

# Un CINE solo La

La metaficción, un fenómeno también ligado a la literatura es aquella ficción que reflexiona sobre su condición de artificio, de constructo, de lenguaje, y que puede entrar en contacto lúdico con otras ficciones. Truffaut, Godard, Resnais, Kurosawa, Bergman, Panahi, entre otros directores, han empleado estrategias metaficcionales para decirnos algo sobre el cine y la propia realidad.

*José Carlos Cabrejo*

¿Qué es la metaficción? En su libro *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Patricia Waugh señala que la metaficción es un término que se refiere a aquella escritura ficcional que de forma sistemática y autoconsciente pone atención en su estatus de artefacto, con el objetivo de hacerse preguntas sobre la relación que existe entre la ficción y la realidad. Para la autora, la metaficción, al proveer una crítica de sus propios procedimientos de construcción, no solo examina las estructuras básicas de la narrativa de ficción, sino que también explora la posible ficcionalidad del mundo más allá del texto (Waugh 2003: 2).

Para Lauro Zavala, si se sintetizan las maneras en que diversos autores

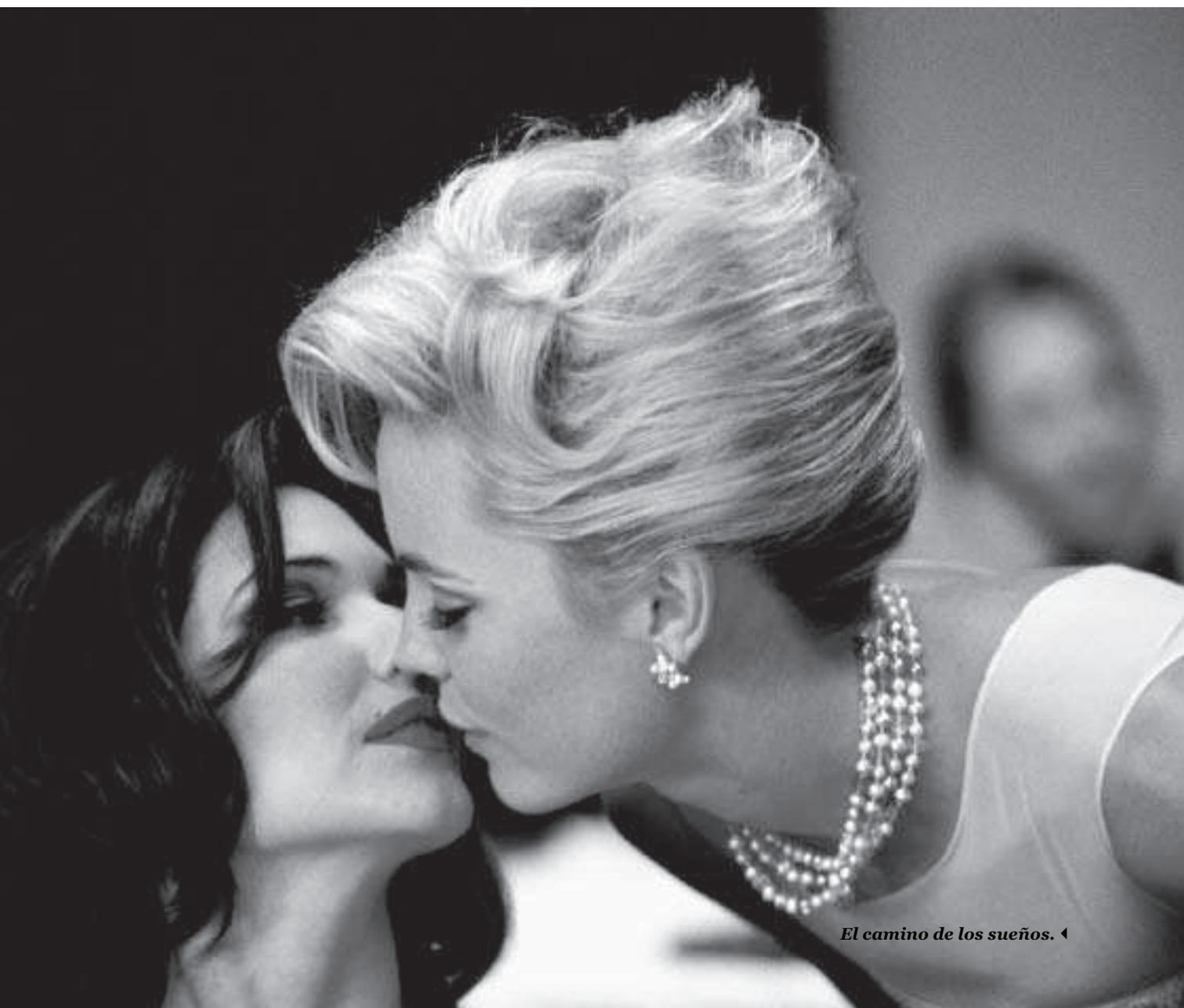
conciben la metaficción, tendríamos que definirla como aquella “escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y la literatura” (Zavala 2007: 203). Hay que recalcar que el concepto de metaficción puede relacionarse o complementarse con los de intertextualidad y reflexividad. El primero, que manifiesta que todo texto está “virtualmente relacionado (o puede ser vinculado por el lector) con cualquier otro” (Zavala 2007: 196), nos lleva a la conclusión de que la metaficción es un modo de intertextualidad, pero que no toda intertextualidad es un modo de metaficción (por ejemplo, cuando el espectador arbitrariamente asocia una película con otra que no está referida directamente por la primera). El se-

