

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La ventana trasera (donde se muestra con abundancia de ejemplos que donde menos se piensa salta la liebre)

Autor/es:

Zumalde, Imanol

Citar como:

Zumalde, I. (2005). La ventana trasera (donde se muestra con abundancia de ejemplos que donde menos se piensa salta la liebre). Nosferatu. Revista de

Documentos descargado de:

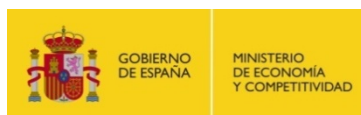
<http://hdl.handle.net/10251/41419>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

La ventana trasera

(Donde se muestra con abundancia de ejemplos que donde menos se piensa salta la liebre)

Imanol Zumalde Arregi

Kontakizun ezagun batean gogoeta hau egiten du Jorge Luis Borgesek: zer gertatuko litzateke literatura unibertsean egunen batean Cide Hamete Benengeli izeneko idazle bat existitzen dela jakinez gero. Aurkikuntza horri buruz barra-barra idatziko litzateke eta, hala ere, horrek ez luke eragotziko On Kixote (batez ere bere bigarren partean) nobelei buruzko nobela dela pentsatzen jarraitzea, ariketa metalinguistikoa alegia, Borgesek berak bere ipuinean proposatzen duena bezalakoa.



Don Quijote (1957)

Pese a que la mayor parte de las veces quede en el tintero frente al tropel de adaptaciones cinematográficas que ha propiciado la ambulante peripecia del ingenioso hidalgo, un inventario (que se pretende exhaustivo) de la tipología de influencias que la novela cenital de Cervantes ha deparado en el séptimo arte no puede dejar de consignar aquella que atañe a su vocación autorreferencial. El Quijote, se dice con machacona e inane insistencia, es un “metalibro, una novela de novelas”, un ajuste de cuentas a posteriori con la novela de caballerías, es decir, tallada en prosa mirando a su sombra en el momento en el que el género de referencia sometido a juicio literario estaba de capa caída ya cercano a su extremaunción. Es difícil, en efecto, sustraerse al notorio carácter metanovelístico del artefacto literario cervantesco cuando, sin ir más lejos, en el prólogo de la primera parte el propio autor alcalaíno afirma sobre su texto que *“todo él es una invectiva contra los libros de caballerías”* que tiene *“la mira puesta en derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tanto y alabados de muchos más”*. Por si no hubiese quedado claro y/o en previsión de la desmemoria del lector, Cervantes cierra el segundo volumen y, por ende, pone el punto final a la novela retomando el hilo en su primera puntada al concluir altanero que *“no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna”*. Fiel a su palabra, *El Quijote* es una alambicada metanovela al menos en tres vertientes: dado que la locura de Alonso Quijano proviene de la “ingesta” desmesurada de libros de caballería la cita más o menos explícita a esas otras novelas causantes de su demencia es, para empezar, permanente; en segundo lugar, encontramos los juegos literarios que se derivan de lo que podríamos denominar “autoría anidada” que presenta la novela (1) y que da como fruto un nutrido capítulo de acotaciones en las que Cervantes se refiere a la “gestión” que el autor árabe emprende de los hechos del “escritor primigenio”; y en tercer lugar, la novela habla de sí misma, sobre todo en esa segunda parte en cuya introducción Cervantes explica las razones de la “secuela” (que, como es sabido, advino al mundo debido fundamentalmente al arrollador éxito editorial de la primera entrega), y en el cuerpo de la ficción donde asoman personajes que, en genial ocurrencia, han leído la primera parte y actúan en consecuencia, y donde el propio Alonso Quijano monta en cólera cuando conoce la existencia de una segunda parte apócrifa y trata de alterar o reconducir la historia que se cuenta.

Sea como fuere, vertidas con diez años de distancia (los que van de la redacción del primer al segundo

volumen) y alojadas estratégicamente al principio y al final del díptico novelesco de suerte que abrazan literalmente la novela, estas dos afirmaciones (y su empírica puesta en práctica por Cervantes) adquieren ese sentido programático o conceptual más allá de las veleidades argumentales que caracterizará posteriormente, entre otros (porque estas prácticas intertextuales también se prodigan en el resto de las disciplinas artísticas), a señalados títulos cinematográficos. Las páginas que siguen son un somero, arbitrario y preliminar recuento de ese sesgado y difuso rastro que la obra suprema de Cervantes ha dejado en la historia del cine. Aunque probablemente más honesto será decir que la ostentosa introspección metalingüística emprendida por nuestro novelista más universal nos viene como anillo al dedo para indagar a vista de pájaro y casi al buen tuntún en el legado filmico del séptimo arte con la atención puesta en algunos ejercicios notables de esa naturaleza emprendidos en formato cinematográfico.

