

**LUCES, CÁMARA... METAFICCIÓN:
ESTRATEGIAS METAFICCIONALES Y
REFLEXIVIDAD EN EL CINE**

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Resumen

Este trabajo ofrece una detallada investigación sobre el fenómeno de la metaficción en el medio cinematográfico. Se centra, específicamente, en el reconocimiento y el estudio de las principales estrategias narrativas y filmicas mediante las cuales una película descubre su carácter reflexivo. Dichas estrategias se analizan en profundidad en los filmes *Close-Up* (1990), *El ladrón de orquídeas* (2002) y *Birdman* (2014). Además, este ensayo aporta ideas pertinentes acerca de la metaficción en la literatura y la percepción del público.

Autora: Paula Medina Vega
Tutora: María del Pino Santana Quintana
Máster en: Cultura Audiovisual y Literaria
Curso: 2019-2020
Convocatoria: Diciembre 2019

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 Justificación y descripción	3
1.2 Objetivos	4
1.3 Metodología	4
2. ACERCAMIENTO A LA METAFICCIÓN	5
2.1 Primeras definiciones del término y análisis en literatura	5
2.2 Tendencia postmodernista... o no	6
2.3 Metaficción en literatura <i>vs</i> metaficción en el cine	9
2.3.1 <i>La adaptación de la metaficción: El caso de La mujer del teniente francés</i>	10
3. LAS DIFERENTES MANIFESTACIONES Y TENDENCIAS DE LA METAFICCIÓN EN EL CINE	13
3.1 De qué hablamos cuando hablamos de metaficción cinematográfica	13
3.2 Breve recorrido por ejemplos relevantes de la historia del cine	16
3.3 En busca de una taxonomía completa	24
4. ANÁLISIS FÍLMICO DE LOS ELEMENTOS METAFICCIONALES PRESENTES EN <i>CLOSE-UP</i> , <i>EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS</i> Y <i>BIRDMAN</i>	28
4.1 <i>Close-Up</i> (1990) de Abbas Kiarostami	28
4.2 <i>El ladrón de orquídeas</i> (2002) de Spike Jonze	35
4.3 <i>Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)</i> (2014) de Alejandro González Iñárritu	42
5. CONCLUSIONES	49
6. OBRAS CITADAS	50
6.1 Bibliografía	50
6.2 Filmografía	54
7. ANEXO DE FIGURAS	

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación y descripción

La palabra ‘metaficción’ resonó con bastante frecuencia en algunas asignaturas del Máster en Cultura Audiovisual y Literaria, curiosamente, tanto en aquellas centradas en el medio cinematográfico como en el literario. Así, fue posible, por ejemplo, relacionar la metaficción indistintamente con la obra del escritor Orhan Pamuk y con la del cineasta Abbas Kiarostami. Me pareció un procedimiento intrigante y me interesé mucho en descubrir las maneras en las que podía presentarse en un texto. Más concretamente, me cautivó su manifestación en el medio cinematográfico porque hay un gran número de películas que, de una manera u otra, cuentan con recursos e intrusiones que ponen de manifiesto la narración como construcción. En consecuencia, acabé tomando la decisión de dedicar mi trabajo a la exploración de la metaficción en el cine.

Esta investigación estima necesario dedicar una sección introductoria a la definición de la metaficción como concepto y a su desarrollo en el terreno de la literatura. Asimismo, también se aportarán algunas consideraciones sobre su vinculación con el movimiento postmodernista. Seguidamente, a modo de puente con el siguiente capítulo, se establecerá una comparación entre la expresión de la metaficción en la literatura y en el cine.

En el tercer capítulo, trataré de manera más específica la metaficción en el séptimo arte, clarificando, en primera instancia, sus múltiples posibilidades y recursos. A continuación, con ánimo de elaborar un retrato lo más ilustrativo posible de la presencia y evolución del fenómeno en la gran pantalla, aportaré una cronología que, según mi criterio, incluye algunas de las películas reflexivas más importantes de la historia. En el último apartado de esta sección, se explicarán, aportando ejemplos, una serie de tipologías que tratan de clasificar los mecanismos y estrategias metaficcionales del medio cinematográfico.

La parte final de este trabajo está destinada al análisis detallado de la metaficción de tres películas mediante la aplicación de los mencionados modelos taxonómicos. Los títulos seleccionados han sido *Close-Up* (Abbas Kiarostami, 1990), *El ladrón de orquídeas* (Spike Jonze, 2002) y *Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)* (Alejandro G. Iñárritu, 2014). He decidido elegir estos filmes en concreto porque, en primer lugar, si bien son ejemplos de películas reflexivas, son muy diferentes entre sí. Además, considero que cada uno de estos largometrajes constituye, por sí mismo, un texto audiovisual rico plagado de numerosos y variados mecanismos metaficcionales. Mi decisión también se basa en que quería incluir un título sobresaliente de cada una de las últimas tres décadas, en un intento de llevar la cronología anteriormente propuesta hasta el momento presente.

1.2 Objetivos

El objetivo principal que se pretende cumplir con la elaboración de este estudio es identificar y examinar los diferentes recursos y estrategias narrativas y fílmicas mediante los cuales la metaficción se manifiesta y toma forma en el medio cinematográfico. Para ello, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- Definir e ilustrar el concepto de metaficción en su vertiente literaria.
- Comparar, a grandes rasgos, las manifestaciones de la metaficción en la literatura y en el cine, señalando puntos de encuentro y desencuentro.
- Establecer una definición clara e integradora de la metaficción cinematográfica, que tenga en cuenta sus dimensiones e idiosincrasias.
- Componer una cronología de títulos esenciales que ilustre la presencia y evolución de la reflexividad y la metaficción a lo largo de la historia del cine.
- Elaborar y proponer un modelo de análisis de la metaficción cinematográfica más completo y eficaz mediante la combinación de varias tipologías existentes.
- Aplicar las diferentes tipologías seleccionadas en el estudio de los elementos metaficcionales empleados en las películas *Close-Up*, *El ladrón de orquídeas* y *Birdman*.

1.3 Metodología

El presente trabajo se enmarca en las áreas de investigación de los Estudios Fílmicos y de la Narratología. La primera de estas disciplinas toma como objeto de estudio a los productos cinematográficos, mientras que la segunda se centra en el conocimiento de las estructuras y mecanismos narrativos, sus convenciones y su impacto en la audiencia. Este estudio pretende, mediante la identificación de determinados elementos narrativos y técnicas fílmicas, ofrecer una descripción detallada y concisa de la metaficción en el cine.

Los dos aportes fundamentales que forman parte del marco teórico son los libros *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) de Patricia Waugh y *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985) de Robert Stam. El estudio de Waugh es esencial como punto de partida, ya que ofrece una serie de nociones básicas para entender el concepto de la metaficción. Está orientado al análisis del proceso de escritura auto consciente, concretamente en la novela, y de la dicotomía realidad/ficción. Por su parte, Stam, si bien abarca tanto el campo de la literatura como el del cine en su libro, muestra un mayor interés por la reflexividad y la metaficción en la gran pantalla. Es de las primeras aportaciones que considera la metaficción específicamente cinematográfica e indaga sobre

parámetros como la imagen, la música y el montaje, lo que lo convierte en un estudio base obligatorio para este ensayo.

En un segundo nivel, también considero conveniente destacar los artículos de Alberto García (2003), Lucía Tello (2014) y Rune Bruun Madsen (2015), puesto que he recurrido a los modelos de clasificación de estrategias metaficcionales que proponen estos autores y autora para el análisis de las películas seleccionadas.

2. ACERCAMIENTO A LA METAFICCIÓN

2.1 Primeras definiciones del término y análisis en literatura

Al igual que Narciso quedó prendado al verse reflejado en el agua, el arte tiene la capacidad de volver la mirada sobre sí mismo y maravillarse ante el espejo. En un minucioso estudio fisionómico, logra reconocerse y convertirse en protagonista indiscutible en cualquiera de sus múltiples manifestaciones; ya sea sobre el papel, el lienzo, el pentagrama o la pantalla. Gracias a esta reflexión sobre su propia existencia como creación artística, podemos encontrarnos con el infante que se impulsa fuera del marco del cuadro *Huyendo de la crítica* (1874) de Pere Borrell del Caso, con Borges preguntando directamente al lector si está seguro de entender su lenguaje en “La Biblioteca de Babel” (1941, p.470), con Anna Karina taladrando la cuarta pared para encontrarse con el ojo del espectador al mirar directamente a cámara en *Vivir su vida* (1962) y con que en “Yellow” (2000) de Coldplay, Chris Martin cante que ha escrito una canción llamada “Yellow”.

El fenómeno de la reflexividad y la auto referencialidad queda recogido etimológicamente en el prefijo ‘meta’, que proviene del griego y literalmente significa ‘acerca de’. Así, dependiendo de la disciplina de estudio en cuestión, es posible hablar, por ejemplo, de metapintura, metateatro o metaficción. De este modo, entendemos que la metaficción designa esa ficción que habla o reflexiona sobre la ficción misma. Como acertadamente señala García Landa, la metaficción se produce al manipular de manera consciente las estructuras ficcionales, al jugar con la ficción (1991, p.2). Llegados a este punto, es necesario delimitar correctamente el concepto de ‘ficción’, dado que existen numerosas definiciones, unas más excluyentes que otras. La propuesta de la RAE resulta apropiada, puesto que su tercera acepción incluye tanto la ficción literaria como la cinematográfica o audiovisual: “Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”.

La gran mayoría de teorías narrativas nacen en torno al análisis de textos literarios y posteriormente se aplican y adaptan a sus equivalentes en el terreno de la narrativa

audiovisual. Este también ha sido el caso del estudio de la metaficción; el término nace vinculado a la ficción en el campo de la literatura. Es el escritor y crítico literario William H. Gass quien, en 1970, utiliza por vez primera la palabra ‘metaficción’ en el capítulo “Philosophy and the Form of Fiction” de su libro *Fiction and the Figures of Life*. Gass acuña el término para referirse, en efecto, a esa ficción que se vuelve predominante a partir de 1960 y que surge como antítesis de la tradición del realismo decimonónico. Este estilo de ficción al que el crítico se refiere se caracteriza por un alto grado de reflexividad y un especial interés en mostrar los mecanismos de creación literaria (1970, pp.24-25).

Entre las aportaciones más tempranas e indispensables para la revisión en profundidad de la metaficción encontramos el influyente libro de Patricia Waugh *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), donde la autora propone una definición a la que, a día de hoy, se sigue haciendo referencia con frecuencia: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”¹ (1984, p.2). Esta definición añade otra característica fundamental de la metaficción: el cuestionamiento de lo que es real y lo que es ficticio. Si bien suena paradójico, “[l]a metaficción es prueba de la tensión constante que existe entre ficción y realidad, y cómo los límites de ambas se diluyen” (Vizcaíno, 2016, p.34). Una ficción que se desmitifica y se muestra ‘sincera’, sin trampa ni cartón, hace que el lector o lectora no sepa localizar esa delgada línea que separa la realidad de la ficción, si es que realmente la hay.

2.2 Tendencia postmodernista... o no

Cuando se investiga sobre metaficción literaria, un elevado porcentaje de fuentes suelen asociarla casi simbióticamente con el movimiento postmodernista. Se establecen como periodo clave las décadas de 1960 y 1970, debido a que, objetivamente, a partir de los años 60 “novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions”² (Waugh, 1984, p.2). ¿Por qué motivo ven los escritores y escritoras postmodernistas la metaficción como una herramienta interesante? El pensamiento postmoderno siente la necesidad de romper con las normas establecidas, rehúsa mantener las convenciones propias del realismo y busca una nueva interacción con el público lector. En consecuencia, se emplean técnicas de escritura innovadoras, más críticas y

¹ *Metafiction* es un término otorgado a la ficción escrita que de manera auto consciente y sistemática revela su condición de artefacto para plantear preguntas sobre la relación entre ficción y realidad (la traducción es mía).

² Los y las novelistas han mostrado una mayor preocupación acerca de las cuestiones teóricas relacionadas con la construcción de la ficción (la traducción es mía).

experimentales, entre las cuales encaja a la perfección el juego metaficcional. Todas estas ideas forman parte de los ensayos “La muerte del autor” (“The Death of the Author”, 1967) de Roland Barthes y “La literatura del agotamiento” (“The Literature of Exhaustion”, 1967) de John Barth, ambos considerados manifiestos cruciales del postmodernismo. Como señala Barth:

By “exhaustion” I don’t mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities- by no means necessarily a cause for despair. That a great many Western artists for a great many years have quarreled with received definitions of artistic media, genres, and forms goes without saying. Pop art, dramatics and musical “happenings”, the whole range of “intermedia” or “mixed-means” art bear recentest witness to the romantic tradition of rebelling against Tradition.³ (1967, p.65)

Si bien se reniega del mantenimiento de la norma, para lograr de manera satisfactoria la ruptura con la tradición es necesario su previo dominio y conocimiento. Esto también es aplicable a la metaficción, ya que, en palabras de Waugh, como estrategia narrativa “represents a response to a crisis within the novel – to a need for self-conscious parodic undermining in order to ‘defamiliarize’ fictional conventions that have become both automatized and inauthentic, and to release new and more authentic forms”⁴ (1984, p.65). El efecto de extrañeza que la metaficción busca despertar en el público lector solamente es posible con la existencia de un momento anterior que invite a la ‘inmersión’ o ‘familiaridad’. Para que nos saquen de la ficción es fundamental primero estar dentro de ella.

Entre las numerosas obras metaficcionales publicadas durante estos años, citaremos como ejemplos la novela *La mujer del teniente francés* (*The French Lieutenant’s Woman*, 1969) de John Fowles y la colección de historias cortas *Perdido en la casa encantada* (*Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, 1968) de John Barth. En el relato que da título al libro de Barth, encontramos desde el principio varias digresiones por parte del narrador que pausan la acción, revelan la artificialidad de la historia y comentan las técnicas de escritura de ficción características del siglo XIX:

En route to Ocean City he sat in the back seat of the family car with his brother Peter, age fifteen, and Magda G_____, age fourteen, a pretty girl and exquisite Young lady, who live not far from them on B_____ Street in the town of D_____, Maryland. Initial, blanks, or both were often substituted for

³ Con “agotamiento” no me refiero a nada tan cansado como el tema de la decadencia física, moral o intelectual; solo al uso excesivo de ciertas formas o al agotamiento sentido por algunas posibilidades- de ninguna manera es necesariamente motivo de desesperación. No es ningún secreto que muchos artistas de Occidente durante muchos años se han peleado por establecer las definiciones de los medios artísticos, géneros y demás formas. El arte pop, ciertos “happenings” dramáticos y musicales, todas las variedades de arte “intermedio” o “mixto” son testigos recientes de la tradición romántica de rebelarse contra la Tradición (la traducción es mía).

⁴ Representa una respuesta a la crisis de la novela – a la necesidad de una deconstrucción auto consciente y paródica que logre ‘desfamiliarizar’ convenciones ficcionales que se han vuelto automatizadas y huecas, para así liberar nuevas formas más auténticas (la traducción es mía).

proper names in nineteenth-century fiction to enhance the illusion of reality. It is as if the author felt it necessary to delete the names for reasons of tact or legal liability.⁵ (1968, p.69)

Tras lo expuesto, se puede afirmar que los textos postmodernistas se nutren con frecuencia de la metaficcionalidad; sin embargo, ¿acaso solo encontramos metaficción en el postmodernismo? Definitivamente, no. Waugh apunta que, efectivamente, “the *practice* [metafiction] is as old (if not older) than the novel itself”⁶ (1984, p.5). Por su parte, Hutcheon, en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1984), tampoco apoya la afirmación de que la ficción auto reflexiva sea exclusivamente propia de la literatura postmodernista: “the term ‘postmodernism’ seems to me to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction”⁷ (1984, p.11). De hecho, como comentan acertadamente ambas críticas, existen casos aislados de épocas anteriores y en la contemporaneidad seguimos encontrando una enorme cantidad de obras que explotan con éxito las posibilidades de la metaficción, como es el caso de los autores Salman Rushdie y Orhan Pamuk.

No resulta una tarea sencilla establecer una cronología que evidencie de manera clara y unánime el nacimiento de las prácticas metaficcionales en literatura. Aun así, se suele señalar *El Quijote* de Cervantes (1605-1615) como claro pionero, puesto que el escritor “fue el primero en desvelar de forma nítida el artificio y dejar patente el papel del autor y del receptor en la creación de la obra” (García, 2003, p.79). Otra novela también considerada un ejemplo clave de metaficción es *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759) de Laurence Sterne. Incluso antes de *El Quijote* se puede hablar de varias narraciones con guiños metaficcionales, entre ellas la obra de Chaucer *Los cuentos de Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1387), en la que el propio Chaucer es autor, narrador y uno de los personajes que peregrinan hacia la Catedral de Canterbury y entretiene al resto de caminantes relatando dos cuentos. Richardson (2010), por su parte, advierte que también en *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero hay pasajes con un alto grado de metaficcionalidad.

Lo que se puede concluir de este breve recorrido es que la metaficción es una tendencia o función inherente de todas las novelas o ficciones en general (Waugh, 1984, p.5). Si bien depende de la intención del autor o autora, la presencia de la metaficción desde la

⁵ De camino a Ocean City se sentó en el asiento trasero del coche familiar con su hermano Peter, de quince años, y con Magda G_____, de catorce, una niña bonita y damisela exquisita que no vive lejos de ellos en la calle B_____ en la ciudad de D_____, en Maryland. Mayúsculas, huecos o ambos eran sustituidos a menudo por nombres de verdad en la ficción del siglo diecinueve para intensificar la ilusión de realidad. Es como si el autor sintiera necesario eliminar los nombres por discreción o para evitar responsabilidades legales (la traducción es mía).

⁶ La *práctica* [metaficción] es tan antigua (si no incluso más) como la propia novela (la traducción es mía).

⁷ El término ‘postmodernismo’ me parece una etiqueta muy restrictiva para un fenómeno contemporáneo tan amplio como la metaficción (la traducción es mía).

Antigüedad prueba que siempre ha existido la posibilidad de recurrir a la reflexividad. Es innegable que durante la postmodernidad se experimenta una cálida acogida de la metaficción, razón por la cual es comprensible que al hablar de este término se tenga que mencionar al postmodernismo y viceversa. Sin embargo, si restringimos la existencia de esta práctica al movimiento postmodernista, es como si, para abarcar toda la historia de la literatura, solo nos bastara con referirnos a unas décadas concretas.

2.3 Metaficción en literatura vs metaficción en el cine

Hutcheon, quien también se refiere a la metaficción como ‘narcisismo narrativo’, reconoce que, como se comentó anteriormente, este narcisismo formal se encuentra presente en todas las artes (1984, p.35). Aunque la autora enfoca su trabajo en la metaficción literaria, dedica unas palabras para resaltar que la metaficción también ha encontrado en la narrativa audiovisual un entorno propio para su desarrollo y que resulta erróneo limitar el narcisismo narrativo a su vertiente literaria: “[p]erhaps, in actual fact, it is narrative as a whole, and not just literary narrative that has progressed to a process-oriented mode[;] Jean-Luc Godard is one film-maker whose work might be cited in support of this notion of a developing narrative self-reflexiveness”⁸ (1984, p.20). Stam, con su libro *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985), es uno de los pocos teóricos que atribuye al cine la importancia que merece en el estudio de la metaficción (Madsen, 2015).

Resulta interesante estudiar cómo el mismo concepto se puede desarrollar de diferente manera dependiendo del medio en el que se dé. No es lo mismo leer un libro que ver una película. Por esta razón, la metaficción no se manifiesta de igual forma en la narración literaria que en la filmica, aunque en definitiva ambas formas busquen alcanzar el mismo objetivo estético. Schmidt (2013) establece acertadamente que las principales características de las estrategias narrativas en la literatura también pueden encontrarse en la narración audiovisual; sin embargo, el procesador de texto y la cámara ofrecen posibilidades distintas. La ficción literaria depende en su totalidad de la palabra escrita, pero en el cine podemos distinguir la dimensión de la imagen, del sonido y de la palabra; tres planos que se prestan a la experimentación con la auto reflexividad, siendo quizás el visual el más importante.

Cada medio va a tender a reflexionar sobre sí mismo: una novela reflexionará con más frecuencia sobre los fenómenos de escritura y lectura (metaliteratura) y una película tendrá más interés en mostrar el proceso de producción o el mundo detrás de las cámaras

⁸ Tal vez, de hecho, es la narrativa en todo su conjunto, y no solamente la narrativa literaria, la que ha progresado hacia un modo orientado al proceso creativo[;] Jean-Luc Godard es un cineasta cuyo trabajo podría citarse para ilustrar este desarrollo de una narrativa auto reflexiva (la traducción es mía).

