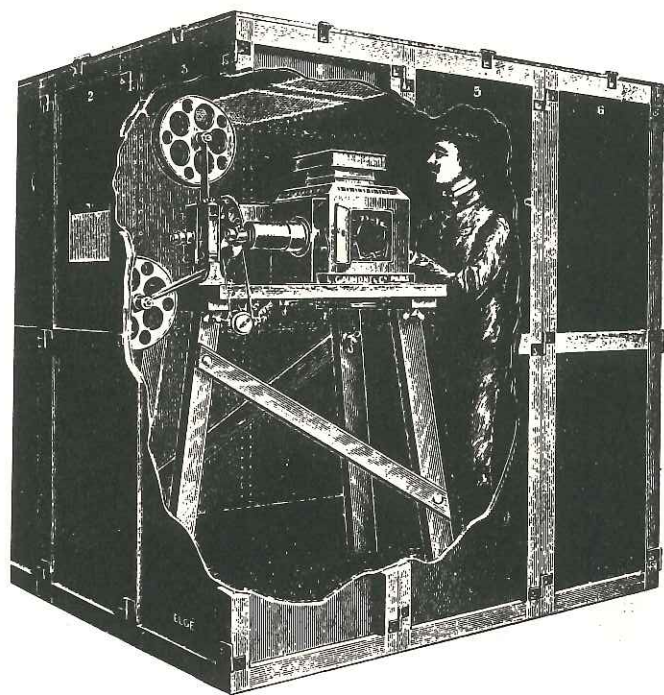


CINE Y CINE

JOSÉ L. NAVARRETE CARDERO



JOSÉ LUIS NAVARRETE CARDERO es profesor de *Nuevas Tecnologías* en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Ha sido Becario de Investigación del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Imparte la asignatura *Cine Español Contemporáneo* en la Facultad de Filología dentro del Programa de Cursos Concertados con universidades americanas. Es autor de diversas publicaciones y críticas periodísticas relacionadas con el cine. Destacan el estudio cinematográfico-literario titulado "Zalacaín el aventurero", dentro del volumen conjunto *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98* y el capítulo "Pilar Távora: una visión atípica de Andalucía" del libro *Alicia en Andalucía*. Actualmente trabaja en su tesis titulada: *Historia de un género cinematográfico: La española*.

Consideraciones generales

El cine desde su nacimiento ha sido autorreferencial; ejemplos como *How it feels to be Run Over* (Cecil Hepworth, 1900), *The big Swallow* (Williamson, 1901), o la sugerente *El moderno Sherlock Holmes* (Buster Keaton, 1924), todas en el período mudo, así lo corroboran.

Al margen de la dificultad de cuantificar el fenómeno "metafílmico" (ciertamente, la cantidad de textos referentes a la 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 sus recursos, éste carece de sentido convirtiéndose en una pirueta. El espectador es el más intransigente manipulador discursivo existente.

El cine mayoritario utiliza las herramientas de su hermana mayor, la literatura, catalogadas 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 y gozan de una amplia bibliografía, sobre todo referente a la genealogía del séptimo arte, que los

demuestran. Sobre los segundos, es decir, los concernientes a la génesis del metacine, existe un mayor desconocimiento. La deuda 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 dilatado.¹

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 realizador. Hablar, por tanto, de textos artísticos comunicados entre sí no es algo extraño cuando la literatura y el cine tienen como referente eso llamado "realidad". Podemos decir que la comunicación es de construcción (novela o filme) a construcción (realidad). Además, 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 o 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 en el texto presente

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

de otros) 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 obligado cumplimiento para cualquier director. Aquí reside la fuerza del espectador, aludida anteriormente, como “dictador narrativo”.

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. Su **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 una más de las englobadas bajo dicho término). Siguiendo a Gérard 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.

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

² En palabras de Genette, al hablar sobre los textos literarios, en Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid. 1989. Traducción de Celia Fernández Prieto.

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, la llamaremos "atrezo", se centra en los discursos que sin reflexionar, enseñar, o interactuar, con otros textos o consigo mismos, presentan algún aspecto cinematográfico³ 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 de nuestro objeto de estudio es la propia terminología surgida a la luz del fenómeno. Así, los términos "metacine", "metatextual", "metadiscursividad", "transdiscursividad", "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. Lógicamente el término está plagiado, como no podía ser de otra manera, de la lingüística, del término mentalenguaje.

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

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

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 ellas mismas. 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 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 une dos o más discursos, a veces, caprichosamente).⁴

Las tan llevadas y traídas **transdiscursividad** o **trans-textualidad** aluden, como indica su partícula 'trans' (del latín *trans*, que significa "al otro lado", "a través de"), a una relación entre discursos de naturaleza diferente. Así es, la relación establecida entre pintura y cine 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 significante 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 irreconciliables.

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

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. 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. 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; no es raro contemplar cómo 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.

Sobre la aparición del fenómeno metadiscursivo en el cine

No podemos obviar en un artículo sobre 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 es el cine mismo y, en este sentido, los discursos que hablan/remiten sobre/a otros 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 éste: período anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial (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 cine.⁶ En los ochenta se llega a la situación de no ser necesarios 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 sobre la realidad y la apariencia. Es la diferencia entre el llamado tautológico, aquel mostrador, físicamente, de sí mismo y nada más, algo parecido a nuestra tipología denominada «atrezo», y el metacine, aquel 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 de Modo de Representación Institucional (M.R.I.), narración clásica, o puesta

⁵ Revista *Vértigo*, en «Tautología y metacine» dentro del capítulo «Cine en el cine», n.º 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 filmes reflexivos habladores sobre el cine mostrando objetos como pantallas y cámaras.

en escena invisible. Éste cautiva al espectador a través de la experiencia de visión propuesta, idéntica a la nuestra. Como dice Giuliana Muscio,⁷ en los años treinta, «los pequeños exhibidores estadounidenses habían intuido que el cine era la respuesta a la Gran Depresión de las amas de casa americanas, 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 inalterados hasta la II G. M. En 1945 el hecho cinematográfico es aceptado como acto cultural. La mayoría de intelectuales ve consumada la legitimidad del nuevo medio.⁸ Pronto, tras este reconocimiento, comenzarán a surgir otros tipos de discursos marginales respecto 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 obras con poder reflexivo sobre la propia naturaleza del medio, 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 de éste. 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 evidenciar 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 mostradores de “cámaras” y “pantallas”. El *boom* del

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

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

fenómeno 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 desde una perspectiva global, obteniéndose filmes perfectamente institucionalizados pues no necesitan romper con nada.

Metacine español

El cine español está plagado de textos remitentes a otros discursos cinematográficos, extranjeros, norteamericanos mayoritariamente, y españoles en menor número de ocasiones. Efectivamente, llama la atención en este sentido la filmografía de uno de los directores seleccionados para esta investigación. Pedro Almodóvar, considerado un autor cuyos trabajos están intrínsecamente ligados a lo español, a través de la llamada España “cañí”, utiliza constantemente textos hollywoodienses en sus trabajos, filtrados por su particular idiosincrasia como autor.