Para que este propósito (y el escrito en su conjunto) no naufrague irreversiblemente es preceptivo que con anterioridad hagamos un esfuerzo por poner en limpio a qué nos referimos cuando traemos a colación el vocablo “metacine”, más cuando el término de marras constituye hoy en día un cliché empleado *urbi et orbe* y con carácter discrecional por la crítica más desahogada que se empeña en elevar el omnipresente “carácter metacinematográfico” a rasgo distintivo del llamado cine posmoderno. Lejos de ser un fenómeno inequívoco y estanco, la “metatextualidad” (2) es un archipiélago de problemas semióticos de límites movedizos y traicioneros que, con independencia de la materia de expresión en el que sean vertidos, afecta a la universalidad de los discursos. En otras palabras, no aludimos a una particularidad de las películas, sino a una intrincada constelación de fenómenos que cobra virtualidad en todos los lenguajes o medios de expresión y, por añadidura, en la generalidad de los textos (el “metacine”, si se prefiere, es una variante cinematográfica de la “metatextualidad”). Lo que implícitamente señala que todos los discursos, y por supuesto las películas, son “en alguna medida” metatextuales. El escollo, creo que salta a la vista, estriba en determinar, con la mayor precisión a nuestro alcance, en qué medida lo son.

En su célebre paradigma comunicativo Roman Jakobson designa la función “metalingüística” para señalar la capacidad del lenguaje no sólo para referirse a objetos y experiencias del mundo, sino para reflexionar sobre sí misma y descubrir sus operaciones, a lo que en un socorrido pero no del todo fiable

manual de teoría del cine (3) se añade que “*en los estudios de literatura y cine, lo metalingüístico es con frecuencia sinónimo de reflexivo, haciendo referencia a todas las formas en las que un discurso artístico puede, dentro de sus propios textos, reflejar su propio lenguaje y sus procesos*”. La fenomenología o casuística que se engloba bajo la denominación “metatextual” es, sin embargo, algo más amplia y el recurso a la etimología puede ser una opción rentable para comenzar a cartografiarla con cierto rigor.

El prefijo de procedencia griega *meta* significa “junto a”, “después de”, “entre” o “con”, lo que ensamblado a otro término contribuye semánticamente al significado de este denotando no sólo “autorreferencialidad”, sino también una relación dialéctica con ese “otro” junto al que está o al que sucede. En definitiva, a la luz de la etimología podemos concluir que un “metatexto” es un texto que habla reflexivamente, tanto sobre sí mismo cuanto sobre los de su condición. Lo dicho para el “metatexto” sirve para los conceptos aledaños de “metadiscurso” (un discurso que habla sobre sí mismo –acerca, por ejemplo, de sus mecanismos de producción de sentido– y sobre los de su condición), “metafilm” (una película que habla sobre sí misma y sobre, digámoslo así, sus congéneres filmicos), “metacine” (un medio de expresión que habla sobre sí mismo y, por qué no, sobre las demás artes), etc.

Nada, es verdad, que no supiéramos de antemano, pero algo hemos adelantado puesto que ya disponemos de la primera bisectriz operativa: la que separa (en el plano teórico puesto que en la realidad de los discursos ambos fenómenos se manifiestan inextricablemente entreverados) la “metatextualidad autorreferencial” o endógena y la “metatextualidad exógena”. Entre los múltiples efectos de sentido de un texto, en suma, se encuentran aquellos que operan reflexivamente ora poniendo sobre el tapete sus propios mecanismos de producción semántica, ora dialogando o haciendo suyos los de otros textos. Veamos a reglón seguido de qué manera cobran realidad estos mecanismos en el perímetro cinematográfico.

Las películas, como el resto de los discursos, no son insularidades semánticas que surgen *ex nihilo* por generación espontánea en una burbuja semiótica a cobijo del universo del sentido, sino “palimpsestos” en los que, en una media de infinita variabilidad, reverberan otros textos (algunos de los cuales son películas) formando una tupida malla de citas, alusiones, comentarios y referencias cruzadas que se teje rizomáticamente *ad libitum*. Esta contingencia es vieja conocida de la teoría literaria que, para ceñirnos a las aportaciones más cercanas en el tiempo,

ha sido analizada profusamente bajo la denominación de “intertextualidad” por, entre otros, Julia Kristeva, Michel Riffaterre o Gérard Genette, “mecanismos de influencia” cuyo estudio sirvió asimismo de trampolín académico a un autor tan renombrado de un tiempo a esta parte como Harold Bloom. Las películas tampoco pueden sustraerse a esa “ansiedad de influencia” de la que habla el profesor americano desde el momento en que se apoyan o cobran impulso incoerciblemente en otros discursos (para empezar en el guión, que a su vez puede asentarse sobre otro texto precedente) a los que aluden y traen a colación de forma más o menos implícita mediante mecanismos diversos.

Ante la necesidad de demarcar operativamente el terreno de intervención, la universalidad del principio básico de intertextualidad nos obliga a hilar más fino o a tomar en consideración sólo los casos en los que la remisión metatextual exógena sea explícita o forme parte del diseño táctico del film. En esta categoría se encuentran aquellas películas que dialogan *tête a tête* con otra(s) obra(s) vertida(s) en materia de expresión distinta a la cinematográfica. Pienso en las películas que entablan una relación explícita con textos pictóricos, musicales, arquitectónicos etc., pero sobre todo en esa legión de películas que, gracias al puente de plata que supone su común condición de artes narrativas, trasladan al lenguaje cinematográfico novelas, piezas teatrales u óperas. La “adaptación”, práctica casi consustancial a un medio omnívoro como el audiovisual (en el que tienen cabida tanto el cine como la televisión y sus aledaños), es el caso privilegiado de esta suerte de metatextualidad exógena. La adaptación es “metacine de baja intensidad” pero metacine a (casi) todos los efectos.