gundo, se identifica en aquellas obras, literarias o fílmicas, que, según Robert Stam, se hacen preguntas con relación a las convenciones justamente cinematográficas o literarias, que rompen con el arte como encantamiento y reflexionan sobre su propia condición de constructos textuales (1992: xi).

Stam, en su libro *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, recoge otros términos equivalentes o en todo caso complementarios con los antes indicados (1992: XIV-XV):

Ficción autoconsciente (*Self-conscious fiction*): Término de Robert Alter que alude a novelistas como Cervantes o Machado de Assis, que ponen atención al estatus de artefacto de una novela.

# bre el CINE metaficción



*El camino de los sueños. ◀*

Narrativa narcisista (*Narcissistic narrative*): Término de Linda Hutcheon, que se refiere figuradamente a la autoconciencia textual.

Autorreferencialidad (*Self-referentiality*): Alude a las maneras en que los textos pueden referirse a sí mismos.

Construcción en abismo (*mise-en-abyme*): Designa a aquellas obras literarias, pictóricas o cinematográficas que representan fenómenos literarios, pictóricos o cinematográficos, respectivamente. Por ello, en cuanto a la “construcción en abismo”, se habla de “literatura dentro de la literatura”, “cine dentro del cine” o “pintura dentro de la pintura”.

La metaficción se ha expresado en el cine desde sus primeros tiempos hasta la actualidad. Por ello, Zavala, en su libro *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, asimila, integra y transforma las tipologías de estrategias metaficcionales propuestas por Hutcheon, Waugh, Stam, entre otros autores, en una taxonomía propia. La revisión de algunas de dichas estrategias nos permitirá ver signos de cómo el propio lenguaje de las imágenes en movimiento ha evolucionado con relación a la idea de ficción, o a la idea de cómo esta es permeable al cambio de la realidad.

Clásicos como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais o *Rashomon* de Akira Kurosawa aplican la estrategia que Zavala identifica como *iteración diferida* o reciclaje de nudos: la repetición diferida de uno o varios acontecimientos del relato, que da lugar a que en cada repetición haya algún cambio o diferencia. En el caso de la película del cineasta francés, se narran varias versiones, contradictorias entre sí, de cómo un personaje masculino conoció a un personaje femenino en *Marienbad*; mientras que en el caso de la cinta japonesa, un mismo crimen es narrado dentro de varios relatos, muy distintos entre sí, que corresponden a los participantes o testigos de aquel hecho. Si ambos largometrajes, entre las décadas del cincuenta y del sesenta, fueron muestras de las posibilidades expresivas de lo que hoy se comprende como cine moderno, alterando la cronología narrativa o difuminando los límites entre lo real y lo imaginado, entre lo que es y lo que parece, entre lo objetivo y

**Clásicos como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais o *Rashomon* de Akira Kurosawa aplican la estrategia que Zavala identifica como *iteración diferida* o reciclaje de nudos: la repetición diferida de uno o varios acontecimientos del relato, que da lugar a que en cada repetición haya algún cambio o diferencia.**

lo subjetivo; un filme de tiempos posmodernos como *Corre, Lola, corre* de Tom Tykwer utiliza la misma estrategia metaficcional para palpar una nueva manera de ver la realidad: una en la que el destino de los humanos parece variar o armarse como dentro de un videojuego, con sus múltiples posibilidades, y con una música tan electrónica y acelerada como la más avanzada de urbe occidental. La cinta alemana aglutina numerosas posibilidades expresivas del lenguaje audiovisual y transmite un concepto de mirada del mundo, mirada inevitablemente tecnológica.