Hemos escogido para desarrollar este epígrafe un corpus representativo de discursos reseñables como metatextos, o portadores de la etiqueta “cine sobre cine”, surgidos desde los inicios de la carrera cinematográfica en nuestro país. Podrían haber sido otros los elegidos y, por supuesto, en mayor número.

Un listado para un primer acercamiento al metacine español, podría ser el presentado a continuación:

1. *Al Hollywood madrileño* (Nemesio M. Sobrevila, 1927).
2. *El sexto sentido* (Nemesio M. Sobrevila, 1929).

3. *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929).
4. *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (Edgar Neville, 1931).
5. *Una de fieras* (Eduardo García Maroto, 1934).
6. *Una de miedo* (Eduardo García Maroto, 1934).
7. *Una de ladrones* (Eduardo García Maroto, 1935).
8. *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948).
9. *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952).
10. *Tres eran tres* (Eduardo García Maroto, 1954).
11. *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973).
12. *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979).
13. *El sur* (Victor Erice, 1983).
14. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984).
15. *Tráiler para amantes de lo prohibido* (Pedro Almodóvar, 1984).
16. *Matador* (Pedro Almodóvar, 1985).
17. *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987).
18. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988).

Curiosamente, los primeros filmes seleccionados remiten a un período histórico bastante peculiar en la cinematografía mundial: el de las versiones dobladas. Hollywood y Joinville fueron los lugares escogidos para la creación de las destinadas a diferentes países en sus lenguas vernáculas. Es este el primer momento de contacto, salvo raras excepciones, del cine español con el norteamericano. De las experiencias allí acumuladas por nuestros directores, actores y dialoguistas, nacen en el nuestro los primeros casos de intertextualidad fílmica. Surgen por un choque intercultural, en un sentido cinematográfico, claro está.

No sabemos si existen referencias anteriores al cine dentro del cine, en el caso español, a *Al Hollywood madrileño* (Nemesio M. Sobrevila, 1927). La escasez de los ejemplos de nuestro período mudo, así como el corto desarrollo de nuestra cinematografía, nos permiten rechazar esta posibilidad. Desgraciadamente desaparecida, es evidente, por el título del propio trabajo, que se trata de una película cuya finalidad era la sátira. Por tanto, estamos ante un caso de citación, de intertextualidad, concretamente ante una parodia. Pretendía ésta, comparando la producción genérica española con la

estadounidense, mostrar lo más peculiar de la nuestra aunque a veces rozara el tópico, caso de la españolada, o la vanguardia, caso del cubismo. Efectivamente, como dice Luis Fernández Colorado, pretendía «una sátira en siete partes de diversos géneros que iba desde el histórico al de terror, con escarceos en el cubismo o la españolada». Esta particularidad española permitió el cambio del título a *Lo más español*.⁹

Aunque la cinta haya desaparecido y sólo poseamos de ella escasas referencias en libros de cine y diccionarios, estamos en disposición de etiquetarla como una reflexión temprana sobre nuestra producción y sobre el camino a seguir por el cine español.

Algo más podemos comentar sobre *El sexto sentido* (Nemesio M. Sobrevila, 1929), filme incisivo en la propia naturaleza del cinematógrafo y su papel en nuestra sociedad. Reflexiona éste sobre la temática ideal del mismo, según deja patente Sobrevila, bastante lejana del tópico, convertido en enemigo del cine español y representado, metafóricamente, por el mundo de los toros. *El sexto sentido* se permite también sumirnos en esa discusión sostenida por el cine consigo mismo desde su nacimiento: ¿es real lo que vemos? Así es, al margen del debate suscitado en éste, iniciado por el propio autor al definir su película como de «retaguardia», opuesta a ejemplos vanguardistas afines a la abolición de las estructuras narrativas sustentadoras del cine,¹⁰ para nosotros es una reflexión sobre el poder ideológico del cinematógrafo. El equívoco sentimental, catalizador del argumento, demuestra la frágil maleabilidad de las imágenes sujetas a interpretaciones varias y, por tanto, nunca o raramente, portadoras de la verdad ansiada

⁹ Luis Fernández Colorado, "El sexto sentido", en *Antología Crítica del Cine Español 1906-1995*. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid. 1997. V. las vicisitudes de producción.

¹⁰ Julio Pérez Perucha: "Itinerarios de la vanguardia histórica" en *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1998.

por la vena realista surgida con el propio invento. Es la dualidad expresada posteriormente, no muy lejos, por los teóricos del paradigma realista enfrentando realidad e imaginario. ¿Es el cine realidad o imaginación? Esa es la controversia pretendida por Sobrevila. Desde el mismo título se alude al estudio de lo imaginario convertido en esencia de éste. No olvidemos cómo la fórmula hablada, "sexto sentido", no concierne precisamente a los sentidos, anclas de la realidad, sino más bien a uno «metarreal» que el cinematógrafo, como aparato imaginario, puede satisfacer plenamente. Frente a lo que Jean Luc Godard llamaba «el esplendor de lo auténtico»,¹¹ el cine entendido por el director bilbaíno remite al esplendor de lo imaginario (como decía el propio Morin «el punto de coincidencia entre la imagen y la imaginación»)¹² Esto no se opone a la idea de Perucha y Fernández Colorado de un trabajo "retaguardista" contrario a vanguardismos sembradores de la confusión en el espectador; simplemente es ensanchar el terreno del debate de una cuestión sincrónica a una diacrónica, en el sentido saussureano. No busca *El sexto sentido* una discusión sobre la naturaleza del cine en un momento determinado, oponiendo la suya a otras coetáneas, más bien estudiar ésta a lo largo del tiempo. Y en ese transcurrir, estamos en 1929, el cinematógrafo había sostenido en infinidad de ocasiones, a través de películas, no de teorías, esta dualidad consustancial al mecanismo cinematográfico. La plasmación en imágenes de tal debate es un avance de las posteriores teorías ontológicas surgidas para dirimir la esencia del cine. El trabajo de Sobrevila es una reflexión ontológica sobre el medio, convirtiéndose, a nuestro parecer, en el filme más novedoso de todos cuantos vamos a estudiar aquí.

Sólo dos años después de *El sexto sentido*, Edgar Neville realiza *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (Edgar Neville,

¹¹ Francesco Casetti: *Teorías del cine*, Op. cit.