Esta relación dialéctica explícita y estructural puede, asimismo, emprenderse entre películas mediante citas, alusiones y referencias pasajeras, o de manera más general e indiscriminada por medio de dos prácticas perfectamente institucionalizadas en el séptimo arte: el *remake* y la “secuela”. Hablamos, en ese caso, de un “metacine de media intensidad”.

La crítica, ahora sin reticencias de ningún tipo, otorga carta de nobleza metacinematográfica a esos ejercicios que podríamos denominar “metafilmicos” en los que una película toma a la propia institución cinematográfica como decorado o telón de fondo argumental o, más en concreto, convierte el proceso de producción física de un film (especialmente el momento estelar del rodaje, aunque también abundan las que inciden en las vicisitudes de la creación literaria que le precede) en su hilo argumental.

Por último, está el “metacine *tout court* o de alta intensidad”, la metacinematografía autorreferencial y

los “metadiscursos fílmicos”, esa suerte de artefactos cinematográficos que, para delirio de la crítica posmoderna, versan precisamente sobre el funcionamiento de sus propios procesos constructivos y sacan a la luz (de la pantalla) los entresijos enunciativos del dispositivo fílmico. Hablamos de películas que ponen en primer término la artificiosidad del espectáculo cinematográfico sin renunciar a él, a veces para denunciar la impostura ontológica del artilugio fílmico y otras, de sesgo contrario, para ensalzar sus bondades en calidad de único medio que captura y embalsama la “realidad”. Vistas así las cosas, la “zona cero” del metacine radica en el film cuasitautológico.

Cegada por el exhibicionismo autorreferencial de los metadiscursos fílmicos, la crítica desatiende por regla general el metacine de media intensidad y ni siquiera reconoce a la práctica canónica de la adaptación como caso periférico de la misma fenomenología semiótica. A este reduccionismo y cortedad de miras de la crítica se añade otro prejuicio teórico de menor calado, pero de efectos más visibles. Estoy pensando en el efecto colateral que se cobra ese lugar común que considera al carácter metacine cinematográfico como una de las señas de identidad del cine moderno y/o posmoderno, porque el uso que la crítica presuntamente especializada hace de estas categorías estéticas de orden histórico es, en el mejor de los casos, movedizo. Dado que la modernidad cinematográfica en sus múltiples variantes se articula como reacción en todos los órdenes (también en el estético) al que alguno ha denominado Modo de Representación Institucional, y habida cuenta que uno de los rasgos distintivos de esa invocada modernidad estriba en su autorreferencialidad, se colige retrospectivamente que el “denominado cine clásico fue terreno baldío para las prácticas metacine cinematográficas”. No queda ahí la cosa, puesto que la pretendida invisibilidad de la puesta en escena clásica se arguye como argumento definitivo que demostraría la incompatibilidad entre la narración institucional auspiciada por Hollywood y los ejercicios de corte metacine cinematográfico en los que la falsedad intrínseca del dispositivo saldría a flote.

De la misma manera que la profusión y calado de las maniobras autorreferenciales de *El Quijote* traídas a cuento más arriba (como las no menos espectaculares del *Tristan Shandy* de Laurence Sterne citado por todos los narratólogos) dan fe de que, lejos de ser un rasgo de contemporaneidad idiosincrático de la *nouveau roman* y estilema decisivo de los funambulismos que caracteriza la novelística de ultimísima hora, forma parte de los argumentos nucleares de los clásicos de la literatura, el desprejuiciado escrutinio

de las viejas películas demuestra, en idéntico registro, que las referencias y prácticas metacine cinematográficas (algunas de ellas en condiciones de perfecta visibilidad) estaban al orden del día en Hollywood. Y como muestra estos portentosos botones espigados en la época dorada del cine clásico.

Vaya por delante que no todas las adaptaciones (de novelas, piezas teatrales u operísticas al cine, sean perpetradas en Hollywood o fuera de sus fronteras) presentan connotaciones metacine cinematográficas. La inmensa mayoría se limitan a reconocer la deuda en los títulos de crédito (con toda probabilidad para cumplir la legislación que salvaguarda los derechos de autor), y manejan el material dramático original con absoluta discrecionalidad y negligencia sin reparar en que eso que se disponen a decir “ya ha sido dicho de antemano de otra manera”.

No todas las adaptaciones cinematográficas, sin embargo, hacen caso omiso del rendimiento intertextual que habilita su diálogo con el texto fuente. Algunas de ellas hacen, en efecto, profesión de fe de esa suerte de “autoridad delegada” que ejercen impostando, mediante muy diversos procedimientos (4), la “letra original” en el cuerpo del texto cinematográfico. Pienso, por ejemplo, en ese Orson Welles emergente que tras la experiencia de la escritura compartida del guión de su *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) (escrito al alimón con Herman J. Mankiewicz, y que contó con la colaboración nada desdeñable de John Houseman), incorpora al cine el método de trabajo que empleaba en el Mercury Theatre (pero puesto a punto en la Todd School cuando contaba quince años con motivo de su temprano montaje shakespeariano *The Winter of Our Discontent*) consistente, en palabras de Santos Zunzunegui, “en una especie de cut and paste, lo que le permitía no sólo reducir las obras a las dimensiones que él consideraba operativas (...) sino reubicar partes completas del relato, resumir otras y proceder a aproximar no sólo situaciones sino también personajes en una nueva síntesis profundamente original, y ello pese a que prácticamente ni una sola línea del texto de sus películas le pertenecía como creador” (5).