La estrategia de distanciamiento brechtiano o de las *condiciones detrás de la cámara*, consiste en romper las reglas de verosimilitud del relato. Ingmar Bergman utiliza dicha estrategia en aquellos momentos de *La pasión de Anna* en que se insertan encuadres de los actores que explican cómo construyeron o se compenetraron con

los personajes que interpretan en la ficción de esa misma cinta. Este largometraje de la década del sesenta es una muestra de la búsqueda del realizador por reflexionar sobre los fundamentos de la ficción. Muchísimos años después, el *boom* del cine iraní es conducido por directores con el mismo tipo de preocupaciones, como es el caso de Jafar Panahi y su película *El espejo*, dividida en dos mitades: la primera, ficcional, que muestra a una niña que se va de un colegio en búsqueda de su casa, dado que no ha sido recogida por uno de sus progenitores; y la segunda, supuestamente documental, en la que dicho personaje es dejado de lado por la pequeña actriz que la interpretaba, quien decide, iracunda, dejar de seguir actuando, y empieza a ver la manera de llegar a su verdadera casa, siendo perseguida en ese trayecto por el propio Panahi y quienes participaron en la filmación de aquella primera mitad de la película.

Como Bergman, Panahi ve la ficción y la realidad como máscaras que se superponen incesantemente, pero también encuentra en la intersección entre ambas una de las caras de la cinefilia: el amor por ver y por crear algo por ver. Panahi desea mirar a la infante interpretando al personaje, pero no puede dejar de desear ver: la niña se resiste a seguir en su papel ficcional, y al irse, el director la per-



sigue con su equipo, la registra sin detenerse, y lo único que le impide seguir creando imágenes cinematográficas es la puerta de la casa de la niña, que finalmente la oculta del ojo de su cámara.

La *historia detrás del personaje* (o epifanía del rol) es otra estrategia que precisamente también tiene que ver con el acto en el cual un actor se desprende de su personaje, aunque con el objetivo de mirar al espectador, referirse a él y simular que entabla con este una comunicación. Ahí están los personajes de Jean Paul Belmondo y Anna Karina “mirando a la cámara” y haciendo alusión a la presencia de los espectadores que ven la película en la que están presentes en *Pierrot el loco*; o al personaje del Alquimista en *The holy mountain* de Alejandro Jodorowsky, que es interpretado por el mismo director del filme, y que, de pronto, dice “zoom back camera!”; acto seguido, el actor/director deja a su personaje de lado, rodeado en el encuadre de los actores y de todo el equipo de rodaje, para reconocer la cinta como un artificio. Si Godard y Jodorowsky usan esta estrategia para, en el primer caso, romper en un acto de subversión cinematográfica las convenciones de una narración clásica; y en el segundo caso, dejar la ficción de lado para solicitar al espectador una reacción ante los males de

la sociedad occidental parodiadas en la película; en el cine reciente, un director como Michael Haneke aplica la misma estrategia en *Funny games* (en sus dos versiones, la europea y la americana), mostrando a dos jóvenes psicópatas torturando a una familia, que juegan no solo con los integrantes de esta, sino con el propio espectador, afirmando entre los diálogos del filme que hay que complacerlo. En una escena, uno de los dos agresores mira “a la cámara” y nos dice que seguramente esperamos un buen final y una trama convincente. Haneke reflexiona sobre nuestro presente: uno en el que la mirada de la pantalla (televisiva/cinematográfica) se pervierte y busca y se complace y se regocija en lo mórbido. Uno de los villanos nos hace pasar de ser simples *voyeurs* a cómplices de sus actos.

Cuando se yuxtapone el mundo propio de la ficción (diegético) con otro que representa aquello que es exterior a dicha ficción (metadieético) hallamos la estrategia de la  *ficción detrás de la realidad* o *metalepsis*. Así, tenemos ejemplos clásicos, como el protagonista de *Sherlock Jr.* de Buster Keaton, que ingresa en el interior del mundo de una película que se proyecta en una sala de cine en la que se encuentra; o aquel personaje de *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen que sale de la ficción, cruzando

