

EL CINE DENTRO DEL CINE

Por Luis Navarrete

Consideraciones generales

El cine desde su nacimiento ha sido autorreferencial, ejemplos como *The big Swallow* (Williamson, 1899), *How it feels to be Run Over* (Cecil Hepworth, 1900) o la sugerente *El moderno Sherlock Holmes* (Buster Keaton, 1924), todavía en el período mudo, así lo corroboran.

Al margen de la dificultad de cuantificar el fenómeno "metafilmico" - ciertamente, la cantidad de textos referentes a esta cuestión en las diversas filmografías nacionales en diferentes períodos y autores, es innumerable -, el verdadero mérito, por utópico, reside en saber qué ha movido al cine a volverse hacia sí mismo y en cuál etapa de su desarrollo aparece no como hecho notable por extraordinario sino como recurso institucionalizado.

Cuando hablamos de cine autorreferencial no podemos olvidar tampoco la figura del destinatario. Sin un espectador conocedor de tales recursos, reflejado en ellos, estos carecen de sentido convirtiéndose en una pirueta sino están justificados por determinados contextos culturales o idiosincrasias autorales, como de hecho ha sucedido a veces en la historia del cine. El espectador es el mayor dictador y manipulador de filmes existente.

El cine mayoritario no escapa a los ardides de su hermana mayor, la literatura, clasificados como recursos discursivos y reflexivos - estos últimos en el sentido etimológico del término, es decir, "de vuelta hacia atrás" -. Los primeros - versarían sobre la construcción y nacimiento del relato cinematográfico - son bien conocidos por todos y gozan de una amplia bibliografía, sobre todo referente a la genealogía del séptimo arte, que los demuestran. De los segundos, es decir, los concernientes a la génesis del cine sobre cine, existe un mayor desconocimiento. La deuda del cine para con la literatura no termina aquí. Así, la causa de la aparición del fenómeno en el cine, tan tempranamente, sólo puede explicarse por contagio de ésta. Lógicamente, la capacitación narrativa del filme a través de la novela ha acertado un proceso de otro modo dilatado¹.

Toda novela o película es una citación, no de otra obra literaria o cinematográfica, sino de un discurso social incidente en el proceso creativo del escritor o director de cine. Hablar, por tanto, de discursos artísticos comunicados entre sí no es algo extraño cuando la literatura y el cine tienen como referente eso llamado "realidad social". Podemos decir que la comunicación es de construcción - novela o filme - a construcción - realidad -. Además,

¹ Lógicamente el cine posee autonomía artística, pero como ejercicio narrativo su deuda con la literatura, concretamente con la novela, es innegable.

ésta no es unidireccional, como podría parecer en un primer momento, pues se establece en los dos sentidos, ya sea en una citación de la realidad - si podemos llamarla así - o en una citación de otro discurso literario. Por ejemplo, la comunicación bidireccional entre obra y realidad social explicaría, aplicado al cine, toda la parafernalia del *star system* norteamericano, la supuesta y fingida heterosexualidad de Rock Hudson o que Jhonny Weismuller lanzara gritos tarzanescos poco antes de morir.

Es característica definitoria del arte que lo representado y el proceso de representación se nos ofrezcan, ambos y a la vez, como objetos de consumo estético, y es en este instante donde nos atrevemos a acometer una clasificación de los discursos metafílmicos. Cuando hablamos de "cine dentro del cine", son varias las acepciones que debemos distinguir en una expresión excesivamente generalizadora convertida en etiqueta.

Efectivamente, como en literatura, el proceso de intertextualidad en cine - incorporación de otros textos fílmicos en el texto presente - puede ser algo premeditado, respondiendo a las formas de plagio, homenaje, parodia, sátira, etc. Pero siempre existirá en todos una "transfusión perpetua"², es decir, sistemas descriptivos, lugares comunes, etc., visitados infinidad de veces y formadores de nuestra competencia como lectores o espectadores. Estos son de obligada visita para cualquier director. Aquí reside la fuerza del espectador, aludida anteriormente, como manipulador de filmes.

