

# UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Facultad de Lenguas y Letras  
Licenciatura en Estudios Literarios

---

## **La metaficción desde la literatura hacia el cine: una estrategia narrativa analizada en *El ladrón de orquídeas*.**

TESIS INDIVIDUAL

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Licenciada en Estudios Literarios

Presenta

Emilia Michel Mata

Dirigida por

Dra. Ester Bautista Botello

SINODALES

Dra. Ester Bautista Botello

\_\_\_\_\_

Director

Firma

Dra. Araceli Rodríguez López

\_\_\_\_\_

Sinodal

Firma

Mtra. Patricia García Núñez

\_\_\_\_\_

Sinodal

Firma

Mtro. Hazael Castilla Canales

\_\_\_\_\_

Suplente

Firma

Querétaro, Qro., Agosto 2014

México

# ÍNDICE

|   | Página |
|---|--------|
| <b><u>INTRODUCCIÓN</u></b>  | 4      |
| <b><u>CAPÍTULO I : Cuestiones preliminares</u></b>                          |        |
| ○ Una mirada desde la Literatura Comparada: la literatura y las demás artes | 8      |
| ○ Literatura y cine: prefacio   | 12     |
| ○ ¿Por qué metaficción?   | 14     |
| ○ Análisis Cinematográfico  | 17     |
| ○ Fundamento teórico  | 21     |
| <b><u>CAPÍTULO II : Aproximaciones teóricas</u></b>                         |        |
| ○ Antecedentes literarios: lo metaficcional antes de la metaficción         | 23     |
| ○ Teorías y estudios metaficcionales  | 32     |
| • Los estudios de Linda Hutcheon  | 35     |
| ○ Indagaciones sobre el concepto de metaficción                             | 40     |
| • Babel terminológica   | 40     |
| • A partir de los noventa   | 46     |
| • El lector del texto metaficcional   | 48     |
| • Dentro de otras áreas   | 49     |
| <b><u>CAPÍTULO III: De la literatura hacia el cine</u></b>                  |        |
| • Realismo, reflexividad y metaficción                                      | 53     |
| • Hacia la intertextualidad   | 63     |
| • Aproximaciones al metacine: cuando el cine encontró al cine               | 71     |
| <b><u>CAPÍTULO IV : Análisis cinematográfico</u></b>                        | 77     |
| <b><u>NOTAS CONCLUSIVAS</u></b>   | 101    |
| <b><u>ANEXO</u></b>   | 107    |
| <b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>  | 108    |
| <b><u>FILMOGRAFÍA</u></b>   | 113    |

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una invitación a realizar un recorrido por el concepto de *metaficción* que se ha transformado a lo largo de cuarenta años aproximadamente. La *metaficción* se convierte en un concepto viajero porque surge en la disciplina de la literatura y se traslada, posteriormente, al cine. Transitaremos en un viaje que refleja la flexibilidad del concepto junto con otros vocablos que se han ido añadiendo al recorrido para complementarlo. La mutabilidad y la adaptación del concepto nos permiten ir construyendo, con los distintos ángulos que la *metaficción* ofrece, un panorama amplio de la transformación que ha tenido esta estrategia narrativa.

La tesis consiste en realizar una revisión bibliográfica del concepto de *metaficción* que se ha adaptado y moldeado desde la literatura para, posteriormente, insertarse dentro del cine. Es importante dar cuenta de la manera en que se reflexiona y trabaja con este concepto acerca de los procesos de creación internos.

En primer lugar, partimos de que la *metaficción*, como estrategia narrativa, surge para resolver cuestionamientos de los propios discursos de cada disciplina. En la literatura, nace para interrogarse a sí misma: qué es la literatura, cómo se escribe, qué es un autor, qué es un personaje, e incluso cuando este concepto viaja y se expande a otras artes, también surgen preguntas tales como qué es el teatro y cómo se hace; qué es el cine, cómo se escribe y cómo se construye. Es decir, mostraremos que la *metaficción* es una herramienta narrativa que sirve para dar cuenta y evidenciar los procesos de creación internos, para así, llegar después a un nivel de auto-referencia, auto-consciencia y auto-reflexión.

Por otro lado, después de revisar distintos caminos por los que el término de *metaficción* ha pasado y dibujar la historia de su origen disciplinar e histórico, nos interesa detenernos y observar la manera en que este recurso narrativo se transforma al ingresar en el discurso cinematográfico para entonces, llamarse *metacine*. Es decir, veremos la manera en que el

proceso y artificio metafictivo se convierte en una posibilidad narrativa y estética para la creación cinematográfica.

Posteriormente, tras enfatizar el viaje a terrenos filmicos, realizaremos un análisis cinematográfico para mostrar las maneras en que se hacen evidentes algunos de los procesos propios del *metacine*. Después de un recorrido conceptual, consideramos necesario poner en práctica algunos aspectos teóricos del *metacine*. Para ello, realizaremos el análisis de secuencias filmicas muy concretas de la película *El ladrón de orquídeas* (Spike Jonze, 2002), un filme que a nuestro criterio, dibuja en su narrativa de manera muy explícita y didáctica, diferentes mecanismos metaficcionales que nos darán una idea clara de cómo el *metacine* se va construyendo gracias a las acciones y sus reflejos, a los desdoblamientos, los diálogos o situaciones laberínticas, por ejemplo. Debemos resaltar, que no será aquí el espacio ni el momento para reflexionar sobre la dirección, la imagen, sobre las técnicas de actuación, el montaje, el sonido o el diseño de fotografía de *El ladrón de orquídeas*, sino únicamente sobre sus estrategias narrativas.

El interés principal de esta investigación, consiste en indagar la historia de un sólo concepto. Un concepto que no es fijo y que ha viajado entre disciplinas, entre estudiosos, entre periodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas. Rastrear la relación entre el año y la definición que los investigadores proponen (porque como ya veremos, la *metaficción* ha existido incluso desde antes de haberse llamado *metaficción*); comparar los términos y sus definiciones a través de los años y los países; averiguar cómo se moldea un concepto nacido en la literatura y se planta en el cine, ver qué se modifica y que se solidifica; todo ello forma parte del interés de re-construir la historia de la *metaficción*. Es importante aclarar que el análisis cinematográfico de *El ladrón de orquídeas*, se realizará para verificar y reafirmar cómo la película cumple con muchas de las características y definiciones de una estructura narrativa metaficcional.

Identificar la historia de este concepto, nos permite no solo conocer su metamorfosis, sino también identificar otros términos que lo han acompañado a través de los años para

complementarlo, para simplificarlo o para adaptarlo: así, conoceremos cómo se relaciona la *metaficción* con el concepto de reflexividad, de intertextualidad, de realismo y de verosimilitud. Es decir, el trabajo que presentaremos, es un ejercicio conceptual y reflexivo de la vida, las relaciones y el viaje de un concepto.

Incluso, nos interesa darle importancia al concepto mismo, ya que creemos que es fundamental para el entendimiento de su objeto, ya sea literatura o cine y, por ello, necesita ser sobre todo explícito, claro y definido. Y trabajar con conceptos, no resulta tan fácil como parece, ya que como hemos dicho, son flexibles y ninguno de ellos está exento de ambigüedades: cada uno de ellos forma parte de una familia semántica y de árboles conceptuales distintos. Sin embargo, si son explícitos, claros y definidos, puede ayudar a articular un cierto entendimiento, “a expresar una interpretación, a controlar una imaginación desenfrenada y a promover un debate basado en términos comunes y en la consciencia de sus ausencias y exclusiones” (Bal, 2009, p. 29).

Ahora bien, quizá a primera vista, la revisión de narrativas metaficcionales podría parecer un acto muy lejano a las preocupaciones humanas, azarosas de la vida cotidiana; sin embargo, con el continuo ejercicio de la re-lectura, la reflexión y sobre todo el ejercicio de la auto-consciencia<sup>1</sup>, incluso la *metaficción* repercute no sólo en los lectores sino en la vida misma y en los contextos con los que establecemos distintos compromisos estéticos. Es así, cuando la relevancia de la *metaficción* se va haciendo cada vez más evidente, incluso rebasando los límites de los estudios únicamente literarios o cinematográficos. Es decir, la importancia sobre la interminable discusión sobre las fronteras entre la ficción y la realidad, ha llegado también a las ciencias sociales (por ejemplo, los estudios historiográficos y el análisis de las historias sobre la historia misma), los medios masivos (como la televisión y toda la cibercultura saturada de intertextos), las industrias culturales (como la música, el *cómic*, la fotografía o las artes plásticas) e incluso a las aulas universitarias (la revisión y reflexión de las propias epistemologías). Por ello, nos interesa seguir aportando y creciendo el área de desarrollo metafictivo, ya que si bien, cabe

---

<sup>1</sup> Concepto importante, que se revisará con detenimiento más adelante.

<sup>2</sup> En ese estudio, aunque Welck y Warren no responden concretamente cuáles serían los posibles comunes

resaltar que los trabajos y las investigaciones dedicadas a la exploración y al análisis de la *metaficción*, suelen tener solamente tres áreas de estudio: desde la lingüística, desde la narrativa literaria y desde la cinematográfica.

Sin embargo, los estudios sobre los puentes entre lo filmico y lo literario, establecidos a partir de la *metaficción*, son muy escasos. Por esta razón, creemos pertinente el indagar en esta área. Además, queremos emprender el viaje al lado del concepto de *metaficción* partiendo de la literatura, para así poder identificar y reconocer las modificaciones que dicho concepto ha tenido hasta derivar o incursionar en el discurso filmico.

## CAPÍTULO I Cuestiones Preliminares

### *Una mirada desde la Literatura Comparada: la literatura y las demás artes*

¿Cómo pensar la multiplicidad, las multiplicidades que somos y que nos rodean? [...] ¿Cómo percibir entonces las coexistencias, o como se dice tan bien en castellano, las convivencias que ocupan nuestras vidas? Los conceptos, las definiciones, los órdenes mentales son menos amplios que las cosas, menos diversos que nuestras relaciones con la abundancia de los seres humanos y naturales, con las yuxtaposiciones y superposiciones que van congregando los distintos submundos circundantes, quiero decir, los sociales, los económicos, los políticos y los culturales. ¿Qué forma de pensamiento logra amoldarse a semejante complejidad? (Guillén citado por Camarero, 2008, p. 13)

Después de la consolidación de las tres importantes ramas de los estudios literarios: crítica literaria, teoría de la literatura e historia literaria, emerge la literatura comparada. Un área que en primera instancia, "viene a aportar la ratificación de las conclusiones que las otras tres ramas de la ciencia literaria nos proporcionan" (Villanueva, 1994, p.124), y además, será la disciplina desde la que nos posicionaremos para abordar las distintas temáticas de la presente investigación.

Otra parte y necesidad incuestionable de los estudios literarios, es la indagación y la investigación de las relaciones de la literatura con las demás artes. Es de hecho, la *literatura comparada* la que hoy analiza los encuentros y desencuentros entre la distintas expresiones artísticas.

Y enfatizamos en 'hoy', porque durante muchos años, el campo de la estética fue el que se dedicó a ser el espejo del estudio literario y artístico: artes separadas y lenguas separadas (Gnisci, 2002). Por esto, nos resulta elemental la necesidad de hacer una rápida pero clara revisión histórica y conceptual, sobre esta puntual área que el comparatismo aborda.

Las más antiguas definiciones de literatura comparada, giran entorno al estudio y al análisis de literaturas nacionales, es decir, literaturas de distintas lenguas y territorios. No

es hasta los años cuarenta, cuando el término logró ampliarse e incluyó las relaciones entre la literatura y las demás artes. De hecho, no fue casualidad por ejemplo, que en 1948 Calvin S. Brown publicara un estudio ahora considerado como pilar fundamental de la relación entre la literatura y la música: *Music and Literature. A Comparison of the Art*, donde precisamente afirma:

Este libro ha sido escrito con la esperanza de lograr ampliar un campo de estudios que todavía no ha sido explorado sistemáticamente. Aunque hasta ahora muchos libros y artículos se han ocupado por separado de muchas de las cuestiones que aquí recogen, no era posible abarcarlas todas con una única mirada. El presente libro intenta precisamente remediar esta carencia. (Brown citado en Gnisci, 2002, p.23)

Desde entonces, la producción de estudios comparatísticos ha ido en incremento, siempre con la gran responsabilidad de responder a la exigencia más profunda de su propia naturaleza, es decir, la disciplina que se interroga a sí misma.

Así, después de haber aceptado a las demás artes dentro del quehacer de la literatura comparada, los estudiosos se enfrentan a un nuevo reto: “¿Existe un criterio particular, un punto de vista peculiar desde el que la literatura comparada mire al problema de la interacción con las artes?” (Gnisci, 2002, p.218). Es decir, ya que ellas son también objeto de estudio de la literatura, se vuelve necesario crear un método y una sistematización. A este problema, responde el mismo Armando Gnisci que,

No se trata, en suma, de construir sistemas o teorías a partir de experiencias artísticas concretas y luego de explicar éstas últimas a través de los sistemas y las teorías que se acaban de construir, sino de analizar qué es lo que de hecho, mantiene juntas las poesías de Goethe y los *Lieder* de Schubert que las utilizan como letra, el cuadro de Boucher, la poesía de Mallarmé y la pieza de Debussy que como un

conjunto único representan (...) una Arcadia perdida, o la melodía infinita de Wagner y el *Ulysses* de Joyce. (Gnisci, 2002, p.231)

Sin embargo, muchos críticos como Gnisci y contemporáneos, coinciden en que la respuesta es única: lo que mantiene juntas y unidas a las distintas expresiones artísticas es lo específicamente literario.

Por ejemplo, Claudio Guillén aporta en 1985 con su obra en *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*:

¿...el estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes desemboca en el comparatismo literario propiamente dicho (...) integrándose en él? En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio de jurisdicción, ni que ello suponga un espacio real teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura (Guillén, 1985. p. 126 ).

Y es que precisamente esta exigencia, la de lo puramente literario, es la que hace que la presente investigación se diferencie de un estudio meramente inter o multidisciplinar, de una investigación sobre medios visuales o de un trabajo de comunicación audiovisual. Ya que aquí, como lo mencionaremos continuamente, la intención es el análisis y la transferencia de un concepto narrativo (*metaficción*) a un texto cinematográfico (*El ladrón de orquídeas*).

Es importante mencionar también, que el método comparativo en sí, no es lo que distingue a la literatura comparada como disciplina, ya que la acción de comparar es una operación racional básica en la adquisición de conocimientos. Lo que sí define a la literatura comparada más bien, es el estudio de la red de interacciones entre dos o más literaturas, o dos o más disciplinas.

Ahora bien, regresando entonces a la posible metodología de análisis comparatístico, Wellek y Warren, autores a quienes la literatura comparada debe mucho, en uno de los capítulos de su estudio de *Teoría literaria*<sup>2</sup> plantean que,

evidentemente el método de comparación de las artes más válido se funda en el análisis de las obras de arte concretas, y por lo tanto, de sus relaciones estructurales. (Wellek y Warren citados en Gnisci, 2002, p. 220)

Y es que el análisis resulta una tarea compleja, porque hablar de estas relaciones es toparse con expresiones casi siempre muy distintas, y que aunque tienen una base teórica común (la expresión artística), definitivamente no es posible investigarlas y compararlas, con el mismo método de análisis. Gnisci, ante esto, expone un ejemplo muy esclarecedor:

En la Grecia clásica, no existía ninguna distinción neta entre la poesía y música, y entre poesía, música y danza. Hoy se estudia sólo la poesía griega porque los otros dos elementos (música y danza), que intrínsecamente constituían aquella compleja experiencia artística se han perdido. (Gnisci, 2002, p. 228).

Finalmente, las posibles relaciones y puntos de roce entre estas disciplinas son muy numerosas. Es posible identificar corrientes o vanguardias históricas en las distintas artes; la identificación de temas, mitos o motivos; artistas que se expresan por medio de más de un código comunicativo; o también que un arte pueda intentar imitar los procedimientos constructivos del otro. Por ejemplo, el uso del recurso literario nombrado *flujo de consciencia*, fue inaugurado por Virginia Woolf, Marcel Proust, William Faulkner y James Joyce a partir de la década de los veinte. Posteriormente fueron los guionistas y cineastas quienes adecuaron y se apropiaron de esta estrategia narrativa, para que también en el cine y en sus personajes hubiera ese flujo de consciencia. Lo han

---

<sup>2</sup>En ese estudio, aunque Wellek y Warren no responden concretamente cuáles serían los posibles comunes denominadores *estructurales* que permiten la comparación entre las artes, se les reconoce de hecho, que su mérito mayor es el hecho de haber planteado la duda.

adaptado y solucionado con técnicas como la *voz en off*, el texto en pantalla, entre otras formas creativas.

Cualquiera que sea, podemos sintetizar que estudiar la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los *modos* en que la relación se crea y los *hechos* que la determinan y que, a su vez, son determinados por ésta (Gnisci, 2002, p.225).

### *Literatura y cine: prefacio*

Un punto básico para hablar de la relación entre la literatura y las demás artes, es precisamente identificar de qué otras artes estamos hablando. Paul O. Kristeller (1980) entiende por tales a: la poesía, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, y posiblemente, la danza y el cine. Éste último no siempre ha sido considerado dentro de las artes y mucho menos, como un objeto de la comparatística literaria. De hecho, es a partir de los estudios realizados a finales del siglo XX y principios del XXI que se incluye ya sería, concreta y definitivamente, al cine.

En la presente investigación, pretendemos darle una especial atención a la relación entre la literatura y el cine. Sin embargo es importante mencionar, que no aspiramos a descubrir a fondo la historia de esta relación, sino conocer al menos los principales puntos de convergencia entre ambas, ya que este trabajo hablará, en específico, de uno de ellos.

Es imposible negar, que uno de los puentes más analizados y practicados entre ambas disciplinas, es la adaptación audiovisual de un texto literario. Aunque por supuesto, no es el único: el uso de teorías literarias en las narrativas cinematográficas, la aplicación de categorías de la narratología para el estudio de la especificidad fílmica, los análisis detallados de los procesos de enunciación audiovisual, los cambios que ha tenido la literatura a partir del auge de la espectacularidad de las narrativas cinematográficas, los distintos planos en los relatos tanto literarios como fílmicos (Zavala, 2007) estudios sobre

la estética de la recepción, la intertextualidad discursiva, influencias de las estrategias del montaje, correlaciones y oposiciones entre los códigos semióticos de ambas áreas, las prácticas cinematográficas en relación a la historia y sociedad, la presencia del cine en la literatura desde una perspectiva supranacional que tienda hacia una poética comparada y una literatura universal<sup>3</sup>, y muchas más, son también, distintas maneras de interacción entre ambas áreas.

Resaltaremos aquí, dos importantes aportes ante esta encrucijada de disciplinas: en primer lugar, se encuentra el costarricense Gabriel Baltodano Román, quien propone y clasifica cuatro vínculos básicos y generales entre dicha relación:

1. La literatura que determina desde sus orígenes a la naturaleza de los filmes, desde sus motivos hasta sus estrategias.
2. En segundo lugar, está el compartir de las estructuras míticas, populares y del relato que usan tanto el cine como la literatura por ser ambas de naturaleza narrativa.
3. En tercer lugar, está el ya dicho vínculo de la adaptación que inevitablemente las entrelaza.
4. Y por último, se encuentra la influencia estética que el cine ejerce sobre la obra literaria y viceversa.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Ante esto, Fernández (1993) discute: “Más dudosos me parecen, en cambio, los casos de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios y de las fórmulas mixtas del tipo “ciné-roman” y “roman-scénario”, ya que en ellos el objeto principal no es el estudio de la especificidad literaria, sino el de una forma de transcodificación de un medio a otro y el de los códigos de un género nuevo, el de los diversos modos de enunciación que puedan conducir a un conocimiento de los procedimientos narrativos del relato en general -y no sólo los del relato literario-, y el del posprocesamiento o recepción de un texto literario en una determinada época y cultura; por lo que habría que adscribir a ambos más bien a la Semiótica y Narratología comparadas y también, en el caso de las adaptaciones, a la Historia de la Literatura de cada país cuando se trate de saber la acogida de un texto en un período determinado. De igual modo, a esta última parecen corresponderle las aproximaciones de los escritores al cine en las diferentes épocas históricas y el caso de los llamados talentos dobles, es decir, el de los escritores que son a su vez cineastas.”

<sup>4</sup> Baltodano Román, Gabriel. *La literatura y el cine: una historia de relaciones*. Universidad Nacional de Costa Rica. 2009.

La segunda contribución que resaltaremos, es la de Lauro Zavala con su artículo *Del cine a la literatura y de la literatura al cine*, ahí se propone un listado más específico de las áreas abordadas dentro de las investigaciones sobre la intersección entre cine y literatura.

*De la literatura al cine:*

- Teorías y métodos de análisis de la adaptación
- Teoría y estética del guión cinematográfico
- Teoría de los géneros narrativos en el cine clásico
- Teoría narrativa y cine contemporáneo
- El espectador como lector. Teorías de la recepción cinematográfica
- El director como autor: la teoría del cine de autor
- Del teatro al cine. Estética y retórica

*Del cine a la literatura:*

- La película como texto. Métodos de análisis cinematográfico
- La película como intertexto. Estrategias de interpretación
- La película como metatexto. Pretextos y architextos
- El escritor como crítico de cine
- El filósofo como crítico de cine
- El mitólogo como crítico de cine
- La evolución del estilo cinematográfico
- Recursos cinematográficos en la narrativa contemporánea

*¿Por qué metaficción?*

Como hemos dicho previamente, esta investigación tiene como una de sus motivaciones principales, la revisión conceptual de los distintos momentos literarios y filmicos, en los que ha sido necesario reflexionar sobre los propios procesos creativos, sobre la razón de crear y sobre los objetivos de las distintas disciplinas. Es decir, inevitablemente durante muchos momentos históricos, ha habido un punto en el que cualquiera de las artes y de las áreas de las humanidades, han tenido la necesidad de preguntarse y de re-plantearse

sus quehaceres y sus maneras de ver el mundo. Siempre hay puntos de quiebre, ineludibles, en donde los cuestionamientos auto-reflexivos y auto-conscientes, son precisamente parteaguas para un antes y un después notorio en muchas disciplinas.

Por ejemplo, el movimiento *Dadá*, surge con la intención de destruir todos los códigos y sistemas establecidos en el mundo del arte. Fue un movimiento anti-artístico, anti-literario y anti-poético, en el sentido de que cuestiona la propia existencia y esencia del arte, de la literatura, de la poesía y de las demás artes. Se presenta como una ideología total, como una forma de vivir y como un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior. En esta corriente destructiva-satírica, la contradicción entre la praxis de la vida y el mundo idealizado del arte tradicional llegó a hacerse insoportable para los representantes del *Dadá*, marcados por la emigración y por la protesta contra la guerra. Por ello, desmitificaron la idea de un arte armónicamente bello y cuestionaron, afirmando que no es necesario un museo, que no se necesita un lienzo, colores, pinceles, notas armónicas, barro o yeso. Proclamaron entonces, este anti-arte de protesta, del shock, del escándalo y de la provocación. Estuvieron en contra de la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento y contra lo universal. Los dadaístas promovieron un cambio, la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, la contradicción, defienden el caos frente al orden y la imperfección frente a la perfección (Thomas, 1987, p. 63).

Uno de los mayores representantes de este movimiento es sin duda, Marcel Duchamp, sobre todo con su más famoso *ready made* llamado “La fuente”, un urinario sin alguna intervención plástica, presentado en la exposición *Society of Independent Artists* en Nueva York en 1917.

Lo importante que tenemos que resaltar en esta obra pilar, tiene que ver precisamente con la auto-reflexión dentro de la historia del arte; y es que en realidad, el arte no se encuentra en el objeto mismo: el urinario por sí solo no sería considerado como arte. El arte, radica en el hecho de lograr por primera vez en un museo, un objeto de tal naturaleza, sin ninguna intervención, el espectador y el mismo artista pueda cuestionarse, qué es el arte. Aquí, el arte está en la pregunta, en el cuestionar, en el auto-reflexionar, en la provocación de una búsqueda estética.

De igual manera pasó con las propuestas del *pop-art*; una lata de *Campbell* en un estante de *Walmart* no es arte por sí misma, sino más bien el arte radica en que un objeto sin intervención como éste, es capaz de hacernos cuestionar, en el momento en que por simple elección del artista, es puesto en un museo. Las latas de sopas *Campbell* son en definitiva, símbolo de la modernidad, en que el ritmo de vida había evolucionado y la solución a las nuevas velocidades cotidianas, eran las sopas instantáneas. Y así es como Andy Warhol critica al capitalismo, con las 32 latas de *Campbell*, con la repetición de dólares o con la de la ídolo estadounidense Marilyn Monroe. Nuevamente, el arte está en esa invitación a la reflexión, en el cuestionamiento a sí mismo, tomando en cuenta la imposibilidad de deslindar estos eventos con los procesos históricos paralelos, las situaciones sociales y políticas que acompañan a los artistas a crear.