(metacine). Así, por citar dos ejemplos, en “Perdido en la casa encantada” Barth escribe sobre el uso de la letra cursiva (p.69), mientras que en *Monty Python y los caballeros de la mesa cuadrada* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Gilliam, Terry Jones, 1975) la actriz abandona súbitamente su personaje en la pantalla para sugerir la eliminación de la escena que acaban de filmar. Igualmente, esto no quiere decir que una ficción literaria no pueda narrar la vida de un actor (Waugh, 1984, p.116) o que un filme no pueda tratar la creación de una novela, por ejemplo, sin dejar en ningún caso de ser metaficcionales. Más que con la forma en la que una novela emplea recursos metaficcionales, el cine se asemeja en mayor grado a la manera en la que el drama concretamente, gracias a su faceta representativa, reflexiona sobre sí mismo.

Para entender la reflexividad en el teatro (y por consecuencia en el cine) considero pertinente mencionar el teatro épico y la teoría del efecto de alienación o distanciamiento formulada por Bertold Brecht a principios del siglo XX. Con su propuesta, Brecht plantea romper con la ilusión del teatro y así lograr una representación teatral que no busca ni la verosimilitud ni ocultar su naturaleza técnica. Según García Landa, “Brecht’s epic theatre will emphasize [...] the notions of convention, visible artificiality and emotional detachment”⁹ (1991, p.22). Mediante la puesta en práctica de acciones como hacer visible la tramoya teatral (e.g.: la iluminación), la ruptura de la cuarta pared y un método actoral en el que el actor o la actriz no se ‘transforma’ en el personaje, se consigue este efecto que distancia al público de la obra (Willett, 1964, p.136). Se rechaza la posibilidad de una experiencia ilusoria y aristotélica del teatro con la intención de sustituir la pasiva inmersión del público por un análisis crítico activo.

2.3.1 La adaptación de la metaficción: El caso de *La mujer del teniente francés*

Con ánimo de ilustrar la forma en que la metaficción se desarrolla en la literatura y cómo lo hace en la gran pantalla, he considerado conveniente realizar una comparación entre la novela *La mujer del teniente francés* de Fowles y su posterior adaptación cinematográfica dirigida por Karel Reisz (1981). Ambas obras tratan la misma historia y son reflexivas, pero siguiendo estrategias totalmente diferentes. Con el fin de que los mecanismos metaficcionales presentes en las líneas de Fowles funcionaran en términos fílmicos, hubo que “condensarlos, simplificarlos y/o dramatizarlos, para hacerlos visibles” (Pérez, 2000, p.193). En otras

⁹ El teatro épico de Brecht enfatizará [...] las nociones de la convención, la artificialidad visible y el desapego emocional (la traducción es mía).

palabras, la metaficción de la novela debía traducirse de tal forma que lograra un efecto similar en las salas de cine.

La trama del libro tiene lugar en la Inglaterra victoriana y se centra en el complicado romance entre el científico Charles Smithson y la supuesta *fallen woman*¹⁰ Sarah Woodruff. Durante un paseo por la ciudad costera de Lyme con su reciente prometida Ernestina Freeman, Charles ve por primera vez a Sarah, que contempla fijamente el horizonte desde un malecón, sin temor al oleaje. Ernestina le explica que se trata de ‘Tragedy’ o, como también la llaman, ‘la mujer del teniente francés’, un oficial al que entregó su virtud y que posteriormente la abandonó, según se rumorea en el pueblo. Charles queda prendado del aura misteriosa que desprende Sarah y ambos terminan teniendo varios encuentros, siendo en uno de ellos cuando la joven le confiesa su *affair* con el francés, confirmando así los rumores. La pareja acaba consumando su relación en Exeter y esa noche se descubre que Sarah no había perdido su virginidad hasta ese momento. Charles decide anular su compromiso con Ernestina, pero desgraciadamente pierde la pista de Sarah. Llegados a este punto de la trama, según nos informa el narrador, la novela nos va a ofrecer dos posibles finales: un primero donde los protagonistas se reencuentran y acaban juntos y otro en el que Sarah no muestra interés en retomar la relación y Charles se marcha solo en barco.

El aspecto más relevante de la novela es la voz del narrador. Si no fuera por su presencia y sus comentarios, estaríamos ante una novela victoriana convencional. Fowles no recurre a un narrador común, si no a una entidad contemporánea que reflexiona sobre la construcción de la ficción que nos está contando y a su vez critica la realidad de la época desde la perspectiva del siglo XX:

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters’ mind and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and ‘voice’ of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.¹¹ (1969, p.85)

¹⁰ El término *fallen woman* es un arquetipo literario que se utiliza para referirse a una mujer que ha mantenido relaciones sexuales antes de contraer matrimonio o fuera del mismo. Para la sociedad victoriana esto supone un gran estigma, puesto que el conservadurismo imperante demonizaba a aquellas mujeres que decidían libremente disfrutar de su sexualidad, tachándolas de libertinas o prostitutas. Encontramos un ejemplo claro de *fallen woman* en la protagonista de la novela de Thomas Hardy *Tess of the d’Urbervilles* (1891), en este caso por culpa de una violación.

¹¹ No lo sé. Esta historia que estoy contando es pura imaginación. Estos personajes que he creado nunca existieron fuera de mi propia mente. Si he fingido hasta ahora que conozco las mentes de mis personajes y sus pensamientos más profundos, ha sido porque estoy escribiendo (tal como he asumido parte del vocabulario y la “voz” de) siguiendo la convención universalmente aceptada en el momento que tiene lugar mi historia: que el novelista es Dios. Él puede no saberlo todo, sin embargo, finge que sí. Pero yo vivo en la época de Alain Robbe-Grillet y Roland Barthes; si esto es una novela, no puede ser una novela en el sentido moderno de la palabra (la traducción es mía).

Además, con la presentación de varios finales, el narrador otorga al público lector la responsabilidad y potestad de elegir un final, haciéndole consciente del importante papel que juega (Waugh, 1984, p.42).

La principal dificultad a la hora de adaptar la novela a la pantalla residía en cómo mostrar cinematográficamente estos comentarios metaficticiales del narrador, puesto que el uso constante de un posible *voice-over* a lo largo de todo el filme podía no ser muy efectivo y pecar de monótono. De acuerdo con Bayer, el guionista de la adaptación al cine, Harold Pinter, fue consciente de que “the metadiegetic nature of the novel ha[d] to be transformed into a meta-cinematic metaphor for *The French Lieutenant’s Woman* to work well on the screen”¹² (2010, p.905). Por este motivo, se tomó la decisión de crear dos tramas paralelas en constante diálogo. Una de estas tramas relata la historia de la novela hecha película, mientras que la segunda muestra la vida de los actores, actrices y equipo técnico que participan en la producción de dicho filme. La actriz Anna (Meryl Streep) y el actor Mike (Jeremy Irons), durante el rodaje de la adaptación cinematográfica de *La mujer del teniente francés*, tienen una aventura al igual que los personajes que ellos mismos interpretan (Sarah Woodruff y Charles Smithson, respectivamente).

Al transformar la historia de la novela en una película que trata sobre la creación de una película, “Pinter convirtió el juego meta-literario de Fowles en un juego meta-cinematográfico” (Pérez, 2000, p.188). Gracias a los cambios mencionados, la metaficcionalidad del largometraje toma forma en la presentación consciente del proceso de producción y, como puntualiza Pérez, en “las alusiones directas al aparato del cine, al guion y a la novela, así como las escenas en que los actores ensayan o comentan sus papeles” (2000, p.186). Un ejemplo de esto es observable nada más comenzar la película, puesto que la primera escena nos muestra al equipo técnico terminando de poner a punto la decoración y vemos una claqueta que indica que el rodaje ha comenzado.

Por otro lado, el guionista inteligentemente consigue mantener la distancia temporal que existe en el relato de Fowles entre el narrador y la diégesis. El punto de vista contemporáneo que el narrador aporta en la novela se logra en la versión cinematográfica gracias a que la trama de Anna y Mike tiene lugar en el tiempo presente (años 80) (fig. 1) y la trama de la película que filman se encuentra en el periodo victoriano (fig. 2). La contraposición de la apariencia física de los personajes, su comportamiento y el entorno que

¹² La naturaleza metadiegetica de la novela [tenía] que transformarse en una metáfora metafílmica para que *La mujer del teniente francés* funcionara bien en la pantalla (la traducción es mía).

les rodea en ambos planos narrativos, muestra de una manera más visual el contraste y crítica que presentaba Fowles sobre el papel.

Otra dificultad que presentaba la adaptación tenía que ver con los dos finales opuestos que presenta la novela. La película quizás opta por una apuesta menos arriesgada, pero que en definitiva también muestra ambos finales al asignarle uno a cada trama. De este modo, la línea narrativa que trata la historia de Fowles acaba con el reencuentro y la reconciliación entre Sarah y Charles, mientras que Anna abandona a Mike en el final de la trama contemporánea. Sin duda, es una decisión que invita a la reflexión por parte de la audiencia sobre la estrecha relación entre ficción y realidad, pero que a su vez nos recuerda que los finales felices solo ocurren en las películas.

Si bien *a priori* podría parecer que el guion elaborado por Pinter se toma demasiadas libertades con respecto a la obra original, lo cierto es que es el resultado de un elaborado análisis que busca mantener de manera adecuada todas las idiosincrasias de la novela, con un especial interés en su metaficcionalidad. Se buscaron alternativas cinematográficas que lograsen el mismo efecto que los recursos literarios que empleó Fowles, dando como resultado una adaptación que agradó tanto al público como a la crítica (Bayer, 2010, p.894). Los cambios con respecto al libro resultaron necesarios para lograr una experiencia más interesante y satisfactoria en la gran pantalla:

Harold Pinter, an impressive playwright in his own right and a much-respected writer, brought to the screenplay of *The French Lieutenant's Woman* his own vision, turning Fowles's discourse on authorship into an exploration of how fiction and reality clash in the way we understand love and romance today. Fowles's authorial interventions were replaced in his clever re-telling by the contrast between the illusion generated by film-making and the 'real' love and lives of the actors performing the tale.¹³ (Martín, 2014, p.69)

3. LAS DIFERENTES MANIFESTACIONES Y TENDENCIAS DE LA METAFICCIÓN EN EL CINE

3.1 De qué hablamos cuando hablamos de metaficción cinematográfica

Tras haber esbozado el fenómeno de la reflexividad con más ahínco en la ficción literaria, ha llegado el momento de pasarle el espejo al séptimo arte. En este capítulo, se estudiarán más detenidamente las características y expresiones genuinas de la metaficción en la gran pantalla, algunas ya introducidas en el análisis del largometraje *La mujer del teniente*

¹³ Harold Pinter, un gran dramaturgo por derecho propio y un escritor muy respetado, trajo al guion de *La mujer del teniente francés* su propia visión, convirtiendo el discurso de Fowles sobre la autoría en una exploración de cómo la realidad y la ficción chocan en la forma en la que entendemos el amor y el romance hoy en día. Las intervenciones autorales de Fowles fueron reemplazadas en la inteligente versión de Pinter por el contraste entre la ilusión generada por la magia del cine y el amor y vidas 'reales' de los actores (la traducción es mía).

francés. En un primer orden de cosas, debemos entender, pues, la metaficcionalidad en el cine concretamente como aquella ficción audiovisual que muestra interés en examinar los fundamentos de la ficción y que suele tender con frecuencia a “desvelar los mecanismos que crean la ilusión cinematográfica” (García, 2003, p.74).

Como ya se mencionó anteriormente, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985) de Robert Stam constituye, sin duda alguna, uno de los estudios más completos (hasta la fecha de su publicación) y esenciales sobre la metaficción en el medio audiovisual. Stam sostiene en su análisis que la reflexividad en las películas se manifiesta principalmente mediante alegorías del espectador, como es el caso de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), o con la presentación de historias que muestran la producción cinematográfica, tal y como sucede en *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973). Young también coincide en que este tipo de largometrajes otorga especial protagonismo a los procesos fílmicos y narrativos (2011, p.5). Con esta temática metacinematográfica, los directores y directoras convierten su medio de trabajo en objeto de discusión. Se consigue de este modo enseñar la realidad detrás de las cámaras; en palabras de Gregory:

By holding up a mirror to a work, filmmakers call attention to the constructed nature of film, which is, in its own right, an act of truth. By exposing this constructed nature of fiction films, a film can make grander claims than before about truth itself and its relationship to fiction.¹⁴ (2016, p.1)

No obstante, aunque el metacine constituye la expresión metaficcional más recurrente en la gran pantalla, es un error restringir la metaficción en el cine a películas cuyas tramas tratan la vida en los grandes estudios o el rodaje de un filme. Existen también películas que reflexionan sobre la ficción literaria o exploran los cimientos de la ficción a niveles más conceptuales. Hallamos un claro ejemplo en *Más extraño que la ficción* (*Stranger than Fiction*, 2006) de Marc Forster, un filme que muestra el proceso de escritura y cuestiona muchos aspectos del mundo literario. En la producción de Forster, el protagonista, Harold Crick (Will Ferrell), descubre que es un personaje ficticio cuyo destino está sometido a las decisiones que tome su autora, la famosa novelista británica Karen Eiffel (Emma Thompson). Tras sorprenderse de que su personaje esté ‘vivo’, Karen se ve obligada a replantear el desenlace de la historia. La escritora tenía planeado acabar la novela con la desdichada muerte de Harold y así publicar una trascendente tragedia que sería aclamada por

¹⁴ Al sostener un espejo frente a una obra, los y las cineastas resaltan la naturaleza artificial del cine, lo cual es, por derecho propio, un acto de sinceridad. Al exponer la artificialidad de las películas de ficción, una película puede hacer afirmaciones más grandiosas que nunca sobre la verdad en sí misma y su relación con la ficción (la traducción es mía).

la crítica. Finalmente, ella se arriesga a cambiar el final y permite que Harold sobreviva a un accidente, aunque esta modificación le cueste la reprobación de su obra. Sobre la película en cuestión, Young destaca que “[it] suggests that comedy can have just as much social impact as tragedy, and the process of writing here plays an instrumental role in articulating these self-reflexive notions about fiction and narrative in general”¹⁵ (2011, p.10).

Dejando a un lado la temática que pueda tratar un filme, también es posible hablar de metaficción cinematográfica en el terreno de las categorías técnicas y la construcción de la narración. Las narrativas complejas son igualmente metaficcionales porque su propia concepción plantea un rechazo consciente de ciertas convenciones de la narración lineal clásica, una serie de normas con las que la audiencia suele estar familiarizada (Young, 2011, p.8). En otras palabras, pese a que una película no narre nada relacionado con la ficción en cualquiera de sus variantes, es posible que la manera en la que la historia está contada o montada suponga una reflexión sobre el propio lenguaje cinematográfico a través de la subversión y la experimentación. Stam estudia las posibilidades de la reflexividad técnica cinematográfica inspeccionando los parámetros de la imagen, la música, el sonido y el montaje (1985, pp.255-266). En cuanto a la imagen, los y las cineastas pueden jugar con los colores y los filtros, como ocurre en la primera escena del filme de Jean-Luc Godard *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) (figs. 3 y 4)¹⁶, y con el movimiento de la cámara para romper con la representación visual tradicional. El crítico concluye que los directores reflexivos optarán por emplear el sonido y la música ‘contra’ la imagen, en lugar de desempeñar su función tradicional de acompañarla o de servir de guía emocional para la audiencia. Con esto se buscan nuevas posibilidades de yuxtaposición poética e ideológica (Stam, 1985, p.261).

En lo que al montaje se refiere, Stam establece una acertada analogía entre el montaje invisible o de continuidad y el realismo de la novela decimonónica, ya que presentan muchas similitudes entre ellos (1985, p.259). Ambos promueven la inmersión de la audiencia y del público lector en la mimesis¹⁷, teniendo como objetivo que nos olvidemos de que estamos viendo una película o leyendo un libro. Hoy en día, el mantenimiento de las reglas de estos

¹⁵ Sugiere que la comedia puede tener tanto impacto social como la tragedia, y el proceso de escritura aquí juega un papel clave para la articulación de estas nociones auto reflexivas sobre la ficción y la narrativa en general (la traducción es mía).

¹⁶ En *El desprecio*, Godard recurre a estos filtros rojos y azules sobre la imagen por varios motivos. En primer lugar, su empleo resalta la artificialidad y manipulación de la imagen durante el montaje. Además, esta decisión estética recuerda a la práctica habitual de tinter fotogramas durante el cine en blanco y negro (rosa para las escenas románticas y azul para las que tenían lugar de noche). Más metafóricamente, y en relación con la temática de la película, este paso del color rojo al azul podría servir como *foreshadowing* que evidencia el ‘enfriamiento’ de la relación entre los protagonistas.

¹⁷ La mimesis es la representación fiel y objetiva del mundo real en una obra. Proviene del griego y significa ‘imitar’. A través de la imitación de la realidad, se consigue una fácil identificación por parte del público receptor.

métodos sigue gozando de buena salud en el cine y la literatura. Sin embargo, del mismo modo que los escritores y escritoras postmodernistas se sirvieron de la metaficción para ‘profanar’ el estilo de la novela realista del siglo XIX, los directores o directoras que deciden emplear estrategias metaficcionales atentan de manera consciente contra el montaje clásico de Hollywood. Según Young, “metafilms and metafiction often use a style that is, in many ways, antithetical to a project of verisimilitude and ‘realism’”¹⁸ (2011, p.5). Aun así, Stam opina que resulta erróneo considerar la reflexividad y el realismo como términos necesariamente contrarios, ya que muchos textos combinan una dimensión realista con mecanismos reflexivos: son capaces de mostrar las realidades cotidianas mientras recuerdan a la audiencia la artificialidad de la mimesis (1985, p.15).

En definitiva, el cine cuenta con un amplio abanico de herramientas y posibilidades para reflexionar sobre la ficción. No podemos reducir la metaficción cinematográfica a películas que traten sobre películas, como acertadamente resume Gregory:

[M]etacinema can push an audience to question truth, reality, and heavy existential subjects like the meaning of life without showing cameras and boom mics. Metacinema is more than just films within or about films. Any film that investigates truth by examining performance, fiction or the construction thereof can be considered metacinematic.¹⁹ (2016, pp.15-16)

La metaficción, al mostrar el artificio del medio, quebranta los principios miméticos de los manuales del cine clásico. Por este motivo, como apunta Stam, las películas reflexivas han llegado a ser mal vistas por algunos críticos puristas que rechazan el sabotaje a los placeres convencionales de ilusión e identificación (1985, p.159). Estos placeres, en las películas metaficcionales, son sustituidos por otros que solo pueden alcanzarse a través de una perspectiva activa y observadora por parte de la audiencia (Madsen, 2015).

3.2 Breve recorrido por ejemplos relevantes de la historia del cine

Resulta oportuno recordar que, aunque sea posible señalar determinadas épocas en las que el recurso de la metaficción haya sido especial y notablemente prolífico, esto no quiere decir que no haya existido antes ni que no haya perdurado posteriormente. Así, del mismo modo que en literatura encontramos algunas obras con pasajes metaficcionales en el periodo

¹⁸ El metacine y la metaficción a menudo utilizan un estilo que es, de muchas maneras, contrario a un proyecto de verosimilitud y ‘realismo’ (la traducción es mía).

¹⁹ El metacine puede alentar al público a cuestionarse la verdad, la realidad y otros temas existenciales como el significado de la vida sin mostrar cámaras ni micrófonos. El metacine es más que simplemente películas dentro otras o películas sobre el mundo del cine. Cualquier filme que investigue la realidad examinando la actuación, la ficción o la construcción, por tanto, puede considerarse metacinematográfico (la traducción es mía).

clásico, el medio cinematográfico también desarrolla su capacidad reflexiva y de autoconsciencia desde su nacimiento a finales del siglo XIX. Tello, de igual manera, respalda esta afirmación al declarar que “[t]he Seventh Art, as a first magnitude artistic expression, has been self-referential since the beginning of the cinematographic production, reflecting on the inner mechanisms of the industry from the dawn of its conception”²⁰ (2014, p.117).