¹² Edgar Morin: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona. Seix Barral. 1972

1931). Nuevamente, es vital la relación de nuestros directores con el mundo cinematográfico americano. Al parecer, es un encargo de Rosario Pi para dirigir unas pruebas de un desfile de chicas bonitas españolas a fin de que las vieran en el extranjero. Este «ensayo cinematográfico, cantado y hablado en español», como lo definen sus creadores,¹³ estaba plagado de referencias al *star system* norteamericano y a los géneros de moda como la españolada, expresadas a este último respecto “panderetesco” en palabras de Federico García Sanchiz o en canciones del conjunto de bellas muchachas seleccionadas. Humor, frivolidad y parodia, son los adjetivos definatorios de este título. Sin otra pretensión que la chanza, el ensayo de Neville, de menos de una hora de duración, se explica como una citación intertextual paródica. Nada añade a lo que en *Al Hollywood madrileño* presentara un lustro antes Nemesio M. Sobrevila. El punto de partida de ambos y la intención parecen muy semejantes.

En 1929, año de *El sexto sentido*, tiene lugar la realización de *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), primera muestra sonora de nuestro cine. Al margen de este dato anecdótico, éste se convierte en una reflexión magnífica sobre el poder narrativo, inventivo y evasivo del medio cinematográfico. Como sucediera en *El sexto sentido*, el primer filme sonoro español juega con la realidad y la ficción, añadiendo una tónica de la época: recreación y parodia del cine americano opuesto, dentro del propio discurso filmico, a lo español. El hecho queda representado por los dos héroes españoles, desechados como actores por el director Edward S. Carawa y su estrella Lia de Golffi, y los retruécanos sobre los verdaderos nombres, Edwin S. Carawe y Lya de Putti, que visitaron en estos años nuestro país.¹⁴

¹³ Manuel Rotellar: *Cine español de la República*. XXV Festival Internacional de San Sebastián. San Sebastián. 1977.

¹⁴ Luis Fernández Colorado, en “El misterio de la Puerta del Sol”, en *Antología del cine español*. *Op.cit.*

Además de una mostración del quehacer cinematográfico, asistimos a un verdadero e interesante debate sobre la naturaleza misma de éste en el tratamiento de cuestiones como realidad, ficción y evasión. Y, cómo no, a una crítica de otros discursos muy extendidos en nuestra cinematografía a través de una interesante relación intertextual. ¿Qué papel, si no, juega el flamenquismo en éste? Al margen del debate mantenido por la generación del 27 y otros intelectuales, el flamenquismo es ingrediente primordial en nuestro cine. Además de una exacerbada crítica de los tópicos y del folklorismo, *El misterio de la Puerta del Sol*, ataca el uso de estos por directores extranjeros, asentados o no en nuestro país.

Como sucede con todos los filmes relacionados con otros, en alianza intertextual, el concepto de unicidad pierde toda relevancia. Lógicamente, el juego propuesto por el metacine ignora inopinadamente el concepto romántico de originalidad. La reproductibilidad de los medios de comunicación, como el periódico donde trabajan nuestros héroes, se convierte en perfecta metáfora de este hecho. El metafيلم requiere destruir el concepto de originalidad, no cree en él, necesita de otros textos para «ser», sin ellos no es nada y con ellos puede convertirse en poderosa reflexión sobre el propio medio afectando a los venideros o incidiendo en aspectos críticos de otro modo impensables.

El cine como medio de expresión puede perturbarnos, de hecho lo hace cuando nos sentamos en una butaca. Sobre esta cuestión nos alecciona el discurso de *El misterio de la Puerta del Sol*. La reflexión puede quedar oculta tras una máscara paródica, no sólo reflejada en las imágenes o en el argumento, también en sus intertítulos. La comicidad de su argumento lo ha convertido sólo en nuestra primera película sonora, obviando un segundo nivel narrativo, latente si se quiere, no desmerecedor frente a lo presentado por *El sexto sentido*. Conceptos como los ya citados de realidad, ficción o evasión se mezclan con la capacidad onírica de medio cinematográfico.

En esa capacidad de ensoñación, más allá del debate sucintamente tecnológico entre cine sonoro o silente, reside la esencia de éste y Elías centra perfectamente la cuestión. Éste puede hacernos soñar, porque esa es su esencia, al margen de su capacidad parlante.

Es evidente cómo el gran público está al tanto de los filmes españolados citados y de la producción realizada por extranjeros en nuestro país. En este conocimiento radica la originalidad de los ejemplos vistos hasta este momento. Ciertamente, podemos adjetivarlos como relacionados con otros discursos, aunque siempre se trate de una unión bastante laxa. La citación suele remitir a casos concretos mientras los vistos hasta ahora mantienen relaciones architextuales, es decir, genéricas. Así, «el niño del mausoleo», en *El misterio de la Puerta del Sol*, no remite a ninguno determinado y sí a todos aquellos que usan el flamenquismo como ingrediente fílmico. *El sexto sentido* es una película de retaguardia no frente a otra y sí frente a una concepción del cine como arte que afectaba a numerosos textos. Lo mismo podemos suponer de *Al Hollywood madrileño* o de *Yo quiero que me lleven a Hollywood*. Esta architextualidad del cine español y la contextualidad (por ejemplo, el conocimiento del star system o la llegada de cineastas a nuestro país) son las características principales de nuestro metacine en esta época. Esta visión generalista, no unívoca de filme a filme, plasmada en nuestra cinematografía, está estrechamente relacionada con el momento histórico de su producción. Efectivamente, la falta de perspectiva existente en un medio aún joven, trocará la relación intertextual en architextual. Será necesaria la aparición de otros medios (televisión, video, etc.) o el paso del tiempo, para asistir a citas o alusiones concretas y no a una manera de entender el cine o a un género, cuestiones pertenecientes más al terreno del teórico que del cineasta. A este metacine lo denominamos "generalista". Las palabras de Eduardo García Maroto reflejan bastante bien esta idea sobre las relaciones architextuales

presentes en los trabajos estudiados: «Al Hollywood madrileño, dividido en varias historias, que si se hubiera rodado años más tarde habría sido acogido con entusiasmo [...] Toda la película tenía un fondo de humor, quizá no muy adecuado para la gran masa de espectadores, pero muy a tono con el ambiente de cada episodio. En la sátira de la España de la pandereta que era esta película, Sobrevila quiso que yo interpretara el papel de un mozo de estoques en la secuencia de una corrida».¹⁵ Obsérvese cómo se habla de los elementos de la España de pandereta, presentes en multitud de cintas de la época, nunca aludiendo a una concreta. Esta generalidad reflexiva de nuestro metacine acabará pronto, aunque quedan por ver algunos ejemplos.