Otro gran ejemplo histórico, que servirá para ilustrarnos, es el momento en que la fotografía surge y comienza a ser popular, sobre todo en las clases altas. Picasso, Braque y Juan Gris, al ver que una fotografía era capaz de representar visualmente e inmortalizar un momento de la realidad de manera más exacta, incluso más que la pintura, de igual manera se cuestionaron su quehacer y el objetivo de su arte. Esto forzó a los artistas a buscarle un sentido diferente a la mera transcripción a las dos dimensiones de la apariencia externa de las cosas. Fue entonces que nace el *Cubismo*, con la propuesta de descomponer espacios y objetos por igual en unidades estructurales a manera de facetas, elaborando con estos elementos compositivos un sistema adaptado a la superficie del cuadro que no sometía el objeto representado a las normas de la visión perspectivista del espacio. Es decir, lograron exponer simultáneamente sobre la superficie de un cuadro, distintas unidades, formas, ángulos y proporciones de una misma persona u objeto. Algo que en la fotografía era aún imposible.

Ahora bien, con estos ejemplos, es posible ver, la importancia de “momentos de ruptura” claves en la historia del arte y las humanidades, para reafirmar lo que se hace, para elaborar cambios, para transformar, innovar y sobre todo para proponer. No es excepción el surgimiento de la *metaficción*. Si bien, no hubo un momento histórico tan concreto,

pero sí es indiscutible que así como las vanguardias trajeron consigo la intención auto-reflexiva, la metaficción literaria de igual manera surgió para cuestionarse a sí misma qué es la literatura, cómo se escribe, qué es un autor, qué es un personaje, e incluso cuando se expande a otras artes, qué es el teatro y cómo se hace, qué es el cine, cómo se escribe y cómo se construye.

La *metaficción* nace por necesidad, para resolver estos cuestionamientos, además de que no sólo en la literatura, resulta ser una estrategia narrativa que emerge a partir de una necesidad de reflexionar acerca de los procesos y las creaciones artísticas. Es decir, la mirada del artista (pintor, escritor, cineasta, etc.), cambia y se revierte a sí mismo; por un momento, deja de ver lo de afuera para verse y preguntarse cómo es que hace lo que hace, cómo es que su obra habla por sí misma, cómo se construye (¿de-construye?), cómo se ve, cómo se lee. La *metaficción* se vuelve un ejercicio de una duda permanente, el texto o la obra metaficcional se suele adelantar al lector-espectador para empezar a deconstruirse, a cuestionarse a sí misma y sobre todo, a invitar al lector a volverse cómplice de la escritura.

La fascinación ante ser un espectador de una obra metaficcional, es la que nos ha movido a hacer este trabajo de investigación. Que nosotros y ustedes como lectores, se puedan contagiar de esa duda permanente, también es parte de nuestros objetivos durante todo este recorrido

### *Análisis cinematográfico*

Como ya dijimos, el filme que se ha decidido usar en la presente investigación, es *Adaptation*, traducida en Hispanoamérica como *El ladrón de orquídeas*. Una tragicomedia estadounidense dirigida por Spike Jonze en el 2002, con un guión de Charlie Kaufman.

Esta película, está basada en el libro homónimo de no ficción escrito por Susan Orlean (2001), que a su vez, también está basado y adaptado de un artículo que escribió ella misma para la revista *The New Yorker*. El título en español, recupera el original del libro de Orlean, *El ladrón de orquídeas*, que también era el que, en un principio, iba a tener la película antes de cambiarlo por el de *Adaptation*.

Después del rodaje de su primer y exitoso guión *¿Quieres ser John Malkovich?* (1999), el introvertido y tímido Charlie Kauffman (Nicolas Cage interpretando al verdadero Charlie Kauffman), un guionista de cine, es contratado para adaptar la novela no ficcional de *El ladrón de orquídeas*, escrita por una columnista de la revista *The New Yorker*: Susan Orelan (Interpretada por Meryl Streep<sup>5</sup>); una novela que trata sobre John Laroche (Interpetado por Chris Cooper<sup>6</sup>), un excéntrico personaje, que pretende clonar una orquídea llamada *Fantasma* con un doble objetivo: hacerse rico y combatir el tráfico ilegal de esta planta para evitar su extinción. A Charlie Kaufman, después de analizar la novela, le parece prácticamente imposible hacer una adaptación para llevarla al cine, ya que la obra original carece, según él, de las estructuras, personajes y acciones necesarias para armar una película: más bien, para él, es un gran relato que cuenta sobre el mundo de las orquídeas y de la fascinación que la autora, Susan Orelan, llega a sentir por él al conocerlo. Al no saber cómo realizar esta adaptación, el guionista sufre un bloqueo creativo, y es aquí, donde la película realmente comienza: desesperado y a punto de abandonar el proyecto, comienza a escribir un guión sobre su propia lucha de la adaptación y sobre el sufrimiento del proceso creativo<sup>7</sup>.

Junto a su inútil búsqueda de inspiración, Charlie debe convivir (o sobrevivir), junto con sus frustraciones cotidianas, con las mujeres y sobre todo, con su hermano gemelo

---

<sup>5</sup> Ganadora del Globo de Oro 2003 a mejor actriz de reparto por *El ladrón de orquídeas*.

<sup>6</sup> Nominado a mejor actor de reparto en los Oscar 2003. Ganador del Globo de Oro 2003 por mejor actor de reparto por *El ladrón de orquídeas*.

<sup>7</sup> Resulta interesante ver que estos temas han sido recurrentes durante la historia del cine. La afamada revista *Cine Première* publica en el 2012 un artículo llamado *15 películas sobre escritores*, escrito por Vera Anderson, donde se recopilan filmes que tratan temas como bloqueos creativos, robo de ideas y los roles que los guionistas juegan en la creación y producción de obras cinematográficas. En dicha lista filmica, se mencionan: *El ocaso de una estrella* (Dir. Billy Wilder, 1950), *Ruby Sparks* (Dir. Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2012), *El gran secreto* (Dir. Brian Lugman y Lee Sternthal, 2012), *Medianoche en París* (Dir. Woody Allen, 2011), *El escritor fantasma* (Dir. Roman Polanski, 2010), *Sylvia* (Dir. Christine Jeffs, 2003), *El Ladrón de Orquídeas* (Dir. Spike Jonze, 2002), *The front* (Dir. Martin Ritt, 1976), *The player* (Dir. Robert Altman, 1992), *El precio de la verdad* (Dir. Billy Ray, 2003), *La ventana secreta* (Dir. David Koepp, 2004), *Infamous* (Dir. Douglas McGrath, 2006), *Capote* ( Dir. Bennet Miller, 2005), *Un loco fin de semana* (Dir. Curtis Hanson, 2000), *Barton Fink* (Dir. Joel e Ethan Coen, 1991), y *The muse* (Dir. Albert Brooks, 1999).

Recuperado en Octubre del 2013 en <http://www.cinepremiere.com.mx/25488-15-peliculas-sobre-escriitores.html>

Donald (inexistente en la realidad)<sup>8</sup>, quien se muda a casa de Charlie y decide que él también escribirá guiones. Se inscribe entonces a un seminario de Robert McKee<sup>9</sup>, un crítico que lleva años difundiendo su método de escritura de guiones. Con los consejos de su nuevo "gurú", Donald logra acabar su primer guión y venderlo al agente de Charlie por varios millones. Por su lado, Charlie aún está intentando definir el tema de su guión, aún con la presión de la productora de querer verlo ya acabado. Abatido por su incapacidad, Charlie acaba entregándose a las exigencias de la industria, encarnada en los consejos que el mismo McKee le da.

Ahora bien, lo que acabamos de exponer, es el argumento de la película, pero también resulta ser la sucesión real de eventos que llevaron a la creación y producción de la película *El ladrón de orquídeas (Adaptation)*. Además, dentro de ella, hay personajes que se auto-interpretan, tales como Spike Jonze, Catherine Keener, John Cusack o el director de fotografía Lance Acord, y sobre todo, el protagonista y guionista real, Charlie Kaufman. De esta manera es cuando el espectador está propenso a una confusión entre la realidad y la ficción, pues los personajes que viven la historia, "son reales"<sup>10</sup>, y entonces, es posible decir que lo que vemos en pantalla ya ha pasado anteriormente.

Como ya vimos, el verdadero origen de *El ladrón de orquídeas* fue un artículo "curioso". La misma Susan Orlean lo publicó en *The New Yorker*<sup>11</sup>, atraída por una noticia sobre la detención de Laroche, acusado por el juzgado de Florida por robar plantas protegidas de la reserva de Fakahatche<sup>12</sup>. Estudiosos e investigadores que ya han leído el libro, afirman

---

<sup>8</sup> El verdadero Charlie Kauffman, introduce en la historia a un *alter ego*, Donald, su hermano gemelo ficticio. El guionista lo introduce en la película como solución a sus problemas, ya que Donald es la antítesis de Charlie: es bobo, superficial, despreocupado, con confianza y optimista.

<sup>9</sup> Autor del libro *El Guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* publicado en 1999, donde habla sobre la estructura narrativa de la escritura de guiones cinematográficos y en donde llega a conclusiones acerca de lo que hace que una historia termine siendo una película vendible e interesante. Muchos guionistas, usan su teoría como pilar fundamental para sus creaciones y análisis.

<sup>10</sup> Posteriormente, en el Capítulo III, profundizaremos en el término de *realismo* y la estrecha relación que tiene con el concepto de *metaficción*.

<sup>11</sup> Archivo recuperado de <http://www.newyorker.com/culture/susan-orlean>

<sup>12</sup> Las orquídeas están protegidas en el Parque Natural de los Everglades de Florida bajo el amparo de los indios seminolas, que son los únicos autorizados a tomar esa planta para practicar antiguos rituales sagrados.

que es realmente difícil de adaptar al cine, ya que "más que una novela parece un estudio sociológico, mezclado con mucha botánica e historia" (Aguilar Sambricio, 2010).

El verdadero Charlie Kaufman, ha sido colaborador y equipo de directores como Spike Jonze y Michel Gondry (*Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, 2004). Los tres pertenecen a una generación de creadores que retan a la industria cinematográfica con propuestas comercialmente exitosas, pero paradójicamente, muy personales: "De lo único que puedo hablar es de mí mismo", dice el real Charlie Kaufman (Aguilar Sambricio, 2010).

Spike Jonze (1969) es un director y productor estadounidense de filmes y videos musicales, ex-esposo de Sofia Coppola. Sus trabajos más importantes, incluyen *¿Quieres ser John Malkovich?* en 1999, por el que estuvo nominado al Óscar al mejor director y el filme *El ladrón de orquídeas* de 2002, también nominado al Globo de Oro por el mejor director; ambas escritas por Charlie Kaufman; así como su más reciente filme sin Kaufman, *Ella* (2013). Co-creó y fue productor de la serie de televisión de MTV, *Jackass*, y de *Jackass: La Película*. Ha trabajado dirigiendo videos musicales con bandas como los Beastie Boys, Wax, Elastica, R.E.M, Björk, Sonic Youth, Daft Punk, The Chemical Brothers, Fatboy Slim, Sean Lennon, Tenacious D, Yeah Yeah Yeahs, entre muchos otros.

También, co-fundó y fue editor de la revista *Dirt*, y fue un editor para la *Grand Royal Magazine*.

Charlie Kaufman es un neoyorkino nacido en 1958. Es guionista, productor y director de cine. Entre sus trabajos, destacan *¿Quieres ser John Malkovich?*, *Naturaleza humana*, *El ladrón de orquídeas*, *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* y *Nueva York en escena*. Ganó el Oscar al mejor guion original por *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, el premio BAFTA al mejor guión original por *¿Quieres ser John Malkovich?*, y al mejor guión adaptado por *El ladrón de orquídeas*.

Ahora bien, es importante mencionar que *El ladrón de orquídeas*, ha sido elegida porque didácticamente, consideramos que es un texto filmico que ejemplifica de una manera clara el problema que pretendemos dilucidar a lo largo de este trabajo.

Existen escasos análisis sobre *El ladrón de orquídeas*, de hecho son pocos los realmente académicos. La mayoría de los trabajos provienen de fuentes electrónicas tales como *blogs*, revistas culturales, críticas cinematográficas y foros de opinión.

El filme ha sido abordado, no tan exhaustivamente, desde varios ángulos: por un lado, desde las estructuras narrativas<sup>13</sup> que la película refleja; estudios sobre la relación entre ética y cine donde se analiza “La responsabilidad en la pasión en El ladrón de orquídeas” (Couto, 2013); desde una mirada en retrospectiva, sobre el director y el guionista, y la manera en que sus estilos se reflejan en este filme (Aguilar Sambricio, 2010) o desde la temática de filmes sobre escritores<sup>14</sup>. Sin embargo, aporte más académico y teórico que hay sobre este filme es el estudio de Robert Stam. En su texto *Teoría y práctica de la adaptación* usa a El ladrón de orquídeas, para explicar justamente el complejo proceso de la adaptación audiovisual.

Incluso, la película no solamente es una adaptación en sí, sino que también trata sobre la adaptación, y además, el título como ya mencionábamos, es precisamente *Adaptation*.

Hacemos énfasis en el tema de la adaptación porque como ya dijimos, es el cruce entre el cine y la literatura que más se ha abordado y estudiado. Es por esto que es importante aclarar, que el presente trabajo pretende más bien, aportar dentro del área de la meta ficción cinematográfica, ya que ésta ha sido menos explorada que la misma adaptación. No se tratará entonces, de un análisis que pretenda ser finito, de ninguna naturaleza totalitaria, ni mucho menos el único, porque como ya hemos enumerado, existen un sinnúmero de puentes teóricos y prácticos dentro de los estudios de cine y literatura.

### *Fundamento teórico*

---

<sup>13</sup> “Javijaureguity”. *Estructuras narrativas: Adaptation*. Recuperado en octubre del 2013 en <http://javijaureguity.wordpress.com/2012/10/09/estructuras-narrativas-adaptation-el-ladron-de-orquideas/>

<sup>14</sup> Revista *Cine Premiere*. Recuperado en octubre del 2013 en <http://www.cinepremiere.com.mx/25495-el-ladron-de-orquideas-adaptation-dir-spike-jonze-2002.html>

El soporte teórico en el que se apoya esta tesis, se compone de varias vertientes. Por el lado de la lingüística y la semiótica, usaremos el trabajo del español Jesús Camarero con *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Dentro de los estudios hispanoamericanos, con un gran énfasis en la cuentística mexicana, revisaremos a Lauro Zavala con su texto *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Una obra que nos ayudará a entender más a fondo, el funcionamiento de éste ejercicio lúdico, llamado *metaficción*. Por otro lado, y ya con un enfoque más hacia el cine, revisaremos a Robert Stam, Robert Burgoyne y a Sandy Flitterman-Lewis en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*; y a José Antonio Pérez Bowie en *Leer el cine*.

Finalmente, pero no menos importante, recurriremos a algunos autores pioneros dentro de los estudios metaficcionales, que han construido los pilares y los fundamentos para estudios contemporáneos. Nos referimos a los trabajos de Linda Hutcheon, Robert Scholes y Patricia Waugh. Aunque estos críticos son los que tienen un enfoque más cercano a nuestro análisis, también recurriremos a otros investigadores que han aportado, contribuido y colaborado con análisis dentro del campo de la *metaficción*: Torres Perdigón, Catalina Gaspar, entre más.

## CAPÍTULO II Aproximaciones teóricas

*Antecedentes literarios:*

*Lo metaficcional antes y después de la metaficción*

Sabemos en definitiva, que un escritor no siempre teoriza de forma sistémica su arte o su creación. Es precisamente por ello que los teóricos<sup>15</sup>, críticos o en este caso, comparatistas aportan como lectores.

En este proceso, como en cualquier otro, es necesaria la organización interna del texto (en nuestro caso, un texto metaficcional), para así, analizar y ver cómo se va construyendo la obra a partir de estructuras formales.

El prefijo "meta" significa "junto a", "después de", "entre" o "con" y su uso al lado de diferentes términos, sólo nos habla del nivel de acercamiento al objeto a estudiar. En este caso, la reflexión sobre la literatura desde la literatura misma.

La metaliteratura como una literatura de la literatura, resulta ser una que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la misma; es un conjunto de elementos metatextuales que quedan incorporados al texto como un elemento más del sistema de divulgación programada de la obra literaria (Camarero, 2004).

---

<sup>15</sup> Jesús Camarero reconoce que los teóricos (ya sean lingüistas, psicólogos, matemáticos, antropólogos, etc.), son los que buscan cierto "desorden" en los conceptos y a partir de ahí, tratan de encontrar las leyes que los regulan. Un teórico siempre tiene la capacidad de interrogarse sobre el por qué y el cómo de su actividad u objeto de trabajo.

Si partimos entonces que la escritura, entre muchas cosas, es un medio de transmisión y de configuración, es posible ver el surgimiento de la necesidad de comprender esta organización interna y el acomodo de los elementos que el autor ha depositado en su propia obra. Por esto, la estructura que conforma “el proceso de creación del ser humano organizando materiales que intervienen en el acto creativo” (Camarero, 2004, p.10), resulta ser el objeto primordial de un análisis que está siempre atento a la producción y la creación. De esta manera, podemos decir que las estructuras formales a las que se refiere Camarero, son el puente para comunicar y entrelazar la escritura y la lectura.

El antecedente literario al que nos remontaremos para posteriormente entender el inicio de la narrativa metaficcional, es *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados jamás abolirá el azar), la última obra de Stéphane Mallarmé de 1897. Con esta obra, se dice que inicia propiamente la literatura moderna; una literatura en la que es notable, el proceso de formalización y la abundancia de estructuras y principios formales. Tales como los juegos formales de las tipografías, los organigramas, los continuos espacios en blanco y demás artificios que hacen de él, uno de los pioneros de la literatura moderna.

Esta obra fue un parteaguas, para que escritores como Apollinaire, Roussel, Perec, Proust, Flaubert o Breton, fueran capaces de experimentar incluso, “la escritura de una obra sobre nada” (Camarero, 2004, p.69). Escribir sobre “la nada” parece ser una manera muy efectiva de llegar al tope máximo de la literariedad. Es decir, para escribir una obra sobre “nada”, es necesario pasar antes por una compleja reflexión sobre lo que es la literatura desde dentro, evidenciando las estructuras formales internas del texto, independientemente de lo estilístico y lo cultural arraigado a las obras.

Teniendo en cuenta que el común denominador son las estructuras formales en textos literarios, es importante mencionar también algunos otros autores como: Balzac con *Le Père Goriot* (1834) y los juegos estilísticos en cuanto a personaje/historia. También en 1882, a Émile Zola, quien publica *Pot-bouille*, y donde hay un muy interesante juego arquitectónico, donde las clases sociales se clasifican y se ordenan en el interior de un

edificio parisiense. Esto, ya como una gran evidencia del interés del artista por usar a la obra como objeto mismo de estudio y manipulación.

Posteriormente en 1961, Raymond Queneau publica *Excercises de style*, un experimento literario que consiste en narrar de 99 maneras diferentes, la misma historia. Nuevamente otro aporte sobre el proceso de formalización del texto.

Otro ejemplo conocido, es *Rayuela* de Julio Cortázar, una novela que propone al lector distintas maneras de recorrer una misma obra. O bien, en 1980 Italo Calvino con *Si una noche de invierno un viajero*: que en palabras de Camarero, “la combinatoria, unida a la alternancia, construyen esta novela: el punto de partida de la construcción móvil en una serie de estructuras de la semiótica narrativa de Greimas, con 37 categorías que desarrollan una macroestructura novelesca” (Camarero, 2004, p.146).

Con lo anterior, se exponen algunos ejemplos de textos con juegos o artificios internos que componen la escritura; así como también, la manera en que algunas estructuras formales tienen todo que ver con el nacimiento de nuevas tendencias, vanguardias y propuestas literarias.

Una de ellas, que es la que precisamente nos interesa en este trabajo, es la narrativa metaficcional, cuyo origen resulta ser una amplia e inacabada discusión entre teóricos y creadores. Y más allá del origen, es la noción y el uso del concepto lo que continúa también siendo un debate.

Incluso, esa cuestión ha estado presente desde finales de la década de los sesenta del siglo XX, un asunto relativamente nuevo de hecho. Desde entonces, por medio de muchas críticas, investigaciones y extensa bibliografía, el término de *metaficción*, ha sido adoptado, como una nueva forma de interpretación de las obras literarias y artísticas en general. Esto, para evidenciar que las estructuras y las formas inmediatamente anteriores, estaban ya agotadas y en decadencia.

Existen escritores contemporáneos, Ricardo Piglia uno de ellos, que no apoyaron esta noción por “caduca, imprecisa o simplemente innecesaria” (Torres Perdigón, 2011 p.1).

A mí ese debate entre metaficción y narración directa no me interesa, ni entro en eso, porque creo que uno puede encontrar metaficción en los narradores más ingenuos y más en ellos que en otros (Piglia citado en Torres Perdigón , 2011, p. 1).

En consecuencia, este debate ha provocado que aquellos campos literarios y de investigación, que se dedican a la revisión de sus propias bases, lleguen a la elaboración de nuevas propuestas sin dejar atrás, la necesaria deconstrucción; misma que dio fundamentos al surgimiento de la metaficción.

Propuestas muy distintas y hasta en ocasiones opuestas surgen a través de estas deconstrucciones. Elementos literarios, la crítica y la teoría narrativa, y hasta la pedagogía y academicismo de la literatura, han sido cuestionados, revisados y se encuentran en proceso de reformulación, tanto desde los estudios postestructuralistas, hasta los estudios culturales. Así, no solamente gracias a esto se han generado varios replanteamientos sobre los estudios literarios sino también, sobre la “praxis literaria” (Gaspar, 2001, p.9).

Entre estos planteamientos, Catalina Gaspar, propone aquellos que hacen alusión a “la pérdida de centralidad” de la literatura como expresión de una época o de una cultura,

(...) y al cuestionamiento de la literatura como forma de conocimiento, representación e interpretación del mundo. Se habla así de la “descentralización” de lo literario, de su “desautorización”, del “desplazamiento de lo literario” por formas culturales “extraliterarias”, y se opone lo literario a formas no literarias (Gaspar, 2001, p.10).

Si partimos entonces, que la narratividad es esencial a nuestra cultura, y siguiendo la premisa de Gaspar, sería posible como un elemento extraliterario, pensar al proceso metaficcionario dentro de la literatura como también una forma de conocimiento, o mejor dicho, de auto-conocimiento. A partir de eso, cuando Carlos Rincón (1995, p. 324)

propone que “hoy la mejor forma de hacer teoría literaria es la ficción”, se podría añadir que no sólo de teoría literaria sino también cultural.

Aún así, estas afirmaciones han adquirido cierta “pérdida de legitimidad”, especialmente de la narrativa, para darle prioridad a otros discursos que generalmente se caracterizan por su evidente oposición ante “lo literario”: término que a su vez “se homologa con una práctica “culto y excluyente”” (Gaspar, 2001, p.10). Sin embargo, resulta problemático delucidar y formular visiones sobre “lo literario”, tanto desde espacios académicos como desde la producción literaria, logrando entonces un quiebre en la ampliación y reformulación de estos estudios.

Así, distintos enfoques teóricos conservan tal ventaja y preeminencia que terminan por someter a la literatura, paradójicamente, a cánones que a su vez, buscan contradecir; por lo tanto, la misma constante producción literaria, es la que genera metaficcionalmente, otras nociones teórico-críticas (Gaspar, 1998, p.10).

Y como propuesta metaficcional, la reflexión de la literatura sobre sí misma es la mirada a su poética, a la discusión que su existencia ya contiene de por sí, en un complejo espacio de movimiento, replanteamiento, ampliación y contradictorios entrecruces.

Los críticos, principalmente anglosajones<sup>16</sup> propusieron durante los años setentas y ochentas, un método y una taxonomía, para así poder estudiar los nuevos textos literarios que se salían de la tradición y del canon occidental. Tras diversas investigaciones, se encontró que los textos metaficcionales identificados durante los setenta, no eran contemporáneos. Lo cual, en cierto modo, indicaba que este movimiento no se limitaba al momento histórico exacto en el que surgió el debate.