Ya en 1902, cuando el cine no contaba aún con diez años de vida, se puede observar en el cortometraje *Uncle Josh at the Moving Picture Show* de Edwin S. Porter una evidente temática cinematográfica con la representación de la mágica experiencia del público en las salas de cine. Un personaje masculino, quien, a juzgar por el título, suponemos que se trata del tío Josh, se encuentra en un cine viendo una serie de cortometrajes costumbristas que parece confundir con la realidad. Nada más comenzar la sesión, Josh salta de su asiento situado en un palco lateral y se sitúa al lado de la pantalla para imitar e interactuar con los personajes de los filmes que van apareciendo. El primer cortometraje que se proyecta está protagonizado por una mujer que baila grácilmente y cuyos pasos el tío Josh trata de acompañar. A continuación, observamos como Josh se desliza ligeramente por detrás de la tela de la pantalla y crea la ilusión de haberse metido *dentro* de la película (fig. 5). El segundo corto que ve nuestro protagonista muestra el recorrido de un tren que se acerca a cámara; las imágenes le sobresaltan y hacen que huya aterrado y se esconda. Esta escena es un claro guiño a ese público que, según ha quedado recogido en los libros de historia, se asustó con la proyección de *La llegada de un tren a la estación* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) de los Lumière, creyendo que realmente un tren iba a arrollarles. Finalmente, el tío Josh, escandalizado ante el último filme, que presenta a una pareja de campesinos besándose y abrazándose, se abalanza sobre la pantalla y la tira al suelo, desvelando al acomodador que se encontraba detrás de la tela y con el que acaba peleándose.

Este ejemplo temprano de reflexividad cinematográfica no tiene nada que envidiar a muchas películas metaficcionales de hoy en día, puesto que el cortometraje de Porter demuestra ser muy ingenioso en la mezcla de la ficción fílmica y el sentido objetivo de la realidad (Gregory, 2016, p.15). En apenas dos minutos de película, el director ha conseguido elaborar un retrato de la audiencia de la época y, a su vez, mostrar las diferentes actitudes que esta puede tomar ante el cine. Las resume a través del comportamiento del tío Josh al ver cada uno de los tres cortos: inmersión/entretenimiento, miedo y vergüenza. *Uncle Josh at the Moving Picture Show* logra que el espectador sea capaz de verse a sí mismo y, además, desvela

²⁰ El séptimo arte, como expresión artística de primera magnitud, ha sido auto referencial desde el comienzo de la producción cinematográfica, reflexionando sobre los mecanismos internos de la industria desde los albores de su concepción (la traducción es mía).

ante sus ojos que todo aquello que observa y se le antoja real no son más que proyecciones sobre una tela blanca.

Unos años más tarde se estrena otra película interesante que también se centra en la relación del público con la ficción cinematográfica: *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924). Según Stam, el filme supone una profunda meditación sobre la analogía película/sueño (1985, p.37). Dirigida y protagonizada por Buster Keaton, *El moderno Sherlock Holmes* narra la historia de un joven proyccionista que aspira a ser detective. Tras ser rechazado por la chica que le gusta (Kathryn McGuire) debido a que otro pretendiente (Ward Crane) de la joven le incrimina falsamente en el robo de un reloj, el protagonista vuelve cabizbajo a la cabina de proyección donde trabaja. Una vez allí, se queda dormido y durante su sueño salta hacia el interior de la pantalla y se introduce en la película que se está proyectando (fig. 6). Curiosamente, todos los protagonistas del filme proyectado son sustituidos por los personajes ‘reales’, creando así una película dentro de una película donde los personajes son los mismos en ambas diégesis, pero con diferente caracterización (figs. 7 y 8). Este filme en el que se cuela el proyccionista se llama *Sherlock Jr.* y aquí él interpreta el papel de un reputado detective que debe resolver el robo de unas perlas y un secuestro. A propósito de la película, Keaton expresó en una entrevista que la razón principal por la que quiso hacerla fue para realizar la escena en la que el protagonista atraviesa la pantalla y se cuela dentro del filme (Gillet y Blue, 1965, p.30). Con esto pretendía cumplir el deseo de un público que sueña con introducirse en la ficción audiovisual y convertirla en su realidad para así experimentar de primera mano las aventuras y los lujos de las películas. Así lo expresa González:

Esta mezcla de realidad y ficción puede servir como proyección de ciertos aspectos de la vida del espectador, a partir de qué tanto se identifica uno con lo que ve, qué tanto de nuestros deseos inconclusos son llenados por el cine, qué tanto es capaz de reflejar la pantalla nuestra propia existencia. (2004, p.96)

Entre los textos filmicos de estas primeras décadas del cine, el largometraje *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparátom*, 1929) de Dziga Vertov constituye una de las apuestas más arriesgadas de metaficción cinematográfica. En esta película se reflexiona sobre el propio lenguaje filmico. Realmente no tiene un argumento claro; simplemente, se van sucediendo una serie de planos y escenas que, con su orden y combinación, juegan con el montaje y con varios efectos especiales como la imagen congelada, la cámara lenta y rápida, el *rewind* o los planos superpuestos (fig. 9). Con un espíritu más próximo al de un documental, Vertov yuxtapone imágenes del día a día de la sociedad rusa (fig. 10) con otras que muestran la sala

de montaje, las cámaras, el celuloide y demás maquinaria cinematográfica (fig. 11). Como acertadamente señala Stam, *El hombre de la cámara* “documents the realities of filmmaking and of Soviet life in the late twenties, but also constantly foregrounds its status as artifact”²¹ (1985, p.15). Si bien no se nos cuenta una historia, el metraje de Vertov presenta la estructura de película dentro de una película, puesto que el filme comienza con unas imágenes que enseñan la apertura de una sala de cine, a un proyccionista poniendo a punto los rollos de celuloide y, posteriormente, a la audiencia entrando a dicha sala. Diversos planos de las caras del público viendo la película volverán a aparecer al final del filme, enmarcando así todo el contenido presentado dentro de las cuatro esquinas de la pantalla del teatro. De igual manera, hay que mencionar las escenas en las que se nos muestra a la editora haciendo cortes y editando la propia película que estamos viendo (fig. 12). Vertov presenta todo un ejercicio de metaficción que busca experimentar con las posibilidades del lenguaje cinematográfico y la creación de su significado mediante la preocupación en el método de recopilar, ordenar y difundir información filmada (Siska, 1979, p.286).

Aunque los ejemplos presentados hasta ahora parezcan interesarse más en el fenómeno de la exhibición o en la edición de las películas, muchos cineastas también han querido presentar historias que muestren el tedioso trabajo que conlleva rodar un filme. Como señala Stam, “countless Hollywood films treat Hollywood itself as a milieu, and focus, accurately or inaccurately, critically and uncritically, on the processes of film production”²² (1985, p.77). Si bien nos encontramos con producciones que critican o ensalzan la industria cinematográfica desde el cine mudo, en la década de 1950 se produjeron posiblemente dos de los títulos más sobresalientes de ‘Hollywood sobre Hollywood’: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) y *Cantando bajo la lluvia* (*Singin’ in the Rain*, Gene Kelly, Stanley Donen, 1952). Ambas cintas muestran las consecuencias que acarrió la incorporación del sonido al cine. En la primera, una antigua estrella que dejó de brillar con la llegada del sonoro trata de hacer un regreso triunfal, mientras que la segunda se centra en las dificultades de la adaptación a las ‘talkies’ a través de la filmación de un musical. Siska opina que estas películas, al no alejarse drásticamente de los cánones narrativos del cine clásico, son ejemplos de reflexividad tradicional, la cual es mucho menos osada en su ejecución que la reflexividad de los *auteurs* europeos, a la que se refiere como modernista (1979, p.286-287).

²¹ Documenta las realidades de la producción cinematográfica y de la vida soviética a finales de los años 20, sin dejar de destacar su condición de artificio (la traducción es mía).

²² Innumerables películas de Hollywood emplean al propio Hollywood como contexto para ofrecer un retrato fiel o inexacto que puede alabar o criticar los procedimientos de la producción filmica (la traducción es mía).

Los transgresores años 60 constituyen una auténtica época de revolución histórica, social, política y artística. Las nuevas olas del cine europeo y las innovadoras teorías filmicas (como la teoría de autor²³) que nacen en esta década, al igual que la literatura postmodernista, promueven un manifiesto creativo y rupturista con la norma y se valen muy a menudo de la metaficción para lograr su objetivo. Elsaesser y Hagener señalan el auge de la reflexividad que experimenta el cine de este periodo en los siguientes términos:

From the 1960s to the mid-1970s film theory, under the sign of mirror construction or *mise en abyme*, highlighted the reflexive potential of cinema. Self-reference of different kinds became an integral part of the stylistic arsenal of various European New Waves, itself reflected in turn by film theory. Immersion into the fiction suddenly seemed to become impossible.²⁴ (2015, p.64)

Los directores y directoras pertenecientes a este movimiento buscan la creación de una nueva gramática y sintaxis cinematográfica que realmente exprese algo, puesto que el modelo norteamericano se les ha quedado vacío y obsoleto. Según Stam, el declive del sistema de estudios de Hollywood, el cual se muestra en *El crepúsculo de los dioses* y a lo largo de los cincuenta y sesenta, coincidió con el asentamiento de la teoría de autor y la popularidad de cineastas procedentes de Europa como Godard y Fellini (1985, p.97). Las obras de estos dos autores, concretamente, serán las producciones reflexivas más ilustres e influyentes del cine, sobre todo por su estética y simbolismo.

Si hay un cineasta que ha empleado frecuentemente mecanismos metaficcionales hasta el punto de haberse convertido en marca de su estilo personal, ese es Jean-Luc Godard. El director francés tiende a manipular aspectos de la cinematografía, el montaje, el sonido y la puesta en escena, un hecho que obliga a su audiencia a no olvidar que está viendo una película (Young, 2011, p.11). El primero de sus filmes que considero pertinente mencionar es *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962), una obra que, de acuerdo con Sterritt, intensifica tanto la asertividad del montaje como las tendencias reflexivas del autor (1999, p.37). El filme aborda la historia de Nana (Anna Karina), una joven con serios problemas económicos que aspira a convertirse en actriz y, con el fin de tener unos ingresos que le aseguren estabilidad, termina ejerciendo la prostitución. Godard hace gala de su cinefilia

²³ La teoría de autor, o *auteur theory*, es una teoría filmica que asigna la autoría de un filme a su director o directora. El o la cineasta se perfila como la figura más importante en la producción de una película y, por tanto, ha de tener un control creativo absoluto sobre su creación y plasmar su visión y estilo personal en ella. Se trata de una teoría que se divulga extensamente durante los años 50 gracias a su debate en la aclamada revista francesa de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*. Entre los críticos de esta revista se hallan dos de los *auteurs* más reconocidos del cine francés: Godard y Truffaut.

²⁴ Desde 1960 hasta mediados de los 70, la teoría filmica, bajo el motivo de la construcción en espejo o *mise en abyme*, resaltó el potencial reflexivo del cine. La auto referencialidad de diferentes tipos se convirtió en una parte integral del arsenal estilístico de muchas de las nuevas olas europeas, lo que a su vez se reflejó en la teoría del cine. La inmersión en la ficción de repente pareció volverse imposible (la traducción es mía).

incluyendo una escena en la que Nana va al cine a ver la obra de Carl Theodor Dreyer *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928). Se trata de una elección nada aleatoria que pretende relacionar la ficción con la realidad al identificar a la joven Nana con el personaje de Juana de Arco, vaticinando así su trágico final (*'La mort!*). Godard convierte la pantalla de la sala del cine en un espejo al mostrar dos primeros planos casi seguidos de ambas mujeres llorando (figs. 13 y 14). Incluso, cerca del final de *Vivir su vida*, vemos a Nana y su amante mantener una conversación mediante subtítulos, como si de la película de Dreyer se tratara (figs. 15 y 16).

La película de Godard supone una desvinculación total de la construcción de la narrativa audiovisual convencional. Está dividida en doce episodios y cuenta con un flujo de planos que poco tiene que ver con el montaje tradicional de Hollywood. En el diálogo inicial de la película, sin ir más lejos, vemos un claro rechazo al plano contra plano, mostrándose simplemente la espalda de los personajes (fig. 17). Acerca de *Vivir su vida*, Sterritt comenta:

[It is] a bold violation of classical film structure - and a highly effective one, since it signals that although this movie will contain familiar elements of ordinary cinema, these will not assume their conventional roles of soothing, distracting, and entertaining the audience. Instead, each will maintain its own aesthetic integrity even as it contributes to the film as a whole. It will be up to the spectator - the active, participating, Brechtian spectator - to perceive their interrelationships and ferret out their meanings.²⁵ (1999, p.67)

No podemos terminar de hablar de este filme sin mencionar su gesto metaficcional más punzante: la célebre mirada de Nana a cámara, que durante unos segundos rompe la cuarta pared y extraña al público (fig. 18).

Un año después del largometraje protagonizado por Anna Karina, Godard estrena *El desprecio*, una película que pone al descubierto el proceso de producción cinematográfica. Stam indica que “*Le Mépris* incorporates the Brechtian principle that art should reveal the principles of its own construction[,] [t]he film documents all the stages of film production: scripting, location hunting, casting, rehearsals, rushes, and so on”²⁶ (1985, p.102). La película está protagonizada por un guionista francés, Paul (Michel Piccoli), a quien se le propone hacer una adaptación cinematográfica de *La Odisea* que será dirigida por Fritz Lang (quien

²⁵ Es una audaz transgresión de la estructura del cine clásico – una muy efectiva, puesto que indica que, aunque esta película contenga elementos familiares del cine tradicional, estos no asumirán sus roles convencionales de calmar, distraer y entretener a la audiencia. En vez de eso, cada uno de estos elementos mantendrá su propia integridad estética sin dejar de contribuir a la película en su conjunto. Dependerá del público – del público activo, participativo y brechtiano – la percepción de sus interrelaciones y el descubrimiento de sus significados (la traducción es mía).

²⁶ *El desprecio* incorpora el principio brechtiano de que el arte debería revelar los principios de su propia construcción[,] [l]a película documenta todas las etapas de la producción filmica: la escritura del guion, la selección de localizaciones, el *casting* de actores, los ensayos, las prisas, etcétera (la traducción es mía).

hace de sí mismo en el filme). A las dificultades que se le presentan a Paul en torno a la escritura del guion, hay que sumarle la delicada situación en la que se encuentra su matrimonio con Camille (Brigitte Bardot). Camille confiesa que desprecia a su marido, sospecha que le está siendo infiel y, además, se siente molesta porque este la utiliza para estrechar vínculos con el productor americano de la película, Prokosch (Jack Palance). En un intento de reconciliación con su mujer, Paul decide llevarla con él a Capri, lugar donde comenzarán a filmar la película (fig. 19). Sin embargo, decepcionada al verle ceder ante las preferencias del productor, Camille lo abandona y escapa con Prokosch a Roma.

En *El desprecio* conocemos a todo el equipo que trabaja detrás de las cámaras y se demuestra que los dramas que se suceden durante la producción pueden perfectamente protagonizar una película. Godard muestra con especial interés en este filme lo difícil que resulta poner de acuerdo todas las voces que intervienen en la creación de un largometraje; en este caso las voces de un guionista, un director y un productor que, literal y figuradamente, hablan idiomas distintos. El cineasta francés critica que se anteponga el beneficio económico a la visión artística mediante el retrato de las limitaciones creativas que sufren los directores al tener que responder ante los caprichos estéticos y las manipulaciones financieras de los productores (Stam, 1985, p.100).

Una vez más, nos encontramos ante una película dentro de una película: *La Odisea* dentro de *El desprecio*. Asimismo, la reflexividad de la película de Godard encuentra un nivel de autoconciencia superior al desvelarse a sí misma como película desde su primera escena. Un *voice-over* expone en voz alta los créditos del filme y afirma que estamos a punto de ver la película *El desprecio* de Godard, una adaptación de la novela *Il disprezzo* (1954) de Alberto Moravia. En pantalla aparecen varios miembros del equipo filmando un *travelling* en el que la cámara acaba acercándose a un primer plano y fija su objetivo directamente hacia la audiencia (fig. 20). Elsaesser y Hagener expresan acertadamente sobre la metaficcionalidad del filme que “*Le Mépris* [...] takes a distance from itself and comes closer to us, while it observes itself in the process of its own making”²⁷ (2015, p.81).

Casualmente, también en 1963 se produce el estreno de *8 1/2*, considerada por muchos, ya no solo la mejor obra de la filmografía de Federico Fellini, sino también una de las aportaciones fílmicas más importantes de la historia. Sin duda alguna constituye uno de los filmes más atrevidos y potentes sobre el arte de hacer cine. Miller afirma que “it [8 1/2] pioneered a species of film-making that was intellectually reflexive and personally intimate at

²⁷ *El desprecio* [...] se distancia de sí misma y se acerca a nosotros, mientras se observa a sí misma durante el proceso de su propia creación (la traducción es mía).

once”²⁸ (2008, p.15). El propio título del largometraje resulta llamativo y se descubre como ‘meta’, puesto que *8 ½* es precisamente la octava película dirigida por Fellini. El *e mezzo* hace referencia a dos episodios que el cineasta aportó a otras películas, los cuales contarían como ‘media película’ (Malcolm, 1999). El título, no obstante, podríamos igualmente relacionarlo con el proceso de creación cinematográfico, con una película que se encuentra ‘a medio’ hacer, como bien se nos muestra en el filme. *8 ½* narra la historia de un conocido director de cine italiano, Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), que tiene muchas dificultades a la hora de encontrar la inspiración para su próxima película: un *thriller* de ciencia ficción. Además de tener que lidiar con el equipo técnico de su nueva producción, que no para de pedirle su opinión para todo, Guido debe hacer frente a los problemas personales con su esposa (Anouk Aimée). Esta trama se ve interrumpida en algunos momentos por la inclusión de imágenes de la infancia de Guido (fig. 21) o algunas ensoñaciones (fig. 22). El protagonista recurre a estas fantasías o recuerdos con la esperanza de encontrar en ellos alguna idea que le saque de su bloqueo creativo.

Volviendo a la metáfora del espejo, lo cierto es que Guido es realmente la ficcionalización de Fellini y, del mismo modo, la película que se intenta realizar en la diégesis constituye, efectivamente, un reflejo de la propia *8 ½* (Miller, 2008, p.10). La pelea artística interna que libra Guido para hacer su película es la misma que sufre Fellini realizando la suya. Esta idea de ficción que se mezcla con la realidad quizás se ve claramente destapada en el filme en la escena en la que Guido visualiza las audiciones para la selección de los personajes de su película, ya que son papeles para hacer de personas que forman parte de su vida: su mujer, su amante (Sandra Milo) o la Saraghina (Edda Gale). Stam señala sobre *8 ½* que llega un momento durante el filme en el que se vuelve virtualmente imposible distinguir la película en sí misma de la película dentro de la película, la película imaginada y el flujo general de la actividad mental de Guido (1985, p.104). Ciertamente, el largometraje de Fellini muestra una confluencia y sucesión de información en la narrativa que desorienta a un público nada acostumbrado a un lenguaje cinematográfico vanguardista que mezcla sueños, recuerdos, ficción y realidad sin ningún tipo de marca o aclaración.

Gracias a la audaz forma y ejecución de estos filmes, la metafiction cinematográfica experimenta una peculiar evolución y expansión a partir de las nuevas olas del cine europeo. Tanto *El desprecio* como *8 ½* generaron un impacto muy notable en el cine y, de hecho, la huella de ambas se puede encontrar fácilmente en numerosas producciones posteriores.

²⁸ [*8 ½*] abre el camino a un modelo de hacer cine que consigue, al mismo tiempo, ser intelectualmente reflexivo y personalmente íntimo (la traducción es mía).

Como afirma Stam, “the sixties, the seventies and the eighties witness a mitotic proliferation of reflexive films, many of them ‘descendants’ of these two landmark films”²⁹ (1985, pp.104-105). No podemos abandonar la década de los 60 sin mencionar *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, una película de la cual resaltaremos ese magnífico efecto de montaje que hace pensar por un momento a la audiencia que el celuloide de la película se está quemando (figs. 23 y 24). Encontramos otra propuesta interesante que reflexiona sobre la veracidad en *Fraude* (*F for Fake*, 1973), un proyecto de Orson Welles que, a través de la mezcla del documental con la ficción, manifiesta que no puede haber transparencia en el cine (Benamou, 2006, p.158). Como ejemplos de películas metaficciones significativas realizadas durante los años 80, haremos referencia a algunos títulos dirigidos por Woody Allen, como *Recuerdos de una estrella* (*Stardust Memories*, 1980), *Zelig* (1983) y *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985).

