán en abismo ambas representaciones [...]» (CASTRO DE PAZ, 1994: 36).



Figura 10. Reardon requiere la ayuda de Marlowe

Este tipo de *raccord* también puede resultar muy útil para explicar otra clase de propuestas, como por ejemplo, la que se nos ofrece en la película *Cliente muerto no paga* (*Dead Men Don't Wear Plaid*, Carl Reiner, 1982). Película que, tanto por su estética como por su argumento, pasando por los personajes tópicos y las situaciones típicas, ejemplifica una más que evidente parodia del género negro. En este caso, la figura plano (ficción primaria) contraplano (ficción apropiada) no requiere de la justificación de la proyección de esta última, sino que se articula directamente en el montaje: su protagonista, el detective Rigby Reardon (Steve Martin), en un momento de dificultad, llama por teléfono al detective Philip Marlowe; el plano del primero tiene como respuesta un plano de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), en el que vemos cómo Marlowe, interpretado por Humphrey Bogart, responde al teléfono [Figura 10].

En este caso, el motivo de la alusión es el género, lo que nos acerca a la idea de «architextualidad», categoría propuesta por Genette en su libro *Palimpsestos*. Aquí, el teórico francés introduce el término «transtextualidad» para referirse a «todo lo que pone [un texto] en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (GENETTE, 1989: 7). A continuación propone una clasificación con la intención de concretar esta idea, para lo que traza cinco categorías, entre las que

se encuentra la de «architextualidad», que sirve para definir la adscripción de un texto a un género.

Un ejemplo contemporáneo de ello es la película *Expediente Warren* (*The Conjuring*, James Wan, 2013), en la que el terror es el género aludido. En su adaptación de una historia real, Wan se apropia de las convenciones, los esquemas básicos y la estética que caracterizan a este género y propone su actualización mediante la repetición de las estrategias que lo definen. Además, en esta obra se alude a las películas más significativas del cine de terror, como son *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) o *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), así como a motivos que con el tiempo se convierten en figuras icónicas, como por ejemplo, la casa encantada de *Terror en Amityville* (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979)¹¹ o Chucky, el protagonista de *Muñeco diabólico* (*Child's Play*, Tom Holland, 1988).

Así pues, *Expediente Warren* es un claro ejemplo contemporáneo no solo de homenaje al género de terror, sino también de pastiche saciado de referencias a las películas representativas de este. En muchas ocasiones, estas alusiones, como la que homenajea a *Los pájaros* (*The Birds*, Hitchcock, 1963), se justifican no tanto por el argumento como por la estrategia discursiva que construye la propia película. Práctica que con la posmodernidad se ha convertido en un ejercicio tan común como excesivo, hasta tal punto que muchas

de estas películas son el resultado de una construcción frankensteiniana de alusiones. Fredric Jameson advierte de estos excesos tachando esta práctica de «pastiche posmoderno», caracterizándola de «parodia neutra», reconociendo con ello su tendencia hacia la mera copia sin ningún tipo de voluntad reflexiva aparente. Por ejemplo, Jameson (2006: 173) considera *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) como un simple «plagio alusivo y elusivo de tramas anteriores», definición que podemos perfectamente hacer extensiva al caso de *Expediente Warren*¹².

Conclusión

Aunque, según los casos, su articulación puede resultar más o menos determinante, una de las características que definen el metacine es la reflexividad, esté dirigida hacia el propio proceso creativo («reflexividad cinematográfica»), o hacia la herencia cinematográfica («reflexividad filmica»). En este segundo caso la intertextualidad es clave para su configuración. Ahora bien, un abuso de esta referencialidad nos puede conducir a propuestas, denunciadas por Jameson, como acabamos de ver, donde no solo se alude a otras fuentes, sino que estas sirven para la construcción de su andamiaje discursivo. En su momento Waugh introdujo el término de «intertextualidad excesiva» para referirse, según apunta Stephen Mamber (1990: 29), a la incorporación al por mayor de materiales que no pertenecen a la ficción creada.

Por otra parte, como también se ha visto, tanto en un tipo de reflexividad como en el otro su práctica se puede justificar diegéticamente o bien articularse prescindiendo de tal requisito. En el primer caso, el acto metacinematográfico es engullido por una trama argumental que lo hace transparente; en el segundo, se hace autoconsciente haciendo visible el propio mecanismo discursivo o el referente, objeto de la alusión o apropiación. Evidentemente, la primera práctica es mucho más común en el cine comercial, mientras que

la segunda se da en mayor medida en un tipo de cine de corte autoral o ensayístico.