Es entonces, cuando se determinó que la metaficción, más que un nuevo movimiento de la narrativa contemporánea, se refiere a estudios sobre una tendencia general que se iban encontrando en diversos textos literarios, independientemente de la época de cada uno. Así podemos decir, que la metaficción sí es un rasgo de la narrativa moderna, mas no es ni el único, ni es exclusivo de esta época.

---

<sup>16</sup> Entre varios, Linda Hutcheon con su controversial propuesta en *Narcissistic Narrative* publicada en 1980.

La mayoría de los investigadores literarios, coinciden en que el antecedente inmediato y más conocido sobre narrativa metaficcional, es sin duda el *Quijote*; y sobre todo, la segunda parte publicada en 1615.<sup>17</sup>

Lauro Zavala habla sobre esta obra de Cervantes e identifica varios recursos metaficcionales que aunque no se relacionan directamente con la sucesión narrativa, son sin duda, mecanismos no pertenecientes al canon ya preestablecido: el acto de narrar es el objeto de la trama, "los mecanismos de construcción del relato, la existencia de manuscritos apócrifos y la naturaleza dudosa de la instancia narrativa." (Zavala, 2007, p.205). El juego interno del *Quijote* consiste en brincar entre los cruces y límites de la forma tradicional de una novela. Incorporar dentro de la misma obra, otros relatos, cuentos, cantos u odas; o añadir innumerables fragmentos de relatos de caballerías, aventuras pastoriles, romances viejos, refranes o juegos de palabras. Y justamente eso es lo que lo hace ser un texto paradigmático, tanto para la literatura universal como para la noción de metaficción narrativa. De hecho, algunas críticas negativas sobre *El Quijote* tienen que ver precisamente con que estas ficciones dentro de la ficción, provocan una desviación de la historia principal, pero en realidad desempeñan un papel bastante importante en la obra: logran crear un distanciamiento o un acercamiento con la relación a la historia principal. Y esa es una reflexión y experiencia por parte del lector, que antes no había sido experimentada de esa manera y que ahora se toma como punto clave en los estudios metafictivos.

Sin embargo, como ya sabemos, la metaficción ha existido desde antes de la publicación del mismo *Quijote*, aunque hay que admitir, que existen pocos textos emblemáticamente modernos, que contengan la diversidad de recursos autorreferenciales como los que expone Cervantes.

En la antigüedad por ejemplo, la auto-referencia se mostraba al inicio de una obra, cuando el poeta/autor, daba cuenta de la búsqueda de inspiración de las musas. Así se puede ver en la *Iliada* (S. VIII a.C), en la *Odisea* (S. VIII a.C) e incluso en algunos textos

---

<sup>17</sup> Aunque la obra *La loçana andaluza* (1526) de Francisco Delicado es la que algunos autores anotan como la única obra española antes del *Quijote* en la que ya se lograban vislumbrar algunos elementos metafictivos y auto-referenciales.

de Cátulo (*Carmen I* por ejemplo). En el medievo, resulta importante la aportación de Geoffrey Chaucer con los *Cuentos de Canterbury*, o los poemas épicos como *Beowulf*.

Por otro lado, se podría pensar en algunas muestras canónicas ya del siglo XVIII que usan como forma, la auto-referencialidad. Novelas como *Jaques el fatalista* de Denis Diderot, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *Tom Jones* de Henry Fielding o *En nadar dos pájaros* de Flann O'Brien, (Bustillo, 1997; Zavala, 2007), *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y más tarde *Niebla* de Miguel de Unamuno; éste último, un ejemplo muy claro de metaficción, que plantea de modo radical, el nivel de unanimidad que el autor, el narrador y el personaje logran dentro del mismo texto.<sup>18</sup>

Ahora bien, como decíamos en el apartado anterior, existen momentos históricos clave en la re-estructuración de un concepto o una disciplina. Así comienza una discusión epocal aún sin concluir, acerca de la relación entre la metaficción, la modernidad y la posmodernidad.

Torres Perdigón en *La noción de metaficción en la novela contemporánea*, propone por su lado, desligar el concepto de “metaficción” sobre todo de la posmodernidad, tanto en un sentido estético como histórico, ya que entre las teorías anglosajonas, mayoritariamente, se suelen vincular ambos términos. Incluso, se entrecruzan errónea e híbridamente, características de los dos, formando falsos espacios en común y entrando en imprecisiones sobre lo que caracteriza a lo posmoderno. Siendo así, Torres agrega que,

(...) en este sentido, los rasgos de lo que consideramos metaficción no corresponden con las características que se le han atribuido tanto al texto posmoderno como a la imprecisa época posmoderna (2011, p.4).

---

<sup>18</sup> En hispanoamérica por ejemplo, Zavala resalta que en las primeras décadas del siglo veinte, los mecanismos metaficcionesales usados por Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Arqueles Vela, entre muchos otros. (Zavala, 2007).

Sin embargo, esta postura no es la única, aunque quizá sea la más reciente. En el 2000, Liduvina Carrera publica *La metaficción virtual*, donde defiende la “obvia e inevitable” postura de la posmodernidad en la metaficción narrativa.

(...) la posmodernidad ha pretendido la deconstrucción de un conjunto de postulaciones que la modernidad había establecido y legitimado, el rasgo más llamativo del saber científico posmoderno es la inmanencia en sí misma, pero explícita, del discurso acerca de las reglas que le dan validez; este rasgo es el de la auto-reflexividad y auto-consciencia de los discursos (Carrera, 2000, p.42).

Este estudio fue respaldado previamente por la crítica de Carmen Bustillo, quien ya en 1997 había publicado su reflexión con *La aventura metafictional*. En este texto, su postura es crítica y casi hasta dogmática, en el sentido de insertar indudablemente a la auto-consciencia narrativa en el imaginario de la posmodernidad, la cual la entiende,

(...) como manifestación de una época en que se han perdido los asideros del referente; se la practica con despilfarro y se la estudia con acuciosidad y deslumbramiento, pero también con desconfianza, e incluso como la expresión de decadencia<sup>19</sup> (...) de un género que ya nada tiene que decir: si la novela ha muerto no le queda sino contarse a sí misma (Bustillo, 1997, p.9).

Catalina Gaspar<sup>20</sup>, por su lado, coincide en clasificar a la metaficción como posmoderna, por el hecho de tener siempre presente “la crisis de nuestro sentido de realidad” (1998, p.13), y por su ser anticanónico e intergenérico.

El crítico Jean Francois Lyotard también propone un camino hacia esta discusión. Él elabora una crítica y observa que,

---

<sup>19</sup> Refiriéndose al concepto de “decadencia” según John Barth en su obra *The Literature of Exhaustion*, la cual fue vista después, como un manifiesto posmodernista.

<sup>20</sup> Contemporánea tanto de Bustillo como de Carrera.

la novela ha prescindido de sus grandes héroes, grandes peligros y grandes viajes, y que se dispersa en elementos lingüísticos -narrativos, descriptivos, denotativos, prescriptivos, etc.- (Lyotard en Sobejano, 2003, p.2).

Propone entonces, un discurso con variantes y juegos en el lenguaje, contra las metanarrativas que "ofrecen una experiencia histórica totalizadora y reducen su diversidad a una lógica unidimensional" (Sobejano, 2003, p.3).

Esta discusión sobre la ubicación histórica de esta manifestación cultural, es solamente uno de los problemas que se enfrenta, extratextualmente, la narrativa auto-reflexiva. Porque, como dice Bustillo, en el caso de aquellos que rechazan a la metaficción como evidencia de una época en decadencia,

(...) está la imputación del aislacionismo de una retórica que supuestamente se desentiende de lo externo para regodearse en sus propio artificio, en su propio carácter ficticio (1997, p.148).

Alejándonos ahora del previo debate, sin precisamente situarnos preferencialmente en alguna de las posturas mencionadas, también es cierto que resulta importante conocer el antecedente literario sobre el corpus posmoderno. Por su incredulidad y escepticismo respecto a la realidad y el tajante cuestionamiento sobre las convenciones ya establecidas, el posmodernismo resulta un terreno sumamente fértil y prolífico para la metaficción, que como vimos, produce un distanciamiento del texto y un cuestionamiento de todos los elementos (reales y ficcionales) que interactúan en el proceso tanto de la escritura como de la lectura.

Algunos de los autores que según la crítica, son considerados como "practicantes" de la estrategia metafictiva en su quehacer literario en la primera mitad del siglo XX<sup>21</sup>, son

---

<sup>21</sup> Momento en que la noción de "posmodernismo" todavía no existía.

Beckett (*More Pricks than Kicks*<sup>22</sup>, 1934), Nabokov (*Pale Fire*, 1962) Joyce (*Retrato del artista adolescente*, 1914) y Faulkner (*Absalom! Absalom!*, 1936).

Después, a partir de los años 60's y 70's, cuando ya surge oficialmente el término de metaficción, varios escritores europeos, latinoamericanos y norteamericanos siguieron a “los posmodernos” en esta práctica. Autores como John Barth, Robert Coover, William Gass (*The Tunnel*, 1995), Thomas Pynchon, Milan Kundera (*El libro de la risa y el olvido*, 1981), Salman Rushdie (*Haroun y el mar de historias*, 1990), John Fowles, Doris Lessing (*The Golden Notebook*, 1962), Italo Calvino (*Si una noche de invierno un viajero*, 1979), Umberto Eco (*El nombre de la rosa*, 1980) o Paul Auster (*La trilogía de New York*, 1985-1987), entre muchos otros.

En España, se destacan Carmen Martín Gaité (*El cuarto de atrás*, 1970), Luis Goytisolo (*Los verdes de mayo hasta el mar*, 1976), Gonzalo Torrente Ballester (*Fragmentos de apocalipsis*, 1977), Miguel Espinosa (*La tribada falsaria*, 1980), Juan Goytisolo (*Juan sin tierra*, 1975), José María Merino (*Novela de Andrés Choz*, 1976), Camilo José Cela (*Mazurca para dos muertos*, 1983), Antonio Muñoz Molina (*Beatus Ille*, 1986), Juan José Millás (*El desorden de tu nombre*, 1986), Manuel Vázquez Montalbán (*El premio*, 1996), Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001), etc.

Por otro lado está la tradición latinoamericana donde los argentinos Juan José Saer, César Aira y Guillermo Saccomano, el uruguayo Juan Carlos Onetti, los mexicanos Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Josefina Vicens; los colombianos Santiago Gamboa y el dramaturgo Diego Fernando Montoya Serna, el chileno Roberto Bolaño, y los brasileños Rubem Fonseca y Patricia Melo, continúan proponiendo nuevas maneras de construir relatos auto-referenciales y también auto-reflexivos que, lejos de estar gastadas, como podría pensarse después de varias décadas de vigencia, van cambiando para adaptarse a las diferentes posibilidades expresivas y estéticas de cada época, y así poder cuestionarse y resolver nuevos problemas.

### *Teorías y estudios metaficcionales*

---

<sup>22</sup> Relatos que contienen dentro, otros extractos de una de sus novelas previas llamada *Dream of Fair to Middling Women*.

Según teóricos e investigaciones, se afirma que los estudios taxonómicos, sistemáticos, estructurales y semánticos sobre la metaficción, se iniciaron en el siglo XX, específicamente a principios de la década de los 60's.

El surgimiento de estos estudios, se da paralelamente al desarrollo de estrategias narrativas posmodernas y estrategias post-estructuralistas de las interpretaciones literarias.

Existen algunas discusiones sobre quién fue el pionero, tanto en usar el término de 'metaficción', como de su aplicación literaria y narrativa. Aunque es difícil definirlo, (porque la preocupación y atención ante este recurso estilístico resultó ser casi simultáneo en muchos países y entre varios teóricos), el crédito se lo suelden dar al estadounidense William Gass y su texto *Philosophy and the Form of Fiction*, inserto en su recopilación de ensayos, *Fiction and the Figures of Life*, publicados en 1970. Gass, hace una serie de elucidaciones entre las convergencias lingüísticas y estéticas entre la filosofía y la ficción. Sus críticas y ensayos hablan precisamente sobre la posibilidad de la auto-referencia lingüística; y que aunque no menciona literalmente el término de 'metaficción' todavía, sí lo intenta definir, reconociendo que es una manera de reafirmar la técnica narrativa. De esta forma, critica y rechaza que la llamada 'antinovela'<sup>23</sup> sea nombrada un género literario porque "*Many of the so-called antinovels are really metafiction*" (Scholes, 1970), con lo cual se basa posteriormente para caracterizar a los textos metaficcionales como auto-reflexivos y auto-críticos. Es por eso, que Robert Scholes, en 1979 usa y fija el término en su obra *Fabulation and metafiction* y que en sus capítulos lo define como "una ficción que, si trata de algo, es de las posibilidades de la ficción misma." (Scholes en M. Martínez, 1992, p.76).

Sin embargo, por otro lado, la crítica europea diverge en que William H. Gass sea nombrado pionero del concepto de metaficción. Desde esta postura, otro de los

---

<sup>23</sup> Noción usada por primera vez, por la ola de vanguardistas franceses, liderados por Jean Paul Sartre en 1948. Estilo literario que causó revueltas entre los críticos por carecer de elementos típicos de la narrativa convencional. El rechazo ante esta estilística, llegó al punto de exponer "la muerte de la novela", algo que Linda Hutcheon posteriormente retoma y discute en *Narcissistic Narrative: the Metafictional paradox* en 1980.

antecedentes más inmediatos, académicamente más reconocidos y en el que muchos de los estudios coinciden y parten para las investigaciones metaficcionesales, son los trabajos del francés Lucien Dällenbach. Sobre todo, citan y usan su texto, *El relato especular* de 1977, estudio que basándose en las ‘nuevas novelas francesas’, trata sobre la creación de una tipología de novelas auto-reflexivas, es decir, relatos que se incluyen a sí mismos.

Zavala resalta, que este específico estudio de Dällenbach, tiene como principal punto de partida, un carácter formalista; así, dentro de su análisis, no se ponen a discusión los problemas que no estén dentro del terreno de la estructura narrativa interna del texto (Zavala, 2007). Lo cual le permite a Dällenbach, sintetizar entorno al proceso narrativo metaficcional, por ejemplo, asemejándolo al procedimiento de la heráldica: toma el escudo dentro del escudo y nota que se puede crear “una miniatura de la obra dentro de la obra” (Gómez-Vidal, 1989, p.22).<sup>24</sup>

Durante la misma década, se publican otros trabajos sobre la metaficción. En 1975, Robert Alter, por su lado, publica *Partial Magic: the novel as self conscious Genre*, un ensayo, que aunque tampoco habla propiamente de la ‘metaficción’, sí habla sobre la novela auto-consciente. Y aunque no logra aún definir totalmente éste tipo de novelas, sí logra hacer un análisis interesante, de un corpus de obras canónicas, que hacen uso de los recursos auto-conscientes.

La preocupación sobre las obras metaficcionesales, se da de una manera un tanto simultánea durante esos mismos años en distintas partes del mundo. Y aunque han surgido en diferentes contextos críticos, sociales, intelectuales y culturales, es posible resaltar a cinco autores que han aportado bases teóricas pilares, de los estudios metaficcionesales: los estudios formales de Lucien Dällenbach, los estructurales de Gérard Genette, los estudios pragmáticos de Linda Hutcheon, el constructivismo de Patricia Waugh y finalmente, los estudios dialógicos de Robert Stam (Zavala, 2007).

Así entonces, los estudios metaficcionesales además de ser relativamente nuevos y contemporáneos a nosotros, se van presentando como trabajos abiertos, dinámicos y flexibles. Sujetos a constantes cambios, contradicciones, a críticas y a innumerables

---

<sup>24</sup> Noción que posteriormente se le nombra como *mise en abyme*.

revisiones para ser nuevamente re-escritos. Por esto, no resulta extraño, que haya una gran posibilidad de clasificaciones taxonómicas y tipológicas, en torno a los modelos de metaficción y a los procesos metafictivos que una obra puede contener. Sin embargo, una de las propuestas más conocidas y que además, creemos que es un parteaguas para el inicio de los estudios de la metaficción posmoderna, es la de la canadiense Linda Hutcheon<sup>25</sup>. Y aunque evidentemente, existen trabajos posteriores a los de Hutcheon dedicados a la investigación metafictiva, los de ella siguen siendo vigentes y pilares para el continuo desarrollo del tema que nos atañe. Por ello, consideramos pertinente en este trabajo, tener un espacio para exponer más profundamente, la importancia y las aportaciones de sus estudios.

### *Los estudios de Linda Hutcheon*

En 1980, Hutcheon publica *Narcissistic Narrative: the Metafictional paradox*, un trabajo que aunque se ayuda de un corpus reducido, es decir únicamente a partir de novelas<sup>26</sup> contemporáneas a su investigación, resulta un trabajo especialmente valioso para los investigadores posteriores.

Por un lado, ella denomina a este tipo de literatura como *auto-reflexiva y narcisista*, y se encarga de aclarar, que el término ‘narcisista’ no tiene una connotación peyorativa sino que la usa de la misma manera que Freud: “como una condición universal de los humanos y no como una condición patológica” (Hutcheon en M. Martínez, 1992, p.76). Evidentemente, investigadores no tardaron en opinar y publicar una crítica negativa ante esta postura. Así, Hutcheon a su favor, afirmó que las obras narrativas que pretenden exponer su propio proceso de ficcionalización, no conducen en lo absoluto, a la muerte o al deterioro de la novela (Hutcheon, L. 1980).

---

<sup>25</sup> En su trabajo seminal de 1980, la autora sostiene que la metaficción ‘posmoderna’, se distingue de la moderna por su naturaleza historiográfica, es decir, por re-escribir de manera irónica la historia colectiva. (Zavala, 2007).

<sup>26</sup> Lauro Zavala critica que el hecho de que Linda Hutcheon se limitara únicamente a estudiar e investigar la metaficción en novelas, fue un gran obstáculo para el desarrollo de los estudios europeos hasta mediados de los años 90. Por esto mismo, Zavala desarrolla en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* y posteriores publicaciones, análisis de la metaficción, pero en cuentos y en minificciones hispanoamericanas.

Otro de los centros donde fija su atención Hutcheon en este trabajo, y además, es una de las más valiosas aportaciones teóricas de *Narcissistic Narrative...*, es la propuesta de la casi equivalencia de la escritura y la lectura de un texto metaficcional,

...what has always been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. (Hutcheon, 1980, p.30)<sup>27</sup>

Notamos aquí también, que la investigadora sostiene de igual manera, su mirada, además de en el autor, en el lector y en la recepción de las obras. Por esto, *Narcissistic Narrative...* muestra que las formas narcisísticas, dan cabida a una interpretación organizadora y a una participación activa del lector:

In this light metafiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it. It is a simplistic to say, as reviewers did for years, that this kind of narrative is sterile, that it has a nothing to do with “life”. The implied reduction of “life” to a mere product level that ignores process is what this book aims to counteract. (Hutcheon, L. 1980, p.5)

Bajo este aporte, Hutcheon reitera que la narrativa narcisista no debe de ser excluida de “la tradición de la novelística mimética”, sino más bien, traza la diferencia entre la imitación del producto u obra y la imitación del proceso de producción (M. Martínez, 1992, p.76). Es en éste último tipo, es en el que ella dirige su atención.

Así pues, la narrativa narcisista hace visible el *proceso de creación*, es decir, se evidencia el proceso de la producción literaria y es donde el lector, tiene que reconocerse como un ente de ficción (Hutcheon, L. 1980). La metafiction provoca que de igual manera, el lector se mantenga activo de forma intelectual e imaginativa, es decir, que su papel

---

<sup>27</sup> En *Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology en Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* de Linda Hutcheon.

resulte vital en los textos auto-reflexivos y que el autor en su obra metaficcional, se encargue siempre de mostrar la importancia del mismo.

Una de las consecuencias ante la recepción de estas obras, es que la línea divisoria entre el texto literario y el texto crítico, se vuelve casi invisible. Es entonces cuando Hutcheon clarifica que hacer el texto consciente, es un forma didáctica porque,

nos enseña sobre el estatuto ontológico de la ficción y sobre la complejidad de la naturaleza de la lectura, a la vez que el lector se vuelve más consciente de su papel en su participación en la creación de sentidos en el textos. Los lectores nos volvemos co-productores pero, a la vez, se preserva cierta distancia (M. Martínez, 1992, p.78).

Según Hutcheon, la paradoja aquí, es que el texto es narcisísticamente auto-reflexivo pero a la vez, orientado al lector.<sup>28</sup> Ella insiste en que con esto, se elimina la imposición de una visión única y al contrario, ayuda a desestabilizar el cierre del texto (Hutcheon, L. 1980).

Finalmente, es posible rescatar y resaltar cuatro rasgos importantes de *Narcissistic Narrative: the Metafictional paradox*, y que fueron algunos de los grandes aportes teóricos y críticos para la narrativa posmoderna:

- 1.- La participación activa del lector como colaborador ante la obra metaficcional. Una posición que puede ser extrapolada a fenómenos actuales de la cultura participatoria.
- 2.- Como productos culturales, el proceso de producción y la recepción de los textos, son precisamente los objetos de estudio. El posible significado de los textos, se descubre a través de estos procesos.

---

<sup>28</sup> Una paradoja que retoma Lauro Zavala en su capítulo *Leer metaficción es una actividad riesgosa* inserto en *Ironías de la ficción y la metaficción en el cine y literatura*.

3.- “*Reading and writing belong to the process of ‘life’ as much as they do to those of ‘art’*”(Hutcheon, L. 1980, p.6). Es decir, se habla de la mimesis del proceso. En contraposición a la llamada narrativa realista, en las obras metaficcionales, resulta imposible según Hutcheon, separar el arte de la vida misma. En este sentido, al evidenciar los procesos creativos (de producción, de la recepción o de ambas), las obras metaficcionales se vuelven los objetos propios de la realidad del lector, haciendo a la metaficción un proceso visible.

4.- Hutcheon descubre, que hay muchos elementos y procesos que logran rebasar a cada obra en particular y a su carácter formalista. Por esto, curiosamente en sus conclusiones, la autora decide afirmar que resulta imposible teorizar sobre la metaficción, ya que cada texto es distinto.<sup>29</sup>

Posteriormente, Linda Hutcheon publica el artículo *Metafictional Implications for Novelistic Reference* en 1987; un trabajo que resultó el antecedente inmediato de lo que después sería considerado un canónico estudio sobre la metaficción: *A poetics of postmodernism*, publicado en 1988, con un interesante capítulo llamado, *Historiographic Metafiction: the pastime of past time*, una tesis que fue otra de sus grandes aportaciones a la teoría literaria. Estas tesis fueron desarrolladas más ampliamente en su siguiente publicación, *The politics of postmodernism* en 1989.

Finalmente, y a pesar de sus numerosas publicaciones, fue *Narcissistic Narrative...* la obra que abrió puertas durante esa misma década, a numerosos estudios metaficcionales, tanto en Europa como en Norteamérica. Entre ellos, según enumera Zavala, está *Words in Reflection* (1984) de Allen Thiher, un trabajo comparatístico donde se muestra la convergencia entre la metaficción y la filosofía del lenguaje. También sale a la luz, *Contemporary Metafiction* (1986) de Rüdiger Imhoff, un trabajo donde se muestra la importancia de la metaficción en la narrativa corta. Y por otro lado, Patricia Waugh en

---

<sup>29</sup> Ante éste último punto, Lauro Zavala agrega por su lado, que en efecto, cada texto metaficcional va diseñando y construyendo la arquitectura de su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y muy especialmente acerca de lo que significan el acto de escribir, el acto de contar y el acto de leer textos literarios (Zavala, 2007).

1984 publica *Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, un estudio importante y pilar también, que asume la forma de un libro de texto, sobre la metaficción. (Zavala, 2007).

Aquí, vale la pena crear una pausa, para hacer énfasis en ésta última publicación, la de Patricia Waugh. En *Metafiction...* es interesante ver la postura de la autora, ya que cuando habla de la ‘consciencia’ (y de la narrativa auto-consicente), lo liga a un momento general de la cultura y de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX, donde la consciencia sobre el rol y el papel del lenguaje en las construcciones sociales era determinante.

Y es una aportación importante, porque a pesar de los numerosos estudios que hay, podemos señalar que “no toda la literatura metaficcional está vinculada a esa posición frente al lenguaje ni a cierto constructivismo ni relativismo cultural” (Torres Perdigón, 2011, p.3), de la manera en que Waugh lo hizo.

En este sentido, y como lo reafirma Torres Perdigón, no todas las reflexiones o estudios metaficcionales, se rigen por el llamado ‘giro lingüístico’<sup>30</sup>, ya que en este particular caso (el de Patricia Waugh), no se trata exclusivamente de juegos ni reflexiones del lenguaje.