Manteniendo como dualidad básica las premisas "filmes que hablan sobre otros filmes" o "filmes que hablan sobre su propia construcción o sobre la construcción del hecho cinematográfico en términos generales", presentamos la siguiente taxonomía aglutinadora de todos los metafilmes.

- 1) El cine como muestra de construcción espectacular y artificiosa. La **mostración**, por tanto, en cuanto artificio y espectáculo, dejando ver al espectador la magia de la puesta en escena invisible siempre negada en aras de una hipertrofia del realismo.
- 2) El cine como relación intertextual de unos discursos con otros. Fenómeno que denominaremos **citación** de forma general - aunque la cita como herramienta intertextual sólo sea un más de las englobadas bajo dicho término -. Siguiendo a Gerad Genette, quien a su vez parte de la noción de Julia Kristeva y de Riffaterre, varias son las formas de intertextualidad: architextualidad, intertextualidad propiamente dicha - aquí estaría la cita -, hipertextualidad y metatextualidad.

² En palabras de Genette, al hablar sobre los textos literarios. Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid. 19.

- 3) El cine como discurso **reflexivo** sobre su propia construcción relatora, bien sea sintetizando el problema en la cámara - vista como "superojo" u "ojo mil veces ojo", capaz de captar acontecimientos excepcionales o detener el tiempo y la vida -, o en los recursos discursivos mostradores de su naturaleza como aparato ideológico que juega con la ficción y/o la realidad.
- 4) El cine mostrándose como decorado o trasfondo argumental. Esta posibilidad del cine dentro del cine, la denominaremos **atrezo**, se centra en los discursos que sin reflexionar, enseñar, o interactuar, con otros textos cinematográficos o consigo mismos, presentan al cine en alguno de sus aspectos cinematográficos³ como simple escenario de una trama argumental.

Desde nuestro punto de vista es el apartado segundo el de mayor interés. De hecho, significativamente, a veces se habla de "cine dentro del cine" para referirse exclusivamente a él, olvidando el resto de las acepciones expuestas, formadoras también del universo del metacine.

Otro problema derivado del "cine sobre cine" es la propia terminología surgida a la luz del fenómeno. Así, los términos "metacine", "metatextual", "metadiscursividad", "transdiscursividad", "metaficción", "architextualidad", "transtextualidad", etc., se entremezclan en nuestro vocabulario, añadiendo sólo oscuridad al estudio de la esfera metadiscursiva. Algunos de estos términos necesitan aclaración, sobre todo aquellos acogidos a mayor confusión y uso.

Por **metacine** entendemos discursos habladores sobre sí mismos. Son desfamiliarizadores pues rompen la identificación -primaria y secundaria- con el espectador. Es la autorreferencialidad por antonomasia, el discurso mostrado en construcción. Lógicamente el término está plagiado, como no podía ser de otra manera, de la lingüística, del término metalenguaje. La fracción del discurso y la reflexión del espectador son la finalidad del metacine.

El término **metalenguaje** fue introducido por los logicistas de la Escuela de Viena (Carnap) y por la Escuela polaca ante la necesidad de distinguir claramente la lengua de la que hablamos de la lengua que hablamos. Las lenguas tienen la posibilidad, y el cine también, de hablar no sólo de las "cosas" sino también de ellos mismos. El metalenguaje se presenta como un lenguaje de descripción; del mismo modo, el metacine, describe sus propios procesos constructivos. La utilización del prefijo "meta" - prefijo griego que significa "junto a", "después de", "entre" o "con" - en diferentes términos sólo nos habla del nivel de acercamiento a nuestro objeto. Así es, si por **metadiscurso** o **metatexto** aludimos

³ "Lo cinematográfico" es todo lo que atañe a la película, desde su preproducción hasta su acabado. Se opone a "lo fílmico", lo que acontece en el texto.

a cualquier proceso de autorreferencia o descripción de un arte o una ciencia, con el de **metacine** nos encontramos exclusivamente en el campo cinematográfico. La perspectiva semiótica, dominadora de los estudios sobre cine en los últimos años, ha visto en el filme un acto discursivo o textual permitiendo la utilización, como sinónimos, de términos cercanos: metadiscursividad o metatextualidad - este último término también significa, según Genette, el proceso mediante el cual el crítico de cine une dos o más discursos, a veces, caprichosamente⁴ -.