En esta cronología de la metaficción cinematográfica que se ha propuesto, tan solo se ha hecho alusión a una pequeña muestra del enorme corpus de películas que, de una manera u otra, se comentan a sí mismas o reflexionan sobre la ficción. No obstante, los filmes seleccionados sobresalen realmente en la historia del cine como trabajos pioneros y revolucionarios que se han ganado una plaza fija como referentes. Prueba de esto es que en los últimos años sigan surgiendo obras audiovisuales que, indudablemente, beben de muchos de los textos fílmicos y los autores aquí destacados. Con este recorrido, hemos comprobado que la reflexividad y la metaficción cinematográficas son tan antiguas como el propio cine; sin embargo, esto no quiere decir que estos fenómenos estén fosilizados, más bien todo lo contrario, ya que continúan renovándose y tomando nuevas formas. Por este motivo, en la actualidad, su revisión, investigación y actualización se siguen considerando necesarias (Gregory, 2016, p.15).

3.3 En busca de una taxonomía completa

Una vez finalizado este viaje en el tiempo en el que hemos rescatado los títulos reflexivos más importantes, hemos podido deducir que la metaficción en el cine es capaz de manifestarse de múltiples formas y está determinada por la interacción con el público (Madsen, 2015). No existe una única expresión concreta e invariable para reflexionar sobre la ficción. Al ser un fenómeno tan versátil, la recopilación y clasificación de todos los mecanismos posibles de metaficción cinematográfica se presenta como una empresa

²⁹ Los sesenta, setenta y ochenta fueron testigos de una proliferación mitótica de películas reflexivas, muchas de ellas ‘descendientes’ de estas dos películas emblemáticas (la traducción es mía).

ambiciosa. Aun así, numerosos expertos y expertas, mediante estudios comparativos de varias películas metaficcionales, han podido identificar una serie de estrategias reflexivas que se repiten o suelen ser especialmente frecuentes. Por mi parte, he decidido hacer acopio de las tipologías propuestas por tres autores concretos, puesto que considero que su unión da lugar a una taxonomía más completa e inclusiva.

Para empezar, Tello establece cuatro tipologías de metaficción en el cine (2014, p.118). La primera se refiere al acto de mostrar toda la maquinaria de la industria, regalándole a la audiencia un pase entre bambalinas que le permite contemplar el costoso trabajo que supone realizar un filme; este sería el caso, como hemos visto, de *El desprecio* y *8 ½*. Por otro lado, la reflexividad cinematográfica también puede tomar forma mediante fenómenos de intertextualidad o hipertextualidad, es decir, cuando se cita o se rinde homenaje a películas anteriores. Esto ocurre, por ejemplo, en *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988) y *Yo, él y Raquel* (*Me and Earl and the Dying Girl*, Alfonso Gómez-Rejón, 2015), dos títulos que irradian cinefilia y aluden a grandes clásicos del cine. Para referirse a esta comunicación intertextual, Madsen emplea el término ‘inter meta’ (2015). La tercera posibilidad de la metaficción en la gran pantalla, siguiendo el modelo firmado por Tello, recoge esas obras cinematográficas que reflexionan sobre la propia naturaleza del medio cinematográfico, generando resultados más experimentales del tipo *El hombre de la cámara*. Cuando concretamente se cuestionan los patrones estilísticos y la gramática del cine comercial, podemos señalar el fenómeno como ‘lenguaje cinematográfico meta’ (Madsen, 2015). El cuarto y último tipo incluye a aquellas películas que recurren al mundo del cine en general como contexto situacional para sus argumentos, citemos *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, George Cukor, 1954) y *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) para ilustrar este caso.

A continuación, comentaré la lista de mecanismos reflexivos que García estima que suelen emplearse con frecuencia “para atravesar la cuarta pared, romper el espejo de la pantalla” (2003, p.76). En primer lugar, el crítico menciona la demostración de autoconciencia, bien mediante personajes que son conscientes de su condición de personajes ficticios, como en *Más extraño que la ficción*, bien mediante filmes que nos enseñan su proceso de producción. El procedimiento metaficcional más llamativo tiene que ver, sin duda alguna, con las llamadas “apelaciones directas al espectador de la sala” (García, 2003, p.76), también conocido como ruptura de la cuarta pared. Su objetivo es eliminar la distancia existente entre el público y los personajes de la diégesis, estableciendo así una conexión directa entre ficción y mundo real. Puede tratarse de una simple mirada a cámara, como hemos visto en *Vivir su vida*, o de un personaje que, además de mirarnos directamente, nos dirige sus palabras, como

por ejemplo lo hacen los protagonistas de los filmes de Martin Scorsese *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) y *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) en algunos pasajes de la narración. Madsen denomina ‘receptor meta’ a este fenómeno de la metaficción que se centra en apelar al público (2015). Para Ciccognani, que un personaje mire a cámara constituye uno de los gestos metaficcionales más potentes:

I believe there is no more exemplary metacinematic feature than that expressed by the “look into the camera”. The main reason is that the look swiftly breaks the fourth wall of the representation, by demolishing the fundamentals of the artifice and dissolving the separation between fiction and reality.³⁰ (2018, p.32)

Otro mecanismo reflexivo mencionado por García toma la forma de un narrador explícito que tiene la potestad de tomar decisiones sobre la dirección de la trama. Por otra parte, el autor también señala como manifestación metaficcional el hecho de que haya personajes que se interpretan a sí mismos (2003, p.77). Vimos un ejemplo puro anteriormente en el caso de Fritz Lang en *El desprecio*; no obstante, este suceso puede darse igualmente de una manera más subliminal, tal y como sucede en *El crepúsculo de los dioses*. En la película de Wilder, aunque la protagonista de la diégesis, Norma Desmond, no tenga el mismo nombre que la actriz que le da vida, Gloria Swanson, ambas son actrices que con la llegada del sonido al cine quedaron en el olvido. De igual manera, es posible hablar de “personajes que se rebelan ante su creador” (García, 2003, p.77). Podemos hallar ejemplos destacables de esta cuestión en Harold Crick, quien se encara con su autora en *Más extraño que la ficción*, y en el protagonista de *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), que también se subleva y decide abandonar el *set* de televisión donde su creador le había confinado toda su vida.

La última estrategia reflexiva a la que García se refiere es al “tráfico entre mundos” (2003, p.77). En esta circulación bidireccional pueden darse varias combinaciones. En primera instancia, nos podemos encontrar con personajes de la ficción que saltan a la realidad; así lo vemos en *La rosa púrpura del Cairo*, película en la que el personaje de Tom Baxter abandona el filme que protagoniza y se esconde en el mundo real. Además, puede darse el caso opuesto, es decir, que un personaje se cuele dentro de una película o ficción, como en la citada *El moderno Sherlock Holmes*. Una última posibilidad permitiría la entrada del autor o autora en su propio relato, ya sea interpretando un papel o haciendo de sí mismo/a. Una ilustración sutil de esta técnica la encontramos en los cameos que hacen algunos

³⁰ Creo que no hay un gesto metacinematográfico más ejemplar que “mirar a cámara”. La razón principal es que la mirada rompe ligeramente la cuarta pared de la representación al demoler los fundamentos del artificio y disolver la separación entre ficción y realidad (la traducción es mía).

directores en sus filmes, una práctica habitual por parte de Hitchcock o Tarantino, por mencionar algunos. Este fenómeno se da de una manera más velada cuando el propio cineasta protagoniza su película o desempeña un papel relevante en ella, como por ejemplo hace Woody Allen en gran parte de su filmografía y Truffaut en *La noche americana*. Cuando el autor destaca su figura como entidad creadora en un filme, ya sea apareciendo en él, usando un *voice-over* que pueda representar su voz o incluyendo un personaje dentro del universo diegético que actúa como comentarista omnisciente de la narrativa, Madsen habla de ‘autor meta’ (2015).

La tipología final a la que me referiré es la que aporta Madsen (2015), un modelo al cual ya me he referido de manera puntual anteriormente debido a que algunos de sus conceptos coinciden en esencia con varias de las propuestas de García y Tello, si bien Madsen les adjudica una etiqueta más concreta y técnica que facilita la identificación de cada mecanismo. Partiendo de la teoría de Anker Gemzøe³¹, Madsen establece siete variaciones de metaficción cinematográfica: ‘autor meta’, ‘receptor meta’, ‘composición meta’, ‘inter meta’, ‘lenguaje cinematográfico meta’, ‘género meta’ y ‘para meta’. Para no repetir definiciones ya expuestas, a continuación exploraremos únicamente aquellas modalidades que no han sido mencionadas. La primera de ellas es la llamada ‘composición meta’, que incluye a aquellas películas con narrativas complejas; en otras palabras, filmes cuyas estructuras narrativas y tratamiento del tiempo y el espacio revelan un interés por subvertir la narración lineal tradicional. *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) y *¡Olvidate de mí!* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) son dos películas que destacan por una consciente manipulación de la composición.

Si un filme reflexiona sobre el género cinematográfico al que pertenece y decide cuestionarlo mediante el incumplimiento de algunas de sus características fundamentales, estamos ante un caso de metaficcionalidad ‘género meta’ (Madsen, 2015). *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) de Narciso Ibáñez Serrador sirve para ilustrar este caso, puesto que se trata de un largometraje perteneciente al género fantástico y de terror cuya estética no coincide en absoluto con la esperada en una película de este tipo. No hay monstruos sobrenaturales ni nocturnidad y la acción tiene lugar en un luminoso pueblo costero bajo un sol abrasador donde el mal habita en la viva imagen de la inocencia: los niños. La variación que falta por exponer es la ‘para meta’, la que, según Madsen, se define “through the question of how events outside of the work, but with a connection to it, can make us re-evaluate the work

³¹ Crítico danés, editor, junto con Britta Timm Knudsen y Gorm Larsen, de la antología *Metafiktion selvrefleksionen retorik* (*La retórica de la autorreflexión*, 2001).

and its link and place in the real world”³² (2015). La controversia que acompaña a una película puede influir mucho en su recepción; citemos como ejemplos cómo cambia la percepción al ver *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008) sabiendo que Heath Ledger murió poco después de interpretar a Joker en ella o el rechazo adicional que experimenta el público durante una visualización actual de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) tras conocer las acusaciones de abuso sexual a menores hechas a Kevin Spacey.

Antes de cerrar esta exposición taxonómica, considero importante resaltar que todas estas tipologías y sus diferentes manifestaciones no son excluyentes entre sí, esto es, una sola película puede incluir varios mecanismos reflexivos. En el siguiente apartado aplicaré todos los conceptos y terminologías aquí explicados para analizar en profundidad la metaficción de tres largometrajes.

4. ANÁLISIS FÍLMICO DE LOS ELEMENTOS METAFICCIONALES PRESENTES EN *CLOSE-UP*, *EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS* Y *BIRDMAN*

4.1 *Close-Up* (1990) de Abbas Kiarostami

Todavía está interpretando un papel, aunque se trate de uno ligeramente diferente.

— *Close-Up*

En cierto modo, el cine ofrece un retrato de la situación social, política y económica del país en el que se produce. Las imágenes que proyecta la pantalla pueden ser el reflejo de las costumbres de una sociedad concreta y, al mismo tiempo, el resultado de las regulaciones y limitaciones impuestas por su Gobierno. Así, el desarrollo del cine iraní se ha visto condicionado por la estricta censura moral y política ejercida por la República Islámica tras la Revolución de 1979. Irán es un país que, a día de hoy, veta la exhibición de títulos extranjeros que promuevan la cultura occidental y prohíbe que sus propias películas traten temas como la religión, la sexualidad o la situación de la mujer. Además, la actividad cinematográfica iraní cuenta con escasos recursos y las ayudas económicas son muy reducidas. Aunque estas circunstancias puedan llevar a pensar en el cine de Irán como un cine ‘castrado’ y adoctrinador, lo cierto es que estos calificativos no se ajustan en absoluto a su realidad. La censura generó la necesidad de buscar nuevas formas cinematográficas, predominantemente poéticas, que evitaran el veto de la Comisión de Cultura y Arte Islámico.

³² Respondiendo a la pregunta de cómo los eventos que ocurren fuera de la obra, pero que tienen una conexión con la misma, pueden hacernos reevaluar la obra y su conexión y lugar en el mundo real (la traducción es mía).

Por este motivo en la filmografía iraní abundan las metáforas y el simbolismo, dando lugar a una combinación fascinante de elementos modernos y tradicionales (Andrew, 2005, p.14).

Hablar del séptimo arte en Irán implica, indiscutiblemente, hablar del cine de Abbas Kiarostami (1940-2016). Entre las obras más memorables de este realizador mencionaremos, en primer lugar, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987), un largometraje que constituye la primera entrega de su llamada trilogía de Koker, un pueblo situado al norte de Irán donde también se desarrollan los otros dos filmes que completan la trilogía, *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar bich*, 1992) y *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994). En el año 1997 Kiarostami se alzó con la Palma de Oro del Festival de Cannes con *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilas*), película que, hasta la fecha, sigue siendo el único título iraní que ha conseguido el premio. Destacaremos por último el filme *Diez* (*Dab*, 2002), que también estuvo nominado al galardón francés. En lo referente al estilo del autor, la obra fílmica de Kiarostami destaca principalmente por ser austera, realista y enormemente poética. El director rechaza categóricamente el modelo de producción y lenguaje hollywoodiense y, en su lugar, apuesta por un montaje modesto, el manejo de sonido directo y los rodajes en exteriores; características que ya defendieron en su momento el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague*.

Kiarostami profesa una especial predilección por la repetición y por mostrar procesos y recorridos, de ahí que en sus películas encontremos muchas secuencias en tiempo real, tiempos muertos, silencios y escenas que retratan con detalle viajes en coche o a pie. Otro rasgo digno de mención sobre este *auteur* iraní tiene que ver con la actitud que espera que tenga su audiencia durante la visualización de sus filmes. Como el propio Kiarostami comenta en una entrevista con Nancy (2001, p.88), el director anhela un público crítico y despierto, por lo que con su trabajo tratará de plantearle dilemas y formas que consigan estimularlo y así hacer que su presencia se vuelva activa y constructiva. Si por algo se caracteriza el cine de este realizador es por un juego constante entre la ficción y la realidad, un juego que consigue llevar a su expresión más creativa y colosal en *Close-Up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990). En lo que a la reflexividad y la metaficción cinematográfica se refiere, este filme se erige como un sustancioso objeto de estudio. En el documental *Abbas Kiarostami: The Art of Living* (2003) se comenta que “[t]he self-reflexive part of his [Kiarostami’s] cinema really starts with *Close-Up* and there he comes to realization that reflecting on the nature of the medium is a part of trying to distinguish truth from lies”³³. Erfani secunda esta afirmación

³³ La parte auto reflexiva de su cine [de Kiarostami] realmente comienza con *Close-Up* y ahí descubre que reflexionar sobre la naturaleza del medio ayuda a distinguir la verdad de las mentiras (la traducción es mía).

al afirmar que la auto reflexividad e intertextualidad del cineasta alcanzaron nuevas alturas con dicha película (2012, p.90).

Mientras trabajaba en otro proyecto, Kiarostami leyó en la revista iraní *Soroush* un artículo que comentaba un reciente escándalo de fraude que le impresionó e interesó notablemente. El caso que exponía la revista acusaba a un joven (Hossain Sabzian) de haber suplantado la identidad del famoso director de cine Mohsen Makhmalbaf para aprovecharse económicamente de los miembros de la familia Ahankhah, tras haberles prometido que se convertirían en los protagonistas de su próxima película (*La casa de la araña*). Una vez que se descubre el engaño, la policía arresta a Sabzian, quien, en el momento en el que Kiarostami conoce su historia, se encuentra a la espera del juicio. En *Close-Up*, Kiarostami se aventura a relatarnos este fraude. A propósito del filme, en el episodio televisado “Abbas Kiarostami: Vérités et songes” (1994), el cineasta expresa que la película estaba hecha antes de que él hiciera nada, es más, se considera más su espectador que su director. Con el fin de recrear lo ocurrido de la manera más fiel posible, Kiarostami cuenta con los protagonistas reales, que harán de sí mismos en la ficción, y acude a las localizaciones donde se dieron lugar los hechos. A estos ingredientes metaficcionales se suma la filmación del juicio de Sabzian al mismo tiempo en el que sucede. Este ejercicio cinematográfico resulta en una simbiosis en la que es prácticamente imposible distinguir las recreaciones llevadas a la pantalla de los momentos puros de realidad que capta la cámara al momento.

Close-Up sirve como un buen ejemplo de narración audiovisual que rompe los moldes de la narrativa clásica. Estamos ante un filme que no construye su narrativa de manera lineal (‘composición meta’, de acuerdo con la clasificación de Madsen). La película comienza con el arresto de Sabzian desde la perspectiva de un taxista y, a continuación, se produce un salto en el momento en el que Kiarostami conoce a Sabzian; seguidamente, la trama nos lleva al juicio, durante el cual se intercalan *flashbacks* de la historia hasta llegar a su resolución. Las últimas escenas del filme retratan el encuentro entre el director de cine Makhmalbaf y Sabzian a la salida del juzgado, quienes terminan yendo al domicilio de los Ahankhah.

En lo que al lenguaje cinematográfico se refiere, *Close-Up* nos presenta los hechos de forma totalmente opuesta a los postulados narrativos de Hollywood. La trama restringe en numerosas ocasiones el acceso a la información a los espectadores. Así lo vemos en su escena inicial, donde la cámara, en vez de mostrarnos lo que ocurre en el interior de la casa mientras se produce el arresto del estafador, se queda con el taxista que espera fuera de la vivienda, proporcionándonos imágenes aparentemente irrelevantes, como una lata rodando (fig. 25). Sin embargo, más adelante, durante una de las recreaciones de la historia, volvemos a esta

misma escena, esta vez dentro del hogar de los Ahankhah, aclarándose de este modo el vacío de información mostrado en la escena anterior.

En este estudio de la metaficcionalidad en *Close-Up*, me parece oportuno destacar la variedad ‘para meta’ (Madsen, 2015), que, como vimos en el capítulo anterior, se refiere a la reevaluación de una obra teniendo en cuenta la importancia de los eventos que ocurren fuera de ella. El mero hecho de que el filme esté contando una historia real otorga a su fuente de inspiración una gran potestad; si desconociéramos que la película está basada en hechos reales, perdería toda su esencia y profundidad. La variación ‘para meta’ está estrechamente relacionada con una de las estrategias metaficcionales que establece García (2003, p.77): personajes que se interpretan a sí mismos. En este filme de Kiarostami estaríamos ante un caso puro, puesto que, como se señaló anteriormente, los ‘actores’ de *Close-Up* son las personas que realmente protagonizaron los acontecimientos en la realidad: Sabzian es Sabzian, los policías que lo arrestaron son los mismos en la película y el propio director Makhmalbaf aparece en el filme. Gregory establece que “[t]he employment of non-actors playing themselves in a film that tells their collective story unifies life and art”³⁴ (2016, p.115). Este quizás es el objetivo principal del director, “unificar vida y arte”, realidad y ficción. Incluso Kiarostami se interpreta a sí mismo en *Close-Up*, lo que da lugar a la aparición del autor en su propia obra (‘autor meta’, de acuerdo con Madsen). Durante la mayor parte de la película solo escuchamos la voz de Kiarostami, quien entrevista a los personajes o da indicaciones a su equipo desde detrás de las cámaras. No obstante, lo vemos en pantalla por primera y única vez de espaldas cuando visita la prisión donde tienen retenido a Sabzian (fig. 26), momento en el que ambos se conocen. Esta escena tiene la apariencia de estar filmada con una especie de cámara oculta, pero no se trata más que de una recreación (Elena, 2002, p.123), como la mayor parte de la película.