Y aunque a veces resulta difícil ligar a la lectura metaficcional con las preocupaciones humanas y cotidianas, precisamente por su esencia artificiosa, coincidimos en la importancia de los estudios de Patricia Waugh, de igual manera que con las reflexiones de Zavala, cuando dice que la metaficción incide en la vida,

...precisamente en el contexto en el que inevitablemente establecemos, confirmamos o redefinimos diversos compromisos estéticos, en un constante ejercicio de lectura y re-lectura de nuestro universo individual y colectivo (Zavala, 2007, p.220).

---

<sup>30</sup> Recordemos que lo que plantea Richard Rorty en *El giro lingüístico*, es un cambio metodológico y sustancial que afirma que el trabajo conceptual de la filosofía no puede lograrse sin un análisis previo del lenguaje. Un trabajo en el que la expresión significa un giro hacia la filosofía del lenguaje.

Entonces, es en su capacidad para jugar con diversas convenciones, literarias y culturales, independientemente del giro lingüístico, donde reside gran parte de lo que Zavala llama, el riesgo, pero también el goce, de leer la escritura metaficcional.

### *Indagaciones sobre el concepto de metaficción*

La teórica literaria, Mieke Bal, en su obra *Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje*, expone en primera instancia, su posicionamiento ante lo que es y lo que no es un concepto. Y por otro lado, explora su búsqueda acerca del viaje de los conceptos hacia las palabras y los significados y sobre todo, hacia distintas disciplinas (Bal, 2009, p.30).

Sus indagaciones nos servirán en el presente trabajo, para dar cuenta del movimiento inevitable de los conceptos, y así poder entender, que la noción de la metaficción ha pasado también, por un interesante recorrido histórico, terminológico y conceptual.

### *Babel terminológica*

La crítica literaria y la mayoría de los estudios metafccionales, suelen exponer dos tipos de corrientes o tendencias teóricas, que logran enmarcar el desarrollo (¿evolución?) de éste concepto: la escuela anglosajona y la escuela o teoría continental europea (Ardila J., 2009). Evidentemente entre ambas, hay convergencias y diferencias tanto conceptuales como metodológicas; por esto, ante la búsqueda de la biografía del concepto, es posible ejemplificar estas discusiones, diálogos, confusiones y alteraciones conceptuales con la expresión: “Babel terminológica”.

Para comenzar a construir esta “torre”, se verán a continuación las conceptualizaciones que han ido formando el campo semántico del que se nutre la noción de metaficción.<sup>31</sup>

| <b>Desde la Escuela Anglosajona</b> |  |            |  |
|-------------------------------------|--|------------|--|
| <b>Término/<br/>concepto</b>        | <b>Autor</b>   | <b>Año</b> | <b>Definición</b>  |
| <u>Novela Auto-consciente</u>       | Robert Alter en <i>Partial Magic. The novel as a Self Conscious Genre.</i> | 1975       | “Una novela autoconsciente [...] es aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo explora la problemática relación existente entre artificio y realidad”.       |
| <u>Novela Auto-generadora</u>       | Steve Kellman en <i>The Self-Begetting Novel.</i>                          | 1980       | “es un relato, normalmente escrito en primera persona, sobre cómo se va desarrollando un personaje hasta el momento en que es capaz de coger su pluma y componer la novela que nosotros acabamos de leer”. |
| <u>Sobreficción</u>                 | Raymond Federman en <i>Surfiction: Fiction Now and Tomorrow.</i>           | 1981       | “[...] aquella que trata de explorar las posibilidades de la ficción [...] No porque imite la realidad, sino porque muestra la ficcionalidad de la realidad”.  |
| <u>Novela Reflexiva</u>             | Michael Boyd en <i>The reflexive Novel: Fiction as Critique.</i>           | 1983       | “Las novelas de este tipo tratan de revisar el acto de escribir en sí mismo, alejarse del proyecto de representación de un mundo imaginario y volverse para examinar                                       |

<sup>31</sup> Citas y datos contruídos a partir de la obra de Francisco Orejas del 2003 *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo.*

|                                    |   |      |  |
|------------------------------------|---|------|--|
|                                    |   |      | sus propios mecanismos”.   |
| <u>Metaficción historiográfica</u> | Linda Hutcheon en <i>Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox.</i>                       | 1984 | La metaficción es “[...] ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”. La metaficción historiográfica “se refiere a la novela que se ocupa de una historia [...] mediante el modo autorreferencial de la metaficción, y que de este modo instala un discurso asequible por amplios sectores de lectores, sólo para ponerla en tela de juicio y relativizar los valores planteados” (citado por Ardila J., 2009, p.37). |
| <u>Metaficción</u>                 | Patricia Waugh en <i>Metafiction. The theory and practice of Self-conscious Fiction.</i>          | 1984 | “[...] aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad”.   |
| <u>Metaficción</u>                 | Robert C. Spires en <i>Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel.</i> | 1984 | “[...] el artista crea y es creado por el lenguaje; en tanto escriba o invente, se transforma en un nuevo tipo de novelista. Así, los dos niveles del texto –proceso de escribir y producto del proceso– se funden y la base misma de la fusión es el esfuerzo por liberar totalmente el lenguaje de su concepto impuesto desde fuera”.  |

|                               |  |      |   |
|-------------------------------|--|------|---|
| <u>Novela Auto-consciente</u> | Brian Stonehill en <i>The Self Conscious Novel</i> . | 1989 | “[...] que llama la atención sobre su propia condición de obra ficticia”. |
|-------------------------------|--|------|---|

Y por el otro lado:

| <b>Desde la Escuela o Teoría continental Europea</b> |   |            |   |
|--|---|------------|---|
| <b>Término/<br/>Concepto</b>                         | <b>Autor</b>  | <b>Año</b> | <b>Definición</b>   |
| <u>Antinovela</u>                                    | Jean-Paul Sarte en el prólogo de <i>Portrait d'un inconnu</i> | 1957       | “[...] conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para engañarnos mejor: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela [...]” |
| <u>Mise en abyme</u>                                 | Jean Ricardou en <i>Problèmes du nouveau roman</i> .          | 1967       | “Fenómeno de la inclusión, dentro de una obra pictórica o literaria, de un “reflejo” de la escena pintada o relatada”. Dice Ricardou: “Si la mise en abyme puede definirse como un narcisismo, la micro- historia que ella produce es un espejo” (Orejas citado por Ardila J., 2009, p.38).   |
| <u>Aliteratura</u>                                   | Claude Mauriac  | 1972       | “La literatura liberada de las facilidades que han dado a esta palabra un sentido peyorativo”. (Orejas citado por Ardila J., 2009, p.38).   |

|                                      |  |      |   |
|--------------------------------------|--|------|---|
| <u>Metadiégetico-<br/>Metalepsis</u> | Gérard Genette en<br><i>Figures III</i>            | 1972 | “Discurso dentro del discurso”.   |
| <u>Mise en abyme</u>                 | Lucien Dällenbach en<br><i>Le recit spéculaire</i> | 1977 | “Es <i>mise en abyme</i> todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”.  |
| <u>Texto espejo</u>                  | Mieke Bal en<br><i>Narratologie</i>                | 1977 | “...lo que se pone en la perspectiva de la regresión infinita no es la totalidad de una imagen [como ocurre en la mise en abyme pictórica o ideográfica], sino sólo parte de un texto”. |

Partiendo de lo que Mieke Bal nos dice sobre que un concepto es aquel que ofrece una especie de “teoría en miniatura” (Bal, 2009), es posible ver este recorrido conceptual como objetos sensibles a las constantes modificaciones, que sirven para mostrar cómo los cambios históricos y culturales, tienen todo que ver con las teorías usadas y desarrolladas dentro de las humanidades, durante éstas décadas.

Estos cambios son perceptibles, incluso en las definiciones del término que nos atañe: como podemos ver, en un primer momento, no se habla de la ‘metaficción’ propiamente, sino se habla de la auto-consciencia; una noción que refleja sobre todo, una preocupación humana, antes que una búsqueda estética.

Una preocupación que también ha resultado constante en los estudios posmodernos; y es evidente que, como lo dice Carmen Bustillo, “la metaficción se hace presente en tiempos de crisis” (Bustillo, 1997, p.190) tal y como lo veíamos en los momentos históricos de ruptura dentro del arte.

La auto-consciencia es una necesidad que no surge si no hay crisis; una crisis identitaria donde este recurso narrativo responde a problemáticas sobre la búsqueda de qué es la literatura, cómo se construye, cómo se lee, cómo se cuenta o cómo se escribe.

Así, las búsquedas van modificando la necesidad de representar la auto-consciencia, yendo de lo literario a lo lingüístico, de lo antropológico a lo filosófico, de la reflexión al discurso y después a la comunicación.

Para entender esto, Zavala parte de la premisa de que “sólo quien es capaz de reflexionar sobre su propio uso del lenguaje es capaz de comunicarse efectivamente” (Zavala, 2007, p. 225). Por eso, la metaficción, puede ser vista como un recurso retórico considerado como una estrategia fundamental de la comunicación, que evidentemente no sólo se ha ido transformando, agrandando y especificando durante las últimas décadas, sino que también se ha ido expandiendo. A esto, Mieke Bal le dedica precisamente su obra de *Conceptos viajeros...*, donde señala no sólo la movilidad constante de los conceptos, sino también el viaje que realizan entre áreas, lugares y épocas.

Desde el área de la lingüística como lo precisa Orejas, Roman Jakobson<sup>32</sup> y logicistas de la Escuela de Viena (Carnap), en 1959 y partiendo de una línea lógico-matemática, emplean el término de ‘metalenguaje’ por primera vez, ante la necesidad de distinguir claramente la lengua que hablamos de la lengua de la que hablamos. Según la definición de la RAE, éste se refiere al “lenguaje que se usa para hablar del lenguaje”. Roland Barthes por su lado, en 1964 dentro de una de sus primeras obras, *Essais critiques* y su capítulo inserto *Littérature et méta-langage*, usa el concepto de ‘metaliteratura’, refiriéndose a éste, como la reflexión sobre una obra literaria, dentro de la misma obra literaria. Barthes enlista en este capítulo, algunas obras para ejemplificar el recurso narrativo como: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard* (1897); Raymond Queneau: *Cent mille milliards de poèmes* (1961); Michel Butor: *Mobile* (1962) y *Description de San Marco* (1963), entre otras. Después, el término llega a manos de los dramaturgos. Lionel Abel en 1963, emplea el concepto de ‘metateatro’, el cual engloba aquellas piezas en las que la vida es vista como ya teatralizada y en la que los personajes son conscientes de su propia teatralidad. Así, esta noción ha ido inundando a todas las disciplinas, moldeándolo y haciéndolo suyo.

---

<sup>32</sup> Pasando antes por Saussure, Greimas y Benveniste, hasta llegar al formalismo ruso.

Sin embargo, como podemos observar, este rastreo semántico de los estudios metaficticiales sólo llegan hasta la década de los 90, lo cuales, según la investigadora Clemencia Ardila, pertenecen a los antecedentes de “la metaficción de hoy” (Ardila J., 2009), o como la llama Lauro Zavala, “la metaficción posmoderna” (Zavala, 2007).

Así, a partir de los 90’s, ante los conceptos y términos ya mencionados, se van agregando y uniendo otros más, tales como opacidad, reflexividad, auto-reflexión, autotextualidad, recursividad, especularidad, desnudamiento, logrando entonces, que,

...conformen un universo lexical en el que antes que entrar en conflicto unos vocablos con otros, pasan a engrosar el campo semántico de lo metafictivo y se usan entonces, a menudo, como expresiones que si bien no son sinónimas, sí señalan diferentes modos de producirse lo metafictivo (Ardila J., 2009, p.38).

Ahora bien, Linda Hutcheon y Patricia Waugh, son las investigadoras que más destacaron en los estudios de fin de siglo. Sobresalieron no solamente por la notable recuperación de término de metaficción, sino también, por su contribución a la teoría literaria contemporánea.

Las propuestas de ambas, si bien tienen preocupaciones distintas, convergen en la idea y en la posibilidad de poder vincular a la metaficción y a la posmodernidad, haciendo énfasis en cómo la auto-consciencia y la auto-reflexividad, son también características de la literatura posmoderna.<sup>33</sup>

Y por otro lado, estudios como los de Lauro Zavala o de Ardila, precisan también, que la intención de clasificar obras particulares metafictivas, se diluye a partir de los estudios posmodernos que surgen en los 90’s, y la noción de metaficción, comienza a significar, una “estrategia narrativa y discursiva”, un rasgo de la posmodernidad<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Aunque también hay que saber que estudios como los de Lauro Zavala, no respaldan ni apoyan mucho la idea de considerar a Hutcheon como contribuidora del crecimiento de la literatura posmoderna sobre todo en hispanoamérica,

“Cuando ella define la metaficción posmoderna como historiográfica es necesario observar los numerosos ejemplos de metaficción en el cine hispanoamericano o leer los cientos de cuentos metaficticiales producidos en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, para comprobar que no existe un solo ejemplo de metaficción historiográfica en ninguno de estos géneros. Aunque Hutcheon engloba casos de metaficción hispanoamericana bajo el nombre de ‘narrativa barroca’, esa denominación no resuelve el problema conceptual que su mera existencia pone en juego” (Zavala, 2007).

<sup>34</sup> “Quienes pretenden atraer el concepto de metaficción hacia la órbita del posmodernismo enfatizan las diferencias que separan las metaficciones contemporáneas del tipo de literatura autoconsciente que se

## *A partir de los noventa*

Ahora bien, independientemente de la escuela en la que nos ubiquemos, Ardila rastrea que los semas constitutivos del concepto, a partir de los 90's, se podrían encapsular en tres divisiones:

- Hacer ficción sobre/dentro de la ficción → Auto-reflexividad
- Indagar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma → Auto-consciencia
- Problematizar la relación ficción y realidad → Auto-referencialidad

Aunque por otro lado, ante esta clasificación, Zavala distingue a la narrativa auto-consciente de la narrativa auto-referencial, siendo que la primera se refiere a una estrategia que pone en evidencia los mecanismos de la escritura; y la segunda, una estrategia donde se evidencian los mecanismos de lectura.

Así entonces, según las aportaciones de Zavala, a la lista se añade un nuevo sentido al concepto de metaficción: “la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura” (Zavala, 2007, p.203).

Esta definición, junto con la clasificación de las tres estrategias narrativas y metafictivas, son a su vez, según Zavala “estrategias de deconstrucción” de las convenciones lingüísticas y literarias. Lo que quiere decir, que es posible que a partir de una escritura metaficcional, se genere una lectura deconstructiva. Zavala propone ante esto, algunas tesis deconstructivas de la llamada metaficción posmoderna, casi a manera de un gran silogismo:

- 1.- “Todo texto de ficción, puede ser leído como metaficcional”, pues según Zavala, aquél, se constituye a partir de las convenciones lingüísticas y narrativas, tales como la verosimilitud, los puntos de vista o reglas gramaticales.

---

practicaba anteriormente. Quienes no comparten este presupuesto insisten en que la metaficción no puede ser vista como una tendencia específica de una época, sino como un tipo de literatura, un género dentro de los géneros ficcionales” (Ardila J. citando a Cifre Wibrow, 2009).

2.- El hecho de que el lector sea capaz de reconocer estas convenciones estéticas, quiere decir que también es capaz de reconocer las que son culturales y sociales, dentro del espacio de la realidad extraliteraria.

3.- El sentido que le damos a las cosas, tiene precisamente que ver, con las interpretaciones que les damos a las convenciones. En este sentido, Zavala dice que la metaficción es de hecho, una estrategia de interpretación del mundo.

4.- Cuando se lee un texto metaficcional, y se reconocen las convenciones que hay en él y en el mundo ficcional que se crea, se puede entonces relativizar y tomar distancia como lector: “Al tomar esta distancia, adoptamos una posición paradójica, a la vez dentro y fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador” (Zavala, 2007, p. 219).

### *El lector de texto metaficcional*

Las tesis de Lauro Zavala, junto con las anteriores propuestas de Linda Hutcheon (sobre todo en *Narcissistic Narrative...*), sin duda, ponen en evidencia la importancia del papel del lector en la experiencia metafictiva.

Zavala dentro de su capítulo *Leer metaficción es una actividad riesgosa*, nos habla precisamente de esto:

El lector de metaficción corre el peligro de perder la seguridad en sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura. También corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo. Pero el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla. (Zavala, 2007, p. 203).

Aquí, con el vago e impreciso horizonte entre la realidad y la ficción, resulta pertinente retomar la discusión sobre lo que significa la era posmoderna y más aún, la literatura posmoderna (sobre todo para autores como Gaspar o Zavala). Según la propuesta de Catalina Gaspar, a diferencia de la literatura moderna, la posmoderna es la que permanentemente está en búsqueda de su propia estructura, su propio canon interno, de las posibilidades, así como también, de los límites de creación de mundos ficcionales. Y por otro lado, esta narrativa se encarga de “problematizar la producción misma de la significación, es decir, del narrar, del representar” (Gaspar, 2001, p.11).

De esta manera, la literatura, narrativa o incluso algunas expresiones artísticas posmodernas, ironizan<sup>35</sup> los cánones no solamente de la escritura sino también de la lectura. Aquí, llegamos nuevamente a lo que nos dice Zavala, que la literatura o expresión posmoderna, que explora e indaga los límites entre realidad y ficción, cuestiona también su autonomía así como su “subordinación” al mundo (Zavala, 1999). Entonces, desde su ser anticanónico, auto-reflexivo, híbrido, la literatura junto con el lector posmoderno, problematizan en la cultura contemporánea nuestros modos de racionalidad (Gaspar, 2001).

### *Dentro de otras áreas*

El hecho de que la metaficción sea aplicada dentro de otros ámbitos artísticos o disciplinarios re-afirma la necesidad de un lector activo, es decir, la estrategia metaficcional juega un papel en el que se requieren distintos y renovados intentos de interpretación.

Una de las principales inquietudes de Lauro Zavala, es el poco estudio de la metaficción en las producciones narrativas hispanoamericanas. Dentro de las raíces del canon moderno, la ficción acerca de la ficción, incluye no solamente al escritor que habla de la

---

<sup>35</sup> El proceso de intertextualidad en la literatura o en cualquier otro arte, puede responder, al igual que en el cine por ejemplo, a algunas formas de plagio, homenaje, parodia, sátira, etc. Ante esta respuesta, Lauro Zavala por su lado, desarrolla una investigación sobre las ironías de la ficción.

escritura, a la obra que habla de sí misma, o a la película que habla acerca del cine, sino también, a las formas experimentales de juegos de lenguaje dentro de la ficción.

La metaficción, entonces, puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera. (Zavala, 2007, p. 225).

Las estrategias metaficcionales y auto-referenciales también están presentes, además de en las otras artes, en la escritura de las ciencias sociales,

...de la semiología de la vida cotidiana a la sociología de la cultura y de la antropología cognitiva a la filosofía del lenguaje, en todas las cuales se ha incorporado a lo que podríamos llamar, el Paradigma del Observador Implicado (Zavala, 2007, p.205).

Partiendo entonces, de las teorías contemporáneas del lenguaje y de las llamadas ciencias de la comunicación, Zavala habla del Paradigma del Observador Implicado, como un reconocimiento explícito de que “todo discurso construye a su objeto precisamente a partir de la selección de las convenciones que le dan coherencia” (Zavala, 2007, p. 206). Entonces, estas demás disciplinas comparten con las estrategias de escritura metaficcional, la idea de que es el lenguaje, el que nos permite construir el conocimiento<sup>36</sup>.

Así, Zavala extiende los horizontes de la construcción de este conocimiento, no solamente a la literatura sino a otras manifestaciones de la cultura contemporánea.

Por ejemplo, la presencia de la auto-referencialidad en la cultura de masas la llama *meta-pop*. Es decir, el arte pop de los años sesenta que ha tenido una transformación especialmente en el cine, la música popular o los *cómics*, en los años noventa en distintos espacios de la cultura popular (Zavala, 2007).

---

<sup>36</sup> Que por cierto, es la misma tesis o premisa de la que se apoya la noción de “Concepto viajero” creado por Mieke Bal.

También, dentro de otras artes, hay innumerables ejemplos sobre la adaptación del término de metaficción. Por un lado, dentro de la música existen, además de la “meta-música”<sup>37</sup> explícita como las canciones con letra que hablan sobre el mismo proceso de creación musical, otras donde por ejemplo, el vocalista imita el sonido de un instrumento. Algunos swings como *Shulie a Bop* de Sara Vaughan, en donde su voz imita a un instrumento de viento y que también es una manera de hacer presente un proceso metafictivo.

En la pintura aunque varios siglos antes, de igual manera, se evidencia la necesidad de una auto-reflexión del acto y proceso de pintar. Así, en famosas obras como *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez<sup>38</sup>, *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck, o *El arte de la pintura* (1666) de Jan Vermeer van Delft, son algunos ejemplos de este juego metafictivo como su propio lenguaje.

Sin embargo, además de las artes ya mencionadas, queremos enfatizar en especial a una de las áreas en donde se formó un gran pilar de las creaciones metaficcionales, es decir, el teatro. De hecho, el *metateatro* ha sido sumamente útil para la descripción de las técnicas auto-conscientes que aparecen en muchos dramas del Siglo de oro (Larson, 1989).

El concepto de *metateatralidad* ha sido estudiado como testimonio de una época histórica (Manfred Schmeling); como manifestación del drama (Richard Hornby); como un juego lanzado provocativamente al público (Ángel Abuín), o como un tipo de teatro en el que se da origen al personaje metaficcional, que, según June Schlueter, es el que se encargó de encarnar los problemas existenciales del individuo moderno (Larson, 1989).

Éste último tipo de *metateatro*, fue conocido y recibido gracias a las innovaciones de las obras del novelista y dramaturgo italiano, Luigi Pirandello; las cuales, fueron uno de los grandes parteaguas para el juego metafictivo dentro de la literatura y la dramaturgia y más específicamente, su obra *Seis personajes en busca de un autor* (1925). Ésta, resulta ser uno de los máximos exponentes de aquella herramienta interpretativa que llamamos metateatro (metaficción), una obra que hace evidente el desdoblamiento radical entre

---

<sup>37</sup> Término no “oficializado”. Lo usaremos con fines didácticos para ejemplificar el término que nos atañe.

<sup>38</sup> Michel Foucault, en la introducción de *Las palabras y las cosas*, hace un análisis interpretativo sobre su carácter metafictivo.

personajes y actores<sup>39</sup>, que trata sobre hacer teatro, sobre asistir a un ensayo de un espectáculo, pero a la vez, ver lo que pasa detrás de él. Sobre cómo se es un personaje, pero a la vez cómo se es un actor y de esta manera, se reflexiona sobre cómo es estar representando un drama; finalmente, *Seis personajes*, es una obra en la que el conflicto entre la realidad y la ficción-ilusión, resulta que es el que produce el drama auto-consciente. De hecho, veremos que este conflicto dual es el que permanece en común entre todas las áreas en donde la metaficción ha entrado.

Por último, la metaficción se ha extendido a terrenos cinematográficos, que ya desde su misma creación, tenía claras preocupaciones sobre la posibilidad de construir ficciones sobre sí mismas. El *metacine* no es solamente el cine dentro del cine como podría afirmarse en un análisis superficial; sino más bien es un discurso que tiene la preocupación por verse a sí mismo como una construcción social, como un artificio, como espectáculo o bien, como otro discurso auto-reflexivo que lleva al espectador y al mismo creador a cuestionarse tanto su rol como creativo, como el de un espectador. Sin embargo, éste es un tema del que nos ocuparemos ampliamente más adelante.

---

<sup>39</sup> De hecho, un mecanismo muy parecido al que posteriormente veremos en *el ladrón de orquídeas*.

## CAPÍTULO III De la literatura hacia el cine

### *Realismo, reflexividad y metaficción*

*“El arte del siglo XX ha solido buscar en sí mismo y no en la realidad exterior la verdad, condición que entraña una nueva relación entre la obra de arte, el mundo, el espectador y el artista.”*

R. Shattuck

Hablar de los procesos metafictivos en cualquier narrativa, implica abordar también otro “concepto viajero”: el realismo. Esto, porque hablar de un proceso auto-reflexivo, auto-referencial y auto-consciente, es hablar sobre la construcción y la arquitectura de una realidad. Sin embargo, resulta muy interesante que aunque usualmente en las obras metaficcionales se hace explícito el proceso de auto-creación para hablar de “realidad”, se rompen con esto, reglas tradicionales y canónicas narrativas, creando cuestionamientos sobre la construcción de la misma. De hecho, lo seductor de la narrativa metaficcional en general, es que en cuestión de contenido sí se habla de realidad (procesos de creación, por ejemplo), pero en cuestión de forma, se suele romper con toda tradición estilística y narrativa (como ya lo veremos en el análisis de la película *El ladrón de orquídeas*).