Sólo tres años después del trabajo de Neville, aparecen otros discursos cuyas referencias filmicas son de índole genérica. Nos referimos a la serie de cortometrajes realizados por Eduardo García Maroto, entre 1934 y 1935, titulados *Una de fieras* (Eduardo García Maroto, 1934), *Una de miedo* (Eduardo García Maroto, 1934) y *Una de ladrones* (Eduardo García Maroto, 1935). Desde los títulos de la trilogía queda patente, a través del uso de la fórmula lingüística «una de...», su función paródica de los géneros al uso aplaudidos por el gran público y, lo hace de soslayo, la predilección de nuestro cine por los géneros cinematográficos americanos. Si las muestras anteriores mostraban indirectamente el contexto social e histórico (relación del cine español con Joinville y Hollywood para la creación de versiones dobladas al castellano), la trilogía de Maroto nos habla, un lustro después, de la colonización de los gustos populares españoles por el cine de género estadounidense.

A la reflexión sobre los géneros de Hollywood, parodiados con estos cortos, se suma la intromisión en ellos de elementos españoles. Este entrometimiento “nacional” nos muestra, aunque

¹⁵ Eduardo García Maroto: *Aventuras y desventuras del cine español*. Plaza y Janés. Barcelona. 1988.

no hubiera intención en ello más allá de la ruptura de la plausibilidad de los mismos (de hecho los diálogos son de Mihura), la contaminación genérica padecida por todas las cinematografías. De hecho, como acabamos de decir, los trabajos «marotonianos» no dejan de ser casos de intertextualidad, aunque la citación se produce con todos los textos conformadores de un género.

Como sabemos, la saga «*Una de...*» intentó descendencia con *Una de monstruos* (García Maroto, 1942). La vuelta, una y otra vez, a estos cortos bufos y paródicos tendrían repercusión nuevamente en la película analizada posteriormente, de 1954, *Tres eran tres* (García Maroto, 1954). La intención es siempre la misma, pero es reseñable la capacidad de indagación de este director en un tema tan novedoso actualmente como es la contaminación de géneros o su mezcla, a pesar de pertenecer a diferentes nacionalidades. La perspectiva paródica de su trabajo le salva, en nuestra opinión, del simple travestimiento de un género español por otro extranjero y lo sume de lleno en el campo de la reflexión cinematográfica.

Si pensamos en el camino recorrido hasta ahora y en las principales características analizadas (reflexiones de alcance architextual, de parodias, sobre el estado de la cuestión cinematográfica o sobre el papel del cine y su verdadera esencia) no nos sorprenden los próximos ejemplos. *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948) y *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952), ilustran a la perfección la corriente fraguada con los títulos anteriores. Desde nuestro punto de vista, la muy afortunada *Vida en sombras* es el final del camino andado por los metafilmes anteriores del cine español. Lo mismo acontece con *Bienvenido Mr. Marshall*. Ambos insisten en las ideas vistas: reflexión sobre la esencia cinematográfica y el carácter genérico, architextual, del cine americano y español. Las dos películas son el lógico devenir de los primeros.

Todo el cine español está fuertemente marcado por el contexto político de su desarrollo, siendo posible ver en él su reflejo. Sin embargo, la historia del metacine español crea una nueva lógica interna, con sus propias reglas, donde los experimentos metafílmicos, regalados con cuentagotas por éste, no son caprichosos ni arbitrarios. Poseen una dinámica propia y, por tanto, reseñable. Varias son las razones para afirmar tal cosa. En primer lugar, los autores citados hasta ahora poseen un nivel cultural similar, así como parecido apego al cine, no como medio sino como modo de vida. En segundo lugar, exceptuando a Sobrevila, el resto de los vistos poseen una dilatada carrera donde lo metafílmico es excepcional. En tercer lugar, estos ensayos reflexivos inauguran un género aparte en nuestra cinematografía. Efectivamente, los metafilmes raramente intentan denuncias sociales (aunque a veces sí, por ejemplo, *El crepúsculo de los dioses* [Billy Wilder, 1954] o *El viento nos llevará* [Abbas Kiarostami, 1999]).

Vida en sombras es la muestra metafílmica por antonomasia. Lo es por su novedad de planteamientos y el cambio de perspectiva presentado, de paródico-reflexivo a citatorio-reflexivo, incluyendo otros filmes (intertextualidad) a modo de citas (Lumiére, Hitchcock) afectando al desarrollo argumental de la trama y a las acciones de los personajes. Esta personificación, si puede llamársela así, esta afección del cine en los personajes, hasta el punto de jugar con sus vidas, no la habíamos visto nunca, al menos directamente (indirectamente, como elemento mágico, aparece en *El sexto sentido*). En *Vida en sombras*, el cine no es una magia metarrealista o imaginaria, sino algo físico, afecta al personaje y su modo de vida. Las citas, al estilo de *Vida en sombras*, serán explotadas intensamente en el futuro.

La llegada de un tren a la estación de La Ciotat (Lumiére, 1898), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) o *Romeo y Julieta* (George Cukor, 1936) no son simples citas fílmicas sin más. Estas cobran un significado a veces metafórico o como especie de sinécdoque, donde el nacimiento del niño Carlos es el

nacimiento del cine y viceversa, no importa pues ambos son la misma cosa; o donde la contemplación de un texto como *Rebecca* puede llegar a devolver la vida a nuestro personaje.¹⁶ La idea del cine como homicida y resucitador al mismo tiempo, si es éste, indirectamente, el culpable de la muerte de Gloria, no es nueva. La vimos en la muy divertida *El misterio de la Puerta del Sol*, si aceptamos que el poder narrativo del medio mató y resucitó a Pimpollo.

Vida en sombras, muestra determinados acontecimientos históricos, pero nunca por motivos ideológicos, más bien para ver cómo estos afectaron a la cinematografía española y su desarrollo.¹⁷ Sea como fuere, es un texto único, lugar de encuentro de varias facetas de lo cinematográfico. Lo es de una pronta reflexión, al principio, del medio de representación decimonónico por excelencia, la fotografía, y su tránsito a imagen en movimiento. En la sala oscura de una barraca vemos la cara de la madre de nuestro futuro protagonista, Carlos

¹⁶ La citación de este filme, como casi siempre, es una suerte de economía discursiva. Es una regla de cualquier acto de enunciación. No es de extrañar por tanto el uso de otro filme cuando queremos significar algo ya dicho anteriormente. En el lenguaje y en la literatura ocurre a menudo.

¹⁷ Aunque, al parecer, ha sido relegado al olvido durante treinta años por el tratamiento del alzamiento nacional por parte de Llobet Gracia, de otro modo no se explicaría esta omisión en Serrano de Osma, amigo del director y profesor de la E.O.C., o incluso del mismo Fernando Fernán Gómez.

¹⁸ Nótese, en el filme, lo ambiguo del nacimiento de nuestro héroe cuya madre, antes de entrar en la barraca de los franceses, no parecía embarazada. El embarazo parece ocultarse intencionadamente al espectador a través de los diálogos y de furtivos planos de la mujer. Por ejemplo, su sorpresa cuando el adivino y sus pájaros le anuncian la llegada de un hijo. Para el espectador reincidente en la visión del filme, está claro que se trata de la adivinanza del sexo del hijo esperado, pero desde luego no es así para el espectador primerizo. Esta ambigüedad le otorga cierta magia al nacimiento de Carlos, idéntica a la del cinematógrafo.