En definitiva, las formas de hacer metacine son muy variadas. En este artículo hemos propuesto una tipología elemental que sirva de base para futuras investigaciones. Hemos definido o caracterizado mejor este fenómeno complejo, y hemos ofrecido claves que permitan comprender mejor su actualización en el presente cinematográfico. Para ello nos hemos hecho acopio tanto de ejemplos primitivos como contemporáneos sin dejar de prestar atención a los supuestos más emblemáticos que han nutrido de referencialidad la historia del cine.

Notas

* Este artículo ha sido posible gracias al proyecto del Plan Nacional de I+D+i con el título «Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios filmicos a través de plataforma Web 2.0» (HAR2010-18648), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

** *L'Atalante* quiere agradecer a Cameo, Paramount Home Media Distribution Spain y Warner Bros Pictures España la cesión de las imágenes que ilustran este ensayo. No se acreditan en el pie de foto las capturas de fotogramas de las películas que actualmente están descatalogadas en España y entendemos que son de dominio público al no figurar distribuidora alguna que haya adquirido su licencia para comercializarlas. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

- 1 Nos referimos al documental que dirigió el propio Martin Scorsese junto a Michael Henry Wilson con el título *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995).
- 2 La cita es la siguiente: «El cine es una enfermedad. Cuando te infecta la sangre, se convierte en la hormona más importante; controla las enzimas, dirige la glándula pineal, domina la psique. Igual que con la heroína, el antídoto contra el cine es más cine». (SCORSESE, M. y WILSON, M.H., 2001: 13).

3 Véase Fredericksen (1979), que profundiza en las características reflexivas de esta secuencia.

4 A este respecto, Lipovetsky y Serroy apuntan lo siguiente: «En este momento, el cine, que está cuestionando su propia capacidad ilusionista, entra en una nueva modernidad, la de la reflexividad y la deconstrucción, la que ve la aparición de un cine de autor que reivindica la categoría de obra de arte y se opone a los productos desechables del cine comercial. En este punto engendra su propia religión: la cinefilia» (2009: 48).

5 Véase en este mismo monográfico el preciso análisis que lleva a cabo Laura Mulvey sobre esta película.

6 El término aparece impreso en el ensayo titulado *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman* (Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela, 1966).

7 Para profundizar en este asunto, véase Weinrichter (2009: cap. El reciclaje en el cine comercial).

8 Probablemente Brian De Palma sea uno de los directores que en mayor medida ha practicado la «alusión reescenificada» en clave paródica a lo largo de su carrera. Lo viene haciendo desde su primer cortometraje *Woton's Wake* (1962); en esta película las referencias son tan variopintas como *El fantasma de la ópera* (The Phantom of the Opera, Elliott J. Clawson, 1925) o *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, Ingmar Bergman, 1957). Según Carroll, el cortometraje finaliza con lo que «en 1962 resultó ser una hilarante, torpe e intencionada alusión de mal gusto a la última escena de King Kong» (CARROLL, 1998, 255).

9 En este contexto, dos películas tan dispares y alejadas en el tiempo como *Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953) y *Paprika* (Satoshi Kon, 2006) pueden ser interpretadas como análogas. En ambas es el sueño el camino que tienen los personajes para ser los protagonistas de secuencias reconocibles de la historia del cine. En el primero de los casos, Don Pablo (José Isbert), el alcalde del pequeño pueblo



Figura 11. Más terror con *Expediente Warren* (*The Conjuring*, James Wan, 2013) / Cortesía de Warner Bros Pictures España

de Villar del Río, se convierte en su sueño en el temible sheriff que impone su ley en el *saloon* de un pueblo del viejo Oeste. Mientras que en el segundo, su protagonista, Paprika, entre otros personajes, viaja por la historia del cine a través de sus sueños transformándose en Peter Pan o, asimismo, huyendo de una marea roja, una clara referencia a la famosa secuencia de *El resplandor* de Kubrick (1980).