De esta manera, expondremos en el presente apartado, un mapeo y una indagación sobre las ramificaciones teóricas e ideológicas que se han ido trazando, a partir de la búsqueda metaficcional, desde cuestiones del realismo hasta cuestiones de reflexividad e intertextualidad.

Según Stam, teórico filmico, es el postestructuralismo el que nos recuerda que las definiciones nunca pueden ordenar y delimitar completamente la indeterminada difusión y transmisión de los significados: “El significado no puede ser “fijado” por el fiat de la aserción léxica” (Stam, 2009, p.12). Y tal y como lo señalaba Raymond Williams, la probabilidad de construir debates históricamente significantes, es proporcional a la manera en que compleja y contradictoriamente se ha usado, empleado y matizado un término (Williams, 1980). Es entonces la ambigüedad conceptual, la que nos ha motivado a que en el presente trabajo se le preste una especial atención a los términos y sus definiciones. De hecho, eso es precisamente lo que intentamos exponer en el apartado anterior con el concepto de *metaficción*.

Es importante para nosotros entonces, que se indague un poco sobre los conceptos que se verán a continuación, ya que son ingredientes con grandes consecuencias en el crecimiento de la metaficción. El realismo, la reflexividad, la verosimilitud, la intertextualidad, pertenecen a la misma familia morfo-semiótica y forman parte del campo de estudio que este trabajo pretende abarcar.

Ahora bien, poniendo primeramente la mirada sobre el término de realismo, es importante mostrar que efectivamente, la semiótica cinematográfica y sus avances, han estado dentro de la industria analítica y crítica sobre el cine desde que la teoría filmica se liberó del constante debate acerca de la autoría y el discurso sobre la necesidad de “realismo”, que durante la década de los sesenta había dominado.

Mientras que muchos realizadores cinematográficos han intentado continuamente teorizar el cine (Sergei Eisenstein y sus aportes teóricos sobre el montaje cinematográfico, como *El sentido del cine* (1974), *La forma del cine* (1986); Siegfried Kracauer y su visión

histórica del cine con *De Caligari a Hitler* (1947); o André Bazin y su interés por la “realidad objetiva” y la “transparencia” con *¿Qué es el cine?* (1958-1962), no es sino hasta las últimas décadas en las que la semiótica filmica y nuevas estrategias narrativas filmicas realmente han emergido como un movimiento fuerte.

El término de realismo, si bien estuvo mucho tiempo fijado y entrelazado con la noción occidental mimética<sup>40</sup> de que el arte se dedicaba a imitar la realidad, es en el siglo XIX que adquiere una nueva significación, cuando se comienza a manifestar en las artes figurativas y narrativas, sobre todo, usando la observación para el intento de la representación exacta del mundo contemporáneo (Stam, et al. 2009).

El realismo estaba en un principio, en contra de cualquiera de los modelos tanto de ficción como plásticos, románticos y neoclásicos, es por eso, que su objetivo como movimiento artístico fue, en palabras de Linda Nochlin, “dar una representación verdadera, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida contemporánea” (Nochlin en Stam, 2009, p.211).

Según Pam Morris, el arte realista se puede definir en cuanto a contenido, como el que representa los temas "de acuerdo con reglas seculares y empíricas" de modo que tales temas sean "explicables en términos de causas naturales, sin recurso a intervención sobrenatural o divina" (Morris, 2003) considerando la existencia de una realidad objetiva en tercera persona, sin embellecimiento o interpretación (como hacen los enfoques idealistas del arte: el idealismo artístico, concepto con el que se contrapone).

Algo sumamente complicado que surge con esta corriente, es que tal aproximación implicaba entonces, inherentemente una creencia de que la realidad es ontológicamente independiente de las creencias, las prácticas cotidianas, lingüísticas o los esquemas conceptuales del hombre, y que puede ser conocido (o conocible) por el artista, que puede a su vez representar fielmente esa realidad. Hoy, el cine y las demás artes, nos han hecho constatar lo equívoco de esta premisa.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Al arte mimético también se le suele denominar como *naturalismo*.

<sup>41</sup> Teóricos como Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry y Jean-Louis Comoli han cuestionado esta visión.

El realismo en las artes, tendía a representar personajes, situaciones y objetos de la vida cotidiana de forma “verosímil”. Solía descartar los temas heroicos (que justamente el clasicismo valoraba tanto), y los temas se inclinaban hacia tintes más neutros, “pegados a la tierra”. De hecho, Ramón María del Valle Inclán, un dramaturgo español, aventura la propuesta de dos perspectivas que han dominado la historia de la literatura y de las artes plásticas: la que hace al espectador admirar de rodillas a los héroes homéricos y la que le pone a los personajes a su nivel, en los dramas de Shakespeare, por ejemplo.<sup>42</sup>

Y es que como lo menciona Stam, en la parte literaria, las novelas realistas de autores como Balzac, Stendhal, Flaubert y George Eliot, dibujaron y encarnaron a personajes intensamente individualizados, seriamente concebidos, en situaciones sociales típicamente contemporáneas.

El impulso realista estaba acompañado por una dimensión social bajo la forma de una teleología de democratización implícita que facilitaba la emergencia de grupos humanos más extensos y socialmente inferiores a la posición del sujeto asunto de una representación problemática-existencial (Auerbach en Stam, 2009, p.212).

Finalmente Stam propone una definición puramente formal del realismo, una que enfatiza la naturaleza convencional de todos los códigos ficcionales y la presenta como,

una constelación de mecanismos estilísticos, un conjunto de convenciones que en un momento determinado en la historia de un arte consigue, mediante el ajuste adecuado de la técnica ilusionística, cristalizar un fuerte sentimiento de autenticidad (Stam, 2009, p.213).

Sin que la intención sea perdernos entre los posibles laberintos de las definiciones del término de ‘realismo’, ya dentro del ámbito cinematográfico, este concepto ha llegado a englobar géneros y discusiones académicas más grandes: el realismo cinemático. Según Stam, esta definición tiene que ver con:

---

<sup>42</sup> *Hablando con Valle Inclán*, entrevista de Gregorio Martínez Sierra, ABC, 7 de diciembre de 1928.

la aspiración de un autor o una escuela de crear una representación innovadora, considerada como un correctivo de los cánones dominantes o del modelo literario o cinemático precedente. (Stam, 2009, p.212)

Así, estos “correctivos”, en el ámbito social los podemos ver en distintos momentos o movimientos dentro de la historia del cine, tales como en el neorrealismo italiano (1943-1955), donde la intención principal consistía en plasmar la realidad sin montajes. Se trataba de un cine con orientación social capaz de dibujar y representar a la Italia de la posguerra<sup>43</sup>. O por otro lado, un correctivo estilístico, tal y como lo fue la *Nouvelle vague* (Nueva ola francesa) en 1950<sup>44</sup>, que atacaba a la artificialidad con la que el cine francés, hasta entonces, se venía construyendo. Sus seguidores, postularon como máxima aspiración, no sólo la libertad de expresión, sino también libertad técnica en el campo de la producción filmica. Así entonces, lograron revolucionar los procedimientos cinemáticos del cine precedente.

No es raro entonces, que algunas definiciones sobre el realismo estén ligadas con una cuestión de verosimilitud: “la adecuación putativa de una ficción a modelos culturales profundamente arraigados y ampliamente diseminados de ‘historias verosímiles’ y ‘caracterización coherente’ (Stam, 2009). Es decir, cuando se ocupan de descifrar en los textos cinematográficos, si las acciones o los personajes son considerados como legítimos de representación filmica, tiene que ver con lo que Metz llama precisamente *verosimilitud*: “las normas en evolución que se ocupan de lo que es considerado como merecedor de representación narrativa” (Metz en Stam, 2009, p. 222).

---

<sup>43</sup> Se puede decir que el neorrealismo italiano se inicia en 1945 con *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta) de Roberto Rossellini y continúa con cineastas tan destacados como Vittorio De Sica con *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas) en 1948 y Luchino Visconti con *La tierra tiembla* (La terra trema) en 1947. Películas que en su mayoría, reflejan principalmente la situación económica y moral de la posguerra, y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida como frustración, pobreza, desesperación, etc.

<sup>44</sup> Tomando como a los principales creadores de la *Nouvelle vague* a François Truffaut, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Claude Chabrol, Alain Resnais, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Roger Vadim y Agnès Varda.

De hecho, esta relación con la verosimilitud también pasa incluso en el teatro. Carmen Pérez Rúa, realiza una investigación sobre las diferencias y convergencias sobre el teatro y el cine<sup>45</sup>, donde precisamente nos dice que la principal característica en la que difieren teatro y cine es la ambición del cine de generar una sensación de "realismo", en contraposición a la artificiosidad que puede llegar el teatro, que según Sánchez Noriega, "nunca oculta su carácter de representación debido a la convención existente entre el espectáculo y el espectador" (2010, p.23).

Por ejemplo, el cine usualmente procura crear no sólo ambientes y locaciones realistas, sino también fenómenos atmosféricos de distintos sucesos (guerras, desastres). Así, en el cine el mar es realmente un mar, en el teatro sin problemas de recepción, es una tela pintada de azul.

Por otro lado, el tema del realismo cinematográfico (del griego κινεω, kineo, movimiento), también se enlaza con el cuestionamiento semiótico de lo que las críticas consideran al cine como intrínseco y esencialmente realista. Sin embargo, estas posturas se entienden, porque hasta ese entonces, los medios mecánicos de reproducción fotográfica y previamente de la pintura, aseguraban la "objetividad" esencial del cine.

Los semióticos filmicos defendieron entonces, que la impresión de la realidad en el cine estaba también reforzada por convenciones de la construcción del relato (Stam, 2009). Es entonces que se construye la noción de "cine clásico", usada e inaugurada por André Bazin; ésta, se conforma de varios parámetros formales, dentro de los cuales se incluyen las prácticas de montaje, trabajo de cámara, sonido, etc.

El cine clásico, según las clasificaciones de Stam, es el que gracias a la "coherencia interna, la causalidad plausible y lineal, el realismo psicológico y la aparición de continuidad espacial y temporal" (Stam, 2009, p.215), se puede construir a los mundos ficcionales. Durante el período clásico del cine de Hollywood, esta coherencia se lograba con el uso de varios recursos: mediante algunas convenciones narrativas para la entrada de nuevas escenas; mediante mecanismos populares para hacer invisibles los cortes y el cambio de un plano a otro y también, mecanismos para mostrar la subjetividad. Así, el

---

<sup>45</sup> *El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro* (2010).

cine clásico realista representaba la transparencia, la imperceptibilidad y la invisibilidad; es decir, obras que tienen por objetivo la desaparición de las huellas del proceso de creación y la intención de invisibilizar las manos y las miradas de los creadores. “La exactitud representacional de los detalles era menos importante que su papel en la creación de la ilusión óptica de la verdad”, dice Stam.

Al borrar o difuminar las señas de su producción y de creación, este tipo de cine convenció a los espectadores para que tales simulaciones construidas fueran entonces, representaciones transparentes de lo real (Stam, 2009). Sin embargo, ésta postura o corriente es totalmente opuesta a los objetivos explícitos de las creaciones metaficcionales, ya que precisamente la acentuación de las huellas es uno de sus principales objetivos. De hecho, esta característica, la de dejar al descubierto las propias estructuras y mecanismos, provoca una reacción que espectadores del cine clásico realista jamás habían experimentado: una sensación de estar ante una “obra en construcción”. Es decir, no se tiene la impresión de una obra concluida, sino más bien, de estar creándose simultáneamente en el momento preciso en el que se contempla o se lee, como un ensayo.

Ejemplos de un cine no clásico realista, son montajes como *8 ½* (1963) de Federico Fellini, *Tren de Sombras* (1997) de José Guerín, *La noche americana* (1973) de François Truffaut, *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen o incluso el mismo *Ladrón de orquídeas*, donde se pone en primer plano al cine como institución, hay un énfasis en la creación del espectáculo y en el artificio como ingrediente fundamental del arte.

En síntesis, el concepto del realismo para el estudio de obras metaficcionales resulta un punto complementariamente divergente entre la forma y el contenido. Esta paradoja en el texto o filme metaficcional nos hace reflexionar ante lo que ahí, dentro de la obra, es verosímil y lo que es “real”, nos hacemos conscientes del desarrollo y el procedimiento del autor ante su obra, del actor ante su personaje y de la disciplina ante su reflejo. Es decir, cuando hablamos de realismo, hablamos también sobre una necesidad por parte del creador de generar una empatía y compenetración con su público, así como también del espectador por identificarse con el objeto recibido. De este modo, mediante esa empatía la mayoría de las creaciones metaficcionales pretenden hacer visible el modo de

funcionar del relato, y así aportar una invitación al espectador o lector para que sea consciente del modo de crear y recibir esa obra.

Ahora bien, como hemos visto en apartados pasados, la metaficción como estrategia narrativa, se puede trabajar y manifestar a través de la auto-consciencia, de la auto-referencialidad y/o de la auto-reflexividad. Sin embargo, estamos de acuerdo con que independientemente del medio que se utilice, la naturaleza de la metaficción es sin duda, la reflexividad. Aquí se nos une otro concepto viajero, que de hecho, es un término que fue tomado en primer lugar de la filosofía, y posteriormente, de la psicología. Originalmente era un término que hacía referencia a “la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo” (Stam, 1999, p.226), pero este sentido y significado, se trasladó y se extendió a las artes para evocar la capacidad de la auto-reflexión para cualquier medio o lenguaje.

La inclinación hacia la reflexividad debe ser vista como sintomática del autoescrutinio metodológico típico del pensamiento contemporáneo, su tendencia a examinar sus propios términos y procesos (Stam, 1999, p.228).

De esta manera, podemos afirmar que la exploración tanto de la metaficción como de la reflexividad, se dirige hacia los mismos puntos, y sus preocupaciones y cuestionamientos van hacia el mismo lugar.

De hecho, teóricamente no es sino a finales de los sesenta y durante los setenta, que analistas, semióticos y realizadores cinematográficos, se ocupan de este concepto y recurren a los fundamentos teatrales del dramaturgo y director alemán, Bertolt Brecht, para precisamente teorizar sobre la reflexividad y la manera en que la visibilidad de los procesos creativos ayuda a las transmisiones de discursos.

Brecht rechazó al teatro clásico, demandando en su lugar una estructura narrativa que era interrumpida, fracturada y digresiva<sup>46</sup>. Su teatro tendía hacia la argumentación más que a la representación. Y uno de sus principales objetivos era que el espectador permaneciera afuera del drama más que ser invitado a su interior.

Finalmente, de entre muchas propuestas, decretos, premisas y reglas que formaban su teatro, la reflexividad fue una de las más profundas y eso fue lo que llamó la atención de investigadores cinematográficos. Él defendió que el arte debía de exhibir y evidenciar los principios de su propia construcción, para evitar la “estafa” de sugerir que los hechos ficticios no eran “creados”, sino que simplemente “sucédían” (Brecht en Stam, 1999). En este sentido, el teatro brechtiano se dedicó a no sólo mostrar las fuentes de la iluminación y la estructura de los escenarios, sino también los principios narrativos y estéticos que justificaban y sustentaban los textos. Finalmente, en un sentido más amplio, según Brecht,

la reflexividad artística se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción (Brecht en Stam, 1999, p.228).

Y esto es justamente, lo que después se le llamará más ampliamente metaficción.

Nos hemos topado hasta aquí, con inmensos campos semánticos que a su vez, han generado grandes familias conceptuales. Los términos asociados con la reflexividad forman parte de familias morfológicas con raíces y prefijos que se derivan de familias como “auto”, “meta”, “reflejar”, “mismo” y “textualidad” (Stam, 1999).

Sin embargo, así como reconocimos y describimos anteriormente, las distintas concepciones y evoluciones que el término de metaficción trajo consigo durante varios años y en distintos lugares, es posible también ver, que a partir de la reflexividad se pueden encontrar una multiplicación abundante de términos críticos que designan

---

<sup>46</sup> De hecho, una estructura como veremos más adelante, muy parecida al filme de *El ladrón de orquídeas*.

prácticas reflexivas (además de los previamente ya mencionados en el apartado de *La babel terminológica*):

| Término                                     | Definición <sup>47</sup>   | En el filme de <i>El ladrón de orquídeas</i> |
|---|--|--|
| <u>Arte del agotamiento</u><br>(John Barth) | “Se refiere al arte, con la premisa de la imposibilidad virtual de la novedad en el período contemporáneo.”  | ✓  |
| <u>Antilusionismo</u><br>(Stam)             | “Se refiere a novelas o películas que toman una postura consciente contra la tradición realista de representación al destacar improbabilidades de la trama, los personajes o el lenguaje.”   | ✓  |
| <u>Autoreferencialidad</u><br>(Stam)        | “Designa cualquier entidad o texto que se refiere o señala hacia sí mismo.”  | ✓  |
| <u>Mise en abyme</u><br>(Stam)              | “Se refiere al regreso infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso literario, pictórico o filmico mediante el cual un pasaje, un fragmento o secuencia, agota en miniatura los procesos del texto como una totalidad”. | ✓  |
| <u>Autodesignación del código</u><br>(Stam) | “Se refiere a una situación textual en la que un acto de comunicación se reproduce   | ✓  |

<sup>47</sup> Definiciones recopiladas en la obra de Stam de 1999.

|  |   |  |
|--|---|--|
|  | dentro de la estructura del mismo mensaje”. |  |
|--|---|--|

Con este cuadro, podemos tener en claro que el realismo y la reflexividad son en efecto, tendencias interpretativas que han pasado por muchas disciplinas moldeándose y adaptándose a las necesidades sociales, culturales y políticas; y que también, son conceptos que se incorporan a la construcción del término de *metaficción*, adhiriéndose a la gran red semántica que estamos bocetando. Sin embargo, más que ser estrictamente opuestas, son tendencias capaces de coexistir dentro de un mismo texto u obra. De hecho, Stam señala que el mismo Brecht aporta ante esta discusión, afirmando que ambos, la reflexividad y el realismo como procedimientos narrativos auto-referenciales, tienen una intención primordialmente revolucionaria.

Finalmente, estas aproximaciones brechtianas admiten la compatibilidad de “la reflexividad como estrategia estética y el realismo como una aspiración” (Brecht en Stam, 2009, p.230), esto reafirma lo que venimos diciendo acerca de la forma y el contenido. Es decir, el realismo se ve como un conjunto de convenciones históricas y sociales, y la reflexividad como un acto de transparencia.

### *Hacia la intertextualidad*

*Las lecturas se acumulan en la memoria y luego pasan a la escritura.*

(Camarero, 2008, p.27)

De entre las manifestaciones culturales de las que el cine se ha nutrido, se encuentra como ya dijimos, la novela realista decimonónica. Sin embargo, cuando se cuestiona qué es la realidad y cómo es posible representarla en pantalla, surge evidentemente un mundo y una naturaleza codificada y re-construida para ser mostrada. Es entonces, cuando el cine, la literatura y las demás artes, se consideran como discursos que no responden a la “realidad”, sino más bien a otros discursos. Por esto, al hablar ya de varios discursos, se

comienzan a crear redes de relaciones entre textos y autores (Camarero, 2008)<sup>48</sup>, y por tanto, surge la necesidad de crear un concepto regulador de dichas relaciones: la intertextualidad; un fenómeno que desde la literatura logra llegar al cine para afianzar sus propios medios expresivos.

Según Camarero, las redes entre textos u obras son posibles, porque es ineludible que dentro de la literatura se han creado enlaces, relaciones entre textos, por temas en común, personajes o historias similares; todo ello sin restricción de fronteras temporales, espaciales ni lingüísticas. De hecho, estas redes de textos son esas mismas relaciones entre textos: “un texto es un tejido de signos para empezar, una red sería un tejido de textos para continuar”; y por otro lado, una relación es una “red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce” (Camarero, 2008, p. 23).

Así entonces, la intertextualidad pone en orden la manera en que las relaciones se crean, se vinculan y se afectan entre ellas.

De hecho la idea de que el texto literario sólo adquiere total sentido si es confrontado con textos del pasado, fue hecha por T.S. Eliot en 1919 quien llega a concebir a la literatura como un todo que dentro de sí, envuelve todas las obras que alguna vez fueron creadas. A partir de esa intuición del texto literario como un lugar simultáneo de “estratos culturales” que pertenecen a épocas distintas, (como el diálogo entre una multitud de creadores no contemporáneos), los estudiosos de la literatura se enfrentaron a lo que Bajtín llamaría dialogismo.

De esta manera, el origen del concepto de intertextualidad, se encuentra en esta noción bajtiniana a la que define como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” (Bajtín en Stam, 2009, p.61).

El concepto de dialogismo tiene que ver con que cada texto une y se entrelaza con otras superficies textuales; y que todos los textos son estructuras insertadas en el lenguaje con

---

<sup>48</sup> En *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica cultural*, Jesús Camarero explica su teoría de las “redes de textos”, un sistema global de comprensión e interpretación de la literatura con todos sus textos incluidos.

ciertas variaciones, citas explícitas o implícitas, que confluyen en distintos textos. Así, en palabras de Bajtín, el *dialogismo* se refiere a,

(...) las posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz completa de verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación (Stam, 2009, p.62).

Posteriormente, es Julia Kristeva quien traslada y traduce este término en el de la intertextualidad, añadiendo que todo texto es un “mosaico de citas” donde otros textos pueden ser leídos (aunque Kristeva tiende a limitar su atención a textos académicos y eruditos).

Sin embargo, es importante enfatizar que no sería pertinente decir que el concepto de intertextualidad se reduce a cuestiones de mera influencia, es decir, de la manera en que un escritor influye sobre otro, o de un realizador cinematográfico sobre otro. Sino que Kristeva define la intertextualidad como “la transposición de uno o más sistemas de signos a otro” (Kristeva en Stam, 2009, p.58).

Después, basándose en Bajtín y Kristeva, Gérard Genette en su famoso estudio *Palimpsestos* (1982) define a la intertextualidad como “la co-presencia efectiva de dos textos, bajo la forma de cita plagio y alusión” (Genette en Stam, 2009, p.63). Sin embargo, propone un término más amplio e inclusivo: la *transtextualidad*, para referirse a “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos”.

Tanto la *transdiscursividad* como la *transtextualidad* vienen de como indica su prefijo “trans” del latín que significa “al otro lado”, “a través de”<sup>49</sup>, y tienen una relación entre discursos o textos de naturaleza diferente. Luis Navarrete ejemplifica: la relación que se establece entre un discurso pictórico y uno cinematográfico, se le denomina como

---

<sup>49</sup> Véase RAE.

transdiscursiva, ya que se trata de dos códigos completamente distintos. Es decir, la transdiscursividad se logra exitosamente cuando se ponen en contacto dos o más lenguajes, discursos o textos irreconciliables, como podría ser el caso del cine y la literatura.

Para tener un espacio más didáctico, nos tomamos la libertad de ordenar gráficamente las categorías que Genette propone; ya que aunque no sea el objetivo primordial del presente trabajo, sí resulta ilustrativo y esclarecedor, ver en dónde se ubica la intertextualidad, en relación a las demás categorías propuestas.<sup>50</sup>

Evidentemente existen más autores que han aportado, ampliado y re-definido el término. L. Jenny<sup>51</sup> por ejemplo, define a la intertextualidad como una “transformación” y una “asimilación” de textos que tienen que ver con un impulso centrador del sentido en el texto final (Camarero, 2008). También, el previamente mencionado Dällenbach<sup>52</sup>, propone una definición que sería una especie de adaptación de su teoría general de su concepto de *mise en abyme*; él habla sobre la auto-textualidad para definir al tipo de intertextualidad que supone “una reduplicación interna que desdobra el relato en todo o en parte en su dimensión literal (la del texto, estrictamente entendido) o referencial (la de la ficción)” (Dällenbach en Camarero, 2008, p.30). También resultó importante la aportación de Eco<sup>53</sup>, cuando afirma que “ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos” (Eco en Camarero, 2008, p.30).

De la misma manera que Eco, Michael Riffaterre, otro teórico literario, también se preocupa por la parte de la recepción y define a la intertextualidad como la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos (o intertextos) que lo han precedido (Riffaterre en Camarero, 2008, p.31).

Poniendo nuestra mirada ahora dentro del ámbito cinematográfico, es importante partir de que el cine, desde sus orígenes, se ha caracterizado por el insaciable uso intertextual, que

---

<sup>50</sup> Véase tabla número 1 en el apartado de los anexos.

<sup>51</sup> En su artículo *La stratégie et la forme* que encabeza el monográfico titulado *Intertextualités* de la revista *Poétique*.