Durán, iluminada por la luz emergente del proyector que parece fecundarla.¹⁸ Momentos después, ella “dará a luz” un bebé: ha nacido el cine. Como dice el *speaker* de la barraca, «una maravilla de la ciencia».¹⁹

El tema sobre la verdad de lo representado, confusión de realidades, también aparece en este emporio reflexivo, pululando sobre todo el texto. Al comenzar, durante la infancia de Carlos, vemos cómo éste pelea con su amigo a causa de la supuesta realidad de los golpes infligidos por un héroe cinematográfico a su antagonista. Llobet Gracia da un paso más convirtiendo esta dualidad en una cuestión tripartita cine-vida-muerte. Ciertamente, así parece cuando el propio autor nos muestra, en dos ocasiones a lo largo de la historia, la capacidad invocadora del medio para traer al reino de los vivos a los desaparecidos. Nos parece un adelantado, si no en suscitar este debate planteado por el cine desde sus inicios, sí en recogerlo y manifestarlo de este modo, en un filme, antes, mucho antes, que Bazin lo hiciera en *¿Qué es el cine?*, mediante su teoría de la imagen como modo de embalsamamiento y superación de la muerte.

En el mismo año de la finalización del proyecto filmico de Llobet Gracia, es decir, 1948, aparecen en *Lumière l'inventeur*,²⁰ opiniones como éstas vertidas en el periódico *Radical* durante el estreno histórico del cinematógrafo en el Salón Indio: «Sea cual sea la escena tomada de esta forma, y por grande que sea el número de personajes así sorprendidos en los actos de su vida, ustedes los vuelven a ver a tamaño natural, en colores [*sic*], la perspectiva, los cielos lejanos, las

¹⁹ Cómo señala Noël Burch, el apego del cinematógrafo a la ciencia viene dado por los trabajos desarrollados por Muybridge, Marey, y otros científicos —*El tragaluz del infinito*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid. 1993— La inclinación de éste por la narración será una de sus opciones, pero no la única, como demuestra el joven Carlos con la realización de un poema cinematográfico, *Sombras*.

²⁰ Lo Duca y Maurice Bessy. Paris. Editions Prisma, 1948, en Noël Burch: *El tragaluz del infinito*. Ibidem.

cosas con toda la ilusión de la vida real [...] Ya podía recogerse y reproducir la palabra, ahora puede recogerse y reproducir la vida. Podrá usted, por ejemplo, volver a ver las acciones de los suyos mucho tiempo después de haberlos perdido»; o estas otras aparecidas en diciembre de 1895 en *La Poste*: «Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que les son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta». Si pudiéramos convertir este texto escrito en voz en *off* del momento de la contemplación de Ana después de muerta en un reportaje de carácter doméstico, a nadie extrañaría. La ideología frankensteiniana, la supresión de la muerte, como Burch la define, quintaesencia del cine para muchos, también lo es para Llobet Gracia.

Existen otras reflexiones consustanciales al cine retratadas por el director. Nos referimos al debate suscitado por la llegada del sonoro, al hecho anecdótico de la llegada del color, al coleccionismo (en forma de cromos en el filme, de este modo, el cine se convierte en algo parecido a una experiencia religiosa), al dualismo cine documental-cine de ficción (expresado a través de la figura de Carlos Durán-Llobet Gracia) y, por último, al supuesto carácter onírico del cine, mostrado por la elección del momento de *Rebecca* donde la voz en *off* del principio dice «anoche soñé...», igualando experiencia de visión cinematográfica a sueño mediante un sugerente plano fijo de la cara de Carlos a punto de entrar en trance.

La otra tendencia expuesta como característica del metacine español, es decir, la reflexión sobre cuestiones architextuales o de índole genérica, ya concerniese o no al cine español, tiene como arquetipo a *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga, 1952). No significa este carácter ejemplar generación espontánea alguna. Posee antecedentes anteriores en nuestro cine, como hemos visto. Además, estamos seguros del conocimiento por parte del autor de la contaminación genérica, de la colonización

del cine nacional por el extranjero, del problema de la esencia de éste y un sinfín de derivados (nacidos del ambiente político de la época) recogidos a diario por la crítica cinematográfica del momento. Sea como fuere, y sin intención férrea de conectar este texto con ninguna tradición, y menos a costa de lo que sea, *Bienvenido Mr. Marshall* es, en nuestra opinión, una bella muestra metafílmica del cine español.²¹

Luis García Berlanga, con algunos cortos a la espalda y la codirección de *Esa pareja feliz* (Berlanga-Bardem, 1951), nos regala una obra para la posteridad. No vamos a entrar en aspectos relacionados con la censura, producción, diálogos de Mihura sí o diálogos de Mihura no, de la respuesta de Cannes ante la proyección del filme, y un largo etcétera perfectamente conocido.²²

Nosotros preferimos verla como ensayo metafílmico y no como retrato o radiografía de ninguna España, aunque esta última opción sea la oficial a la hora de enjuiciarlo (no sentimos ningún tipo de aversión por ella). Aún así, las claves son metafílmicas y siempre conllevan algún tipo de reflexión, de índole architextual, siendo su objeto el conjunto de la cinematografía nacional del momento. No prosigue Berlanga la innovadora idea de Llobet Gracia de citar otros textos, más bien prefiere reflexionar sobre aspectos de género. Es una película, un *western*, uno de los elementos esenciales del filme.

Con los sueños de los protagonistas nos encontramos ante la primera gran reflexión. El cine y el universo de lo onírico se igualan, convirtiendo la máquina narradora en un artefacto ensoñador. No es necesario aclarar cómo todos los sueños de los personajes se relacionan con algún género cinematográfico de moda, ya sea americano o español. Estamos de acuerdo con Luciano Berriatua cuando dice: «Tampoco es muy defendible la idea de

²¹ Obviamos la relación metatextual del filme con *La Kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1937).