Zunzunegui ha analizado con minuciosidad el uso que, con vistas a su segundo film, *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), Welles llevó a cabo con la “letra” de la novela homónima que Booth Tarkington publicó en 1918 deteniéndose, entre otras, en la deslumbrante escena de arranque de la película en la que una *voice over* recita sobre los planos iniciales un parlamento en el que, “debidamente sometidos a un refinado proceso de selección y organización”, se condensan diversos

fragmentos tomados del capítulo I de la novela. Nada, en fin, que no hubiese sido escrito por Tarkington, pero expurgado, destilado, sometido a un nuevo orden y vertido en otro recipiente expresivo lo que da lugar a un texto netamente original pero que enuncia a los cuatro vientos y en su propia materialidad filmica su irrevocable condición metatextual.

El formato de la adaptación cinematográfica dio asimismo pie en el Hollywood de los años dorados a ejercicios que declinaban de otra manera, quizá más soterrada o menos explícita pero sin renunciar con ello al meollo del asunto, el pugilato metatextual con una obra precedente. Me viene a la mente el caso descollante de Ernst Lubitsch, adaptador nato de obra ajena como Welles (6). Lo llamativo de su caso no es que la mayoría de sus películas sean formalmente adaptaciones, sino que cobren impulso en un material dramático de ignota procedencia y aún más difusa calidad (desconocidas operetas de origen húngaro o centroeuropeo, frívolas comedias teatrales de temporada, novelas de medio pelo y subido tono).

Este desplazamiento desde el centro de los textos canónicos a los extrarradios genéricos se acompaña del proceso de criba y purificación que Lubitsch (7) emprende con ese material bastardo que toma como excusa. **El abanico de Lady Windermere** (*Lady Windermere's Fan*, 1925), sexta de sus películas americanas que destila magistralmente elevándolas a su plétora los hallazgos de sus cuatro anteriores —porque la primera, **Rosita, la cantante callejera** (*Rosita*, 1923), queda fuera de este saco—, a las que se parece como los pétalos de la misma flor, es la salvedad que confirma la regla. Pero incluso ahí la intervención de Lubitsch sobre el material dramático de Oscar Wilde, que tiene el acierto de sacar a relucir en los mismos albores de la película el dato esencial que la obra teatral desvela, a la manera de los relatos de intriga, en las postrimerías (a saber, el hecho de que Mrs. Erlynne, señora de mala nota y turbio pasado que altera el equilibrio matrimonial de Lady Windermere, es su madre) consigue, amén de construir un espectador “mejor informado” más acorde con las preferencias estéticas del “toque Lubitsch”, afinar inesperadamente el funcionamiento de la historia que pasa así, por arte de birlibirloque, a convertirse en un ejercicio de suspense *avant la lettre* digno del mejor orfebre que refulge ante la aparatividad de las tretas cinematográficas de Hitchcock.

De hecho, lo que atrae a Lubitsch de esas obras no es tanto su hilo argumental o el perfilado de sus personajes, cuanto las potencialidades que esos “a priori” o condicionantes diegéticos acreditan a modo de campo de maniobras sobre el que viviseccionar la relojería dramática del género. Así, un determinado fondo argumental sobre el que se desplie-

ga un *dramatis personae* cumple las veces del tablero y las piezas de un juego de ajedrez en el que las situaciones arquetípicas del género son sometidas a todo tipo de torsiones, desplazamientos y permutaciones. Dicho metafóricamente, Lubitsch hace suyas las reglas del juego (y bajo ese paraguas entran las que tienen que ver con las determinaciones argumentales del texto de partida así como los “métodos habituales” del género), pero vuelve a jugar la partida de punta a cabo buscando nuevas y más brillantes soluciones a cada jugada, desbastando y puliendo esa historia de tres al cuarto hasta transfigurarla en una obra maestra de la comedia. Lo cual ejecutado sobre un antecedente narrativo de entidad o un clásico del género difuminaría (aunque el caso de **El abanico de Lady Windermere** indica lo contrario) ese “efecto de sublimación” (“decir lo ya dicho de otra manera” que sea novedosa, inesperada e inmejorable a un tiempo) inherente al “toque Lubitsch”. Todo ello conduce a pensar que Lubitsch no sólo establece, con un grado de autoconciencia y rendimiento fuera de lo común en Hollywood, un diálogo íntimo con un texto de referencia, sino que sobre todo despliega un combate metatextual con los “usos y costumbres” de las artes narrativas que trasciende los parámetros de la adaptación rutinaria y sitúa su praxis filmica en el perímetro de lo que más arriba hemos considerado metacine; a saber, aquel medio de expresión que (con intermediación de un discurso singular) habla sobre sí mismo y sobre los de su condición, es decir, sobre las demás artes (en este caso narrativas).