- 10 De nuevo una película de Corman es el referente; recordemos que también lo fue para Wim Wenders en *El estado de las cosas*, como hemos visto en el apartado anterior.
- 11 Entre los expedientes estudiados por Ed y Lorraine Warren, una pareja real de demonólogos, se encontraba la casa que inspiró *Terror en Amityville*.
- 12 La alusión al género no solo se articula a través de una nueva contextualización que repite sus reglas básicas, como es el caso de *Expediente Warren*, sino que este también puede ser objeto de una reescritura con variaciones, como en su día lo hicieron Godard, Altman y Truffaut, entre otros, con sus respectivas *Alphaville* (1965), *Los vividores*

(McCabe and Mrs Miller, 1971) y *Vivamente el domingo* (Vivement dimanche!, 1983). Además, el género puede ser parodiado, según se ha visto; en este caso se llevan al límite sus claves primordiales. Y, por último, la noción de género puede ser objeto de hibridación, según encontramos actualmente en el cine contemporáneo, donde se rompe la estanqueidad de los géneros mediante trasvases entre ellos. ■

Bibliografía

- CARROLL, Noël (1982). The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond). *October*, 20 (spring), 51-81.
- (1998). *Interpreting the moving images*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (1994). ¿Pero... qué espacio clásico? Hitchcock-Saboteur. *Vértigo*, Ateneo da Coruña, 10, 32-39.
- COMPANY, Juan Miguel, MARZAL, Javier (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- COSTA, Jordi (1993). *Fantastic magazine*, 16 (Junio), 24.
- DIKA, Vera (2003). *Recycled Culture in Contemporary Art and Film*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- FREDERICKSEN, Don (1979). Modes of Reflexive Film. *Quarterly review of film studies*, 4 (3), 299-320.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GERSTENKORN, Jacques (1987). À travers le miroir (notes introductives). *Vertigo*, 1, 7.
- JAMESON, Fredric (2006). Postmodernismo y sociedad de consumo. En Hal FOSTER (ed.): *La postmodernidad*, 165-186. Barcelona: Karirós.
- KRISTEVA, Julia (1967). Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 23, 438-465.
- LIMOGES, Jean-Marc (2008). Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain: Pour une distinction de termes trop souvent confondus. *Les Actes de la Sesdef (La Société des études supérieures du Département d'Études françaises de l'Université de Toronto)*.
- LİPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- MAMBER, Stephen (1990). Parody, Intertextuality, Signature: Kubrick, DePalma, and Scorsese. *Quarterly Rev. of Film and Video*, 12, 29-35.
- METZ, Christian (1978). Mirror Construction in Fellini's 8 1/2. En Peter Bondanella (ed.), *Federico Fellini: Essays in Criticism* (130-136). New York: Oxford University Press.
- NOGUEIRA, Xosé (1994). De un lado a otro de la pantalla. La rosa purpura del Cairo. *Vértigo*, Ateneo da Coruña, 10, 48-53.
- OTT, Brian, WALTER, Cameron (2000). Intertextuality: Interpretive Practice and Textual Strategy. *Critical Studies in Media Communication*, 17 (4), 429-446.
- PEISTER, Manfred (1996). ¿Cuán posmoderna es la intertextualidad? En Albero VIDAL (comp.), *Conjuntos, teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM-UV.
- SCORSESE, Martin, WILSON, Michael Henry (2001). *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Trad. de Vicente Carmona. Madrid: Akal Ediciones.
- STAM, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- WAUGH, Patricia (1988). *Metafiction*. London: Routledge.
- WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de vista: Festival internacional de cine documental y experimental.
- WILLEMEN, Paul (1994). Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered. En *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory* (223-257). London: B.F.I.
- WILSON, Michael Henry (2011). *Scorsese on Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Fernando Canet (Valencia, 1969) es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Doctor en Comunicación Audiovisual y Posgrado en Herramientas de Autor para Títulos Multimedia. Ha disfrutado de becas de estancias de investigación en Goldsmiths College University of London y en New York University. Es autor de un libro, *2002: Narración cinematográfica*, co-autor de otro, *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*, y actualmente está co-editando un tercero titulado *[Re]viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* para Intellect Ltd. Bristol. Ha participado en obras colectivas y ha escrito numerosos artículos en revistas con revisión por pares. Ha sido editor invitado en un número especial sobre el cine español contemporáneo para la revista *Hispanic Research Journal*.