Las tan llevadas y traídas **transdiscursividad** o **transtextualidad** aluden, como indica su partícula "trans" - del latín *trans*, que significa "al otro lado", "a través de" -, a una relación entre discursos o textos de naturaleza diferente. Así es, la relación establecida entre un discurso pictórico y otro cinematográfico es transdiscursiva por estar hablando de dos códigos completamente distintos. Acontece que a veces ésta, cuando la transcodificación obedece a reglas de construcción determinadas según el modelo científico, se convierte en metalingüismo. Sería un ejemplo de transdiscursividad equivalente a una relación metalingüística, el conjunto significativo del espacio en pintura y su homólogo en cine. La relación entre ambas codificaciones sería metadiscursiva a pesar de estar hablando de una traslación de códigos. La transdiscursividad pura se consigue cuando se ponen en contacto lenguajes, discursos o textos irreconciliables.

El prefijo "inter" - "entre" -, del término **intertextual**, se utiliza para hablar de la relación entre textos de una misma naturaleza. Así se habla de la intertextualidad de la literatura, del cine o de la pintura. Sería el fenómeno comunicativo entre dos filmes o más. Cobra especial relevancia la competencia del espectador en este proceso. Aunque su concurso no sea causa del fenómeno sí es, muchas veces, causa de la utilización de éste en el cine. La afirmación de Malraux, según la cual la obra de arte no se crea a partir de la visión del artista sino de otras obras, permite aprehender mejor el fenómeno de la intertextualidad y la inexistencia de barreras que nos obliguen a quedarnos en un arte o en un lenguaje. En este sentido la intertextualidad es transtextual, si queremos decirlo así, aunque preferimos verla como fenómeno exclusivo dentro de un determinado código utilizado por un lenguaje concreto.

Como acontece en lingüística, el cine emplea el metacine o el metadiscurso a veces sin darse cuenta. Cualquier actividad codificada padece este hecho, es decir, no es raro contemplar como un filme emplea ciertos códigos usados por otro. Es normal ver en el director novel el uso de la función metadiscursiva, como lo es observar en el niño referencias constantes al código que utiliza cuando aprende a hablar.

⁴ Gérard Genette: *Palimpsestos...*Op.cit.

Sobre la aparición del fenómeno metadiscursivo en el cine

No podemos obviar en este artículo sobre el metacine las posibles causas de su engendro. Como ocurre en literatura, el fenómeno, es intrínseco al medio cinematográfico. Por decirlo de otro modo, el lenguaje necesita hablar de sí, comprobarse, analizarse, el cine, también. Todo proceso de recreación de una realidad a través de un código, ya sea el lenguaje o la imagen en movimiento, puede ser puesto en entredicho, ser objeto de reflexión, cuestionarse o volverse hacia sí mismo. La metadiscursividad en el cine es el cine mismo, y en este sentido los discursos que hablan/remiten sobre/a otros discursos no son diferentes a los que no lo hacen. ¿Existen en nuestra Historia General del Cine y en la Historia del Cine Español momentos idóneos para el nacimiento de este fenómeno?

Los llamados "momentos de ruptura" de ambas Historias han participado en la aparición de tales discursos: período anterior y posterior a la II G.M., muerte del llamado período clásico y nacimiento del neorrealismo, antecedente de los nuevos cines europeos.