Más próximo, pero aún lejano, al epicentro del metacine se sitúa la práctica de la cita. Sin llegar a los extremos desaforados del cine posterior cuyo arquetipo y paradigma (al tiempo que su caso terminal e irrepetible) bien podría ser la “libido citacional” de un Jean-Luc Godard (8), el cine clásico de Hollywood fue pródigo en referencias (y en la variada índole de las mismas) a las películas surgidas en su seno. La tipología de citas es, como digo, plural y la lista de ejemplos interminable, aunque pocos son tan pedagógicos y hablan tan a las claras a propósito de las licencias autorreferenciales que Hollywood se permitía de ciento en ciento como **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*, 1952), producción de la MGM dirigida por el versátil Vincente Minnelli que, amén de mostrar con todo lujo de detalles las entretelas de los grandes y pequeños estudios y homenajear a los legendarios productores David O. Selznick y Darryl F. Zanuck en los que se inspira el personaje protagonista interpretado por Kirk Douglas, rinde tributo al instinto visionario y a la capacidad de hacer de la necesidad virtud de Val Lewton y Jacques Tourneur recreando, mediante personajes de ficción

que remiten inequívocamente a los de carne y hueso, el efervescente proceso creativo que condujo a **La mujer pantera** (*Cat People*, 1942), y glorifica el arte supremo de Erich von Stroheim, algunos de cuyos legendarios enfrentamientos con los mandamases de la industria que mutilaron su obra tuvieron lugar en los estudios de la MGM en los que, no por azar precisamente, fue rodada la película de Minnelli.

Sabido es que el rendimiento económico constituyó el criterio rector de todas las actuaciones, incluidas las de naturaleza estética o artística, de las productoras hollywoodienses, así que huelga incidir en el origen eminentemente mercantilista de la práctica del *remake* y la “secuela”. Más interesante resulta, para lo que aquí estamos sopesando, detenerse a observar algunos casos significativos en los que el propósito de rentabilidad económica de las empresas no entró, antes al contrario puesto que funcionó de acicate para su creatividad, en colisión con el hacer estético de unos cineastas empeñados en convertir al toma y daca con los filmes de referencia sobre los que vuelven en el nudo gordiano de su propuesta estética. La casuística, nuevamente, es interminable, pero creo que pocos ejemplos de *remake* son tan ilustrativos de lo que estamos hablando como el que Lubitsch acometió con **Una hora contigo** (*One Hour with You*, 1932) sobre su anterior película **Los peligros del flirt** (*The Marriage Circle*, 1924). La adición del sonido a un film silente agravado por el hecho de que el *remake* es un musical, el que se trate de un *autoremake* (aunque esta aseveración merezca ciertas precisiones toda vez que la dirección de la película comenzó en manos de George Cukor y culminó en las de Lubitsch) y, sobre todo, que sea obra de un artista que, como hemos visto, tiene a las operaciones de sesgo metacinematográfico entre sus estilemas de preferencia, son circunstancias concurrentes al caso que permiten elevarlo a categoría. De hecho, uno de los criterios, con toda probabilidad el único pertinente, que permite argumentar la paternidad intelectual de tal o cual fragmento en la estéril querrela histórica surgida en torno a la “autoría” de este o aquel pasaje de **Una hora contigo** es el que sopesaría el tratamiento plástico del motivo vertebral del beso.

El beso, en efecto, constituye la figura nuclear de **Los peligros del flirt** como sinécdoque elusiva del coito, de suerte que su puesta en parábola *a la manera* de Lubitsch constituye el mayor aliciente estético de este portentoso film en el que, inspirado en los hallazgos del Chaplin elíptico de **Una mujer de París** (*A Woman of Paris*, 1923), el cineasta alemán recién llegado a Hollywood puso definitivamente a punto su peculiar modelo estético. Pues bien, en su *remake* conviven, en improbable síntesis, besos de desganaada factura estética obra a todas luces de un despistado Cukor al que poco importaba el film pro-

cedente, con otros (como el que tiene lugar en el jardín del matrimonio protagonista, uno de los escasos fragmentos de este *remake* manifiestamente inferior que está a la altura de la precedente) en los que la referencia metatextual es cegadoramente manifiesta.

De la misma manera que el *remake*, la práctica de la “secuela” en manos de cineastas de talla dio pábulo en Hollywood a maniobras que trascienden la metatextualidad epidérmica consustancial al propio ejercicio de prolongar una historia ya vertida en imágenes. Tal es el caso, por ejemplo, de **La novia de Frankenstein** (*Bride of Frankenstein*, 1935), de James Whale, segunda entrega de la serie o saga de películas en torno a la criatura de origen literario creado por Mary W. Shelley que facturó primorosamente la Universal en los años treinta, y que continúa con las desventuras del monstruo en el punto donde concluye su anterior y exitosa **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931). Porque si alguna destaca entre las muchas virtudes de esta secuela es la que tiene que ver con el “trabajo de sutura” que Whale, autor también del guión (pese a que los títulos de crédito se lo atribuyan a su ayudante John Balderston, y a William Hurlburt, el redactor del primer tratamiento), emprende para ensamblar ambos filmes con un criterio consecuente con las responsabilidades de orden metatextual contraídas con los textos precedentes. Porque el film de Whale nace consciente no sólo de que es una secuela (incluso de su condición de “autosecuela”), sino de que lo es, asimismo, de una adaptación de una novela a la que debe alguna suerte de tributo o fidelidad. Todas estas cuestiones, que apuntan al núcleo duro de las tácticas metacinematográficas, Whale las solventa con maestría inigualable en el prólogo de **La novia de Frankenstein**, introito (aunque quizá sea más pertinente hablar de interludio) que pone en imágenes la escena (que según la leyenda acaeció en el verano de 1816 en la villa Diodatti, residencia suiza de Lord Byron) en que Mary Shelley cuenta a su marido poeta Percy y a su anfitrión la idea (inspirada en la leyenda de Prometeo) para un cuento que posteriormente desembocaría en el relato de Frankenstein.