Aunque parezca que el cineasta se está limitando a presentar lo ocurrido, Kiarostami no representa el papel de un simple observador (Gregory, 2016, p.112). El creador iraní consigue introducir en el juzgado dos cámaras para coreografiar las diferentes intervenciones: una que le aporta planos generales de la sala, el juez y la audiencia y otra que recoge primeros planos de Sabzian. Esta última cámara nos revela de donde procede el título de la película (*Close-Up*), un título que de por sí podemos considerar metafílmico, puesto que hace referencia al tipo de plano cinematográfico empleado para sugerir el punto de vista del estafador. El propio Kiarostami, antes de que dé comienzo el juicio, le explica al acusado la

³⁴ El empleo de actores no profesionales haciendo de sí mismos en una película que cuenta su historia colectiva, unifica vida y arte (la traducción es mía).

función de la cámara que se centra en su persona: “Esta cámara está aquí para que usted pueda explicar las cosas que la gente pueda encontrar difícil de entender o aceptar [...] Si hay algo que necesite una atención especial o que usted encuentre cuestionable, explíquesele a esta cámara”. Con estas instrucciones, el director iraní nos informa de la función subjetiva del primer plano y, en consecuencia, de su importancia para lograr la identificación del público con Sabzian. Según Masoni (1994), otorgándole tanto protagonismo a los planos captados por esta cámara, el objetivo de Kiarostami es que la audiencia empatice con el protagonista y pueda entender y compadecerse de su humanidad y sufrimiento (como se citó en Elena, 2002, p.120). Si, hasta el momento, solamente parece tener la intención de filmar lo que ahí se suceda, lo cierto es que Kiarostami, en algunas ocasiones, toma las riendas del juicio de Sabzian para preguntarle directamente por cuestiones que le parecen más íntimas y profundas. Sobre estas escenas del juicio, Kiarostami comenta que durante los descansos hablaba con el juez y Sabzian para que expresaran lo que él quería. Un proceso judicial de este tipo no debería durar más de una hora, sin embargo, la dirección de Kiarostami hizo que se alargara hasta diez (Erfani, 2012, pp.108-109). Aun así, el juez abandonó la sala a la hora, pero, como explica Kiarostami en una entrevista por Goudet (1997), “insertando, en la fase de montaje, algunos primeros planos suyos [del juez] se da la impresión de que el juez está presente todo el tiempo y que ha asistido a la totalidad de las discusiones” (como se citó en Elena, 2002, p.122). Nos encontramos, por tanto, ante un juicio real que fue claramente manipulado en la sala de montaje.

La audiencia percibe el carácter de auto conciencia fílmica de *Close-Up* (a parte de, evidentemente, por su temática) principalmente mediante las alusiones directas que hace el director al proceso de filmación. Sin embargo, también se nos muestran en pantalla algunos planos que revelan varios elementos de la tramoya cinematográfica, como la presencia de la claqueta (fig. 27) y el técnico de sonido sosteniendo un micro rodeado de cámaras y focos (fig. 28) durante el juicio. La artificialidad del medio y los problemas de producción se manifiestan de una manera espléndida cerca del final de la película. Desde el interior de un vehículo alejado, Kiarostami y su equipo se preparan para filmar el apoteósico encuentro que va a producirse entre el Makhmalbaf auténtico y su impostor, una vez que este último abandone los juzgados (fig. 29). Mientras se produce esta escena, escuchamos a Kiarostami y a los técnicos alegar que el micro que lleva Makhmalbaf es viejo y no funciona muy bien, lo que justifica que puedan perder el sonido en algún momento.

No obstante, pese a estas deficiencias en el sonido, escuchamos lo suficiente a los dos protagonistas como para enterarnos de que Makhmalbaf se ofrece a llevar a Sabzian a

casa de los Ahankhah. Justo cuando la conversación se pone interesante, tras preguntarle el verdadero director a Sabzian: “¿prefieres ser Sabzian o Makhmalbaf?”, el sonido se corta mientras Makhmalbaf va en busca de su moto. Este problema técnico persistirá de manera intermitente durante el recorrido que hacen ambos en motocicleta (fig. 30). Todo esto da lugar a un tratamiento totalmente anticlimático de la secuencia cúlpe de la película, en la que suplantador y suplantado por fin se enfrentan cara a cara. En consecuencia, como afirma Erfani, el público se queda sin respuestas y con una curiosidad insatisfecha (2012, p.93). Aunque esta situación parezca haber sido resultado de unas dificultades reales que se dieron durante la filmación, el crítico Cheshire (2010) desvela que la mayoría de los fallos de sonido fueron creados durante la postproducción (como se citó en Gregory, 2016, p.113). ¿Por qué toma Kiarostami esta decisión? Probablemente lo hiciera para mostrar problemas que podrían haberse dado perfectamente y, a la vez, para poder justificar la imposibilidad de acceder a una información que la audiencia espera expectante.

Los fenómenos de intertextualidad, llamados ‘inter meta’ por Madsen (2015), que señala Tello como recursos metaficcionales (2014, p.118), tienen una importante presencia en *Close-Up*. En el filme de Kiarostami se hace referencia a un director real, Makhmalbaf y, además, de manera concreta a su película *El ciclista* (*Bicycleran*, 1989). En la secuencia que recrea el momento en el que Sabzian y la señora Ahankhah se conocen mientras viajan en autobús, Sabzian está leyendo el guion de *El ciclista* (fig. 31). Ella se muestra interesada en el libro y Sabzian acaba regalándoselo firmado tras decirle que él es el director de la película en cuestión. Hay que añadir que, durante el juicio, los protagonistas nos informan de que Sabzian propuso a la familia Ahankhah ir a ver este filme al cine mientras asumía la identidad de Makhmalbaf.

El otro título cinematográfico al que se hace referencia en *Close-Up* es *El viajero* (*Mossafer*, 1974), una producción dirigida por Kiarostami. Este filme narra la historia de un niño que lleva a cabo todo tipo de estafas a sus allegados con el fin de reunir el dinero suficiente para poder cumplir su sueño de asistir a un partido de fútbol en Teherán. Desgraciadamente, mientras hace tiempo hasta que comience el partido, se queda dormido y se lo pierde. Mientras está siendo juzgado, Sabzian comenta a la cercana cámara de Kiarostami que él se siente como el protagonista de esta película. Con esta analogía pretende explicar que sus actos han sido consecuencia de su amor por el arte y que, en un intento de involucrarse en ese mundo, irresponsablemente, optó por la vía fácil e ilícita del engaño. A raíz de esta mención verbal, resulta muy llamativo (y nada accidental) que el director incluya en *Close-Up* música perteneciente a la banda sonora de *El viajero*. La escuchamos durante el

recorrido que hacen Makhmalbaf y Sabzian en moto tras comprar las flores (fig. 32) y, nuevamente, durante los créditos finales. Este pasaje musical suena en *El viajero* cerca de su desenlace, cuando el protagonista vaga por las instalaciones deportivas y finalmente se duerme bajo la sombra en el césped. Es especialmente destacable esta inclusión musical en *Close-Up*, sobre todo porque el resto del largometraje no cuenta con música extradiegética alguna. Cabe suponer que el cineasta iraní añade esta banda sonora para acompañar de una manera sutil esa comparación establecida por Sabzian y relacionar, una vez más, el cine con la vida real (Elena, 2002, p.127).

Madsen, en un caso como el que aquí nos ocupa, consideraría oportuno estudiar la variedad metaficcional ‘género meta’ (2015), puesto que la tarea de etiquetar a *Close-Up* genéricamente como ficción o como no-ficción se presta a tema de discusión. Podríamos decir que se trata de no-ficción, puesto que se nos cuenta una historia que realmente ocurrió con sus verdaderos protagonistas; sin embargo, la manipulación técnica presente en algunas escenas y las recreaciones previamente orquestadas acercan la película al terreno de la ficcionalización. ¿Estamos, entonces, ante un documental o ante una ficción? No resulta fácil responder a esta pregunta, ni siquiera Kiarostami es capaz de hacerlo; él mismo expresa que la razón por la que le gusta esta película es porque incluso él, su creador, no sabría decir qué parte de esta es ficción y qué parte documental (Andrew, 2005, p.7). En *Close-Up*, lo real y lo ficticio se fusionan de tal manera que es imposible separar una dimensión de la otra. Como expresa acertadamente Elena, el público se ve bombardeado por material de todo tipo: “imágenes ‘reales’, manipuladas o no en el montaje; reconstrucciones que buscan dar la impresión de ser tomas documentales; entrevistas; *flashbacks*; insólitos tiempos muertos; secuencias filmadas dos veces desde perspectivas distintas; etc.” (2002, p.123). Kiarostami, en “Vérités et songes”, cierra este debate expresando que realmente no importa si se trata de un documental o de ficción, al final se está contando una gran mentira; el arte del cine consiste en contarlo de modo que sea creíble.

En *Close-Up* el *auteur* iraní lleva a cabo una hábil reflexión sobre el medio cinematográfico, la actuación y la dicotomía realidad/ficción. Como hemos podido observar, el cineasta recurre a una serie bastante variada de mecanismos y elementos metaficcionales que quedan orgánicamente integrados en la totalidad del filme. Durante una hora y treinta y ocho minutos de metraje, Kiarostami nos sumerge en una singular hibridación donde arte y vida se confunden. Gregory sostiene que “*Close-Up* blends a true story of impersonation and

cinophilia with recreations of the story without bothering to make clear which is which”³⁵ (2016, p.85). Se llega así a una presentación de los hechos que inevitablemente obliga a la audiencia a mantenerse despierta y atenta de principio a fin. Con una ejecución experimental que raramente se había visto antes en la gran pantalla, Elena afirma que *Close-Up*, en retrospectiva, se erige como una película clave en la tradición reflexiva del cine iraní, fácilmente reconocible como la inspiración directa de varios filmes posteriores (2002, p.128). Kiarostami redime el delito de Sabzian produciendo *Close-Up*, ya que consigue cumplir la promesa que el falso Makhmalbaf le hizo a la familia Ahankhah: convertirla en protagonista de una película, solo que de una que no esperaban.

4.2 *El ladrón de orquídeas* (2002) de Spike Jonze

Parece que lo único sobre lo que estoy capacitado para escribir es sobre mí mismo.

— *El ladrón de orquídeas*

La producción de una película, sobre todo dentro de la industria, requiere la labor y coordinación de muchas personas y de diferentes departamentos técnicos. Por este motivo, por lo general, se suele concluir que un filme constituye un texto audiovisual de carácter colectivo, resultado del trabajo de varios y varias profesionales. Sin embargo, cuando se trata de identificar la autoría de una película, normalmente, se señala al director o directora de la misma como su entidad creadora. Aunque esto sea así, nadie niega la importancia que tiene, por ejemplo, el o la guionista en la creación de una historia, pero es igualmente cierto que su función queda en numerosas ocasiones eclipsada por la figura del director o directora. Por desgracia, salvo el caso del cine autoral más conocido, en el que el guion y la dirección corren a cargo de una misma persona, como es el caso de Quentin Tarantino, el público no suele estar familiarizado con los nombres propios de la gran mayoría de guionistas.

No obstante, algunos escritores y escritoras de guiones cinematográficos han conseguido reivindicar su autoridad en sus proyectos. Este ha sido el caso del guionista neoyorkino Charlie Kaufman (1958). Mayshark afirma que “[h]e has written movies so identifiably his own [...] that it is possible, and has become common, to talk about ‘a Charlie Kaufman film’ in the auteurist manner usually reserved for directors”³⁶ (2007, p.137). Las

³⁵ *Close-Up* mezcla una historia real de suplantación de identidad y de cinefilia con recreaciones de la historia sin molestarse es aclarar cuál es cuál (la traducción es mía).

³⁶ Él ha escrito películas tan identificablemente suyas [...] que es posible, y se ha vuelto normal, hablar de ‘una película de Charlie Kaufman’, asignándole así una etiqueta de autor normalmente reservada a los directores/as (la traducción es mía).

películas que escribe Kaufman se caracterizan especialmente, como señala Dzialo, por la manipulación temporal (2009, p.109), la exploración de temas existenciales y el uso recurrente de la metaficción y la auto consciencia (Mayshark, 2007, p.138). También tiende a situar sus historias en realidades alternativas o mundos paralelos con una apariencia realista, lo que da lugar a una atmósfera fantástica o de ciencia ficción nada ostentosa y profundamente arraigada en la realidad. Consecuentemente, algunos críticos etiquetan su estilo como “absurdo y surrealista” (Prantar, 2018).

Los directores a los que Kaufman ha confiado sus guiones en más ocasiones han sido Spike Jonze y Michel Gondry, unos cineastas cuya visión y estilo encajan a la perfección con las narraciones del guionista. Según Mayshark, Kaufman encontró en Jonze y Gondry espíritus complementarios, dos directores de espíritu libre con la habilidad de canalizar imágenes del subconsciente directamente en la pantalla (2007, p.141). La primera película escrita por Kaufman es *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999), título que también supone el debut de Spike Jonze como director de cine. Si bien se trata de un filme arriesgado cuyo guion estuvo años rodando de mano en mano por lo distintos estudios de Hollywood hasta encontrar a alguien que se atreviera a filmarlo, tanto a Kaufman como a Jonze les valió su primera nominación a los Óscars: a Kaufman en la categoría de Mejor Guion Original y a Jonze en la de Mejor Director. Al igual que Jonze, Gondry también elige un guion de Kaufman para estrenarse en la gran pantalla dirigiendo *Human Nature* (2001), una película que lamentablemente no tuvo mucha repercusión. Sin embargo, con *¡Olvidate de mí!* (2004), su siguiente colaboración, la dupla Gondry/Kaufman consigue alzarse con la estatuilla dorada por Mejor Guion Original. Unos años más tarde, el guionista neoyorkino da el salto a la dirección con *Synecdoche, New York* (2008) y codirige, junto a Duke Johnson, en 2015 la película de animación *Anomalisa*, su último proyecto estrenado hasta la fecha.

Tras el éxito de *Cómo ser John Malkovich*, Kaufman vuelve a ofrecerle a Jonze uno de sus guiones, esta vez el de la película *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, 2002), un filme en el que plasma su propia experiencia como guionista, llevando así la reflexividad cinematográfica a extremos y lugares inexplorados. Simerka y Weimer afirman que “*Adaptation* is reflexive by its very nature, a film about film-making -or, to be more precise, a film about film-writing”³⁷ (2005, p.92). *El ladrón de orquídeas* cuenta la historia del guionista Charlie Kaufman³⁸ (Nicolas Cage) y muestra todo el proceso de la escritura de su nuevo guion, una adaptación al cine del

³⁷ *El ladrón de orquídeas* es un filme reflexivo por propia naturaleza; se trata de una película sobre la creación de una película, o, más precisamente, de una película sobre la escritura de una película (la traducción es mía).

³⁸ Para evitar confusiones entre Charlie Kaufman guionista y Charlie Kaufman personaje, me referiré a partir de este momento al primero como Kaufman y al segundo como Charlie.

libro *El ladrón de orquídeas* (*The Orchid Thief*, 1998) escrito por Susan Orlean (Meryl Streep), periodista de *The New Yorker*. El libro en cuestión, básicamente, nace de un artículo anterior escrito por Orlean en el que investiga a John Laroche (Chris Cooper), un apasionado de las orquídeas llevado a juicio por arrancar ilegalmente especies de orquídeas protegidas en Florida. Mientras Charlie encuentra serias dificultades para adaptar dicho libro, su hermano gemelo Donald (Nicolas Cage), quien recientemente se ha quedado sin empleo y se ha ido a vivir con él, prueba suerte como guionista escribiendo su primer largometraje: *Los 3*.

El ladrón de orquídeas reflexiona principalmente sobre las complicaciones de elaborar un guion, revelando así la presión de las fechas de entrega, los bloqueos del escritor y demás problemáticas propias de la etapa de preproducción de una película. Hay un gran número de escenas que retratan las horas que el guionista pasa investigando, escribiendo o intentando escribir (fig. 33). Como vimos con anterioridad en *El desprecio*, también protagonizada por un guionista, “[l]a crisis creativa y la labor de escritura ha sido una veta que la metaficción ha mostrado con frecuencia” (García, 2003, p.78). Por otra parte, el título original de la película de Kaufman señala otro proceso sobre el cual la película también ofrece una velada reflexión: la adaptación cinematográfica. Por consiguiente, podemos concluir que el filme se comenta a sí mismo, puesto que la película que escribe Kaufman se trata de una adaptación, exactamente la misma que hace Charlie en la diégesis. Asimismo, en *El ladrón de orquídeas* se nos ofrecen de igual manera algunas imágenes que muestran el proceso de producción, citemos como ejemplo la recreación del rodaje de *Cómo ser John Malkovich* al principio del largometraje (fig. 34).

El ladrón de orquídeas está basada en el proyecto real de Kaufman de adaptar el libro de Orlean, lo que evidencia la variedad ‘para meta’ (Madsen, 2015) del filme, dado que el conocimiento de que los hechos que se narran en la película han sido sacados directamente de la realidad influye en la percepción del largometraje. En consecuencia, encontramos en el filme a muchos personajes reales. Algunos de estos personajes se interpretan a sí mismos, como John Malkovich y la actriz Catherine Keener. Igualmente, podemos hablar de actores y actrices que dan vida a personajes reales, esto ocurre con Meryl Streep y Chris Cooper, que hacen de Orlean y Laroche respectivamente, y con Nicolas Cage interpretando a Kaufman en la ficción. Por si fuera poco, a este cóctel de personalidades a medio camino entre la realidad y la ficción, hemos de añadir el personaje de Donald, que es totalmente ficticio, pues Kaufman no tiene un hermano gemelo. Sin embargo, la película nos incita a pensar que es real, ya que Donald Kaufman aparece en los créditos iniciales como uno de los guionistas de la película (Rizzo, 2008, pp.299-300) y, además, tras los créditos finales se incluye una

dedicatoria en la que se lee “a la memoria de Donald Kaufman”, como si este hubiera existido de verdad y fallecido recientemente. Podríamos relacionar esta estrategia con el fenómeno que propone García del personaje ficticio que se cuela en el mundo real (2003, p.77), en este caso, literalmente. Pasa tan desapercibido el engaño de Kaufman, que incluso la Academia lo nombra a él junto a Donald como guionistas de *El ladrón de orquídeas* a Mejor Guion Adaptado, haciendo así historia, puesto que se trataba de la “primera vez [que] un personaje de ficción optaba a la estatuilla” (García, 2003, p.79).

Al convertirse a sí mismo en el protagonista de su historia, Kaufman se introduce en el relato y destaca su potestad como autor (‘autor meta’). Esto también lo comenta Sayad al expresar que *El ladrón de orquídeas* centra su narrativa en su propio escritor, dando lugar a una película personal que muestra las dificultades del autor (2006, p.127). Aunque se trate de una versión ficcionalizada de sí mismo interpretada por Nicolas Cage, el personaje mantiene el nombre de Kaufman, lo que implica una clara intención por parte del guionista de resaltar su identidad. Söderlund afirma que “[t]he decision made by Kaufman to put a version of himself into his screenplay is daring in concept and stunning in execution”³⁹ (2006, p.122). Realmente son pocos los guionistas que han osado a introducirse a sí mismos en sus guiones, y, mucho menos, a protagonizarlos. Además, Charlie es un narrador explícito con potestad narrativa (García, 2003, pp.76-77), lo cual resulta evidente gracias al uso constante del *voice-over* por parte de este personaje durante toda la película y a que sus palabras determinan lo que vemos en pantalla (Söderlund, 2006, pp.112-113). Esto se aprecia claramente en aquellas escenas en las que, tras un golpe de inspiración, Charlie registra sus ideas en su grabadora. Estas ideas que se le ocurren para la película constituyen escenas que hemos visto con anterioridad o que veremos posteriormente. Así, le escuchamos hablar de una de las escenas iniciales alrededor del minuto 40 de metraje (fig. 35): una secuencia de montaje que recoja toda la historia de la Tierra en unos segundos (fig. 36). Esta descripción que hace Charlie genera una sensación de *dejá vu* entre el público puesto que, efectivamente, dicha escena ya ha aparecido al comienzo de *El ladrón de orquídeas*. Por este tipo de estrategias narrativas, Simerka y Weimer señalan que “*Adaptation* [...] continually exposes to the reader the processes of its own narration”⁴⁰ (2005, p.93).

Las variedades de metaficción ‘composición meta’ y ‘género meta’ propuestas por Madsen (2015) tienen una importante presencia en el filme escrito por Kaufman. En primer

³⁹ La decisión que toma Kaufman de poner una versión de sí mismo en su guion es atrevida en concepto y deslumbrante en ejecución (la traducción es mía).