Carlos Losilla, en la revista *Vértigo*⁵ señala la década de los ochenta como prolífica a este respecto: "*Todo esto viene a cuento, claro está, de que el posmodernismo cinematográfico de los 80(...) puede hoy contemplarse en el fondo como una mera repetición de esquemas, un comentario irónico sobre el propio pasado del cine y los mecanismos que ha ido inventando a lo largo de los años*". Según Losilla, en estos años el cine no necesita mostrar "cámaras" y "pantallas" para que una película hable de cine⁶. En los ochenta se llega a la situación de no ser necesario ambos objetos para desviar el debate hacia la escisión entre realidad e irrealidad, sirviéndose para ello de dos situaciones concretas: discursos sobre el mundo físico del cine y discursos sobre la realidad y la apariencia. Es la diferencia entre el discurso tautológico, aquel mostrador, físicamente, de sí mismo y nada más, algo parecido a nuestra tipología denominada "atrezo", y el metacine, aquel discurso capaz de reflexionar sobre los procesos cinematográficos y su evolución enunciativa.

Hasta la II G.M. - hoy también, aunque ya no como única norma -, el cine responde a las etiquetas M.R.I., narración clásica, o puesta en escena invisible. El cine cautiva al espectador a través de la experiencia de visión propuesta, idéntica a la nuestra. Como dice Giuliana Muscio⁷, en los años treinta, "*los pequeños exhibidores estadounidenses habían*

⁵ Revista *Vértigo*, en "Tautología y metacine" dentro del capítulo "Cine en el cine", nº 10, junio, 1994.

⁶ Por ejemplo, películas como *El sexto sentido*, *La rosa púrpura de El Cairo*, *El moderno Sherlock Holmes*, etc. serían de este tipo de películas reflexivas habladoras sobre el cine mostrando objetos como pantallas y cámaras.

⁷ En el capítulo titulado "El new deal", en *Historia General del Cine*, volumen VIII, Estados Unidos (1932-1955) Cátedra. Madrid. 1996.

intuido que el cine era la respuesta a la Gran Depresión de las amas de casa americana, antes de que lo hiciera Woody Allen en The Purple Rose of Cairo (La rosa púrpura de El Cairo, 1985)". Estos planteamientos de un cine evasivo e invisible permanecerán idénticos hasta la II Guerra Mundial. En 1945 el hecho cinematográfico es aceptado como acto cultural. La mayoría de intelectuales ven como hecho consumado la legitimidad del nuevo medio⁸. Pronto, tras este reconocimiento, comenzarán a surgir otros tipos de discursos marginales a los institucionalizados. La caída de los estudios, la redefinición sufrida por el sistema y la llegada de la televisión, van a causar el metacine. Se trata de discursos con poder reflexivo sobre la propia naturaleza del cine, libres de las sujeciones de la estricta política hollywoodiense. En Europa, sometida a la industria cinematográfica americana, la nueva situación tras la guerra generará también novedosos modos de enfrentarse a la realidad a través del cine. Luego vendrían los nuevos cines europeos en las décadas sesenta y setenta.

Por tanto, en determinados momentos del constructo llamado "historia del cine" - siempre, como dijimos, han existido discursos caracterizados por revelar al espectador su condición de artificio y tramoya -, es fácil revelar puntos de inflexión en el desarrollo de los modos de representación cinematográficos institucionales, aceptando el nacimiento de otros capaces de incluir entre sus filas al metacine, en principio sólo mostrador de "cámaras" y "pantallas". El "boom" remarcado por Losilla en los directores de los años ochenta, utilizando el recurso metadiscursivo ávidamente, es el resultado de toda una vida como espectadores cinematográficos en salas o en televisión. Ya, dado el bagaje acumulado, no es necesario hablar de cine en el cine mostrando objetos como "cámaras" y "pantallas", simplemente basta utilizar la memoria cinematográfica. Estos discursos son deudores de la ruptura señalada en la posguerra pero su génesis se debe, no a ésta, sino a la aprehensión del fenómeno cinematográfico desde una perspectiva global, obteniéndose filmes perfectamente institucionalizados pues no necesitan romper con nada.

⁸ B. Croce, en "Un lettera", en *Bianco y nero*, 10, 1948, acepta el hecho fílmico como obra de arte. En Francesco Casetti: *Teorías del cine*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid. 1994.