<sup>52</sup> En su artículo *Intertexte et autotexte* en la revista *Poétique* de 1976.

<sup>53</sup> En *Lector in fabula*. 1981.

le llevó, según Pérez Bowie, “a consumir productos procedentes de todo tipo de tradiciones culturales” (Pérez Bowie, 2008, p.153). En el momento en que muchos de los posibles “textos” filmicos y no filmicos pudieron confluír en una misma película, la intertextualidad ya estaba tomando forma en terrenos cinematográficos.

Así entonces, para ejemplificar, dentro de un filme como *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino, los posibles intertextos que se pueden identificar, se puede decir que consisten en los géneros a los que la película puede hacer referencia, por ejemplo las películas de artes marciales, de samuráis, el *spaghetti western* o el humor negro, pero también a ese tipo de películas en que los temas recurrentes son la violencia, la venganza, la muerte y la sangre; extendiéndose también a la filmografía completa de las películas de Tarantino, las películas de Uma Thurman, y así sucesivamente. Entonces, así como ya lo mencionamos previamente con el caso de *El Quijote*, el intertexto de la obra de arte, puede incluir no sólo las otras obras de arte en la misma, sino también todas las “series” o géneros o subgéneros, dentro de las que el texto individual está situado; y que, evidentemente, el lector-espectador puede ser capaz de identificar. De hecho, justo como lo veremos en el caso de *El ladrón de orquídeas*.

Finalmente junto con este término, se derivan cuatro subcategorías semejantes aportadas tanto por estudios de Ricardou<sup>54</sup> como por las investigaciones de Zavala.

El primero, sintéticamente distingue entre:

-La intertextualidad “externa” → relación de un texto y otro.

-Y la intertextualidad “interna” → relación de un texto consigo mismo.

Y por el otro lado, Zavala aporta con otras dos clasificaciones de una manera más histórica. Desde la teoría post-estructuralista de la intertextualidad (o posmoderna según el autor), todo es intertextual, es decir, “todo texto está virtualmente relacionado”, o puede ser relacionado por el lector con cualquier otro. De esta manera, podemos decir que la intertextualidad es básicamente una responsabilidad por parte del lector, ya que él es el que tiene que encontrar y detectar los enlaces de acuerdo a su memoria lectora. En

---

<sup>54</sup> En *Pour une théorie de la récriture* en *Poétique* de 1989.

cambio, desde el punto de vista de la teoría estructuralista, sólo es intertextual lo que el texto pone en evidencia (lo explícito como una cita), es decir, aquello que el texto mismo legitima como intertextual.

Ahora bien, ya esbozado el origen del concepto y las principales concepciones del mismo, es importante marcar el porqué de nuestro interés en la intertextualidad y la manera en que se relaciona con la metaficción.

Hasta ahora, nos resulta indudable que las estrategias narrativas metaficcionales se cruzan con las intertextuales; y que la metaficción es siempre, de alguna manera, una especie de (auto) intertextualidad. Esto, porque “la metaficción es una intertextualidad cuyo pre-texto (el texto al que cita, plagia, etc.) es el mismo texto que se está leyendo” (Zavala, 2007, p. 196).

Un elemento que une a ambas estrategias, es sin duda, desde la rama hermenéutica, la manera en que el lector puede codificar e interpretar un texto metaficcional e intertextual. Zavala afirma que “la metaficción es un ejercicio lúdico de duda permanente”, es decir, es consciente de que cada lector y cada autor harán interpretaciones distintas. Y que a su vez, el texto metaficcional usualmente se adelanta a los lectores proponiéndoles volverse cómplices, a través de la deconstrucción y el (auto) cuestionamiento. De esta manera, las posibilidades de la metaficción, se muestran como una forma de señalar sus límites o como una forma de leerse a sí mismo.

la lógica de la selección y de la sustitución es, en esencia, la lógica de la intertextualidad. Por esa razón se puede afirmar que toda forma de metaficción puede formar parte de una estrategia intertextual (...) los mecanismos de selección y sustitución se apoyan en la lógica de las epifanías, es decir, de la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual el lector o espectador se encuentra inerme, a disposición de la instancia narrativa (Zavala, 1999, p.147).

Así, el enlace entre la metaficción y la intertextualidad, tiene que ver con que ésta última, reconoce a partir de los estudios hermenéuticos, que ninguna verdad surge de la nada, y mucho menos a partir de la escritura misma; sino más bien, que surge de un contexto histórico específico, y que con el tiempo, con cada lectura y re-lectura, las condiciones de ese contexto pueden cambiar, y con ello, las condiciones de sentido que la construyeron. (Zavala, 2007). De hecho, no es coincidencia, que para Samoyalut la relación intertextual de las obras literarias constituye una red universal, que ella denomina “la memoria de la literatura”, es decir, la capacidad de relacionar un texto con otros que están almacenados en la biblioteca mental de cada lector (Camarero, 2008).

Por ejemplo, en la mítica película de *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Einsestein, una de las secuencias principales que de hecho, trascendió a la historia del cine, es la de la famosa “escalera de Odessa”. Una secuencia en que el pueblo despavorido corre y baja las enormes escaleras, tratando de escapar de la brutalidad de las tropas zaristas. Las tomas de la gente corriendo se comienzan a intercalar con el rostro de una mujer horrorizada porque le han disparado; mientras agoniza, suelta la carreola de su bebé, el cual comienza a caer por las escaleras.

Esta escena ha sido homenajeada y recreada por muchos directores, entre ellos en el filme *Los intocables de Eliot Ness* (1987) de Brian de Palma. Una de las escenas de más suspenso sucede en las escaleras de la estación del tren, donde mientras una balacera llega a su punto climático, el carro de un bebé cayendo aumenta la tensión en esta secuencia.



Izq. escena de *El acorazado Potemkin*; en la der. escena de *Los intocables*

Es real que la secuencia de *Los intocables* es importante, sin embargo, si no se tiene el conocimiento de la existencia de tal homenaje, el nexo intertextual no se logra. La semántica de la escena dentro de la película se comprende perfectamente aunque el espectador jamás haya visto la obra de S. Einsestein; y es aquí donde reside “la memoria de la literatura” o bien, “la memoria del cine”. En palabras de Mijaíl Iampolski:

Al leer un libro o mirar un filme, consideramos que estamos descifrando las intenciones autorales, que estamos recibiendo un mensaje autoral. Pero en realidad estamos realizando un trabajo de comprensión del texto (desde luego, determinado por las estructuras de éste), utilizando en él todo el volumen de nuestra experiencia vital y nuestro bagaje cultural (Iampolski en Pérez Bowie, 2008, p.151).

Por otro lado, es importante no dejar de lado, así como lo menciona Camarero y Zavala, que un rasgo fundamental de la intertextualidad que resulta ser muy parecido a una de las características principales de la metaficción, es que al crear relaciones entre textos sin restricciones temporales ni espaciales, la intertextualidad (y la metaficción) propone y permite reflexionar sobre el hecho mismo de la literatura (y el cine).

De esta manera podemos decir que tanto los procesos metafictivos como los intertextuales, son capaces de aportarnos información sobre estructuras literarias, narrativas y filmicas, así como también, la manera en que funcionan las referencias culturales y sociales de una época específica, es decir, la manera en que se construyen las relaciones entre unos y otros (textos, autores, motivos).

En síntesis, la intertextualidad debe ser una herramienta que sirva para argumentar y fundamentar la memoria colectiva de la historia de la literatura (y del cine), el significado de los textos y la casi infinita exploración del lenguaje. Y no debe ser usada con el principio explicativo de la causalidad de los textos, ni los posibles significados que el autor pudo dar; y mucho menos, la intertextualidad debe ser usada por el lector, para aclarar y “esclarecer” la genealogía del texto ni del autor.

Más bien, la intertextualidad (cinematográfica y literaria), considera a la obra o al texto como un espacio donde es posible poner en evidencia la existencia de todos los discursos anteriores, los cuales, son considerados como intertextos que hacen visibles las influencias culturales dentro de un mismo espacio textual.

*Aproximaciones al metacine:  
cuando el cine encontró al cine*

Nos hemos dado a la tarea en la presente investigación, de rastrear orígenes y estructuras de ciertos términos que se juntan en una misma familia semántica. La metaficción, la reflexividad, la intertextualidad, el realismo, el metalenguaje.

Recordando, uno de nuestros objetivos primordiales de este trabajo, es la transferencia del concepto viajero de *metaficción*, nacido en la literatura y establecido en el cine. Y aunque evidentemente el cine posee una gran autonomía estética y artística, como ejercicio narrativo, el artificio de la literatura ha sido sin duda, su mejor herencia.

Es por lo anterior, que decidimos en primera instancia recorrer la historia de los conceptos desde la literatura, para después poder llegar al cine, al *metacine*; un concepto que no está nada alejado a las principales definiciones de metaficción.

Antes de ser confundidos por la similaridad morfológica de los demás términos revisados, es necesario definir o delimitar el campo del metacine.

Luis Navarrete lo entiende como un discurso que habla sobre sí mismo, ya sea mostrándose a través de objetos cinematográficos o evocando por medio de otros films: "todo lenguaje necesita hablar de él mismo" (Navarrete, 2003, p.4).

Y es que como ya lo hemos venido diciendo, las raíces de este término vienen de la lingüística, del término metalenguaje. Así que etimológicamente, la fragmentación del discurso y la reflexión del espectador son la finalidad también, del metacine. De esta manera, si el metalenguaje es un lenguaje de descripción, el metacine por su lado, describe también sus propios procesos constructivos.

El metacine, surge como muchos movimientos artísticos, a partir de momentos histórico-culturales de ruptura, por todo el mundo (cómo los que ya hemos mencionado en la primera parte de esta investigación): en 1945 el hecho cinematográfico es aceptado como acto cultural, es decir, ya la mayoría de los intelectuales y académicos pueden ver al cine y a sus productos, como obras de arte. Tras este reconocimiento, nuevos discursos surgieron: la caída de los estudios, la redefinición sufrida por el sistema y la llegada de la televisión. Éstos, son evidentemente momentos clave para el surgimiento del metacine, ya que se trata de discursos con objetivos reflexivos sobre la propia naturaleza del cine y alejados a los cánones y estatutos narrativos de la estricta política hollywoodiense (Navarrete, 2003).

Es por esto, que es importante tener en cuenta que el metacine, como todos los movimiento artísticos y mecanismos estéticos, ha pasado por distintas etapas. En un principio, los creadores cinematográficos tenían la premisa de que para hablar sobre cine, era necesario mostrar los objetos que estrictamente pertenecían al mismo; es decir, mostrar cámaras, pantallas, actores, etc., para la creación de discursos y narrativas sobre el mundo puramente físico del cine. Este tipo de discurso, Carlos Losilla, lo considera como una improductiva tautología, una especie de reflejo narcisista (Losilla en Navarrete, 2003, p.4). De hecho, en los estudios de Lauro Zavala, se llega a una premisa semejante. El autor dice que cuando se siguen los principios taxonómicos y estructurales de modelos tan pragmáticos, legitiman la idea de que "toda ficción es metaficcional"; es decir, si se sabe leer entre líneas los rastros de la naturaleza inevitablemente intertextual de la

literatura y el cine siempre saldrán a la luz. Pero en el momento en que una diferencia conlleva a la disolución o a la transparencia de cualquier distinción, el principio mismo de la tipología se desvanece, y la lógica de la distinción tipológica deja de tener sentido. Esto es lo que Zavala llama, la falacia tautológica (Zavala, 2007).

Sin embargo, después de estos conflictos, Losilla distingue una nueva etapa en la creación metafílmica durante los años 80's,

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. Pero a la vez podemos y debemos referirnos a él –o a algunas de sus muestras– como una de las modalidades más sutiles y fructíferas de lo que se ha venido en llamar cine dentro del cine (Losilla en Navarrete, 2003, p.4).

Losilla afirma, que durante estos años el cine ya no necesitó mostrar cámaras o pantallas para que una película pudiera hablar sobre cine, sino simplemente bastaba utilizar la llamada “memoria cinematográfica” (Navarrete, 2003), concepto similar al que Samoyalut expone con “la memoria de la literatura”.

Ahora hay motivos distintos, por ejemplo, se comienza a usar un recurso metadiscursivo, que fue un resultado de toda una vida reflexiva como espectadores cinematográficos en salas de cine o en televisión<sup>55</sup>.

Esta nueva manera de representar el metacine, en palabras de Navarrete,

son discursos deudores de la ruptura señalada en la posguerra pero su génesis se debe, no a ésta, sino a la aprehensión del fenómeno cinematográfico desde una perspectiva global, obteniéndose filmes

---

<sup>55</sup> Grandes ejemplos de filmes sin recursos de cámaras y pantallas, son *8 ½* de Fellini, *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, el proyecto de *Ten minutes older: The trumpet and the cello* compilado por Nicolas McClintock, *Crímenes y pecados* o *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, entre muchísimas más.

perfectamente institucionalizados pues no necesitan romper con nada  
(Navarrete, 2003, p.5).

Después de ver que el cine puede hablar de sí mismo de una manera reflexiva sin necesidad de aparatos característicos del mundo del cine, surgen discursos auto-referenciales, enfrentamientos discursivos entre lo real y su reflejo, entre un universos de ilusiones ópticas y sobre todo, el metacine "posmoderno" llega a ser una manera no sólo de representar la forma en que en efecto se hace el cine, sino llega a cuestionar al espectador sobre el mundo en el que vive a través del cine mismo.<sup>56</sup>

De esta manera, según las anotaciones de Losilla, el cine dentro del cine pasa de ser un idealismo tautológico a una estrategia para conocer la realidad y el medio en el que vivimos, pasa de ser una mera descripción sobre el arte propio a su relación dialéctica con el exterior; de hecho, ese recorrido que hace la narrativa cinematográfica durante esos años, logra que el cine sea entendido como un descubrimiento del "efecto de las cosas en uno mismo" (Losilla, 1994).

Y este itinerario o recorrido: del subjetivismo al objetivismo, del naturalismo al materialismo, de la tautología al metacine, aparece por ejemplo de una manera clara y limpia en *El ladrón de orquídeas*. Una muestra de distintos procesos de construcción y de diferentes recorridos de un mismo discurso, que en el siguiente apartado desglosaremos ampliamente.

Ahora bien, dejando a un lado la terminología y centrándonos ya en el fenómeno, Navarrete mantiene como premisa, una dualidad dentro de la clasificación del cine dentro del cine:

→ Los filmes que hablan sobre otros filmes

→ Los filmes que hablan sobre sus propia construcción; o bien, la construcción del hecho cinematográfico (Navarrete, 2002, p.2).

---

<sup>56</sup> Filmes que han contribuido a ser parte del fenómeno del metacine, y que además, se han extendido hacia áreas de intertextualidad, son por ejemplo *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker sobre la capacidad del cine para salvaguardar la imagen y la memoria. *Y la vida continúa* (1992), de Abbas Kiarostami, y *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice.

Es apartir de esta dicotomía, que el autor desarrolla toda una taxonomía que nos parece bastante útil para los análisis de obras metaficcionales, metafílmicas o intertextuales:

1. Los filmes que se esfuerzan por mostrar las *espectacularidades* y los *artificios* de los que el cine se apoya, con el objetivo de que el espectador vea la magia de la puesta en escena invisible, “siempre negada en aras de una hipertrofia del realismo”. → *Moulin Rouge* (2002)
2. “El cine como relación intertextual de unos discursos con otros”: la *citación*<sup>57</sup>. → *Stardust memories* (1980) de Woody Allen, *Bellísima* (1951) de Luchino Visconti.
3. El cine como un *discurso reflexivo* sobre la propia construcción de su relato o discursos que muestran la naturaleza del cine como aparato ideológico. → *Cantando bajo la lluvia* (1952)
4. “*Atrezo*”: el cine como fondo argumental. Es decir, cuando algún aspecto cinematográfico mostrado en el filme sólo tiene la intención de ser un escenario como trama argumental, sin reflexiones ni interacciones entre otros textos. → *Scooby Doo actor de Hollywood* (1979), *Anna Karenina* (2012) de Joe Wright.

Es curioso notar, que en los estudios del *metateatro* la clasificación es similar. Según Richard Hornby en su obra en *Drama, metadrama and perception*, cataloga cuatro tipos de técnicas para el drama autoconsciente:

- El drama dentro del drama
- La ceremonia dentro del drama
- La idea de desempeñar un papel dentro de otro
- Las referencias o alusiones literarias o de la vida real, la autorreferencia.

---

<sup>57</sup> Recordando que la citación es una de las maneras propuestas por Gerard Genette para representar la intertextualidad.

Estas taxonomías van claramente dirigidas a los “porqués” del metacine y a sus objetivos específicos y particulares. Sin embargo, además de esta clasificación general, proponemos en esta investigación, otras sub-categorías que van desde los distintos agentes que tienen un rol o papel dentro del discurso reflexivo, auto-referencial y auto-consciente cinematográfico para así obtener análisis más precisos<sup>58</sup>:

1. El metacine desde el *espectador*: la experiencia de ser un espectador → *To each his own cinema* (2007) [cortometraje] de David Lynch, *Cinema paradiso* (1987) de Giuseppe Tornatore.
2. El metacine desde el *director (y escritor)*: formas en que un director construye su propia obra → (1979) *All that jazz* de Bob Fosse, *S.O.B.* (1981) de Blake Edwards, *The Big Picture* (1989) de Christopher Guest, *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollain.
3. El metacine desde el *actor*: la manera en que los actores viven la construcción de los relatos → *Black Swan* (2010) de Darren Aronofsky, *The French Lieutenant's Woman* (1981) de Karel Reisz.
4. El metacine desde el *cine*: un homenaje a la autoconstrucción → *La noche americana* (1973) de Francois Truffaut, *Bienvenido-Welcome* (1995) de Gabriel Retes, *Living in Oblivion* (1995) de Tom DiCillo.

Es cierto, que son inabarcables los casos de textos y obras metafilmicas que han existido a lo largo de la historia del cine, sin embargo, son también los trabajos taxonómicos y de clasificaciones internas, las que nos son útiles para poder identificarlas, analizarlas y hablar de ellas.

---

<sup>58</sup> Además de estas taxonomías, recordemos que una de las aportaciones de Hutcheon fue diferenciar entre metaficción tematizada (o explícita) y la metaficción actualizada (o implícita), además de que estableció una importante distinción entre la metaficción diegética y la metaficción lingüística.

Para cerrar, el cine también ha querido jugar con las muñecas rusas; y gracias a este ejercicio, se han producido extraordinarios filmes que no son más que un recurso o una arma con la que se muestran al desnudo las consecuencias de una obra en todas sus escalas.

Sabiendo entonces los objetivos claros del uso de la metaficción en el cine, consideramos pertinente dejar las generalidades y ver un amplio, claro y particular ejemplo de la manera en que este recurso narrativo opera; es decir, en el filme de *El Ladrón de orquídeas*.

## **CAPÍTULO IV Análisis cinematográfico**

### *El ladrón de orquídeas*

Una vez ya hecha la aproximación al estudio de la metaficción y del metacine, así como también establecidos los campos disciplinarios en los que convergen los relatos literarios y fílmicos, estamos en condiciones de proponer un análisis de *El ladrón de orquídeas* a través de los procesos metaficcionales que en ésta se evidencian.

El objetivo de este último capítulo, es lograr ver con claridad, una posible manera de cómo el *metacine* es usado y representado. *El ladrón de orquídeas* sólo es un ejemplo dentro de miles más, que exhibe el juego de la estrategia narrativa metaficcional y el papel que desempeña dentro del cine mismo. Además, evidencia los roles de la intertextualidad y la reflexividad, y la manera en que son insertados en esta lúdica estructura cinematográfica.

Primeramente hablaremos sobre las generalidades de este filme, tales como datos técnicos, personajes, historia, motivos y temas. Después, con un fin más didáctico, pasaremos a la parte de un análisis más concreto de los momentos particulares en los que los procesos metafictivos se hacen más presentes y evidentes.

| <b>FICHA TÉCNICA</b><br><b>El ladrón de orquídeas</b> |  |
|---|--|
| Título original                                       | <i>Adaptation</i>  |
| Año   | 2002   |
| Duración  | 114 min.   |
| País  | EUA  |
| Director  | Spike Jonze  |
| Guión   | Charlie Kaufman, Donald Kaufman <sup>59</sup>  |
| Novela  | Susan Orlean   |
| Música  | Carter Burwell   |
| Fotografía  | Lance Acord  |
| Reparto   | Nicolas Cage   |
|   | Meryl Streep   |
|   | Chris Cooper   |
|   | Tilda Swinton  |
|   | Maggie Gyllenhaal  |
|   | Cara Seymour   |
|   | Brian Cox  |
|   | Judy Greer   |
|   | Stephen Tobolowsky   |
|   | Jim Beaver   |
|   | Ron Livingston   |
| Productora  | Columbia Pictures  |
|   | Intermedia   |
| Edición   | Eric Zumbrunnen  |
| Premios   | <a href="#">2002</a> : Oscar: Mejor actor secundario (Chris Cooper). 4 nominaciones                      |
|   | <a href="#">2002</a> : Globos de Oro: Mejor actor (Cooper) y actriz secundarios (Streep). 6 nominaciones |
|   | <a href="#">2002</a> : Premios BAFTA: Mejor guión adaptado. 4 nominaciones                               |
|   | <a href="#">2002</a> : 2 premios National Board of Review: Mejor guión,                                  |

<sup>59</sup> El guión que presentó Charlie Kaufman a Columbia Pictures, tenía al lado de su nombre el de su ficticio hermano gemelo. De hecho, Donald Kaufman es el primer personaje de ficción que ha sido nominado a un Oscar de la academia como guionista.

|  |   |
|--|---|
|  | actor secundario  |
|  | <a href="#">2002</a> : Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor actor secundario (Chris Cooper)       |
|  | <a href="#">2002</a> : Círculo de críticos de Nueva York: Mejor guión                                     |
|  | <a href="#">2002</a> : 4 premios Festival de Toronto: Mejor actor, guión, película, actor secundario      |
|  | <a href="#">2002</a> : American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores películas del año                  |
|  | <a href="#">2002</a> : 2 Critics' Choice Awards: Actor sec. (Cooper), guión (C. Kauffman). 4 nominaciones |
|  | <a href="#">2003</a> : Festival de Berlín: Oso de Plata - Gran Premio del Jurado                          |

Hablar del filme *El ladrón de orquídeas*, es hablar al mismo tiempo de varios fenómenos: realidad y ficción, surrealismo y realismo, personajes reales y enmascarados, paralelismos, metáforas, analogías, bifrontismos e idilios desenfrenados. De cualquier manera, resulta un tanto difícil resumir esta película en pocas líneas. Por ello, será necesario recordar la trama de este filme para que nosotros y ustedes, estemos en una sintonía uniforme.

*El ladrón de orquídeas* cuenta la historia de un guionista, Charlie Kaufman (Nicolas Cage), a quien se le encomienda adaptar a una película, la novela escrita por la periodista Susan Orlean (Meryl Streep). Esta novela, habla sobre el personaje John Laroche (Chris Cooper), un excéntrico amante de la naturaleza y de las orquídeas en particular. El eje del relato se centra en las dificultades que encuentra Charlie para comenzar su guión. Mientras trata en vano de buscar la inspiración necesaria, Charlie debe convivir y sobrevivir a sus penas cotidianas, sus frustraciones con las mujeres, y especialmente con su hermano gemelo Donald (Nicolas Cage), quien aunque totalmente opuesto a él, se muda a su casa a costa de Charlie. Además, de una manera un tanto superficial, Donald decide también convertirse en un guionista, acudiendo para ello a los seminarios de Robert McKee, en los que aprenderá una especie de receta para “escribir éxitos”.

El filme muestra de forma paralela, la historia del real ladrón de orquídeas, que de hecho, nace en el momento en que John Laroche es capturado por la policía cuando robaba orquídeas del Parque Nacional de Florida. Él es ayudado por algunos indios Seminolas

quienes usaban las flores más que para efectuar sus ritos tradicionales, para extraer una sustancia alucinógena. Laroche entonces, es sometido a juicio, momento en el que su vida se cruza con Susan Orelan, quien le pide algunas entrevistas y poco a poco ambos se van convirtiendo en amigos y finalmente en amantes. Así, Susan publica un artículo muy llamativo sobre este ladrón de orquídeas y posteriormente un libro, cuyos derechos para una película serán adquiridos por Columbia Pictures. Es aquí cuando regresamos al inicio de la película, cuando Charlie Kaufman debe de hacer esa adaptación cinematográfica.