⁴⁰ *El ladrón de orquídeas* [...] continuamente revela al público receptor los procesos de su propia narración (la traducción es mía).

lugar, en lo que a la composición de la narración se refiere, *El ladrón de orquídeas* muestra la manipulación temporal tan característica del guionista. Los hechos que se nos presentan no siguen un orden cronológico y durante la película se salta constantemente de la historia del libro de Orlean (fig. 37) a la línea narrativa en la que habita Charlie (fig. 38) hasta que, finalmente, los personajes de ambos planos narrativos se juntan al final de la película. Para ilustrar este ‘caos’ en el tratamiento del tiempo me referiré a las escenas iniciales de la película. *El ladrón de orquídeas* comienza con una pantalla en negro en la que solo escuchamos la voz de Charlie reflexionando sobre sus inseguridades mientras se suceden los créditos iniciales. A continuación, se nos muestra en pantalla una marca temporal textual que nos indica que nos encontramos “en el rodaje de *Cómo ser John Malkovich*, verano de 1998”. Tras esta escena aparece la mencionada secuencia de montaje con el texto “Hollywood, California, cuatro mil millones y cuarenta años antes”, a la que le sigue un almuerzo entre Charlie y su productora Valerie (Tilda Swinton) sin ninguna pista cronológica que ayude a situar a la audiencia. Después de dicho encuentro, la película nos lleva a “*The New Yorker*, 3 años antes”, momento en el que vemos por primera vez a Orlean (Streep) escribiendo su artículo. Tan solo con sus cinco minutos iniciales, *El ladrón de orquídeas* ya nos ha ofrecido cinco dilatados saltos temporales.

Sin duda alguna, la reflexión más recurrente y profunda que ofrece Kaufman en esta película es acerca de los clichés y las convenciones genéricas del cine comercial. Charlie se resiste a seguir la norma de Hollywood para confeccionar su guion, quiere crear algo poético y contemplativo donde no hay cabida para el sexo, las drogas ni las persecuciones propias de la fórmula *blockbuster*. Charlie da voz a aquellos *auteurs* que repudian los géneros de entretenimiento de Hollywood por ser repetitivos e inverosímiles (Simerka y Weimer, 2005, p.97). En el otro extremo, con una actitud simpatizante hacia lo comercial y la acción, se sitúan los personajes de la productora Valerie, el hermano gemelo de Charlie, Donald Kaufman, y el conocido conferenciante y guionista Robert McKee (Brian Cox). A lo largo de *El ladrón de orquídeas* se suceden numerosos debates y diálogos en los que se enfrenta la visión de Charlie con la de estos personajes. De hecho, nada más comenzar la película, durante el almuerzo entre Charlie y Valerie, ya se perciben estos dos modelos de pensamiento. Por un lado, Charlie expresa que le gustaría que la película no dependiera de una trama artificial ni quiere estropear la obra de Orlean haciendo “un rollo de Hollywood”; aun así, lo único que comenta Valerie es que ha estado pensado que los protagonistas de la historia podrían enamorarse para hacerla más interesante. El hermano gemelo de Charlie se perfila, según Mayshark, como “Charlie’s inverse doppelganger, blithely self-confident and

unreflective”⁴¹ (2007, p.151). De hecho, Donald, al contrario que Charlie, asiste a seminarios de escritura impartidos por el gurú McKee y asume las convenciones y mecanismos tan trillados de la industria. Siempre que puede le aconseja a Charlie sobre las técnicas de guion que aprende, para así ayudar a su hermano a superar su bloqueo creativo, pero este último siempre declina sus sugerencias y las critica arduamente. El exitoso guion que Donald escribe, *Los 3*, un *thriller* sobre asesinos en serie y personalidad múltiple, constituye todo lo que Charlie detesta y quiere evitar hacer en su adaptación.

No obstante, llega un punto en el que la desesperación del protagonista es tal que acaba yendo a uno de los seminarios de McKee en Nueva York en busca de inspiración. Esta parte de la película resulta muy irónica, puesto que muchos de los mecanismos que McKee comenta que no deben emplearse en una película están muy presentes en *El ladrón de orquídeas*, como el empleo del *voice-over*, que, en palabras de McKee, “resulta cursi y sensiblero, hasta un tonto puede escribir una narración en *off* para explicar los pensamientos de un personaje”. Además, el reputado conferenciante le da dos consejos a Charlie sobre la película que trata de escribir: en primer lugar, le prohíbe recurrir a un *deus ex machina* (un comentario cargado de ironía porque el propio personaje de McKee actúa como *deus ex machina* en *El ladrón de orquídeas*); y, lo más importante, le advierte de que “el final hace la película”. Si hasta ahora Kaufman nos había ofrecido un filme en el que aparentemente no pasaba nada, la recta final del largometraje toma un rumbo totalmente diferente y acaba proporcionando los criticados recursos del cine de Hollywood. Así, Charlie y su hermano Donald siguen a Orlean hasta Florida y allí descubren que la periodista y Laroche mantienen una aventura y que ambos se dedican a extraer droga de las orquídeas. Por temor a que esta información salga en la adaptación de Charlie, Orlean y Laroche tratan de matarlo a él y a su hermano. El conflicto termina con varias persecuciones en un pantano y las trágicas muertes de Donald y Laroche. Como bien afirman Simerka y Weimer, “Kaufman provides the audience with approximately 50 minutes of reflexive, art house film[,] [t]hen, after having rigorously demystified a multitude of Hollywood genre norms, Kaufman incorporates every one of these in his own climax and *dénouement*”⁴² (2005, p.97). Algunos críticos explican este giro en la narración sugiriendo que Charlie escribe la primera parte del guion y su hermano Donald, la segunda (Söderlund, 2006, p.111).

⁴¹ El doble inverso de Charlie, alegremente seguro de sí mismo y nada reflexivo (la traducción es mía).

⁴² Kaufman ofrece a la audiencia aproximadamente 50 minutos de un cine más independiente y ensayístico, y luego, después de haber desmitificado una multitud de normas genéricas de Hollywood, Kaufman las incluye todas en la recta final de su película (la traducción es mía).

Para concluir con el análisis de la metaficción en el filme, resulta oportuno comentar los numerosos casos de intertextualidad intracinematográfica que inundan la cinta dirigida por Jonze ('inter meta'). Hemos visto que al principio de *El ladrón de orquídeas* se incluye una recreación del rodaje de *Cómo ser John Malkovich*, una película que, como sabemos, es la primera escrita por Kaufman. Por otro lado, para hablar del guion que escribe Donald, en algunos momentos se recurre a su comparación con otros títulos conocidos. Por ejemplo, tras haberle enseñado un borrador de *Los 3* a su madre, Donald le comenta a Charlie que a ella le había parecido una mezcla entre *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) y *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Más adelante, cuando los hermanos discuten sobre la imposibilidad de tener a un solo personaje siendo policía, víctima y asesino al mismo tiempo, Charlie menciona irónicamente que el guion de Donald parece un duelo entre *La mujer de las dos caras* (*Two-Faced Woman*, George Cukor, 1941) y *Vestida para matar* (*Dressed To Kill*, Brian de Palma, 1980), dos películas que también tratan el tema de la personalidad múltiple. Tal vez la referencia más sugerente y curiosa que se hace en *El ladrón de orquídeas* es a la película *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Tanto Donald como McKee comentan que el guion de *Casablanca*, considerado el mejor guion que se ha escrito nunca, fue obra de Julius J. y Philip G. Epstein, quienes, casualmente, al igual que Donald y Charlie, también eran gemelos. Sobre este asunto, Holland se atreve a sugerir que existe la posibilidad de que Kaufman decidiera incluir a un hermano gemelo guionista en la historia para rendir un homenaje a los gemelos Epstein (2007, p.62).

Valiéndose de varias estrategias narrativas arriesgadas para elaborar su adaptación, Kaufman logra como resultado una película extremadamente irónica y metaficcional (Deleyto, 2005, p.243). Al escribir sobre sí mismo escribiendo la película que está haciendo en la realidad, Kaufman hace un detallado retrato de su reflejo y alcanza un nivel de auto reflexión que se antoja irrepresentable. Sin embargo, la dedicada dirección de Jonze consigue una traducción audiovisual muy acertada del guion de Kaufman. De hecho, según Mayshark, este filme es una de las películas norteamericanas experimentales más formidables de su época (2007, p.148). Con *El ladrón de orquídeas* recibimos toda una lección sobre la creación de una historia y sobre los mecanismos de narración propios del cine de Hollywood. Además, con la incesante combinación de elementos reales y ficticios que presenta el guion, "the status of the adventures experienced by Kaufman is never clarified; we are left wondering whether they happen in his life or in his script, and whether life and script are to be divorced"⁴³ (Sayad,

⁴³ La naturaleza de las aventuras que presenta Kaufman no se aclara; nos deja preguntándonos si ocurrieron en su vida o en su guion, y si vida y guion son realmente separables (la traducción es mía).

2006, p.131). Finalmente, *El ladrón de orquídeas* consigue que el público abandone la sala del cine sin estar seguro de si la película que acaba de ver es la que ha escrito Kaufman o la que ha escrito Charlie. Lo cierto es que ha visto ambas.

4.3 *Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)* (2014) de Alejandro González Iñárritu

¡Eh! ¿va en serio o es una película?

— *Birdman*

Resulta prácticamente imposible hablar sobre el panorama del cine de Hollywood en la actualidad sin subrayar la importante irrupción y presencia de varios cineastas de origen mexicano. Si bien es cierto que son muchos los realizadores y realizadoras extranjeros que han triunfado en la industria norteamericana, como expresa Krauze, “few countries can claim to have produced a cohesive group of collaborators with the level of success three Mexican auteurs have enjoyed for more than two decades”⁴⁴ (2019). Este trío de autores provenientes de México está compuesto por Alfonso Cuarón (1961), Alejandro González Iñárritu (1963) y Guillermo del Toro (1964), bautizados por los grandes estudios como ‘los tres amigos’. Las recientes producciones de estos directores latinoamericanos en el seno hollywoodiense han arrasado en los festivales y las taquillas de todo el mundo, cumpliendo de este modo la complicada tarea de conseguir el beneplácito de la crítica y el público, además de recibir un reconocimiento internacional sin precedentes. Para comprobar estas hazañas, no tenemos más que echarles un vistazo a los ganadores del Óscar a Mejor Director de los últimos seis años, donde encontramos que la categoría ha sido acaparada en cinco de las seis ocasiones por alguno de estos tres realizadores mexicanos, siendo el último Cuarón por *Roma* (2018).

Pese a que los tres cineastas comparten patria y una estrecha amistad, cada uno cuenta con su propio sello estilístico a la hora de hacer cine. Aun así, todos ellos han logrado adaptarse y seducir a la industria a su manera. Iñárritu, por su parte, con una clara predilección por el drama, destaca por elaborar películas que retratan la condición humana en un mundo globalizado. Además, sus filmes, sobre todo los primeros, suponen un ejercicio de fragmentación narrativa, presentan historias cruzadas y rechazan la linealidad (Young, 2011, p.188). Estos rasgos narrativos se aprecian claramente en su llamada trilogía de la muerte: *Amores perros* (2000), *21 gramos* (*21 grams*, 2003) y *Babel* (2006). Giuntini señala sobre

⁴⁴ Pocos son los países que pueden presumir de haber producido un grupo de colaboradores tan cohesivo y con tantos éxitos en las últimas dos décadas como el formado por tres *auteurs* mexicanos (la traducción es mía).

estas películas que “versan sobre los principales temas de la globalización en la sociedad actual: movimientos migratorios, multiculturalismo, desterritorialización, presencia de los medios y de la tecnología en la cotidianidad” (2016, p.4). No podemos dejar de mencionar *Beautiful* (2010), protagonizada por Javier Bardem y que supone la primera película que rueda Iñárritu en español desde *Amores perros*. Los dos últimos largometrajes realizados por el mexicano, en los cuales despliega sus habilidades abordando temáticas y formas que hasta ahora no había tratado en su filmografía, han resultado ser sus trabajos más laureados: *Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)* (*Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*, 2014) y *El renacido* (*The Revenant*, 2015). El reconocimiento a estas dos películas convirtió a Iñárritu en miembro del reducido y exclusivo club de directores que han ganado dos años consecutivos el Óscar a Mejor Director⁴⁵.

El filme con el que finalmente Iñárritu consigue hacer historia es *Birdman*, puesto que constituye la primera película dirigida por un director mexicano en alzarse con el Óscar a Mejor Película. De las nueve nominaciones que obtuvo por parte de la Academia, *Birdman* salió airosa de la ceremonia con cuatro premios correspondientes a las categorías más importantes (película, guion original, director y cinematografía). El largometraje de Iñárritu, de acuerdo con Smith, ofrece una exploración auto consciente de la actuación (2015, p.30). Su protagonista es Riggan Thomson (Michael Keaton), un actor de Hollywood que alcanzó su máxima popularidad durante los años noventa por haber interpretado al superhéroe Birdman en una exitosa franquicia cinematográfica. Más de dos décadas más tarde, con la esperanza de recobrar su fama por méritos más artísticos, Riggan toma la ambiciosa decisión de escribir, dirigir y protagonizar una adaptación teatral del relato de Raymond Carver “De qué hablamos cuando hablamos de amor” (“What We Talk About When We Talk About Love”, 1981), perteneciente a la colección homónima de historias cortas del escritor norteamericano. La sustitución de un actor principal a última hora, la destructiva pluma de una crítica y la voz de Birdman resonando fuertemente en su cabeza son solo algunas de las complicaciones que se le presentan a Riggan ante el estreno en Broadway de su obra.

En esta película, Iñárritu nos ofrece una reflexión que se centra en la figura del actor, el mundo del teatro y en las diferencias que existen entre Hollywood y Broadway. *Birdman* regala a su audiencia un pase entre bastidores que le permite ser testigo de todo el trabajo que hay detrás de una función teatral. Se muestra en pantalla la tramoya del teatro y vemos a miembros del equipo de producción como técnicos de iluminación y de sonido,

⁴⁵ Iñárritu comparte este récord con John Ford, premiado por *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) y *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, 1941) y con Joseph L. Mankiewicz por *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, 1949) y *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950).

maquilladoras o personas encargadas del vestuario (figs. 39 y 40). Brammer afirma que “[i]n peeling back the creative layers of a theatrical production, *Birdman* also exposes its own creative process, drawing attention to the technical nature of creating the film”⁴⁶ (2019, p.125). Además, en el filme también quedan retratadas la prensa, la crítica y los fans, otros participantes clave del mundo del espectáculo. Mediante esta descripción tan detallada de la creación de la obra de teatro que contiene *Birdman*, la película también consigue describirse a sí misma. Esto es posible, como señalan Zitzelsberger y Beyvers, gracias a la alienación de elementos que pueden ser tanto teatrales como filmicos (2018, p.14).

Uno de los mecanismos metaficcionales más destacables de *Birdman* lo hallamos en la presencia de personajes que se interpretan a sí mismos. Para empezar, estamos ante una serie de actores en la realidad (Michael Keaton, Edward Norton, Naomi Watts y Andrea Riseborough) que hacen también de actores en la ficción. Pero esta identificación, en algunos casos, no se limita exclusivamente a la profesión que comparten persona y personaje. Por ejemplo, Edward Norton tiene reputación de ser un actor complicado y muy perfeccionista, justo igual que su personaje en *Birdman*, Mike Shiner, lo que da lugar a un evidente guiño metaficcional. No obstante, indiscutiblemente, la manifestación más destacada de la metaficción en este campo se encuentra en la selección de Keaton como protagonista (Brammer, 2019, p.123). Al igual que Riggan, Keaton también encarnó a un famoso superhéroe hace tres décadas, concretamente dio vida a la primera representación de Batman en la gran pantalla en las películas dirigidas por Tim Burton *Batman* (1989) y *Batman vuelve* (*Batman Returns*, 1992). Aunque no resulta acertado insinuar que el personaje de Riggan está basado en Keaton, se puede señalar, como expresa Billson, que “*Birdman*, if not precisely the story of Keaton’s career, could nevertheless be seen as some sort of CV-style summary of it”⁴⁷ (2015, p.34). Por su parte, el propio Iñárritu ha dejado claro que Keaton era la elección ideal para el papel, ya que añadiría una capa adicional de significado a la película:

Cuando dije que sí [Keaton], supe que la película sería exactamente lo que yo había querido, ya que él reflejaría y proyectaría una realidad mucho más sólida no solo debido a sus antecedentes y a su primacía, sino también a la increíble profundidad de su talento. (2015)

Además, el filme de Iñárritu cuenta con una gran cantidad de referencias intertextuales (‘inter meta’) que mantienen un claro diálogo entre realidad y ficción (Tello,

⁴⁶ Al desvelar las capas creativas de una producción teatral, *Birdman* también expone su propio proceso creativo, subrayando la naturaleza técnica de la creación del filme (la traducción es mía).

⁴⁷ *Birdman*, si bien no es precisamente la historia de la carrera de Keaton, podría, aun así, ser vista como una especie de resumen de su curriculum vitae (la traducción es mía).

2014, p.118). Sobre este tema, Brammer sostiene que “[t]he real world seeps into the fictional world in [several] references throughout the film”⁴⁸ (2019, p.126). En varios momentos de la trama se mencionan nombres de actores y cineastas reales conocidos y de varias obras y películas. De este modo, Riggan y su mánager Jake (Zach Galifianakis), mientras discuten qué actor puede sustituir a Ralph (Jeremy Shamos), barajan los nombres de Woody Harrelson, Michael Fassbender y Jeremy Renner y recuerdan algunas de sus películas. Todos ellos casualmente están relacionados con el cine de acción y superhéroes, al igual que Robert Downey Jr., quien se encuentra rodando *Los Vengadores* (*The Avengers*, Joss Whedon, 2012) y *Iron Man 3* (Shane Black, 2013), tal y como se cuenta en las noticias que ve Riggan en el televisor de su camerino (fig. 41). Finalmente, la referencia literaria más significativa es el relato de Carver que Riggan adapta al teatro. Todo este conocimiento sobre la realidad de los actores de la película y del resto de las referencias subraya la importancia de la variedad ‘para meta’ (Madsen, 2015). Si la audiencia desconociera todos estos datos, la película definitivamente no tendría la misma lectura.

Por otra parte, en *Birdman* podemos señalar las llamadas apelaciones directas al espectador de la sala (García, 2003, p.76), a las que Madsen denomina ‘receptor meta’ (2015). En primer lugar, me referiré a la ruptura de la cuarta pared que se da dentro de la propia diégesis. Durante el primer preestreno de la adaptación teatral de Riggan, Mike, borracho y enfadado al ver que han cambiado su botella de ginebra por una de agua, abandona súbitamente su personaje y se encara con Riggan sobre el escenario. Poco después, Mike se dirige al público del teatro directamente (fig. 42): “Vamos, no seáis tan penosos. Dejad de mirar el mundo a través de vuestros móviles. Vivid algo real”. A continuación, Mike critica la poca verosimilitud y la falsedad de la puesta en escena mientras lanza elementos ‘de mentira’ del decorado, descubriendo que son meras imitaciones de objetos reales. Con esta crítica, el actor, que aboga por una experiencia realista sobre el escenario, recuerda a la audiencia que, por muy real que le parezca una representación teatral, no es más que una simulación. Este comentario es fácilmente aplicable a la propia experiencia cinematográfica; así lo expresan Zitzelsberger y Beyvers:

Mike’s statement implies a comment on film as a medial representation and criticizes the audience for its passive consumerism. He urges the audience to not subscribe to the commodities of the spectacle but, rather, to engage critically with the medium, and reminds the viewers that liveness (the “real experience”) cannot be remediated by film.⁴⁹ (2018, p.13)

⁴⁸ El mundo real se cuela en el ficticio a través de numerosas referencias a lo largo de la película (la traducción es mía).

⁴⁹ Las palabras de Mike implican un comentario sobre el cine como representación y una crítica a la audiencia por su consumo pasivo. Insta al público a no disfrutar cómodamente del espectáculo, si no a implicarse

Aunque el discurso de Mike también está dirigido de manera subliminal a la audiencia de *Birdman*, hay otro momento en la película en el que el público se ve interpelado de forma más agresiva y directa. Tras haber pasado la noche en la calle, Riggan se despierta inmerso en la voz de Birdman. La voz del superhéroe toma tanta fuerza que finalmente acaba adquiriendo forma física como personaje por primera vez en la pantalla. Birdman, con sus hablurías acerca del cine de acción y sobre el éxito que Riggan puede volver a experimentar, consigue que la película se convierta por unos instantes en un espectáculo cinematográfico de acción aplastante (Zitzelsberger y Beyvers, 2018, p.14) (fig. 43). En esta escena, “Birdman himself breaks the fourth wall [...] and announces that all the audience wants to see is the action that he is presenting to them”⁵⁰ (Martin, 2017, p.48). Así, le escuchamos decir mientras mira al objetivo de la cámara (fig. 44): “Ahí está tu público, ¿qué te dicen sus ojos? ¡Mira cómo brillan! Les encanta la sangre y esta basura. Les encanta la acción, no ese deprimente y filosófico bodrio”.