una pantalla cinematográfica, para estar al lado de la protagonista, que se encuentra sentada en una butaca. Durante los años noventa, un niño pudo ingresar en el interior de una película proyectada en una sala de cine para vivir una aventura con su personaje de ficción favorito, interpretado por Arnold Schwarzenegger, en *El último gran héroe* de John McTiernan, o Freddy Krueger, que sale del mundo de sus películas y entra en el mundo real en *La última pesadilla* de Wes Craven. En esta década, en uno de los más interesantes híbridos de ficción y documental de los últimos años, *Esplendor americano* de Shari Springer Berman y Robert Pulcini, vemos que Paul Giamatti, quien interpreta en un plano ficcional al historietista Harvey Pekar, deja de lado a su personaje cuando la cámara retrocede y lo muestra cerca del verdadero Harvey Pekar, quien se está preparando para contar detalles de su vida y obra. Si en los casos anteriores, encontramos la búsqueda de reflejar al cine como un modo de realizar o materializar las fantasías, *Esplendor americano* nos habla de la realización o materialización de la propia ficción: vemos una ficción “en construcción” sobre la vida de Pekar, pero a la vez un documental que exhibe al verdadero historietista hablando de la construcción de sus cómics y de cómo toman y a la vez omiten y transforman la realidad.



*Sherlock Jr.* ◀



*Los abrazos rotos.* ◀

En la *nouvelle vague*, uno de los recursos metaficcionesales que François Truffaut empleaba era el uso de recursos anacrónicos, como el iris, un modo de transición del montaje muy usado décadas atrás. Es curioso notar cómo en este nuevo siglo, una película como *Los amantes regulares* de Philippe Garrel, usa también el iris, pero más bien como parte de una apropiación del lenguaje característico de la nueva ola francesa. Truffaut y Garrel, desde coordenadas temporales diferentes, utilizan el iris como un medio de nostalgia por pasados distintos entre sí.

La tematización del director de cine es otra estrategia metaficcional, que se halla en películas como *La noche americana*, en la que el mismo Truffaut interpreta a un personaje cineasta; o *Persona*, en la que, en un momento de la cinta, vemos que el encuadre, que estaba mostrando a uno de los personajes, retrocede y muestra al director, Ingmar Bergman, tras la cámara y rodeado del equipo del rodaje. Si ambas cintas, desde premisas muy diferentes, se refieren a las libres posibilidades de crear imágenes en movimiento y su influencia o su influencia en la realidad; cintas de años más recientes como el *biopic* *Ed Wood* de Tim Burton o *Los abrazos rotos*

de Pedro Almodóvar se alojan en los terrenos oscilantes de la imposibilidad: en el primer caso, el director de serie B que encuentra complicaciones para hacer sus desopilantes pero originales películas de ciencia-ficción y horror; en el segundo, el cineasta que al quedar ciego tras un accidente no puede terminar el montaje de su película. No obstante, ambas presentan a directores que triunfan en su empeño por hacer cine, mostrando por un lado a Edward D. Wood Jr. saliendo del *avant-premiere* exitoso de su filme *Plan 9 del espacio exterior*, considerada alguna vez la peor película de la historia; y por otro al invidente Harry Caine concluyendo el montaje de su filme, protagonizado por su amada muerta, con la ayuda del hijo del productor. Son cintas sobre la épica de alumbrar el cine y amarlo.

Aquellas metaficciones que tematizan al director ingresan en el terreno de la ya mencionada construcción en abismo: películas no solo sobre el papel de un cineasta, sino sobre lo que significa la elaboración de una película, que para Christian Metz se reflejaba de manera emblemática en la magistral *8 ½* de Federico Fellini, y que en la actualidad también podemos encontrar en títulos realizados

por David Lynch, como *El camino de los sueños* o *Inland Empire*.

Dichas películas del realizador norteamericano, también se abren a otros recursos metaficcionesales, que acentúan o hacen evidente su condición de artificio cinematográfico: mundos simultáneos (el cine y el sueño, la realidad y la fantasía, lo vivido y lo imaginado), cita o guiño cinematográficos (el uso en *El camino...* que hace un personaje del nombre "Rita" por la aparición de un afiche de la cinta *Gilda*, interpretada por Rita Hayworth; o la aparición del cortometraje de Lynch *Rabbits* en *Inland...*), personajes o seres sin una función clara o particular (el enano de *El camino...* o las chicas que bailan la canción *Locomotion* de Kylie Minogue en *Inland...*) o que son *doppelgänger* (ambas cintas muestran a personajes que de pronto toman la identidad de otros o se convierten en estos). Fellini y Tarkovsky plasmaron mundos simultáneos para hablar de las obsesiones y fantasías de sus personajes (el primero) o para reflexionar sobre temas ligados a la trascendencia (el segundo); Truffaut y Godard citan otras películas en su obra a modo de homenaje o gesto cinéfilo, o incluso como ensayo en el caso de Godard,



▶ *Corre, Lola, corre.*

tal como ocurre en la impresionante *Historia(s) del cine*; Buñuel muestra sorprendentemente a un oso bajando por las escaleras de una casa en *El ángel exterminador* quizá para aludir al lado salvaje y animal de aquellos personajes que se encuentran ahí inexplicablemente enclaustrados; pero también hace que dos actrices físicamente muy distintas intercambien la interpretación de un mismo personaje al comienzo de *Ese oscuro objeto del deseo*.