Este asteroide procedente de un ámbito intersticial e híbrido cercano al de la no ficción (del espacio “metadieético” en nomenclatura narratológica) y alojado estratégicamente como eslabón de enganche en el punto de unión entre las dos partes que componen el díptico filmico que adapta al cine la historia de Shelley, tiene varios propósitos: por un lado sirve de recordatorio al espectador de 1935 de lo acontecido en el film de 1931, sobre todo en su tramo final cuyos momentos estelares son recuperados por medio de fugaces *flashbacks* que, en un caso excepcional en la historia del cine, quebrantan los límites físicos del film que echa a andar y recupera (convir-

tiendo la pantalla en auténtico “retro-visor”) acontecimientos (y aun imágenes y sonidos) que son en puridad de “otro” recalcando, si alguna duda cupiese, el lazo cromosómico que le une tanto a ese film precedente cuanto a la inventiva de una novelista. Por otro, mediante este extemporáneo prólogo que pone en imágenes a la propia autora (y en sonidos a su palabra fundadora), Whale invoca a su vez una suerte de “criterio de autoridad” que avale o bendiga las infidelidades que, a diferencia de la película de 1931, más respetuosa con la historia original, comete en esta segunda parte con la peripecia urdida por Shelley. En cualquier caso, todas estas maniobras que reclaman nuestro interés por su naturaleza metacinematográfica y que acaecen en una escena que, con carácter preferente, solventa con inusitada elegancia tareas de engarce, costura y ensamblaje, adquieren nueva luz habida cuenta que dan cobijo filmico a una historia cuyo monstruoso protagonista está hilvanado (como cualquier otro film pero de manera mucho más explícita y motivada en este caso por las razones aducidas) como un retal suturando con mano diestra añicos, apéndices y fragmentos.

Tras un periplo, a la postre demasiado largo, por el ignoto extrarradio metatextual accedemos a la tierra metacinematográfica firme de los “metafilmes” hollywoodienses, ese subgénero sin filiación definida ni reconocible que cuaja ora con los ropajes del melodrama ora con los del musical, convirtiendo a la aventura de la materialización física de una película en su trama argumental. Hablamos no tanto de filmes como **Hollywood al desnudo** (*What Price Hollywood?*, 1932) y **Ha nacido una estrella** (*A Star Is Born*, 1954), ambos de George Cukor, de **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, o de **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954), de Joseph L. Mankiewicz, por limitarnos a un ramillete de ejemplos contundentes de películas que toman los entresijos del negocio como telón de fondo, profanan los *sets* de rodaje e incurren ocasionalmente en el motivo catártico de la “metafilmación”, cuanto de otros casos más ambiciosos que trascienden ese metacine escenográfico puramente crematístico ensayando nuevas fórmulas de autorreferencialidad más allá del *atrezzo*. **Dos semanas en otra ciudad** (*Two Weeks in Another Town*, 1962), de Minnelli, se cuenta entre ellas porque amén de incurrir en todas las triquiñuelas del “cine dentro del cine” más convencional, no deja pasar la ocasión para (en un juego de reverberaciones introspectivas que recuerdan poderosamente al segundo volumen de *El Quijote*) autocitarse al traer a cuento, recreándolas minuciosamente y alojándolas en otra historia que no tiene nada que ver, secuencias de su **Cautivos del mal** en la que, como ha

quedado sentado más arriba, se homenajeaba a otros profesionales distinguidos del gremio que le precedieron en el uso de la palabra (y las imágenes). Entre ellos, se recordará, ocupaba un lugar destacado Erich von Stroheim, que también aparece, ahora de cuerpo presente, en el film interpretando al ayudante del director que protagoniza la historia (9). En definitiva, y para no eternizarnos, Minnelli perpetúa en **Dos semanas en otra ciudad** el bucle sin fin de la alusión autorreflexiva iniciada en **Cautivos del mal** elevándola a la máxima expresión de la autocita, el rasgo matriz del autor cinematográfico.

Tampoco faltaron en el Hollywood de los años dorados, para ir acabando, ejemplos descollantes de “metadiscursos filmicos”, de películas que, en una especie de ritual estético cercano al *hara-kiri*, sacaron a la luz las tácticas enunciativas del dispositivo filmico que habitualmente eran escamoteadas en aras de un pretendido realismo o, en su defecto, pusieron al descubierto la artificiosidad del espectáculo cinematográfico. Incluso en la época silente cineastas como Buster Keaton –sobre todo en ese film puramente autorreferencial que es **The Cameraman** (1928), pero también en **El moderno Sherlock Holmes** (*Sherlock Jr.*, 1924), en el que, en su pasaje onírico, indaga en las posibilidades del montaje alumbrando un modelo alternativo de continuidad o nuevo *raccord* de posición– se adentraron en las tierras movilizadas del cine tautológico al hacer de sus intrínsecos entresijos constructivos su motivo argumental. Pero lo mucho que llevamos dicho me obliga a prescindir de la paja e ir al grano del ejemplo categórico e inapelable: **La ventana indiscreta** (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock.