²² Para ver minuciosamente estas cuestiones, remitimos al libro de Francisco Perales: *Luis García Berlanga*. Cátedra. Madrid. 1997.

que el filme sea una reflexión contra los modelos del cine americano a favor de nuestras tradiciones culturales (filmes folklóricos, etc.) [...]».²³ Ciertamente, nosotros preferimos ver una crítica a los Estados Unidos a través de los géneros invasores, es decir, pagarles con su propia medicina mostrando las miserias del país norteamericano, caso del sueño del cura con el «Klu Klux Klan», el «Comité de Actividades Antiamericanas» y la pena de muerte. En el resto de sueños vemos sólo una reflexión genérica, mezcla de códigos de ambas cinematografías, para conseguir romper la plausibilidad de lo narrado y causar la risa del público. No olvidemos que en un sueño todo es posible. Es el mismo caso de *Una de fieras* de Eduardo García Maroto, donde la Guardia Civil impedía que unos negros cometieran canibalismo en plena selva. ¿Contaminación genérica? En absoluto, ruptura de la realidad, aunque sea «cinematográfico-soñada», para hacer refr. Único objetivo, cumplido con creces, y utilizando el cine dentro del cine. El resto de sueños une el cine negro-religioso, el cine del oeste-españolada, el cine comedia-sumándole un elemento hispano como son los Reyes Magos frente a Santa Claus, el cine histórico español-cine de indios; como vemos no es posible la comparación entre géneros, más bien pensamos son una muestra de la oferta del espectador español en las salas de cine.

Sobre *Tres eran tres* (García Maroto, 1954) está todo prácticamente dicho, pues lo mostrado en este texto está presente en los hasta aquí vistos. Se trata de la intervención de un «Tribunal Internacional de Arbitraje para Asuntos Cinematográficos Anormales» (T.I.A.P.A.C.A.) en la demanda formulada por una empresa extranjera contra el equipo técnico y artístico de la película en episodios *Tres eran tres*. Cómo ocurría en anteriores ejemplos, estamos ante una reflexión de carácter

²³ Luciano Berriatua: "Bienvenido Mr. Marshall" en *Antología Crítica del Cine Español. Op.cit.*

architextual, pues es la relación intergenérica español-americana el objeto de estudio y la causa de la demanda. Como sucede con los trabajos vistos de García Maroto, o en el mismo *Bienvenido Mr. Marshall*, se busca la ruptura de plausibilidad de los géneros americanos al ser atravesados por codificaciones pertenecientes a géneros españoles y, con ello, la consecución del *gags* y la risa del espectador. En el episodio «Una de indios», plagado de tópicos del western, aparecen elementos pertenecientes a géneros españoles, como la música de chotis bailada por los indios o el pistolero, Manolo Morán, nacido en Cuatrocaminos.

Igualmente revelador, esta vez en «Una de pandereta», es el fandango cantado por la protagonista, convertido en un paroxismo de parodia, si eso es posible, al tiempo que alude a la construcción del propio episodio. La letra dice así:

¡Ay madre de mis tormentos!
 Dos hombres se están matando
 ¡ay madre de mis tormentos!
 Y a mí me da en el corazón que
 va a palmar don Servando
 por culpa del argumento.

Como en el episodio «Una de indios», la parodia de la españolada es bastante crítica con el género. Así, el episodio está plagado de toros, calles estrechas, celos, flores, rejas, farolas, cante y baile. Estampa y estereotipo. Todos los tópicos inimaginables mezclados con el absurdo de algunas acciones (como cuando el torero recibe una cornada y se quita el cuerno y alguien le pregunta si quiere enjuagarse a lo que responde: «no, mucha grazia») y con la crítica más perspicaz por parte del director. Por ejemplo, Maroto, se burla con premeditación de la utilización de la música en las españoladas, introduciendo las piezas musicales en «Una de pandereta» en los momentos menos acertados e impropios para hacerlo: Carmen se pone a bailar tras la muerte de Sisebuto.

Con «Una de monstruos» damos un salto en la concepción de la reflexión llevada a cabo por los dos anteriores episodios y otros trabajos vistos hasta ahora. Pasamos de los aspectos architextuales de la relación metafílmica a los intertextuales cambiando la parodia genérica por la parodia de un único texto representativo del género, *Frankenstein* (James Whale, 1931). El episodio es una relectura de éste y de la novela gótica de terror, atravesado por referencias extrafílmicas “españolas” como piezas musicales o anuncios.

Este episodio y su paródica alusión a *Frankenstein*, conectan con nuestro próximo filme, *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Damos un salto en el tiempo de veinte años. Los motivos, la falta de interés de los metatextos durante este período. Haberlos los hay pero, o la presencia del cine en ellos es anecdótica, o los aspectos metafílmicos son intrascendentes si nos atenemos a una cuestión puramente reflexiva sobre su hacerse. Así, tenemos, como irrelevantes muestras, entre otras, del momento eludido, *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucia, 1967), *Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963) o *353 Agente especial* (Sergio Sollima, 1966). El primero de los ejemplos citados es una mostración del hecho cinematográfico. Los dos últimos son dos parodias, no exactamente burlescas, que remiten a *Casablanca* (Michael Curtiz, 1941) (éste casi roza el plagio respecto a su original), y a toda una saga del cine de espionaje como es la de James Bond, respectivamente.

El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973), presenta una innovación al margen de su esencia intertextual. La novedad de *El espíritu de la colmena* radica en el punto de vista ofrecido para estudiar el cinematógrafo como objeto reflexivo. Nos encontramos ante una puesta en escena exquisita y un dominio de los recursos estilísticos, esgrimidos hasta ahora tras la parodia, la sátira o la crítica, no encontrado aún en un metafílm.

El espíritu de la colmena cita a *Frankenstein*, aunque la relación intertextual entre ambos va más allá de ésta. Lógicamente, toda cita debe aportar algo significativo al texto citador. Si nuestro objetivo no es la parodia (incluso en ésta buscamos algo, aunque sea el humor o la risa) o el mismísimo plagio, sería absurdo de otro modo. Por tanto, una relación intertextual debe ir más allá del simple proceso de citación. Pero, dejando la obviedad a un lado, nos referimos a la existencia de algo mágico entre ambos gracias a éste y al significado, sobrepasando el filme de Whale, aportado por la novela de Mary Shelley. La obra de la joven escritora, ausente físicamente del trabajo de Erice, presta a éste la ideología romántica que originó un producto contra el orden de la naturaleza o hizo dibujar, al mismo Goya, «El sueño de la razón produce monstruos»: la búsqueda de lo inaprensible. Se invoca, como un espíritu, y cambiando el contexto social y político del cambio de siglo, a la misma vorágine de la sinrazón, surgida ahora, del clima posbélico de la Guerra Civil, lugar apropiado para despertar de cualquier sueño. El monstruo de Erice es de naturaleza incorpórea, pero se basta para tener preso a Fernando, el padre, y a Teresa, la madre, y convertir a Ana en otra persona. Nos referimos a “la pérdida de la inocencia”. Como el engendro de Shelley, cándido en un principio y convertido en asesino después a causa de su naturaleza humana, Ana, ha despertado al mundo y a la realidad a través de la imaginación y del cinematógrafo. Paradójico después de lo visto.