Con una estructura plagada de elipsis impredecibles, *El ladrón de orquídeas*, nos muestra una visión entre satírica y dramática de Charlie Kaufman, en la que mezcla elementos biográficos y ficcionales para dar vida a este filme construido como un juego de espejos casi borgianos, en los que se muestran los distintos niveles de realidad de cada personaje y de cada historia.

El filme lo podemos dividir en dos prácticas partes. La primera resulta ser una representación de cómo Charlie Kaufman define al cine. Desde el bloqueo creativo hasta el odio por el gurú Robert Mckee, podemos presenciar la postura que Charlie tiene ante el cine: un cine “reflexivo”, impredecible, independiente, preocupado por la sociedad actual y sin los artificios que una película comercial exhibe.

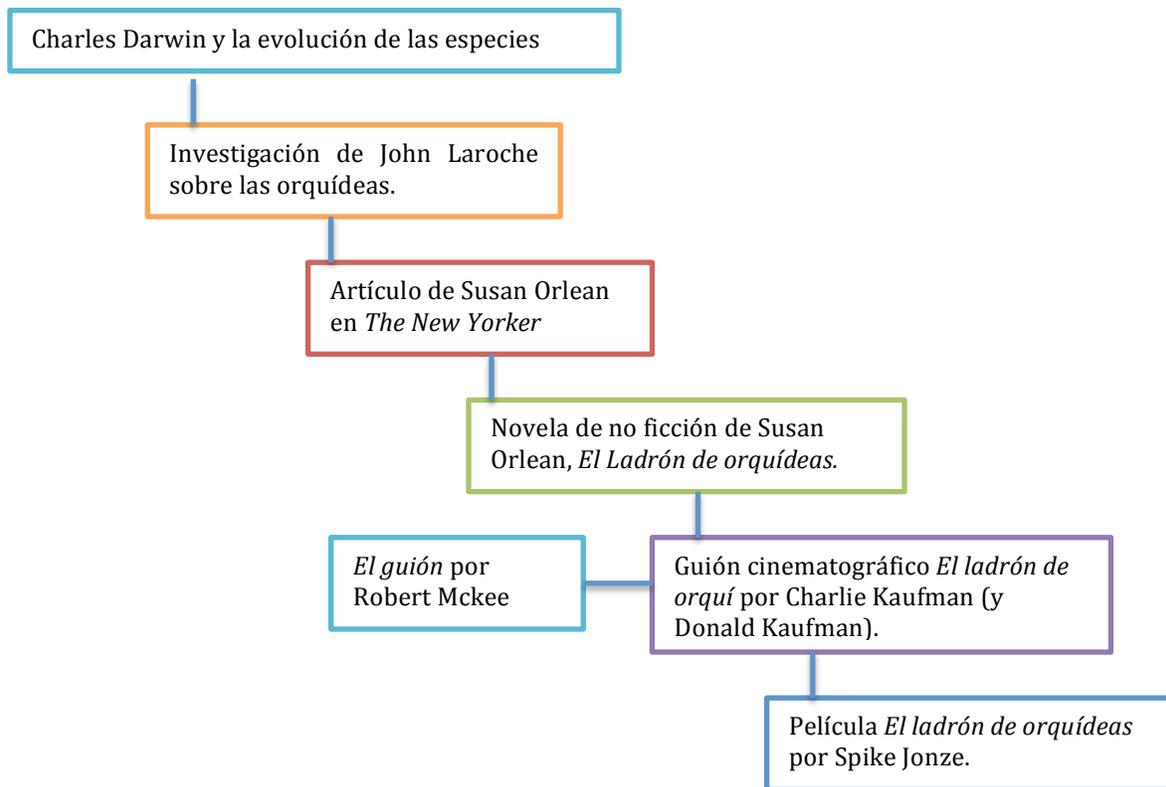
Y por otro lado, en la segunda parte, la trama se convierte en el *cliché* típico del cine más comercial al que Donald admira: sexo, drogas y tretas. De hecho, la estructura de saltos temporales y de *flashbacks* imposibles hacen del film, sobre todo en esta mitad, una narración al estilo de *Mulholland Drive*<sup>60</sup>, en la que incluso, contradicen por completo la tesis que el personaje de Charlie sostenía hasta ese momento: la idea de hacer un guión que no trataría de robo de orquídeas ni de traficantes, ni de personajes que aprenden lecciones de vida o que llegan a quererse o a superar obstáculos y que triunfan al final, “porque el libro no es así y la vida tampoco” (Jonze, 2002). De igual manera, en esta segunda parte es esencial el rol del hermano gemelo, Donald; quien representa la antítesis y el lado opuesto de lo que tanto profesional como personalmente es Charlie.

---

<sup>60</sup> Película *neo-noir* del 2001, escrita y dirigida por David Lynch y protagonizada por Naomi Watts, Laura Harring, y Justin Theroux.

A partir de estas dos partes, de esta lucha entre la industria y la creación, se van alternando varios planos dentro de la misma historia: en algunos momentos se muestran imágenes resultantes de la lectura del guionista preso del bloqueo creativo; por ejemplo, ciertos aspectos del desarrollo del universo, Charles Darwin escribiendo su obra sobre el origen y la evolución de las especies, resumiendo en segundos la historia del planeta y detallando para llegar a la obsesión por las orquídeas y a los relatos de aventureros que desafiaron enfermedades y peligros para obtener la especie más preciada. Luego de dicha exposición, transitamos a la más miserable de las especies, un triste representante del género humano en su categoría “guionista de cine”. Y con esas imágenes intermedias, podemos vislumbrar que todo ello puede ser el guión mismo de la historia que vamos viendo, trasladada ya al cine; y que el director (y guionista), aparte de revelar una metáfora de que los seres humanos tienen la rareza y la contingencia de las orquídeas, pretenden desarrollar una historia en que, al parecer, lo que sucede es precisamente, la imposibilidad de contar una historia. Es por ello, que se puede aceptar sin demasiados titubeos la situación actual en la que se encuentra el guionista. Ya que básicamente, *El ladrón de orquídeas* se convierte así en una neurótica resistencia de un cineasta a adaptarse al concepto de la industria *hollywoodense*.

Como lo hemos adelantado en los preliminares de este trabajo, la sinopsis del filme en cuestión, además de ser el argumento de la película, de hecho, también es la sucesión real de eventos que llevaron a la creación y producción de esta película. Desde esa realidad, la red intertextual y la cadena metafictiva que da origen al filme de *El ladrón de orquídeas*, se compone de varios escalones que en cierto modo, han pasado por un proceso de adaptación en el amplio sentido de la palabra. A continuación, presentamos de una manera gráfica, el orden de esta adaptación final y los intertextos precedentes con los que Jonze y Kaufman han trabajado.



Ahora bien, aunque no es el espacio para ahondar en el problema de la adaptación de la literatura al cine, sí resaltaremos que el proceso de adaptación (no sólo literario) resulta un concepto muy interesante y recurrente en varios niveles, dentro del filme. De hecho, es la adaptación y la sobrevivencia, los problemas metafóricos más fuertes que se van mencionando durante toda la trama. Este fenómeno natural, justamente es el proceso por el que pasa el texto filmico de *El ladrón de orquídeas*:

Adaptación (de la biología): característica que ha desarrollado un organismo mediante selección natural a lo largo de muchas generaciones, para solventar los problemas de supervivencia y reproducción a los que se enfrentaron sus antecesores.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Cita recuperada en junio del 2014, en el blog: <http://imagin-as.blogspot.com.es/2010/07/experimento-imagin-vii-ejercicio.html>

Así, somos testigos de distintos procesos de integración, adaptación y de supervivencia. Charlie Kaufman empieza a adaptar una novela al cine y acaba adaptándose a su incapacidad de adaptarla. Laroche está fascinado por la habilidad que tienen las plantas de mutar, de adaptarse; mientras que Susan cree que para el ser humano adaptarse es vergonzoso, “es como huir”. Y a medida que lee sobre ellos, Kaufman no para de hacerse preguntas sobre la evolución de las especies y sobre su propia existencia. Charlie voltea, reflexiona hacia el mundo del cine y su entorno, Donlad hacia el mundo de hollywood y Susan hacia el mundo pasional de Laroche. Incluso, las narraciones paralelas que se entrecruzan y la estructura poliédrica, también van alterando la evolución (adaptación) de los mismos personajes, observados casi como especies en “peligro de extinción”; y finalmente, Laroche voleta hacia la naturaleza. Y ahí, a partir de la naturaleza, es cuando Charlie logra inspirarse y ver la relación con los seres humanos:

Cada orquídea se parece a un determinado insecto, así que el insecto se siente atraído por esa flor, su doble, su alma gemela, y no hay un anhelo mayor para él que hacerle el amor, cuando el insecto se aleja, divisa otra flor alma gemela y le hace el amor, polinizándola, y ni la flor ni el insecto entenderán jamás el significado de este acto de amor, pero ¿cómo van a saber ellos que gracias a su danza el mundo sigue girando? (Jonze, 2002).

Por supuesto, no estamos ante una película que trate sobre flores, no es una película de ladrones ni tampoco una película de amor. Es una película sobre la adaptación, (cualquiera que sea el campo que la precise), pero sobre todo, es una película sobre cómo escribir una película. Así, *El ladrón de orquídeas* es simultáneamente una adaptación y un guión original, que al ser un libro de no-ficción se convierte en una aventura de ficción (Stam, 2009).

Partiendo entonces, de esta trama metafictiva, podemos comenzar a unir todos los términos, conceptos, analogías, comparaciones y coincidencias que hemos descubierto y explicado a lo largo del presente trabajo.

En *El ladrón de orquídeas* no sólo tenemos a un guionista y a una escritora reproduciéndose a sí mismos, sino que además estamos rodeados de elementos

autorreferenciales, de intertextos evidentes y de momentos autorreflexivos, que a su vez, nos llevan a secuencias donde se revela un alto nivel de autoconsciencia.

En primer lugar, será necesario retomar la sección anterior titulada *Aproximaciones al metacine*, y partir de las características y tipos de metacine enunciados, para así, ya con un panorama mas completo, identificar a *El ladrón de orquídeas* sin dudas, como una obra metafictiva.

Desde un primer momento, notamos que *El ladrón de orquídeas* está construida con un lenguaje que en todo momento habla de sí mismo, a través de las dos formas que Losilla identifica dentro del desarrollo del metacine: es decir, encontramos en algunos momentos objetos físicos del mundo del cine, pero también nos encontramos con momentos autorreferenciales y con esos enfrentamientos discursivos entre lo real y su reflejo, de los que hablábamos páginas antes. Junto con ellos, la recurrente fragmentación del discurso y la invitación a la reflexión del espectador, son sólo algunas pistas de que en efecto, nos encontramos ante una obra metafictiva.

Sabemos que el metacine se dedica a describir y exhibir los propios procesos de construcción y de creación de los filmes; *El ladrón de orquídeas* no es la excepción. Esto, porque la película pertenece y contiene dentro, las dos clasificaciones que Navarrete expone. Por un lado, el filme habla sobre otros filmes (como *¿Quieres ser John Malkovich?*, 1999); y por otro lado, la película también habla sobre su propia construcción (en este caso, cómo Kaufman intenta escribir esta historia).

Además de que este filme se encuentra dentro de las dos vertientes generales del metacine que Navarrete propone; también está dentro de dos categorías más: consideramos que *El ladrón de orquídeas* es un filme que en algunas ocasiones muestra la relación intertextual de unos discursos con otros (citación), y que por otro lado, también es un cine estructurado a partir de un discurso reflexivo constante sobre la construcción de su relato, y que por ello, es posible ver y notar la naturaleza del cine, de este cine, como dice Stam, “como aparato ideológico”.

La búsqueda de la metaficción dentro de *El ladrón de orquídeas* se ve reflejada desde varios ojos. En un primer plano, vemos al cine desde la mirada de su creador, el *guionista*: es decir, por un lado a Charlie Kaufman esbozando la forma en que quiere construir su propia adaptación; y por otro, a Donald Kaufman escribiendo un guión siguiendo la fórmula de Robert Mckee. En un segundo plano, podemos ver el metacine desde los *espectadores* internos de *El ladrón de orquídeas*: Susan Orlean siendo espectadora de las pasiones de Laroche; Charlie siendo espectador y lector de la novela de Orlean y Donald espectador de los seminarios de Mckee. Es decir, la evidencia de la experiencia de ser un espectador en varios niveles, también es una manera de construir el metacine.

También, de una manera muy sutil y suave, se esboza al metacine visto desde un *actor*; que aunque es Charlie Kaufman como personaje y no como actor, su mirada es la que lleva el relato y lleva paralelamente a los demás discursos.

Y finalmente, está el metacine visto desde el *cine*, como una manera de homenaje a la auto-construcción. Esto lo vemos en el filme, a través de los discursos reflexivos en donde tanto los personajes como el espectador se preguntan qué es el cine, cómo se hace, cómo se escribe, qué se busca con el cine y cómo nos gusta el cine. Así, el cine mismo se vuelve un personaje pasivo, que contribuye al desarrollo de la metaficción y a la representación de la misma.

De hecho, ya veíamos que cuando se pone en primer plano al cine como institución, y hay un énfasis en la creación del espectáculo y en el artificio como ingrediente fundamental, la obra ante la que nos encontramos sería una perteneciente al “cine clásico no realista”, un tipo de cine en el que el común denominador es cuando se tiene la impresión de estar frente a una obra inconclusa, una obra que está creándose simultáneamente en el momento preciso en el que se contempla o se lee; una sensación que abre camino a nuevos discursos y nuevas estructuras.

Incluso, recordemos que fue Brecht quien rechazó al teatro clásico, demandando en su lugar una estructura narrativa que era interrumpida, fracturada y digresiva. Y es de hecho, *El ladrón de orquídeas* un ejemplo claro de esta estructura interrumpida porque a lo largo del filme se corta la continuidad del relato para continuar con otro; es fracturada porque

precisamente estos cortes son tajantes y violentamente quebrantados tanto en espacio como en tiempo. Y finalmente es un filme que en algunos momentos es digresivo, porque se rompe continuamente el hilo del discurso para intercalar otros temas o relatos sin conexión aparente; de hecho, un efecto muy parecido al que logra el estilo de “el flujo de consciencia”.

Dicho todo lo anterior, creemos conveniente pasar al análisis particular y práctico de las secuencias que hemos seleccionado para ejemplificar cómo se hacen presentes algunos mecanismos propios del *metacine*.

Algunos de los recursos narrativos que veremos, son continuamente utilizados en varias secuencias dentro del filme; sin embargo, cabe resaltar que para no ser innecesariamente reiterativos, solamente mencionaremos un momento dentro del filme por cada caso metaficcional.

| MINUTO-<br>SECUENCIA | DESCRIPCIÓN-<br>ACCIÓN                         | PROCESO METAFICTIVO   |
|----------------------|--|---|
| 0:22 - 2:01          | Monólogo Charlie Kaufman ( <i>Voz en off</i> ) | <p>El filme comienza con un monólogo de Kaufman a manera de <i>flujo de consciencia</i>, y da inicio con la siguiente línea: “¿Tengo un pensamiento original en mi cabeza?”, seguido de dos minutos de pensamientos inconexos relacionados con la manera en que el personaje se ve y se siente consigo mismo.</p> <p>Con esta primera línea, que de hecho es precisamente uno de los principales miedos que mueve al personaje durante todo el filme, nos remite al concepto que John Barth propone al hablar sobre la metaficción, el arte del agotamiento:</p> <p>“Se refiere al arte, con la premisa de la imposibilidad</p> |

virtual de la novedad en el período contemporáneo.”

Es decir, el hastío de no encontrar “inspiración” para escribir, relacionado con la presión de querer innovar dentro de la industria cinematográfica, es el principal problema de Kaufman, el guionista y el personaje.

Y es con este primer monólogo que nos acercamos a la auto-consciencia poco ordenada y a la auto-reflexión poco clara del personaje.

2:02 – 2:52

Set de rodaje en *¿Quieres ser John Malkovich?* (1998).  
Detrás de cámaras.

Si en el filme de Jonze, *¿Quieres ser John Malkovich?*, el hallazgo más interesante era el adentramiento de los personajes en el cuerpo y mente del actor hollywoodense John Malkovich a través de un misterioso pasadizo; en *El ladrón de orquídeas* el cine incursiona en su propio mundo, capturándose en el momento de filmar, confundiendo lo filmable y lo filmado. Los personajes de ficción alternan en el set con actores que interpretan su propio papel: el actor John Malkovich, el primer asistente de dirección y el camarógrafo. Aparecen también cameos de John Cusack y el verdadero guionista que se topa con Nicolas Cage.

Recordemos que a partir de los 90’s, Ardila propone una reducción de términos para llegar a definir que una obra auto-referencial es aquella que logra problematizar la relación ficción-realidad. Estamos aquí entonces, ante una secuencia puramente intertextual y auto-referencial, donde notamos que se está auto-citando el propio director; se refiere y se señala hacia sí mismo y hacia su filme pasado.

Podría decirse que es un mecanismo muy parecido al que Julia Kristeva llama “mosaico de citas” o a la “citación” de Gerard Genette.

|                    |  |   |
|--------------------|--|---|
| <p>2:58 - 3:09</p> | <p>Charlie se pregunta:<br/> “¿Qué hago aquí? (...) Llevo 40 años en este planeta y todavía no entiendo nada. ¿Qué hago aquí? ¿cómo llegue aquí?” (Jonze, 2002).</p> | <p>Desde la naturaleza del tema que nos atañe, sabemos que el interés del presente trabajo son los discursos que se interrogan a sí mismos.</p> <p>En esta pequeña secuencia simplemente se muestran algunas de las primeras interrogantes auto-reflexivas del personaje de Charlie, en un momento de auto-consciencia.</p> <p>Recordemos que cuando comienza a surgir el interés de la literatura por la misma literatura, el punto de vista del artista, cineasta o escritor cambia y se revierte a sí mismo. Es decir, deja de ver y de representar al exterior, para verse y preguntarse cómo es que hace lo que hace, cómo es que su obra habla por sí misma, cómo se construye, cómo se ve o cómo se lee.</p> <p>Así durante el filme en cuestión, vemos cómo primeramente Charlie se cuestiona sobre sí mismo, para después cuestionar lo que hace, lo que escribe, lo que piensa y lo que siente.</p> |
| <p>4:25 - 6:10</p> | <p>Charlie habla con la productora sobre su idea de adaptar la novela de Orlean.</p>   | <p>La relación entre la verosimilitud y la metaficción es un problema que la adaptación de hecho, también atiende en este específico caso.</p> <p>El peligro de la apuesta metafictiva y metaliteraria, es que se convierta pura y solamente en recurso y en un lugar para que el capricho y el artificio crezcan, abandonando ese principio imprescindible del que hablábamos respecto a las leyes internas de la verosimilitud. Es decir, cuando nos encargamos de descifrar en los textos cinematográficos, si las acciones o los personajes son considerados como legítimos de representación filmica.</p> <p>Respecto a esta compleja discusión, en la presente secuencia, Charlie habla sobre cómo quiere adaptar la novela de Orlean, respetando los</p>   |

intereses y emociones particulares de la autora; y con el mínimo interés de convertir su guión en una película de suspenso, acción y romance, “porque el libro no es así y la vida tampoco” (Jonze, 2002).

Durante esta plática, que más bien es una reflexión de Charlie en voz alta, el guionista se posiciona para decidir cómo es que quiere adaptar, qué sí quiere escribir y qué es lo que no va a permitir.

Esta premisa, junto con el papel que juega la verosimilitud dentro de esta estrategia narrativa, nos acerca al concepto de novela auto-reflexiva que Michel Boyd propone. Una definición que sin duda, no solamente habla del proceso reflexivo dentro de la literatura, sino que además de extenderse al campo filmico, se reproduce en los intereses personales de los mismos personajes.

“Las novelas de este tipo tratan de revisar el acto de escribir en sí mismo, alejarse del proyecto de representación de un mundo imaginario y volverse para examinar sus propios mecanismos” (Boyd, 1983, p.41).

Nos damos cuenta entonces, que es posible que la dificultad de abordar una adaptación cinematográfica puede dar lugar a una inteligente obra metaficcional, donde los personajes ficticios y los protagonistas reales se confundan ante la mirada cómplice del espectador para entonces, reflexionar sobre la labor que supone la creación, por parte de Charlie, de un nuevo relato.

6:11 – 6:37

Primer *flashback* con Susan Orlean en Nueva York, comenzando a escribir la historia de *El ladrón de orquídeas*.

El tema sobre la recepción de los textos dentro *El ladrón de orquídeas*, resulta ser muy parecido a la del filme *Las horas* (Daldry, 2002). En ambas, se cuentan historias paralelas encapsuladas en distintas épocas pero ligadas por una historia en común. *Las horas*, comienza con Virginia Woolf escribiendo su obra *Mrs. Dalloway*;

paralelamente, se encuentra el personaje de Laura Brown, quien años después lee esa misma novela; finalmente, está el personaje de Clarissa Vaughan quien resulta ser la versión contemporánea del personaje de la obra de Wolf. Y no solo eso, sino que además el guión hecho por David Hare está basado en la novela homónima de Michael Cunningham, que a su vez está basada en la obra de Virginia Wolf, *Mrs. Dalloway*.

Dentro de *El ladrón de orquídeas* pasa algo muy semejante. Nos encontramos con los hechos reales de Laroche y el robo de las orquídeas. Después, está Susan Orlean escribiendo sobre este personaje y su crimen. Y finalmente, años después, está Charlie Kaufman leyendo a Orlean para adaptarla a un guión cinematográfico.

En esta secuencia vemos cómo inicia el libro de Orlean, siendo ella además de autora, lectora. Y sobre todo traductora de hechos a palabras y de acciones a emociones.

De esta manera, aquí llegamos a una interesante paradoja que incluso Hutcheon menciona. Sabemos que el concepto del que ella parte es la novela narcisista, sin embargo, a pesar de que nos encontramos ante un texto que es narcisísticamente auto-reflexivo, a la vez, está orientado a los lectores.

Así, podemos notar que el papel de los distintos lectores resulta fundamental en los textos auto-reflexivos y que los autores, en su obra metaficcional, se encargan siempre de mostrar la importancia del mismo.

6:42 – 6:55

Segundo *flashback* con Laroche en Florida, escuchando los escritos de Charles Darwin.

Esta pequeña secuencia sólo muestra uno de los escalones de la red intertextual y la cadena metafictiva de la que hablábamos previamente. Laroche, no el personaje sino la persona, escucha atentamente los escritos de Darwin acerca de la evolución, para así poder aplicarlos en su

|               |  |
|---------------|--|
|               | búsqueda de las “orquídeas fantasmas”.   |
| 10:29 – 12:14 | <p>Los hermanos Kaufman hablan sobre sus puntos de vista acerca del guionismo y la industria del cine.</p> <p>Recordemos que en filmes como <i>Cantando bajo la lluvia</i> (1952), el metacine se hace presente por medio de momentos con un discurso que reflexiona sobre la propia construcción de su relato o también, a través de discursos que muestran la naturaleza del cine como aparato ideológico.</p> <p>De esta manera, es indudable pensar que en una secuencia como esta, el espectador se ve orillado, a presenciar un momento de la lucha de un guionista contra el sistema industrial cinematográfico <i>hollywoodiense</i>. Y para complementar esta discusión, es importante notar el rol que juega el hermano gemelo de Charlie, Donald.</p> <p>Semióticamente, la dualidad de los hermanos nos remite a varios filmes en los que la dicotomía de personalidades haya ayudado a poner en claro los distintos puntos de vista que juegan dentro de la historia: <i>Spider</i> (David Cronenberg, 2002), <i>Identidad</i> (James Mangold, 2003) o <i>El club de la pelea</i> (David Fincher, 1999).</p> <p>Así, con los personajes alternos a los protagonistas, en el caso de <i>El ladrón de orquídeas</i>, Kaufman utiliza, en su “autobiografía”, un hermano gemelo que representa aquello en lo que teme convertirse, es decir, un guionista superficial que sigue los clichés y las reglas de Hollywood.</p> <p>Con ello, este filme logra no solamente construirse a partir de varios géneros, sino que incluso los critica, implantando toda una observación intimista de lo que representa esa industria cinematográfica. A esos géneros en mezcla, criticándolos sin piedad, Charlie los</p> |

|                      |   |
|----------------------|---|
|                      | <p>deshace con mordacidad y al final, en el tercer acto, termina convirtiéndose en el objeto criticado.</p>   |
| <p>13:52 – 14:20</p> | <p>Charlie frente a su máquina de escribir.<br/><i>Voz en off:</i></p> <p>“Para empezar. ¿Cómo empezar? Tengo hambre. Necesito un café. El café me ayudaría a pensar. Debería de escribir algo y luego tomarme un café como recompensa. Un café con un bizcocho. Bueno. Necesito establecer los temas. Quizá de plátano con nueces. Esos bizcochos son ricos.”</p> <p>Steve Kelleman en 1980 propone y define el concepto de novela auto-generadora:</p> <p>“es un relato, normalmente escrito en primera persona, sobre cómo se va desarrollando un personaje hasta el momento en que es capaz de coger su pluma y componer la novela que nosotros acabamos de leer” (Kelleman, 1980, p.40).</p> <p>Durante esta secuencia, la definición de Kelleman nos acerca mucho a la forma en que Kaufman enfrenta el proceso creativo: la imposibilidad de escribir pese a estar pensando, además del afamado síndrome de la hoja en blanco.</p> <p>De hecho, desde la literatura, en ciertos momentos estamos ante un conflicto muy parecido al que autores como Apollinaire, Roussel, Péc, Proust, Flaubert o Breton han ya experimentado. Por el lado latino, Josefina Vicens también trata este conflicto, en su obra <i>El libro vacío</i> (1958). Una novela que sigue destacándose por su estructura y sobreviviendo al paso de los años. Este texto es considerado por muchos como una novela metafictiva y clasificada por otros como una muestra de la antinovela, que recordemos, surge como movimiento literario en Francia en la década de los 50’s.</p> <p>En esta obra, el protagonista José García, sufre desesperadamente por su incapacidad de crear una novela. Y esta imposibilidad de la escritura, ésta su agonía diaria, se nos relata en forma de un diario siempre a punto de ser negado u olvidado, pero que el protagonista sigue escribiendo, porque confiesa en su delirio: “No puedo dejar de escribir” (p.41).</p> <p>Y así como con Kaufman, nos encontramos no solamente ante el miedo e incapacidad de escribir,</p> |

sino que también es por medio de éste, que la consciencia del personaje fluye y así somos capaces de conocerlo aún más: las reflexiones sobre el arte, sobre el acto de escribir, sobre ellos y la existencia misma.