En efecto, el exhibicionismo y la exuberante imaginería visual marca de la casa Hitchcock aplicadas en este caso a la puesta en cuadro de los mecanismos enunciativos del cine convierten a **La ventana indiscreta** en el metadiscurso filmico clásico por antonomasia. Porque, como es del dominio público, la película de marras pone en escena al propio espectador duplicando la proyección de la película en un juego de espejos perfecto. Todo el dispositivo urdido por Hitchcock, como también es sabido, descansa sobre el personaje interpretado por James Stewart con el que, gracias a una nutrida variedad de procedimientos filmicos, el espectador se identifica a todos los efectos. Así es, desde su caracterización (postrado en una silla e incapacitado para moverse por la pierna escayolada, con la mirada dirigida a la fachada vecinal situada frente a su casa, algunas veces sumido en la oscuridad para ocultar su solitario y furtivo vicio de *voyeur*) que reproduce la disposición ergonómica real así como la actividad contemplativa del espectador sentado en la sala cinematográfica cara a la pantalla, hasta la asunción de su

punto de vista (sobre todo cuando se sirve del teleobjetivo de su cámara fotográfica para escrutar el vecindario), sitúan al destinatario (visual) del film en el lugar de su protagonista y, por ende, establece un paralelismo insoslayable entre sus respectivas actividades. Es por ello que las ventanas de la fachada en las que el personaje de ficción aprecia las evoluciones domésticas del vecindario se convierten en un correlato de los planos que el espectador ve en la pantalla, y la historia del crimen que el personaje colige de lo visto fragmentariamente en esas ventanas transmuta en lúcida alegoría de la actividad mental que el espectador emprende para extraer una historia de la retahíla de planos que refleja la pantalla de cine. Dicho lo cual no podemos sino concluir que, degradando el aparato argumental, en el que no falta el preceptivo asesinato, a mera coartada, pretexto o (para utilizar su manoseado término) *macguffin*, Hitchcock narra, en tiempo real, el propio proceso de formación del film. **La ventana indiscreta** no sólo es, en definitiva, un film tautológico, sino la puesta en imágenes de la morfogénesis de una película. El “grado cero” del metacine.

Podría valer con lo ya dicho, pero se me ocurre que no estaría de más que intentáramos retrotraernos al punto de partida cervantino, y colocásemos todos estos fenómenos de formulación filmica que hemos ido poniendo sobre el tapete bajo la órbita de los ejercicios metanovelísticos de *El Quijote*, para confirmar de una vez por todas esa idea neurálgica con la que ha echado a andar este escrito, según la cual las prácticas metatextuales eran moneda corriente en el Hollywood de los años dorados a semejanza de como lo fueron en la novela de los siglos XVII y XVIII o, ya puestos, en la pintura de los clásicos (como, por poner el socorrido caso, enuncia bien a las claras *Las Meninas* de Velázquez) y en la música barroca tal como queda expuesto por los alambicados ejercicios de reescritura y variaciones que prodigaron Juan Sebastián Bach y todos sus coetáneos. El recurso a la metatextualidad en sus distintas variantes es, por consiguiente, una constante en la historia de las formas artísticas que asoma preliminarmente en los estadios de plenitud y madurez, pero que pasa a acaparar el protagonismo estético en los de declinación manierista.

Establecer paralelismos entre *El Quijote* y **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*; Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) parece una insensatez producto psicotrópico de una mente calenturienta o de los caprichosos protocolos interpretativos de la deconstrucción. No existe, en efecto, punto posible de comparación cuando ambos discursos se desenvuelven en su terreno (semiótico) de juego, y la cosa

debería quedar ahí. Pero a poco que se aguce la vista y el cotejo de estas obras separadas por un abismo sideral se emprenda desde la perspectiva de los mecanismos metatextuales, a los que sendos artefactos estéticos recurren con probidad, la comparación comienza a revelarse menos descabellada. Equiparación que también es procedente desde el prisma de su calidad o valía estética toda vez que ambas obras constituyen (en igualdad de condiciones habría que reivindicar porque, pese a su fingida futilidad, la película es, a no dudar, una de las grandes obras maestras de la historia del arte) la expresión meridiana de la madurez formal de sus respectivas disciplinas artísticas.

Excepto la denuncia de la obsolescencia del modelo genérico ya periclitado (capital en Cervantes en tanto que la película de Donen y Kelly juega a lo contrario al glorificar, en su momento histórico más alto, el musical *made in Hollywood*), todos los argumentos metaliterarios de la novela cervantina (salpimentados con otros de nuevo cuño de manera que funciona de catálogo mínimo de todas las prácticas metacinematográficas que hemos repasado en este escrito) están presentes, debidamente vertidos en molde filmico, en esta película de autoría “siamesa”: la cita a cineastas cuya labor contribuyó al desarrollo del género (caso del número “Beautiful Girl” que satiriza, con la misma displicencia que gasta Cervantes para referirse a los novelistas de caballerías, a Busby Berkeley que por aquellas fechas no era santo de la devoción de Donen); las acotaciones referidas a la gestión que esos otros autores hicieron de los números musicales toda vez que las escenas cantadas y bailadas (superiores en número y metraje a cualquier otro musical) que se suceden en la película conforman en sí mismas una secuencia que extracta la evolución estética experimentada por el género, desde sus albores a principios del sonoro (ilustrado en el divertido pero acartonado número “Moses” del dúo Kelly/O’Connor) hasta la apoteosis de los años cincuenta (plasmada en el delirante número titulado “Broadway Melody / Broadway Rythm” que pone broche de oro a la película); así como las referencias a sí misma puesto que la historia de **Cantando bajo la lluvia** (en la que la revolución del sonoro obliga a los responsables de una película muda en plena gestación a convertirla en musical, y por consiguiente a volver a rodar, con otros actores y nueva factura, escenas ya filmadas) se presta a las autoalusiones que prodiga el segundo volumen de *El Quijote* cuando se refiere a lo acontecido en el primero.