En lo que respecta a las variedades ‘composición meta’ y ‘lenguaje cinematográfico meta’ (Madsen, 2015), la producción del director mexicano cuenta con varios mecanismos dignos de ser mencionados. Sin duda alguna, la característica que más ha hecho brillar a *Birdman* como película reside en su osada técnica cinematográfica. El filme se plantea como si estuviera rodado en su totalidad mediante un único plano secuencia. De hecho, como comenta Pla, “*Birdman* es la primera película del director que utiliza este recurso [plano secuencia] de forma tan extendida” (2017, p.44). En realidad, hay algunos cortes en el largometraje, pero están editados de tal manera que resultan imperceptibles durante su visualización. Encontramos un antecedente claro del filme de Iñárritu en *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), una película que también se concibe como un plano secuencia continuo de principio a fin. Con esta decisión, el director mexicano se aleja de la coreografía tradicional de planos propia del cine clásico y se acerca más a la experiencia en tiempo real que caracteriza al teatro. Según Zitzelsberger y Beyvers, “*Birdman* throws the viewer off track, and offers (the illusion of being) a live performance”⁵¹ (2018, pp.12-13). No se trata de una inocente coincidencia, puesto que, como ya mencionamos, *Birdman* tiene lugar en un teatro y se centra en la representación teatral de “De qué hablamos cuando hablamos de amor”.

Se podría concluir que esta elección técnica que prioriza la continuidad ha de desembocar necesariamente en una clara linealidad narrativa, pero lo cierto es que los

críticamente con el medio. A su vez recuerda a los espectadores que la vitalidad (la “experiencia real”) no puede experimentarse mediante el cine (la traducción es mía).

⁵⁰ El propio Birdman rompe la cuarta pared [...] y anuncia que todo lo que la audiencia quiere ver es la acción que él les está mostrando (la traducción es mía).

⁵¹ *Birdman* confunde al espectador y ofrece (la ilusión de ser) una actuación en vivo (la traducción es mía).

brillantes *trackings* de Iñárritu van más allá. De este modo, encontramos elipsis muy evidentes en algunos puntos de la película, pero el suave movimiento continuo de la cámara no hace sospechar a los espectadores que ha habido alguna manipulación temporal. Para ilustrar esta técnica, me referiré al momento en el que Sam (Emma Stone), la hija de Riggan, y Mike se están besando en los andamios que se encuentran encima del escenario (fig. 45). La cámara se separa de ellos y desciende hasta el escenario donde están actuando Riggan, Laura (Andrea Riseborough), Lesley (Naomi Watts) y... Mike (fig. 46). Es imposible que, en los pocos segundos que ha tardado la cámara en acercarse a los actores, a Mike le haya dado tiempo de bajar de donde estaba, cambiarse y entrar a escena. Por si fuera poco, la música diegética que forma parte de la obra de teatro y el monólogo de Riggan se escuchan mientras Mike y Sam empiezan a besarse, lo que intensifica la sensación de simultaneidad entre los dos hechos, cuando no es físicamente posible puesto que Mike no puede estar presente en ambos espacios a la vez.

El tratamiento que se hace de la música en *Birdman* es subversivo y juega constantemente con su percepción por parte de la audiencia. Si hacemos memoria, recordaremos que Stam señala que los cineastas pueden manipular el parámetro de la música de tal manera que resulte en un ejercicio de reflexividad técnica cinematográfica (1985, p.261). Lo que busca Iñárritu, en definitiva, es difuminar la distinción entre música diegética y extradiegética. Esto es, por ejemplo, que música que aparentemente solo escuchan los espectadores se acaba desvelando como música que también están oyendo los personajes de la película (Martin, 2017, p.45). La ilustración más clara de este giro cognitivo se encuentra en el personaje del batería. La percusión de una batería constituye claramente el hilo musical de *Birdman*, una banda sonora que inunda el filme desde sus créditos iniciales. Sin embargo, cuando Riggan y Mike salen del teatro tras el primer preestreno en busca de un sitio para tomar algo, observamos como Riggan le da una propina a un chico que está tocando la batería en la calle (fig. 47). Es en este momento cuando el público percibe el ‘engaño’ y empieza a cuestionarse la artificialidad de la música. Como expresa Perry, esta estrategia supone la ruptura de la pared entre la música diegética y extradiegética y subraya la construcción de la película, cuestionando los límites de la realidad del filme (2015).

Otra escena que considero pertinente comentar a propósito de la música en *Birdman* es la secuencia en la que Riggan, tras haber sucumbido a la voz de su súper-ego alado, se lanza al vacío desde la azotea de un edificio y comienza a sobrevolar la ciudad de Nueva York (fig. 48). Justo antes de tirarse, Riggan dice “música” y comienza a sonar una auténtica sinfonía que, como expresa Wadsworth, “has no evident source; it swells and soars only to

elevate its protagonist to (super)hero status”⁵² (2015). Cómicamente, cuando un señor le agarra antes de que pueda emprender su vuelo, la música se corta de repente. Se vuelve a escuchar la banda sonora cuando Riggan sale corriendo para finalmente echarse a volar. Una vez ha terminado su viaje por las alturas y aterriza a las puertas del teatro, Riggan vuelve a demostrar su control sobre la pista sonora de la película al ordenar que se pare la música. Con estos gestos, Iñárritu otorga al protagonista la potestad de manipular explícitamente el parámetro de la música del filme, creando una situación que, de nuevo, revela su intención reflexiva a los espectadores. Según Zitzelsberger y Beyvers, “while we expect the music to be a cinematic device for the linking of scenes or the creation of suspense, it purposely uncovers itself as a theatrical element”⁵³ (2018, p.12).

Para finalizar, nos centraremos en el comentario metaficcional que hace *Birdman* sobre los géneros cinematográficos (‘género meta’), más concretamente sobre el género de los superhéroes. Con el planteamiento que propone Iñárritu con su película, vulnera intencionadamente las convenciones genéricas y se aleja de la zona de confort del espectáculo (Zitzelsberger y Beyvers, 2018, p.16). Realmente, el cineasta sitúa la temática del superhéroe en un contexto que en absoluto se corresponde con el habitual. Para empezar, el propio título de la cinta crea ciertas expectativas entre el público, haciendo que este espere una sucesión *non-stop* de efectos especiales y peleas protagonizadas por un señor enfundado en un supertraje de pájaro. Nada más alejado de la realidad de un filme que desarrolla la mayor parte de su acción entre las cuatro paredes de un teatro y que normalmente sería el tipo de película que se ajusta más al subtítulo del filme: *La inesperada virtud de la ignorancia*. Aun así, como se comentó anteriormente, la película se las apaña para ofrecer una escena típica de este género de acción, para así darle al público, en palabras de Birdman, lo que realmente quiere y esperaba ver. Perry señala que esta combinación de elementos da lugar a un pastiche de géneros, puesto que *Birdman* tiene ingredientes propios del melodrama, la sátira, el drama psicológico y, evidentemente, del género de superhéroes (2015).

El director mexicano logra con *Birdman* una inteligente propuesta en la que, una vez más, la ficción sobre ficción demuestra lo mucho que nos puede contar sobre la realidad. Iñárritu expresa que en *Birdman* hay una meta-realidad que dialoga durante todo el metraje, la película es al mismo tiempo real y surrealista, gracias a su proyección de realidad con ficción (como se citó en Brammer, 2019, p.126). Se trata de un filme que, sin llegar a las dos horas

⁵² No tiene una fuente clara; se expande e intensifica simplemente para elevar a su protagonista a la categoría de (super)héroe (la traducción es mía).

⁵³ Aunque esperamos que la música sea un mecanismo cinematográfico que ayude a la unión de escenas o a la creación de suspense, en *Birdman* se descubre a sí misma como un elemento teatral (la traducción es mía).

de duración, presenta una variada selección de manifestaciones metaficcionales. Estas manifestaciones van desde el más sencillo uso del mundo del espectáculo como contexto situacional hasta verdaderas reflexiones experimentales y postmodernistas sobre la composición, el género y el lenguaje cinematográfico. Todo esto exige, necesariamente, un consumo activo por parte de la audiencia, como señalan Zitzelsberger y Beyvers:

Birdman's self-reflexivity potentially prompts critical awareness in the audience; the reciprocal alienation of theatrical and filmic elements—the fact that the film does not provide a clear image of its genre affiliation and the perceived hierarchy between theater and film—serves the purpose of making the viewers think for themselves.⁵⁴ (2018, p.15)

Mediante la estrategia central ‘meta’ de introducir una obra teatral dentro de la película, Iñárritu demuestra lo similares que son el ADN del teatro y del cine y cómo desvelando los trucos del primero también se desvelan los del segundo.

5. CONCLUSIONES

Con la elaboración de este trabajo, se ha comprobado que la metaficción es una forma de tratar la ficción que, aunque prolifera de manera especial en épocas determinadas, puede hallarse en las primeras obras de las que tenemos constancia tanto en los campos literarios como fílmicos. Esto prueba que la metaficción constituye un método tan antiguo como la propia literatura y el cine, y demuestra que cualquier obra de arte tiene la capacidad, con su mera existencia, de reflexionar sobre sí misma o sobre el arte en general.

Además, mediante la comparación entre la metaficción en el medio literario y el cinematográfico, hemos observado que la metaficción se manifiesta de diferente manera sobre el papel y la pantalla. A propósito de la metaficción propiamente cinematográfica, he tratado de esclarecer su definición, concluyendo que el cine reflexivo no incluye únicamente a aquellas películas que hablen de películas o que retraten el mundo del cine. Hemos visto que todo texto audiovisual que medite sobre cualquier tipo de ficción o sobre la estrecha relación entre realidad y ficción también puede ser reflexivo. Igualmente, también son metaficcionales aquellos filmes que revelan la construcción del medio cuestionando sus convenciones narrativas, estéticas o técnicas.

Por otra parte, se ha señalado que es posible hablar de una serie de mecanismos que suelen emplearse y aparecer a menudo en películas reflexivas. Varios autores y autoras se han

⁵⁴ La auto reflexividad de *Birdman* potencialmente desata una preocupación crítica en la audiencia; la recíproca alienación de elementos teatrales y fílmicos—el hecho de que la película no ofrezca una clara imagen de su afiliación de género y la jerarquía percibida entre teatro y cine—consigue que los espectadores piensen por sí mismos (la traducción es mía).

percatado de este hecho y han tratado de confeccionar tipologías para clasificar dichos mecanismos. Con la aplicación de algunas taxonomías para el estudio de la metaficción en tres largometrajes (*Close-Up*, *El ladrón de orquídeas* y *Birdman*), he tratado de ofrecer un análisis completo y satisfactorio que justifique la metaficción a través de la identificación de recursos específicos. Esto prueba que el modelo de análisis propuesto es eficaz y aplicable a cualquier película. Se ha comprobado de igual manera que se pueden encontrar varios elementos reflexivos en un mismo texto audiovisual. Sobre los filmes analizados, resulta interesante que, aunque coinciden en el empleo de algunas estrategias, cada uno logra darles un enfoque o tratamiento distinto. Asimismo, la inclusión de una película iraní revela que la reflexividad y la metaficción no son exclusivas de la producción cinematográfica de Occidente.

En este estudio también se ha destacado el importante papel que tiene la audiencia, puesto que la metaficción atenta de manera consciente contra la suspensión de la incredulidad. Al desvelarse como artefacto o construcción, la película saca al público de su inmersión pasiva en la mimesis y lo obliga a adoptar una postura crítica y activa. Finalmente, queda demostrado que la metaficción es un recurso versátil y atemporal con una fuerte presencia en el cine contemporáneo. La gran pantalla, en ocasiones, más que de una tela opaca que proyecta unas imágenes, se trata de un gran espejo en el que ficción y realidad comparten el mismo reflejo.

6. OBRAS CITADAS

Las siguientes obras citadas siguen el formato APA. Se han dividido en dos bloques: el primero está destinado a la bibliografía propiamente dicha e incluye artículos, libros y demás recursos online; el segundo bloque recoge la filmografía mencionada.

6.1 Bibliografía

Andrew, G. (2005). *10 (BFI Modern Classics)*. Londres, Inglaterra: British Film Institute.

Barth, J. (1984 [1967]). The Literature of Exhaustion. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* (pp. 62-76). Londres, Inglaterra: The John Hopkins University Press.

Barth, J. (1980 [1968]). Lost in the Funhouse. *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice* (pp. 69-94). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.

Barthers, R. (1967). The Death of the Author. *UbuWeb*. Recuperado de http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf

Bayer, G. (2010). On Filming Metafiction: John Fowles's Unpublished 'The Last Chapter' and the Road to Postmodern Cinema. *English Studies*, 91(8), 893-906.

- Benamou, C. L. (2006). The Artifice of Realism and the Lure of the 'Real' in Orson Welles's *F for Fake* and Other T(r) eas(u)r(e)s. En A. Juhasz y J. Lerner (Eds.), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (pp. 143-170). Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Billson, A. (2015). Man Behind the Mask. *Sight & Sound*, 25(1), 32-34.
- Borges, J. L. (1974 [1941]). La Biblioteca de Babel. En C. V. Frías (Ed.), *Jorge Luis Borges: Obras completas 1923-1972* (pp. 465-471). Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Borrell del Caso, P. (1874). *Huyendo de la crítica* [Pintura]. Madrid, Banco de España.
- Brammer, R. (2019). Peeling Back the Layers: Exploring Metafiction in *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. *Screen Education*, 93, 122-128.
- Carver, R. (1981). What We Talk About When We Talk About Love. *What We Talk About When We Talk About Love* (pp. 170-185). Nueva York, Estados Unidos: Knopf.
- Cervantes, M. (2004 [1605-1615]). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, España: ABC.
- Chaucer, G. (2003 [1387]). *The Canterbury Tales*. Londres, Inglaterra: Penguin Classics.
- Ciccognani, M. (2018). *Metacinematic Gestures: An Investigation of the Productionist Aspect of Self-Reflexive Films* (tesis doctoral). Universidad de Leicester, Inglaterra.
- Coldplay. (2000). Yellow. En *Parachutes* [CD]. Londres, Inglaterra: Parlophone.
- Deleyto, C. (2005). Me, Me, Me: Film Narrators and the Crisis of Identity. En M. Aragay (Ed.), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* (pp. 243-262). Ámsterdam, Holanda: Rodopi B. V.
- Dzialo, C. (2009). «Frustrated Time» Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman. En W. Buckland (Ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (pp. 107-129). Chichester, Inglaterra: Wiley-Blackwell.
- Elena, A. (2002). *Abbas Kiarostami*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Elsaesser, T., y Hagener, M. (2015). Cinema as Mirror – Face and Close-Up. *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (pp. 63-93). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Erfani, F. (2012). Regarding You: Lacanian Gaze and Ethics in Kiarostami's *Close-Up*. *Iranian Cinema and Philosophy: Shooting Truth* (pp. 87-114). Nueva York, Estados Unidos: Palgrave Macmillan.
- Ficción. *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=HqnhmK>
- Fowles, J. (1987 [1969]). *The French Lieutenant's Woman*. Londres, Inglaterra: Pan Books Ltd.
- García, A. (2003). Metaficción: Cuando el cine atraviesa el espejo. *Nuestro Tiempo*, 587, 72-79.

- García Landa, J. A. (1991). Notes on Metafiction. Recuperado de https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2425095
- Gass, W. H. (1971 [1970]). Philosophy and the Form of Fiction. *Fiction and the Figures of Life* (pp. 3-26). Boston, Estados Unidos: Nonpareil Books.
- Gemzøe, A., Knudsen, B. T., y Larsen, G. (Eds.). (2001). *Metafiktion selvrefleksionen retorik*. Viborg, Dinamarca: Forlaget Medusa.
- Gillet, J., y Blue, J. (1965). Keaton at Venice. *Sight and Sound*, 35(1), 26-30.
- Giuntini, M. (2016). Alejandro G. Iñárritu y la renovación del cine. *Revista Z Cultural*, 2, 1-21.
- González, J. C. (2004). Keaton a través del espejo: *Sherlock Jr.* de Buster Keaton. *Kinetoscopio*, 69(14), 94-97.
- Gregory, N. H. (2016). *All the World's a Soundstage: Investigating Metacinema* (tesis de grado). Universidad de Texas, Estados Unidos.
- Holland, N. N. (2007). The Neuroscience of Metafilm. *Projections*, 1(1), 59-74.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Iñárritu, A. G. (2015, 6 de enero). Alejandro González Iñárritu escribe sobre *Birdman*. *Abc guionistas*. Recuperado de <http://www.abcguijonistas.com/noticias/articulos/alejandra-gonzalez-inarritu-escribe-sobre-birdman.html>
- Krauze, L. (2019, 30 de enero). How Mexico Conquered the Oscars. *Slate*. Recuperado de <https://slate.com/culture/2019/01/three-amigos-directors-alfonso-cuaron-guillermo-del-toro-alejandra-gonzalez-inarritu.html>
- Madsen, R. B. (2015, 11 de marzo). When Fiction Points the Finger – Metafiction in Films and TV Series. *Kosmorama*. Recuperado de <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/when-fiction-points-finger-metafiction-films-and-tv-series>
- Malcolm, D. (1999, 22 de abril). Fellini: 8 ½. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/1999/apr/22/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm>
- Martin, D. (2017). *Within Worlds: Immersion and Subjectivity in Film Music* (tesis de máster). Universidad de Huddersfield, Inglaterra.
- Martín, S. (2014). *Whose Story?: The Screen Adaptation of John Fowles's The French Lieutenant's Woman* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Mayshark, J. F. (2007). Charlie Kaufman, Spike Jonze, and Michel Gondry. *Post-Pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film* (pp. 137-160). Connecticut, Estados Unidos: Praeger Publishers.

- Miller, D. A. (2008). *Film Classics: 8 1/2*. Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Moravia, A. (1965 [1954]). *Il disprezzo*. Milán, Italia: Bompiani.
- Nancy, J. L. (2001). *L'Évidence du film: Abbas Kiarostami*. Bruselas, Bélgica: Yves Gevaert.
- Orlean, S. (1998). *The Orchid Thief*. Nueva York, Estados Unidos: The Random House Publishing Group.
- Pérez, C. (2000). La representación de las mujeres en la adaptación cinematográfica de *The French Lieutenant's Woman*. *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas* (pp. 175-224). Oviedo, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Perry, E. (2015, 25 de febrero). Birdman or (The Techniques of the Postmodern Text). *The Dinglehopper*. Recuperado de <https://thedinglehopper.wordpress.com/2015/02/25/birdman-or-the-techniques-of-the-postmodern-text/>
- Pla, A. (2017). *Análisis de la estructura narrativa de la película Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)*. Alejandro G. Inárritu, 2014 (tesis de grado). Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Prantar. (2018, 20 de julio). Charlie Kaufman and His Unsettling Art. *Movierdo*. Recuperado de <https://movierdo.com/charlie-kaufman-and-his-unsettling-art/>
- Richardson, R. B. (21 de febrero de 2010). The Early History of Metafiction [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://ronaldbrichardson.com/metafiction/the-early-history-of-metafiction/>
- Rizzo, S. (2008). (In)fidelity Criticism and the Sexual Politics of *Adaptation*. *Literature/Film Quarterly*, 36(4), 299-314.
- Sayad, C. (2006). Mutant authors and Cross-Pollinated Texts in Charlie Kaufman's *Adaptation*. En R. Housel (Ed.), *From Camera Lens to Critical Lens: A Collection of Best Essays on Film Adaptation* (pp. 123-132). Newcastle, Inglaterra: Cambridge Scholars Press.
- Schmidt, J. N. (2013, 22 de enero). Narration in Film. *The Living Handbook of Narratology*. Recuperado de <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/64.html>
- Simerka, B., y Weimer, C. B. (2005). Duplicitous Diegesis: *Don Quijote* and Charlie Kaufman's *Adaptation*. *Hispania*, 88(1), 91-100.
- Siska, W. S. (1979). Metacinema: A Modern Necessity. *Literature/Film Quarterly*, 7(4), 285-289.
- Smith, P. J. (2015). Flight of Fancy. *Sight&Sound*, 25(1), 28-31.