Tras la experiencia metafísica, pero muy real al tiempo, propuesta por Erice, nos llega otro de esos textos escasamente cultivados por nuestra cinematografía. *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), es la tercera punta de un tridente metafílmico mágico junto a *El sexto sentido* y *Vida en sombras*. Las coincidencias entre ellos no sólo radican en el juicio reflexivo-ideológico recaído sobre el supuesto papel del cine y su afeción al mundo de los vivos, sino por ser también obras de directores malditos. Como en el caso de Sobrevila y Llobet

Gracia, Iván Zulueta, no volvió a rodar nunca para la gran pantalla después de su aventura metafílmica.

«Original historia de vampiros, una densa reflexión sobre la naturaleza del propio cine y un doloroso exorcismo de dimensión autobiográfica»,²⁴ así define Carlos Fernández Heredero la obra que ahora nos ocupa. Envuelta en una desconcertante atmósfera, queda alejada del *underground* según las propias palabras del director: «nada más lejos de mis intenciones que hacer un cine de vanguardia, porque mi deseo era comunicarme lo más intensamente posible con los espectadores del filme. Reconozco que éste pueda resultar desconcertante, pero es algo que ha salido así y de manera totalmente involuntaria por mi parte».²⁵

La naturaleza vampírica de la cámara y su equiparación a las drogas más adictivas son los hechos más notables de *Arrebato*. Según entendemos la trama, la naturaleza del cine mismo, temporal por su fluir, viene dada por su base fotográfica, lo que Pedro P. llama la «pausa». Sólo allí, en el otro lado del espejo es posible la vida (la coincidencia entre Pedro P. y Peter Pan no sólo es nominal, lo es también en su no querer crecer y su búsqueda «del lugar de nunca jamás», en este caso el fotograma). Pedro P. y José Sirgado son los dos puntos extremos del acto cinematográfico: hacer o hacerse cine. La huida de José Sirgado, inmerso en un proyecto de terror sobre la licantropía, no olvidemos la doble naturaleza del licántropo (también se arrebatata), sintetiza su tránsito hacia el verdadero cine, a su esencia ontológica.

Los temas del paso del tiempo y del ritmo radican en la misma concepción esencialista del cine de Iván Zulueta. Éste es ritmo interno y externo, pero para conseguirlo debes entregarte,

²⁴ Carlos Fernández Heredero, en voz "Arrebato", en *Diccionario de Cine español*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, dirigido por José Luis Borau. Alianza Editorial. Madrid. 1998.

²⁵ Carlos Fernández Heredero: *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Festival de cine. Alcalá de Henares. 1989.

con pasión, con arrebato, a la cámara. Una pasión devoradora que te va consumiendo hasta atraparte, hasta quedar dentro. ¿Qué sería del cine sin la identificación del espectador? ¿No es ésta una especie de arrebato?

La reflexión de *Arrebato* como metafilme pasa por entenderla como propia y personal, sólo comparable, en este sentido, a las citadas *El sexto sentido* y *Vida en sombras*. Basta revisar la filmografía de Zulueta para darse cuenta que no estamos ante su primera incursión metadiscursiva. Así, el cortometraje *Frank Stein* (Iván Zulueta, 1973) presenta una visión similar al concepto cinematográfico de Pedro P. y al uso dado por éste al «interval timer».

El sur (Víctor Erice, 1983), otro de los “perros verdes” del cine español, viene pleno de novedades, pues la relación intertextual propuesta es la cita de una película inexistente fuera de él. *Flor en la sombra* (Víctor Erice, 1983), discurso citado, y visto por Agustín para admirar a Irene Ríos/Laura, su protagonista, se iguala de este modo a ese otro paraíso lejano nunca visto, el sur como lugar geográfico.

Lógicamente, el título del filme y la escena de la visión de la amada, remiten a la personal situación vivida por Agustín en el pasado. La ruptura sentimental del personaje interpretado por Irene Ríos con un tiránico amante y su violenta muerte, nos revelan la abrupción que Agustín y ella vivieron en un pasado ya lejano. La sugerencia de su nombre, *Flor en la sombra*, remite a la vida oscura, como si fuera un retiro conventual, llevada por Agustín en el norte, donde las sombras combaten con la luz para hacerse dueñas del espacio vital de los personajes. Esta oscuridad y desconocimiento viven también en Estrella.

Aunque *Flor en la sombra* no existe fuera de *El sur*, la relación intertextual entre ambos títulos existe, y la aficción del primero por el segundo es importante para el desarrollo argumental de éste. La otra cita de *El sur*, alusión en este caso, es *La sombra de una duda* (Alfred Hitchcock, 1943). La relación tío/sobrino

en Hitchcock y padre/hija en Erice, basada ahora en la desconfianza, en el desconocimiento, en la extrañeza producida por la compañía del otro, se igualan. Queda así patente en la dolorosa escena donde Estrella le deja solo sentado y bebido en aquel salón (el texto de Hitchcock aparece en el citador como imagen desprovista de su entorno, por lo cual su significado puede ser diferente e incluso opuesto al original, aunque reconciliable con el de Erice; si no, la alusión o citación, no tendría sentido).

Como ya ocurriera en la muestra anterior de Erice, la presencia del cine es vital para comprender la evolución de los personajes, su progresivo acceso al conocimiento y a la madurez, sin duda, uno de sus *leitmotiv*. Su objetivo al utilizar la artimaña metadiscursiva es lograr, como ya dijimos cuando hablamos de *Vida en sombras*, una especie de representatividad (capacidad de un discurso para ser representativo en otro), convertida en esencial para la economía discursiva. La citación produce la imagen mental de otro filme, real o inventado, anterior o futuro, pero siempre añade algo al universo del texto citador, expresando de este modo ideas ya fraguadas anteriormente.

Citación de un discurso imaginario desencadenante de los mismos efectos que la citación de uno real o existente dentro de ese cajón llamado "cine". *Flor en la sombra*, muestra la capacidad imaginativa de un dispositivo onírico para regalar-nos otros mundos. El significativo dilema suscitado por la utilización de una obra inexistente para hablar de otra nos recuerda, indefectiblemente, a la estrategia desplegada por Borges para hacernos reflexionar sobre la construcción de la Literatura. El programa borgiano se basa, a pesar de su originalidad, en la conciencia del uso y el agotamiento de la cita. Sabor de que todo está dicho y escrito, sustenta de este modo un cuestionamiento corrosivo del proceso literario.²⁶ Algo parecido

²⁶ Aquí cobraría sentido "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*. Alianza Editorial. Madrid. 1993.

pretende Víctor Erice al crear un discurso imaginario. Para ello debe sostener una doble convicción: la presunción de unicidad de todo el cine y la indiferencia consustancial entre citas reales e irreales, remitiendo al estado mágico del artilugio contador de historias.

Pasamos a examinar a otro realizador cultivador de la vertiente metafílmica. Nos referimos a Pedro Almodóvar. Como el uso de los ardides metadiscursivos en el director manchego parece similar en toda su obra, saltaremos de una muestra a otra para comentar aquellos aspectos más interesantes y afines a la discusión planteada.