Pero yo llamaría la atención sobre otro aspecto tan cervantino como cinematográfico. Me refiero al hecho de que como punta de lanza del género que sirvió a Hollywood para quitarse la máscara del realismo, mostrar sus entretelas, bambalinas y tramoyas

exhibiéndose tal como era, una estilizada falsificación de la realidad con propósitos lúdicos, **Cantando bajo la lluvia** pone al descubierto con la luz de las candilejas y el taquígrafo de las cámaras de rodaje sus sibilinas estrategias de representación. No hay que ser un lince para percatarse de que el auténtico protagonista de la película de Donen y Kelly es el cine, de que el verdadero drama de la película es el paso del mudo al sonoro, como de que su argumento estético primordial –en un plató vacío con un gran ciclorama al fondo y algunos elementos técnicos (un ventilador, una escalera) como único *atrezzo*, el número “You Were Meant for Me” revela alquímicamente cómo se crean los efectos en el cine– estriba en la desmitificación de la magia del cinematógrafo. Años después Donen replicó a Godard (autor del afamado aforismo “*El cine es la verdad 24 veces por segundo*” y furibundo defensor del cineasta al que citó a troche y moche y homenajeó sin tapujos en sus filmes) argumentando que el cine es una “*mentira*” 24 veces por segundo. Su filmografía da fe de ello, y de la facundia con la que Hollywood, haciendo suya la herencia de las restantes artes, supo embutir en sus películas de consumo (muchas de ellas concebidas como auténtico *fast cinema*) la reflexión sobre su propia ontología estética sin que ello menoscabara la esencia espectacular y pirotécnica de su negocio. Lo asombroso del caso es que la fórmula le reportó (como a Cervantes) pingües beneficios, muy al contrario que a ciertas películas de última hora que incurren afectadamente en análogas maniobras autorreferenciales dejando frí(gid)a a la audiencia. Por qué será, será.

NOTAS

1. Como afirma Cervantes en la introducción del primer volumen, él encontró el texto en árabe y lo tradujo; el autor árabe, a su vez, aduce haber tomado la historia de otra fuente anónima que, esta sí, se basó en “hechos reales”.
2. Como se irá viendo, empleo el término metatextualidad con una acepción más amplia, y en cualquier caso diferente, a la que Gérard Genette le atribuye en *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989, pág. 13), donde “es la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso en el límite, sin nombrarlo (...). La metatextualidad es por excelencia la relación crítica”.
3. Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1992, pág. 34.
4. Dotándole de cuerpo sonoro e incorporándolo al diálogo de los personajes o a la *voice over* en forma de narrador, mostrando su manifestación escrita directamente en pantalla, etc.
5. Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, Cátedra, Madrid, 2005, pág. 124. El destacado es mío.

6. Tras recrear filmicamente en Alemania, entre otros, a Prosper Mérimée –**Carmen** (*Carmen*, 1918)–, E.T.A. Hoffmann –**La muñeca** (*Die Puppe*, 1919)– o Shakespeare –**Romeo y Julieta** (*Romeo und Julia im Schnee*, 1920)–, toda la filmografía americana de Lubitsch adapta obras ajenas excepto **Ser o no ser** (*To Be or Not to Be*, 1942), probablemente su mayor obra maestra basada excepcionalmente en un argumento original suyo y de Melchior Lengyel. El paralelismo con Welles –cuyos **Ciudadano Kane** y **Mr. Arkadin** (*Mr. Arkadin*, 1955), aunque este no está lejos de ser un *remake* o reedición del anterior, constituyen la excepción de una filmografía que remodela sistemáticamente textos tomados en préstamo– parece evidente en este punto, no así en todos los demás a la luz de dos escrituras filmicas sin otro punto de comparación.

7. Con la ayuda (ciertamente difícil de estimar dado que, por lo visto, Lubitsch se bastaba solo) de su corte de guionistas: Ernst Vajda, Samson Raphaelson, Billy Wilder, Charles Brackett, Walter Reisch, Melchior Lengyel, o excepcionalmente, Ben Hetch.

8. Quien tras incurrir con denuedo en su amplio catálogo filmográfico en toda suerte de variantes alusivas llega en **Histoire(s) du cinéma** (1997-98) al paroxismo de convertir el *collage* de citas en su estrategia estética nodal.

9. En la variante inversa a la ensayada en **Cautivos del mal**, donde un actor secundario (Ivan Triesault) de ineludible parecido al Stroheim del mundo real interpretaba un personaje de ficción, de nombre Von Ellstein, en el que se refractaban la indolencia, los ademanes y el intransferible estilo de dirección del cineasta de origen austríaco.