- Söderlund, L. (2006). Unrequited Adaptation: Charlie Kaufman and *The Orchid Thief*. En R. Housel (Ed.), *From Camera Lens to Critical Lens: A Collection of Best Essays on Film Adaptation* (pp. 109-122). Newcastle, Inglaterra: Cambridge Scholars Press.
- Stam, R. (1992 [1985]). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Sterne, L. (1983 [1759]). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Oxford, Inglaterra: Clarendon Press.
- Sterritt, D. (1999). *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Tello, L. (2014). Transtextuality and metafiction in fake documentaries: self-referential discourse in *The Unmaking of. Communication and Society*, 27(4), 113-129.
- Vizcaíno, L. E. (2016). El placer de leer metafiction. *Ciencia*, 67(4), 32-36.
- Wadsworth, J. (2015, 5 de febrero). Film in Oxford: Music and Artificiality in *Birdman*. *The Oxford Culture Review*. Recuperado de <https://theoxfordculturereview.com/2015/02/05/film-in-oxford-music-and-artificiality-in-birdman/>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Willet, J. (Ed.). (1964). New Technique of Acting. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp. 136-148). North Yorkshire, Inglaterra: Eyre Methuen.
- Young, B. P. (2011). *Cinematic Reflexivity: Postmodernism and the Contemporary Metafilm* (tesis doctoral). Universidad de California, Estados Unidos.
- Zitzelsberger, F., y Beyvers, S. E. (2018). Revisionist Spectacle? Theatrical Remediation in Alejandro G. Iñárritu's *Birdman* and Quentin Tarantino's *The Hateful Eight*. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 18(1), 1-21.

6.2 Filmografía

- Angelic, R., Horberg, W., Jonze, S. (Productores) y Kaufman, C. (Director y productor). (2008). *Synecdoche, New York* [Película]. Estados Unidos: Sidney Kimmel Entertainment.
- Barmettler, M., Davisson, J. (Productores) e Iñárritu, A. G. (Director y productor). (2015). *The Revenant* [Película]. Estados Unidos: Regency Enterprises.
- Bazin, J., Labarthe, A. S. (Productores) y Limosin, J. P. (Director). (1994). Abbas Kiarostami: Vérités et songes. *Cinéma de notre temps* [Documental para televisión]. Francia: AMIP.

- Berbert, M. (Productor) y Truffaut, F. (Director). (1973). *La nuit américaine* [Película]. Francia e Italia: Les Films du Carrosse.
- Bergman, I. (Director y productor). (1966). *Persona* [Película]. Suecia: AB Svensk Filmindustri.
- Bernstein, S. (Productor) y Hitchcock, A. (Director y productor). (1948). *Rope* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Beugg, M., Jackson M., Legend, J. (Productores) y Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land* [Película]. Estados Unidos: Summit Entertainment.
- Brackett, C. (Productor) y Wilder, B. (Director). (1950). *Sunset Boulevard* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Braunberger, P. (Productor) y Godard, J. L. (Director). (1962). *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* [Película]. Francia: Les Filmes de la Pléiade.
- Caruso, F. C., Litto, G. (Productores) y De Palma, B. (Director). (1980). *Dressed to Kill* [Película]. Estados Unidos: Filmways Pictures.
- Clore, L., Helman, G., Maschler, T. (Productores) y Reisz, K. (Director). (1981). *The French Lieutenant's Woman* [Película]. Reino Unido: Juniper Films.
- Cohen, B., Jinks, D. (Productores) y Mendes, S. (Director). (1999). *American Beauty* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.
- Collins, P., McSwiney, S. (Productores) y Dali, F. (Director). (2003). *Abbas Kiarostami: The Art of Living* [Documental]. Irlanda: Harvest Films.
- Cristaldi, F., Romagnoli, G. (Productores) y Tornatore, G. (Director). (1988). *Nuovo Cinema Paradiso* [Película]. Italia y Francia: Cristaldifilm.
- De Beauregard, G., Ponti, C. (Productores) y Godard, J. L. (Director). (1963). *Le Mépris* [Película]. Francia e Italia: Rome Paris Films.
- De Fina, B., Pustin, B., Winkler, I. (Productores) y Scorsese, M. (Director). (1990). *Goodfellas* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- De La Noy, K., Melniker, B. (Productores) y Nolan, C. (Director y productor). (2008). *The Dark Knight* [Película]. Estados Unidos y Reino Unido: Warner Bros.
- Demme, J., Landay, V., Saxon, E. (Productores) y Jonze, S. (Director). (2002). *Adaptation* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Depardieu, A. (Productor) y Kiarostami, A. (Director y productor). (1997). *Ta'm e guilass* [Película]. Irán y Francia: Abbas Kiarostami Productions.
- Depardieu, A. (Productor) y Kiarostami, A. (Director y productor). (1994). *Zire darakhatan zeyton* [Película]. Irán y Francia: Abbas Kiarostami Productions.

DeVito, D., Shamberg, M., Sher, S. (Productores) y Tarantino, Q. (Director). (1994). *Pulp Fiction* [Película]. Estados Unidos: Miramax.

Dimbort, D., Winkler, I., DiCaprio, L. (Productores) y Scorsese, M. (Director y productor). (2013). *The Wolf of Wall Street* [Película]. Estados Unidos: Red Granite Pictures.

Di Novi, D. (Productor) y Burton, T. (Director y productor). (1992). *Batman Returns* [Película]. Estados Unidos y Reino Unido: Warner Bros.

Drake, J., Kahane, N., Kopeloff, E. (Productores) y Forster, M. (Director). (2006). *Stranger than Fiction* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Dreyer, C. T. (Director). (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [Película]. Francia: Société Générale des Films.

Feige, K., Alonso, V., (Productores) y Whedon, J. (Director). (2012). *The Avengers* [Película]. Estados Unidos: Marvel Studios.

Feige, K., Fine, A., Lee, S. (Productores) y Black, S. (Director). (2013). *Iron Man 3* [Película]. Estados Unidos: Marvel Studios.

Freed, A., Edens, R., (Productores) Kelly, G. y Donen, S. (Directores). (1952). *Singin' in the Rain* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Meyer.

Goetzman, G., Bozman, R. (Productores) y Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [Película]. Estados Unidos: Orion Pictures.

Goldstone, J., Forstater, M., White, M., (Productores) Gilliam, T. y Jones, T. (Directores). (1975). *Monty Python and the Holy Grail* [Película]. Reino Unido: Python (Monty) Pictures.

Golin, S., Kilik, J. (Productores) e Iñárritu, A. G. (Director y productor). (2006). *Babel* [Película]. Francia, Estados Unidos y México: Paramount Pictures.

Guber, P., Peters, J. (Productores) y Burton, T. (Director). (1989). *Batman* [Película]. Estados Unidos y Reino Unido: Warner Bros.

Hitchcock, A. (Director y productor). (1960). *Psycho* [Película]. Estados Unidos: Shamley Productions.

Hitchcock, A. (Director y productor). (1954). *Rear Window* [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.

Hope, T., Salerno, R. (Productores) e Iñárritu, A. G. (Director y productor). (2003). *21 grams* [Película]. Estados Unidos: This Is That Productions.

Joffe, C. H., Rollins, J. (Productores) y Allen, W. (Director). (1985). *The Purple Rose of Cairo* [Película]. Estados Unidos: Orion Pictures.

Joffe, C. H., Rollins, J. (Productores) y Allen, W. (Director). (1980). *Stardust Memories* [Película]. Estados Unidos: Rollins-Joffe Productions.

Joffe, C. H., Rollins, J. (Productores) y Allen, W. (Director). (1983). *Zelig* [Película]. Estados Unidos: Orion Pictures.

Kaufman, C., Bermann, G., Fields, L. (Productores) y Gondry, M. (Director). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [Película]. Estados Unidos: Focus Features.

Kaufman, C., Jonze, S., Hope, T. (Productores) y Gondry, M. (Director). (2001). *Human Nature* [Película]. Francia y Estados Unidos: Fine Line Features.

Kaufman, C., Kuhn, M. (Productores) y Jonze, S. (Director). (1999). *Being John Malkovich* [Película]. Estados Unidos: Astralwerks.

Kiarostami, A. (Director y productor). (1974). *Mossafer* [Película]. Irán: Kanun parvareh fekri.

Kilik, J., Bovaira, F. (Productores) e Iñárritu, A. G. (Director y productor). (2010). *Beautiful* [Película]. México y España: Menageatroz.

King, J., Morales, C. A. (Productores) y Cuarón, A. (Director y productor). (2018). *Roma* [Película]. México: Esperanto Filmoj.

Kreuther, N., Karmitz, M. (Productores) y Kiarostami, A. (Director y productor). (2002). *Dab* [Película]. Irán y Francia: Abbas Kiarostami Productions.

Leshner, J., Milchan, A. (Productores) e Iñárritu, A. G. (Director y productor). (2014). *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* [Película]. Estados Unidos: New Regency Pictures.

Luft, S., Warner, J. L. (Productores) y Cukor, G. (Director). (1954). *A Star is Born* [Película]. Estados Unidos: Transcona Enterprises.

Lumière, A. y Lumière, L. (Directores y productores). (1895). *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Película]. Francia: Société Lumière.

Makhbalbaf, M. (Director y productor). (1989). *Bicycleran* [Película]. Irán: Bonyad Mostazafan.

Pleshette, L., Feldman, E. S., Schroeder, A. (Productores) y Weir, P. (Director). (1998). *The Truman Show* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Porter, E. S. (Director). (1902). *Uncle Josh at the Moving Picture Show* [Película]. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company.

Reichenbach, F. (Productor) y Welles, O. (Director). (1973). *F for Fake* [Película]. Francia, Irán y Alemania: Les Films de l'Astrophore.

Reinhardt, G. (Productor) y Cukor, G. (Director). (1941). *Two-Faced Woman* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

- Rizzoli, A. (Productor) y Fellini, F. (Director). (1963). *8 ½* [Película]. Italia y Francia: Cineriz.
- Salvador, M. (Productor) e Ibáñez Serrador, N. (Director). (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Película]. España: Penta Films.
- Schenck, J. M. (Productor) y Keaton, B. (Director y productor). (1924). *Sherlock Jr.* [Película]. Estados Unidos: Buster Keaton Productions.
- Siegel, S. C. (Productor) y Mankiewicz, J. L. (Director). (1949). *A Letter to Three Wives* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Skinner, N., Dawson, J., Fogelman, D. (Productores) y Gómez-Rejón, A. (Director). (2015). *Me and Earl and the Dying Girl* [Película]. Estados Unidos: Indian Paintbrush.
- Sosa, M., González, F. (Productores) e Iñárritu, A. G. (Director y productor). (2000). *Amores perros* [Película]. México: Altavista Films.
- Tran, R., Stamatopoulos, D., (Productores) Johnson, D. y Kaufman, C. (Directores). (2015). *Anomalisa* [Película]. Reino Unido y Estados Unidos: Paramount Animation.
- Vertov, D. (Director y productor). (1929). *Chelovek s kinoapparátom* [Película]. Rusia: VUFKU.
- Warner, J. L., Wallis, H. B. (Productores) y Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Zanuck, D. F. (Productor) y Ford, J. (Director). (1941). *How Green Was My Valley* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Zanuck, D. F., Johnson, N. (Productores) y Ford, J. (Director). (1940). *The Grapes of Wrath* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Zanuck, D. F. (Productor) y Mankiewicz, J. L. (Director). (1950). *All About Eve* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Zarrin, A. R., Karimi, H. A. (Productores) y Kiarostami, A. (Director). (1990). *Nema-ye Nazdik* [Película]. Irán: Kanun parvaresh fekri.
- Zarrin, A. R. (Productor) y Kiarostami, A. (Director). (1987). *Khane-ye doust kodjast?* [Película]. Irán: Kanun parvaresh fekri.
- Zarrin, A. R. (Productor) y Kiarostami, A. (Director). (1992). *Zendegi va digar hich* [Película]. Irán: Kanun parvaresh fekri.

7. ANEXO DE FIGURAS



Fig. 1: *La mujer del teniente francés*



Fig. 2: *La mujer del teniente francés*



Fig. 3: *El desprecio*



Fig. 4: *El desprecio*



Fig. 5: *Uncle Josh at the Moving Picture Show*



Fig. 6: *El moderno Sherlock Holmes*



Fig. 7: *El moderno Sherlock Holmes*



Fig. 8: *El moderno Sherlock Holmes*



Fig. 9: *El hombre de la cámara*



Fig. 10: *El hombre de la cámara*

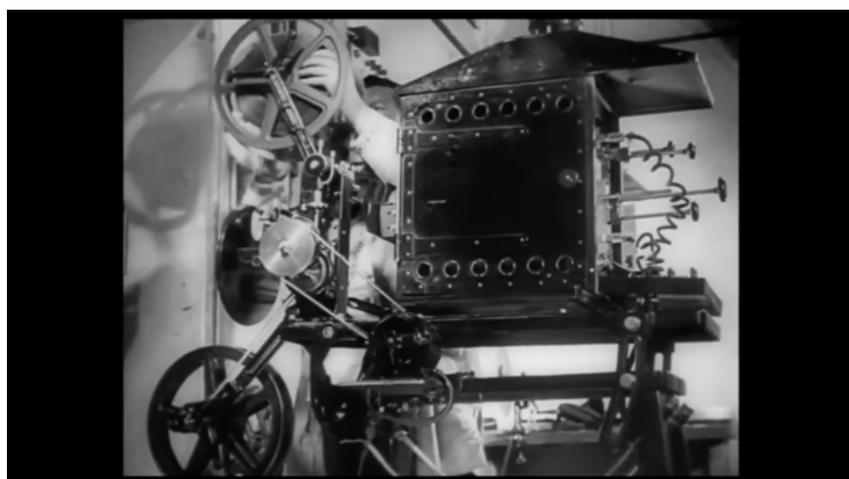


Fig. 11: *El hombre de la cámara*



Fig. 12: *El hombre de la cámara*

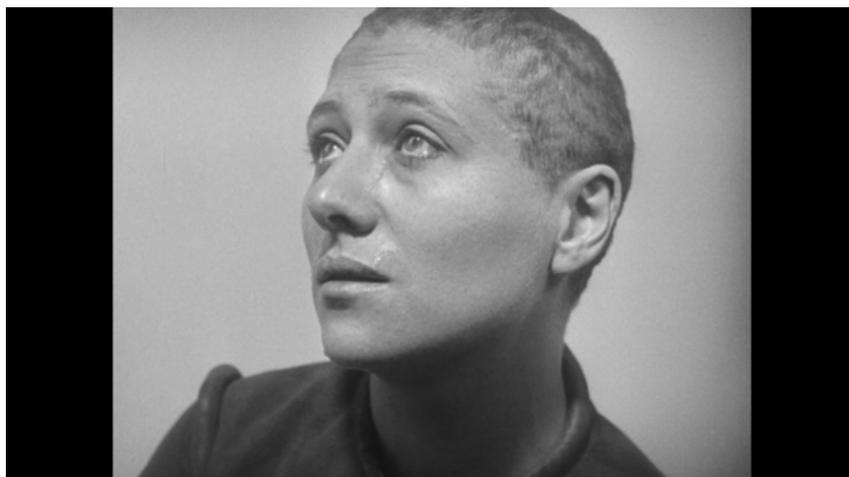


Fig. 13: *Vivir su vida*

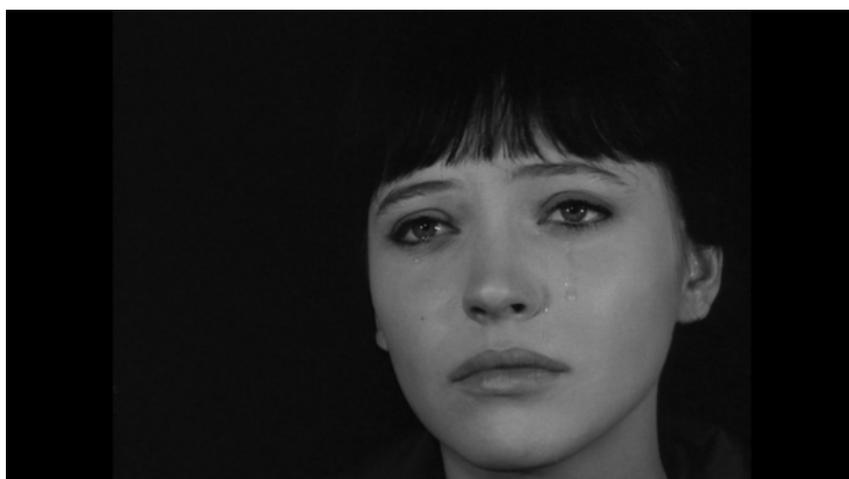


Fig. 14: *Vivir su vida*



Fig. 15: *Vivir su vida*



Fig. 16: *Vivir su vida*



Fig. 17: *Vivir su vida*



Fig. 18: *Vivir su vida*



Fig. 19: *El desprecio*

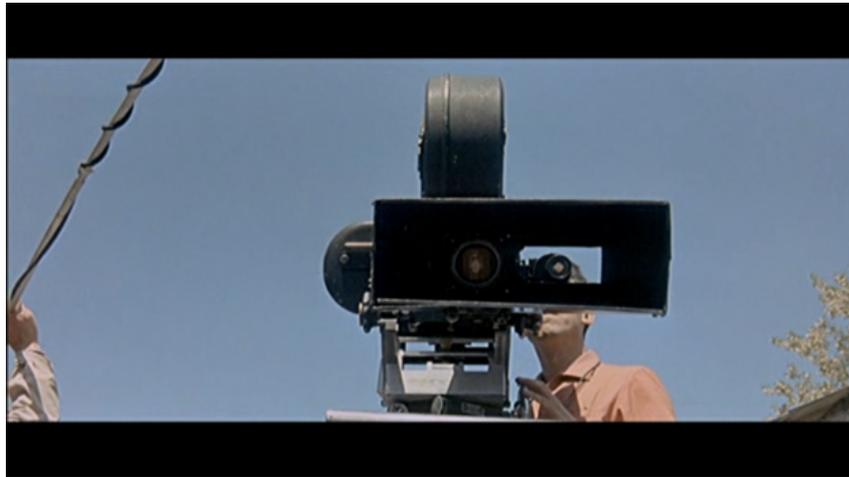


Fig. 20: *El desprecio*



Fig. 21: *8 1/2*



Fig. 22: *8 1/2*



Fig. 23: *Persona*



Fig. 24: *Persona*



Fig. 25: *Close-Up*



Fig. 26: *Close-Up*



Fig. 27: *Close-Up*

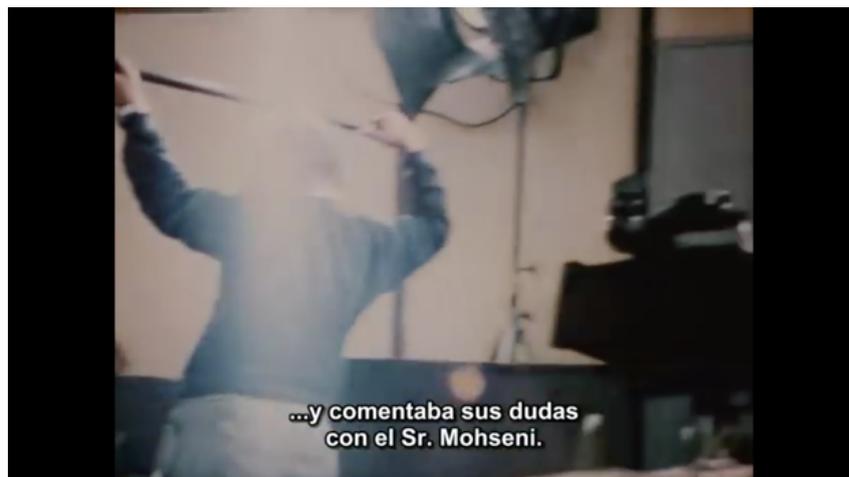


Fig. 28: *Close-Up*



Fig. 29: *Close-Up*



Fig. 30: *Close-Up*



Fig. 31: *Close-Up*



Fig. 32: *Close-Up*



Fig. 33: *El ladrón de orquídeas*



Fig. 34: *El ladrón de orquídeas*



Fig. 35: *El ladrón de orquídeas*



Fig. 36: *El ladrón de orquídeas*



Fig. 37: *El ladrón de orquídeas*



Fig. 38: *El ladrón de orquídeas*



Fig. 39: *Birdman*



Fig. 40: *Birdman*



Fig. 41: *Birdman*



Fig. 42: *Birdman*



Fig. 43: *Birdman*



Fig. 44: *Birdman*



Fig. 45: *Birdman*



Fig. 46: *Birdman*



Fig. 47: *Birdman*



Fig. 48: *Birdman*