Entre las posibles causas que le llevan a utilizar sistemáticamente la cita, resaltan dos sobremanera. Primera, nos encontramos con un hombre cuyo imaginario se ha creado viendo cine por televisión o asistiendo a reposiciones de películas en los locales habituales de Madrid. Lógicamente su deuda para con éstas y sus autores es indudable. Es un amante apasionado del cine americano. Ciertos temas recurrentes de éste son muy cercanos a su piel de director y cobran, transpirados y tamizados por ella, forma de filmes. Manckiewicz, Vidor, Ray, Allen, y otros, están presentes en lo almodovariano, pero no sólo pululando sobre sus argumentos de modo latente, sino explícitamente en forma de citas, alusiones directas, con auténtica veneración hacia estos y sus enfoques sobre la relación hombre-mujer. La segunda razón esgrimida es la inclusión en su obra fílmica de la filosofía subyacente en el *Pop Art*. Efectivamente, el movimiento artístico, iniciado en Gran Bretaña y desarrollado en Estados Unidos en la década de los 50, presta su efecto aglutinador a la obra de Pedro Almodóvar.

La adhesión del concepto básico del *Pop Art* en la estética almodovariana (véanse sus genéricos o la composición de muchos de sus planos, o la puesta en escena de sus películas) también se revela en la idea de «collage» expresada en sus trabajos en forma de cita o alusiones (la otra tendencia derivada del *Pop Art* serían sus personajes e historias, sacados de

la cultura popular que como Oldenburg, Lichtenstein o Warhol, eleva a objeto de observación y, por tanto, de reflexión y culto). Un filme es mucho más que eso; también son otros, podríamos concluir.

Al margen de estas cuestiones, llama la atención, sin duda alguna, la relación intertextual planteada entre *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) y *Trailer para amantes de lo prohibido* (Pedro Almodóvar, 1984). La idea del tráiler surge de Paloma Chamorro y el programa de T.V.E. "La edad de oro" para publicitar al primero. Hasta aquí todo parece normal, pues tráileres anunciadores existen muchos. Pero mientras un tráiler es una muestra fragmentada de un filme con fines publicitarios que conforma un discurso basado en la incoherencia narrativa (frente a la coherencia de la denominada narración filmica mayoritaria) para crear un todo insolidario (de otro modo desvelaría las claves ocultas para atrapar al espectador), el tráiler de Almodóvar es coherente en sí mismo, convirtiendo, además, la cinta a publicitar en cita de éste. La relación intertextual establecida entre uno y otro subvierte cualquier relación habitual, pues si el de Almodóvar cita el texto publicitado, el tráiler común es cita *per se*, sin posibilidad de citar pues esa es su naturaleza. Es la diferencia entre "ser cita" y "posibilidad de citar".

La relación intertextual filme-tráiler en Almodóvar se mueve entre la alusión y la parodia del texto madre y la alusión y la parodia del cine de género americano a través de la denominada, en este artículo, reflexión architextual. Efectivamente, *Trailer para amantes de lo prohibido* no sólo remite a *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*; también plantea una relación architextual con el género musical americano y algunos tópicos manidos del cine hollywoodiense (vaqueros, chica busca chico, la calle como elemento peligroso, etc.). El tráiler cobra el aspecto de una comedia musical, quizás motivado por el deseo del director de acometer en un futuro un proyecto de estas características. Algo, por lo demás, nada extraño si tenemos en cuenta los

inicios musicales de Almodóvar en paralelo a sus primeros pinitos cinematográficos en 8 ó 16 milímetros.

La particular historia que vive Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* encuentra multitud de paralelismos con la protagonista del tráiler. La película también está presente a través de elementos publicitarios como marquesinas o carteles, elaborados, poniendo en marcha una perversión narrativa, por uno de los personajes del tráiler: el contexto entra a formar parte del texto, algo "prohibido" en el modo de la narración clásica.

Tráiler para amantes de lo prohibido, ya sabemos que es lo prohibido, es novedoso por la particular relación propuesta entre dos obras de un mismo autor, pero no es algo nuevo en Almodóvar. Así es, ¿qué diferencia existe entre esta relación y la establecida por *Matador* (Pedro Almodóvar, 1985) y *Duelo al sol* (King Vidor, 1946)? Además, como ocurre en *Tráiler para amantes de lo prohibido*, la película de 1985 cita textualmente la de Vidor. Lógicamente, como ya hemos expuesto en numerosas ocasiones, la cita es una suerte de economía discursiva (la citada siempre añade algún significado al universo narrativo de la citadora). Esta máxima siempre se cumple en Almodóvar. Piénsese en la relación entre *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) y *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) o *Átame* (Pedro Almodóvar, 1989), *Bus stop* (Joshua Logan, 1956), y *El coleccionista* (William Wyler, 1965), aunque en este último triángulo las reminiscencias del trabajo americano no aparezcan entre los caracteres de algunos personajes. Un último apunte: *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) puede remitir a *Arrebato* (Zulueta, 1979), aunque no en un nivel ideológico, donde el del vasco es mucho más profundo, sí en coincidencias temáticas.²⁷ La diferencia es una simple cuestión de miradas.

²⁷ Estamos evocando una posible relación metatextual entre ambos. Sobre la cuestión sólo diremos que la relación de Almodóvar y Zulueta viene de lejos. Incluso el cineasta manchego prestó su voz a uno de los personajes secundarios del filme de Zulueta.

Filmografía

- El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950).
Dos semanas en otra ciudad (Vincent Minelli, 1962).
Un espía en Hollywood (Jerry Lewis, 1961).
Cautivos del mal (Vincent Minelli, 1952).
Cantando bajo la lluvia (Gene Nelly y Stanley Donen, 1952).
La niña de tus ojos (Fernando Trueba, 1998).
Splendor (Ettore Scola, 1988).
La rosa púrpura de El Cairo (Woody Allen, 1985).
Pepe (George Sydney, 1960).
Intriga (Antonio Román, 1943).
Angustia (Bigas Luna, 1986).
La noche americana (François Truffaut, 1973).
Cut (Kimble Rendall, 2000).
Ángel, la diva y yo (Pablo Nisensun, 1998).
Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1998).
Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958).
Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988).
Nosferatu (E. Elias Merhige, 2000).
La sombra del vampiro (W.F. Murnau, 1921).
Cómo conquistar Hollywood (Bary Sonnenfeld, 1995).
En el curso del tiempo (Win Wenders, 1975).
Inserts (John Byrum, 1975).
Harlow, la rubia platino (Gordon Douglas, 1965).
Lo importante es amar (Andrzej Zulawski, 1974).
Hollywood al desnudo (George Cukor, 1932).
Sabotaje (Alfred Hitchcock, 1942).
Fedora (Billy Wilder, 1978).