Pero ya en esta década, Lynch articula estos recursos como en el interior de inquietantes pesadillas en las que emergen visiones sobre el cine: su uso siniestro y a la vez hechizante (*El camino de los sueños*) o como la posibilidad de realizar una *summa* de los códigos, las claves y las constantes de su obra, y a la vez reinventarlos en el laberinto alucinógeno más complejo que alguna vez haya creado el cineasta (*Inland Empire*).

Otra mecánica metaficcional es la presentación de personajes inexistentes como si hubieran existido o existieran en la realidad, tal como ocurre en la literatura con Cervantes y su Quijote o con Borges y su Herbert Quain. Eso es lo que encontramos en

## Así como encontramos ese fenómeno metaficcional basado en una intertextualidad falsa, también tenemos aquellas estrategias en las cuales una obra o historia adaptada es cambiada de contexto...

los falsos documentales o *mockumentaries*. El camaleón humano que presenta Woody Allen en *Zelig* es un caso representativo, como también lo son, en el cine contemporáneo, *Borat* y *Brüno* de Larry Charles, en las que Sacha Baron Cohen interpreta respectivamente y de manera caricaturesca a un periodista de Kazajistán y a un conductor televisivo gay de Austria, que son presentados como seres reales ante diversas personas incautas de los Estados Unidos. El actor interpreta a personajes irreales para que interactúen con seres reales. Pero son personajes grotescos y excesivos, que sirven como medios de provocación para presentar a la sociedad norteamericana en su lado justamente más grotesco y excesivo.

Pero también están aquellas metaficciones sobre películas o libros inexistentes, con la cinta *Al borde de la locura* y el capítulo de la serie televisiva *Masters of horror* titulado *Cigarette burns*, ambos dirigidos por John Carpenter. En las dos se mencionan libros o filmes solo existentes en su mundo ficcional, pero que permiten al director explorar estos temores humanos ante la posibilidad de que una cinta o un libro tengan la capacidad de tornar a los espectadores o lectores en seres irracionales, digitados y poseídos por el mal, un

mal que proviene de alguna fuerza clandestina y poderosa, invisible y entre las sombras.

Así como encontramos ese fenómeno metaficcional basado en una intertextualidad falsa, también tenemos aquellas estrategias en las cuales una obra o historia adaptada es cambiada de contexto, como ocurre con cintas de época como *Trono de sangre* o *Ran* de Akira Kurosawa, basadas en relatos de William Shakespeare (*Macbeth* y *El rey Lear*, respectivamente), pero enmarcadas como historias que transcurren en Japón. Si aquellas obras del inglés son filtradas por las reflexiones del cineasta sobre lo humano, a través de una narración de alcances épicos y emotivos, un director como Baz Luhrmann toma *Romeo y Julieta* para ambientarla en su filme *Romeo + Julieta* en una Verona noventera, aunque respetando los diálogos originales de Shakespeare, en un experimento de fusión, de mezcla, característico de la posmodernidad.

Estas estrategias, y otras que merecerían un espacio aparte (el *narrador explícito*, como el escritor de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder o la mujer lisiada de *La mujer de al lado* de François Truffaut; la saturación de imágenes de *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio o *Tarnation* de Jonathan Caouette; los finales en reversa de *Amnesia* de Christopher Nolan e *Irreversible* de Gaspar Noé; las asincronías de imagen y sonido en *Pasión* de Jean-Luc Godard o *Vengar la sangre* de Steven Soderbergh, etcétera) siguen demostrando la pulsión del cine por pensar sobre sí mismo y sus posibilidades de reinención, lo que también implica una reinención de la mirada de la realidad y su tiempo.

La metaficción es la muestra de una de las más grandes formas de la cinefilia: aquella que surge desde las propias entrañas de una película. ◉

### Bibliografía:

- 1 Waugh, Patricia (2003). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Nueva York: Routledge.
- 2 Zavala, Lauro (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- 4 Stam, Robert (1992). *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press.



Ed Wood. ◀