Es así que como novela (y filme) auto-generadora, podemos encontrarnos con soliloquios llenos de pensamientos perturbadores de una misma índole, creando un artefacto escritural que sirve para que el texto medite sobre sí mismo:

"Si encontrara una primera frase, fuerte, precisa, impresionante, tal vez la segunda sería más fácil y la tercera vendría por sí misma" (Vicens, 2008, p.21).

También, sobre las inseguridades del personaje ante su profesión y reflexiones íntimas escritas en primera persona:

"¿Cómo harán los que escriben? ¿Cómo lograrán que sus palabras los obedezcan? Las mías van por donde quieren, por donde pueden" (Vicens, 2008, p. 42).

Entre narraciones sobre su vida personal, junto a sus reflexiones sobre el arte y el artista, el cine, la literatura y la gran necesidad de comunicarse, tanto en Vicens como en Kaufman, desembocan siempre, en la desesperación y la amargura de lo "no-escrito":

"El verdadero problema está en el arranque, en el punto de partida... tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla" (Vicens, 2008, p.137).

De esta manera el conflicto textual se ejemplifica sin duda, por medio de una auto-reflexividad íntima, encarnada en la voz de un personaje que carece de ideas, en donde no hay acción ni trama, sino una hoja en blanco en la que no puede escribir.

|               |  |
|---------------|--|
|               | <p>Definitivamente, Kaufman muestra problemas para dramatizar una historia de no ficción sobre una planta pero, tanto en la historia como en el guión, resuelve que la única solución es unir todos los puntos, lo que incluye las propias interrelaciones que desencadenan los procesos de documentación de las diferentes escrituras, la de su alter ego y la de la escritora del libro de origen (Aguilar, 2010).</p>   |
| 14:23 – 14:57 | <p>Se introduce el género documental narrado por la misma Orlean, recorriendo algunos de los accidentes por los que han pasado los cazadores de orquídeas más famosos: William Arnold muere en el Río Orinoco 10 años antes; Osmers desaparece en Borneo; Augustus Margary muere en China.</p> <p>Como hemos visto, incorporar en la misma obra fragmentos de relatos de otras obras e incluso de otros géneros, es una característica de la literatura moderna que se vuelve paradigmática a partir de <i>El Quijote</i>. Recordemos que dentro de las muchas críticas negativas que tuvo Cervantes, fue el uso de este recurso narrativo; ya que decían que desviaba al lector de la historia principal.</p> <p>En el caso de <i>El ladrón de orquídeas</i>, la introducción de momentos con otro género tal como el documental o el reportaje no desvían realmente de la historia, sino mas bien, ejemplifican, contribuyen y aportan tanto al personaje (Orlean) como a la fábula; y de esta manera se logra en menos de un minuto hablar sobre la historia dentro de una historia y de la ficción dentro de la ficción misma.</p> |
| 35:17 – 35:58 | <p>Susan y Laroche hablan sobre el proceso de la adaptación.</p> <p>Sabemos que uno de los enlaces más estudiados y más desarrollados entre la literatura y el cine, es la adaptación; durante esta secuencia, vemos de una manera metafórica que se habla de los distintos significados que se le dan, ambos personajes, al concepto de adaptación.</p> <p>“Laroche: ¿Sabes por qué me gustan las plantas? Porque son mutables. La adaptación es un proceso profundo. Significa que te las ingenias para prosperar en el mundo.<br/>Susan: Pero es más fácil para las plantas. Es decir, no</p>   |

|                      |  |  |
|----------------------|--|--|
|                      |  | <p>tienen memoria. Solo pasan a lo que sigue. Pero para una persona, adaptarse es casi vergonzoso. Es como huir.” (Jonze, 2002)</p>  |
| <p>39:58 – 40:15</p> | <p>Inglatera hace 139 años. <i>Flashback</i> de Darwin escribiendo:</p> <p>“He inferido que probablemente todos los seres orgánicos que han pasado sobre esta tierra, descienden de una forma primordial, a la cual se le infundó la vida” (Jonze, 2002)</p> | <p>En definitiva, la auto-consciencia es una manera muy didáctica de mostrar la naturaleza de los textos. Indagar y razonar sobre la ficción desde la ficción misma, resulta ser el proceso de la auto-consciencia.</p> <p>De hecho, recordemos que es Hutcheon quien habla no solamente de la consciencia dentro texto sino de su lector, quien se vuelve más consciente sobre su papel dentro de una lectura metafictiva y así construir distintos sentidos en los textos.</p>   |
| <p>40:16 – 41:39</p> | <p>Charlie decide cómo quiere empezar su película.</p>   | <p>“Los lectores nos volvemos co-productores pero, a la vez, se preserva cierta distancia.” (M.Martínez, 1992, p.78).</p> <p>De esta manera, recordemos que dentro de la red intertextual que dio origen finalmente a la película de <i>El ladrón de orquídeas</i>, no somos nosotros los únicos lectores-espectadores, sino tanto los creadores como los personajes, fueron antes lectores de otro intertexto precedente.</p> <p>Así, en esta secuencia vemos a Charlie aplicando la teoría de la evolución de Darwin a sus ideas creativas.</p> <p>“Es un viaje de evolución, de adaptación. El viaje que todos hacemos. Un viaje que nos une a todos. Según Darwin, todos venimos del mismo organismo. Y sin embargo, aquí estoy yo. Y ahí está Laroche. Y ahí está Orlean. Y está la orquídea fantasma. Todos atrapados en nuestros cuerpos en momentos de la historia. Eso es. Eso es lo que necesito hacer. Unir toda la historia” (Jonze, 2002).</p> <p>Lo interesante es que posteriormente a esta reflexión, Charlie comienza a describir cómo quiere empezar su guión. La descripción es</p> |

precisamente, lo que hemos visto en pantalla en el minuto 3:10:

“Empezamos antes del inicio de la vida. Todo está sin vida. Y entonces empieza la vida. Con organismos. Unicelulares. Es antes del sexo. Todo era asexual. De ahí pasamos a cosas más grandes. Medusas. Peces a los que les salieron patas y caminaron. Y luego vemos, dinosaurios. Y ellos existen mucho tiempo. Y luego llega un asteroide y ¡pum!. Insectos, mamíferos, primates, monos. Monos antiguos convirtiéndose en monos nuevos. Luego simios. Yo qué sé. Y luego el hombre. Vemos la historia de la civilización. Cazar y recolectar, agricultura, guerra, amor, religión, enfermedades, tecnología. Llegamos hasta este momento para acabar con Susan escribiendo sobre flores. Y ¡bang! empieza la película.” (Jonze, 2002).

De hecho, este recurso pirandelliano de describir lo que vemos o lo que estamos a punto de ver, tal como una acotación teatral, se repite varias veces en la película; a éste, recordemos que Stam lo llama autodesignación del código, es decir, un mensaje se repite dentro de la misma estructura del mensaje. Un espejo borgiano. Una muñeca rusa.

57:32 – 58:27

Charlie crea la metaficción.

Durante este minuto del filme, se continúa reproduciendo fragmentadamente, el proceso de creación por parte de Charlie, hasta el momento en que el espectador lo legitima. Es decir, el guionista describe lo que quiere que pase a continuación y posteriormente pasa.

Lo que escuchamos en *Voz en off* de Charlie es: “¿A quién quiero engañar? Esta no es la historia de Susan Orlean. No tengo nexos con ella. No entiendo nada fuera de mi odio a mí mismo, y mi existencia patética. Lo único sobre lo que realmente puedo escribir es sobre mí y mi propia...”

Y lo que vemos es a Charlie narrando a su

grabadora de voz:

“Abrimos con Charlie Kaufman. Gordo, viejo, calvo y repugnante, sentado en un restaurante frente a Valerie Thomas, una encantadora y esbelta ejecutiva del cine. Kaufman, tratando de conseguir un trabajo, queriendo impresionarla suda profusamente”.

Este recurso lo veremos repetidamente durante todo el film, invitándonos a la confusión temporal entre las acciones y las escenas, pero además, evidenciando y exponiendo la manera en que la obra se está construyendo.

66:22 – 69:22

Charlie Kaufman asiste al seminario de Robert Mckee.

Robert Mckee es un guionista estadounidense creador del libro teórico *El Guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (1997). Un libro, en el que Mckee habla desde el estructuralismo, sobre cómo debe de ser construida la narrativa de los guiones cinematográficos, para finalmente estipular las reglas de qué es lo que hace que una historia sea o no interesante y vendible para el público.

Dentro de esta secuencia, Mckee, quien es una gran figura dentro del ámbito académico y la industria cinematográfica de Hollywood, se ve transformado en manos de Kaufman en un personaje de ficción. Sin duda, hablamos de un proceso intertextual.

El punto climático de esta cuestión comienza en el segundo tercio de la película, cuando el guionista Charlie Kaufman decide asistir al seminario de Mckee para aclarar sus ideas creativas. Al interpelar al profesor sobre el origen de las ficciones y poner en duda la aptitud de la realidad para generarlas, el guionista es severamente desaprobado por el seminarista.

En una posterior conversación, Mckee le dice al guionista que “cualquier asunto puede servir para

construir una historia si se consigue un final aceptable”, siempre y cuando no intervenga ese *deus ex machina* que resolvía tantas comedias de la antigüedad clásica y al que todavía suelen acudir “los malos narradores”.

En este punto, el espectador está capacitado y en todas las condiciones de recapitular sobre lo que la película le ha ofrecido hasta entonces; e incluso, podría catalogar el filme, hasta ese momento, como aquel que intencionalmente no ha querido seguir ninguna de las reglas narrativas de Mckee. Sin embargo, en el último tercio de la película, esos consejos junto con la personalidad de Donald, le darán un giro estructural totalmente distinto.

108:53 –  
109:38

Charlie piensa en cómo terminar el guión y lo termina.

Después de las persecuciones, la muerte, el amorío y toda la mezcla de géneros que se hacen presentes en la última parte, la historia culmina con la reflexión de Charlie, la manera en que quiere terminar su historia.

“Me tengo que ir a casa. Ya sé cómo acabar el guión. Acaba con Kaufman manejando después de comer con Amelia sabiendo cómo terminar el guión. ¡Carajo! Eso es *voz en off*, Mckee no lo aprobaría. ¿Cómo puedo mostrar sus pensamientos? No lo sé. ¿Qué importa lo que diga Mckee. Siento que esto está bien. Es concluyente. Me pregunto, ¿quién me interpretará a mí? Alguien no muy gordo. Me gusta Gerard Depardieu, pero ¿puede hablar sin acento? En fin, ya acabó y eso es algo. Así que Kaufman se va después de ver a Amelia, lleno de esperanza por primera vez. Esto me gusta. Está bien.” (Jonze, 2002)

Mientras Charlie maneja, escuchamos su *voz en off*, un recurso narrativo de hecho condenado por los gurús del guión, pero que paradójicamente, resulta valioso al permitir contrastar, lo que piensa el personaje con lo que hace.

Lucien Dällenbach en 1977 habla sobre el artificio de la *mise en abyme* y lo describe como:

“Es todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”

Tal como unas muñecas rusas funciona la *mise en abyme*. En el arte occidental, se refiere a los casos en los que una imagen contiene una pequeña copia de sí misma, repitiéndose la ecuación hasta el infinito. Esta expresión, como hablábamos al inicio de este trabajo, viene de la heráldica y se ha extendido con el tiempo a las diferentes artes.

Por ejemplo, el pintor, poeta y periodista Nico Scheepmaker creó el término del “*Efecto Droste*”, por la marca holandesa de cacao que lleva el mismo nombre, sobre cuyo empaque se ve a una mujer sosteniendo una bandeja con una taza y un empaque de la misma marca sobre el que se repite la misma imagen de la mujer sosteniendo la bandeja. (Acrossi, 2011)

A esto, recordemos que Mieke Bal lo llama el texto espejo,

“...lo que se pone en la perspectiva de la regresión infinita no es la totalidad de una imagen [como ocurre en la *mise en abyme* pictórica o ideográfica], sino sólo parte de un texto” (Ardila, 2009, p.38).

Este recurso estético de reflejos y de auto-referencia lo notamos en varias secuencias de la película. Sin embargo, particularmente en esta última, es posible notar el rol que tiene la *voz en off* de Kaufman (autor). Ya que en un mundo demasiado pirandelliano, pareciera ser una especie de apuntador, dictándole a los personajes lo que hacen y están por hacer.

Incluso, esto mismo podría anclarse de una

manera complementaria a la noción de la intertextualidad interna que Ricardou propone: la forma en que se relaciona un texto consigo mismo. Así, la auto-citación y la auto-referencia dentro del mismo texto, en este caso *El ladrón de orquídeas*, son elementos indudablemente metafictivos, que logran reafirmar la técnica narrativa a través de evidenciar los mecanismos de la lectura y de la escritura.

El análisis anterior, nos es útil por varias cuestiones. En primer lugar, notamos que las estrategias para que la metaficción se haga presente son tan abundantes como las nociones del término mismo. Es decir, la metaficción no tiene una fórmula, pero sí tiene tendencias flexibles que se adaptan a la obra y a los autores para hacerse visible. Y decimos visible, porque es fundamental recordar que uno de los principales objetivos de la metaficción es dejar huella, tangente, de que la ficción se ha construido a través de la ficción misma.

En segundo lugar, notamos que dentro de *El ladrón de orquídeas* todos los personajes escritores y sus teorías sobre la escritura están viajando entre un laberinto pirandelliano de duplicidades, en donde se invita al espectador en todo momento a continuar reflexionando, junto con ellos, cuestiones de verosimilitud, intertextualidad, auto-referencialidad y auto-consciencia.

Para resumir lo que ha sido señalado hasta aquí, vemos en *El ladrón de orquídeas* que la metaficción encarna a través de muchas estrategias: flujos de consciencia, auto-reflexiones por medio de *voces en off* y discusiones evidentes en donde se exponen puntos de vista acerca del cine mismo. Interrogantes auto-reflexivas de los personajes que nos llevan a conocer la manera en que piensan. Se hace evidente por medio de la polémica *mise en abyme* y sus reflejos infinitos. La intertextualidad, la autoconsciencia en el papel de lector y de escritor, el miedo que comparten ante “la hoja en blanco”. La adaptación como medio de unión entre la literatura y el cine. La introducción cervantina

de géneros dentro de uno mismo. Y por último, el problema del realismo y la verosimilitud al estar ante una obra que se refleja hacia sí misma.

Así, con este análisis pretendemos darle al lector, una aproximación sistemática que no solamente lo lleve a conocer el filme en cuestión, sino también aportarle una metodología, de entre muchas otras, para analizar un filme o un texto cinematográfico, a partir de la incorporación de elementos provenientes de muy diversos contextos de interpretación y de autores pertenecientes a distintas corrientes artísticas.

## NOTAS CONCLUSIVAS

En esta investigación, hemos tratado de ofrecer algunas posibilidades inherentes en el estudio de la metaficción, desde las amplias definiciones surgidas desde el siglo pasado, hasta los textos más recientes que lograron aportar bases para el estudio de las obras metaficcionales. Desde las discusiones literarias hasta las interdisciplinarias, hemos intentado ubicar el rol de la *metaficción* y la manera en que se hace presente.

De igual manera es fundamental reconocer la diferencia entre la presente investigación y una de carácter audiovisual o meramente interdisciplinar. Esto, porque recordemos que lo que une a las distintas disciplinas analizadas desde la mirada de literatura comparada es lo *puramente literario*. Es decir, aquí rastreamos un concepto nacido en la literatura para posteriormente ubicarlo en un texto cinematográfico, sin haber entrado en discusiones fuera de lo narrativo.

También, es importante reconocer que la metaficción abrió una rica variedad de posibilidades y relaciones entre la literatura y el cine. Nos permite de hecho, reflexionar sobre ambas áreas la manera en que ellas mismas construyen sus propios discursos.

Así, a partir esta exposición y con el objetivo de aclarar y ordenar información, proponemos algunas conclusiones sobre el acto de leer, de escribir y de analizar una obra metafictiva.

1. El principal objetivo de la metaficción, es la exaltación y el énfasis tangible de las huellas del proceso de creación en la obra.
2. La metaficción es una herramienta narrativa que no trata de poner a prueba la capacidad de la literatura para poder imitar a la realidad dentro de una obra literaria, sino más bien, es una estrategia que muestra abiertamente el proceso de su producción, permitiendo evidenciar la ficción a través de la ficción.
3. Para que el acto de la lectura metafictiva se convierta en parte de esta situación narrativa, es imprescindible el papel del lector. Es decir, los lectores nos volvemos y nos reconocemos como co-productores de la obra, participamos de forma creativa, intelectual e imaginativa pero a la vez, sabemos preservar cierta distancia. Nuestra aportación es clave en los textos auto-reflexivos y el autor, a través de su obra, se encarga de mostrar la importancia de nosotros.
4. La estrategia metafictiva no solamente trata de enfocarse en el autor o en el lector como agentes individuales, sino también en el proceso de producción y recepción del lenguaje y sus discursos.
5. Los escritores creadores de obras metafictivas, involucran todas las facetas de la construcción literaria: el lenguaje, las convenciones, los motivos, los personajes, la relación del artista con su lector y con su obra, así como también la relación de la obra con su autor.

6. La metaficción cuestiona no sólo la relación entre la literatura o el cine y la identidad humana, sino que también reflexiona la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del cine, el mundo literario y el mundo fuera de ello.
7. Finalmente, la metaficción también tiene la función de un documento histórico. Saber cómo se hacía el teatro en cierta época, qué métodos de actuación usaban. Cómo se hacía el cine o la literatura en cierto país; o por qué dificultades pasaban los escritores, los directores o los actores al hacer su arte en un espacio y tiempo específico.

Las ambigüedades conceptuales ante las que nos hemos situado, han sido el problema que nos motivó a que en el presente trabajo se le haya prestado una especial atención a los conceptos y sus definiciones. Aquí, no solamente nos dedicamos a rastrear el concepto de *metaficción*, sino que también analizamos la relación colindante y fronteriza que tiene con algunos otros términos que la complementan y la fortalecen.

En una primera instancia, recorrimos los problemas con los que la metaficción se topó durante su propia construcción. Sin embargo, resaltamos que la búsqueda dentro de este trabajo, responde a la exigencia más profunda de su propia naturaleza, es decir, la disciplina que se interroga a sí misma. Así viajamos entre los distintos conceptos que se le han atribuido al término, que si bien, lejos de hacer una lista de “antónimos”, logramos ver la amplitud de una gran familia semántica y morfológica que engloba toda una estrategia de reflexión narrativa y de interpretación consciente.

En segundo lugar, vimos y revisamos la relación entre la metaficción y la intertextualidad. Esta última, orientada más hacia el área cinematográfica que literaria.

Es incuestionable que las estrategias narrativas metaficcionales se cruzan con las intertextuales; y es importante recordar, que la metaficción es siempre, de alguna manera, una especie de (auto) intertextualidad.

Así, pudimos ver que la intertextualidad cinematográfica considera que el texto fílmico está construido a partir de elementos (intertextos) que ponen en evidencia la existencia de

previos discursos; estos entendidos como los intertextos que hacen visible “los influjos culturales a los que se encuentra sometido el espacio textual objeto de análisis” (Pérez Bowie, 2008, p.153). Por otro lado, insistimos, a manera de sugerencia, que la intertextualidad no debe ser usada para dar explicaciones “esclarecedoras” sobre las razones del autor ni la genealogía del texto, sino más bien, debe ser una herramienta que sirva para construir y argumentar la memoria colectiva de la historia de la literatura y del cine, el significado de los textos y la casi infinita exploración del lenguaje.

Por otro lado, nos dedicamos a revisar los roces de la concepción que los términos del realismo y de la reflexividad, tienen con la metaficción. Ahí, comprobamos que en este tipo de construcciones narrativas, la relación entre forma y contenido es paradójica: ya que en cuestión de contenido sí se habla de una específica realidad (tal y como los procesos de creación de una obra teatral o cinematográfica), pero en cuestión de forma, se suele romper con toda tradición estilística y narrativa (como el uso de los confusos laberintos entre realidad y ficción).

Cuando hablamos de realismo, sabemos que también está incluida la necesidad por parte del creador de generar una empatía y compenetración con sus espectadores, así como también del espectador por identificarse con la obra recibida. Es mediante esta empatía y acercamiento reflexivo, que la mayoría de las creaciones metaficcionales pretenden hacer visible el modo de funcionar del relato, y así aportar una invitación al espectador o lector para que sea consciente del modo de crear y recibir esa obra.

Así entonces, después de revisar casi cuarenta años de indagaciones en torno a la *metaficción* como concepto y como estrategia narrativa incluso antes de llamarse como tal, resaltamos cinco momentos reveladores:

1. Antes de llamarse *metaficción*, el concepto más próximo fue el de *novela autoconsciente* en 1975 propuesto por Robert Alter. Lo interesante es que en primera instancia, su propuesta definición no estaba nada alejada a las definiciones más contemporáneas : “aquella novela que se jacta de su condición de artificio” (Alter en Ardila, 2009, p.36).

2. La invitación a la autoconsciencia a través de distintas obras, fue el primer objetivo de las obras, que después serían metaficcionales.
3. La idea de que la obra misma revierta su mirada hacia su interior y se revele como una obra de ficción, es la idea constante en todas las definiciones encontradas desde las investigaciones de la Escuela Anglosajona de 1975 a 1989.
4. Sin embargo, desde la mirada europea, los adjetivos que resaltan para definir al recurso narrativo son: engaño, literatura liberada, regresión infinita, fenómeno inclusivo. (1957-1977)
5. A partir de los años 90's, se intentan trazar líneas divisorias entre los tres conceptos que se han encargado de construir la metaficción desde sus raíces: autoreflexividad, autoconsciencia y autoreferencialidad; sin embargo, las definiciones no han sido lo suficientemente fuertes y determinantes hasta hoy, como para deslindarse una de la otra.

Después de descubrir toda nuestra “babel terminológica”, en el siguiente capítulo, pasamos al área propiamente del *metacine*. Ahí, nos damos cuenta que el aporte de las películas que hablan sobre sí mismas es el hecho de reflexionar. El cine, reflexiona sobre sí mismo, es auto-referencial y auto-consciente. Este fenómeno metafictivo, abarca alusiones, reflexiones, invitaciones y citas de un texto fílmico dentro de otro, así como la muestra del artificio, la construcción y las huellas de todo su engranaje interno o del proceso de recepción de los espectadores. El cine metaficcional es ante todo contador de historias, pero como lenguaje ofrece la posibilidad de hablar de sus propias historias, historias que tienen que ver con él mismo, con su proceso de creación, con sus directores, guionistas, actores o productores, con otras películas y por supuesto con sus espectadores, y lo hace utilizando sus propios procesos constructivos.

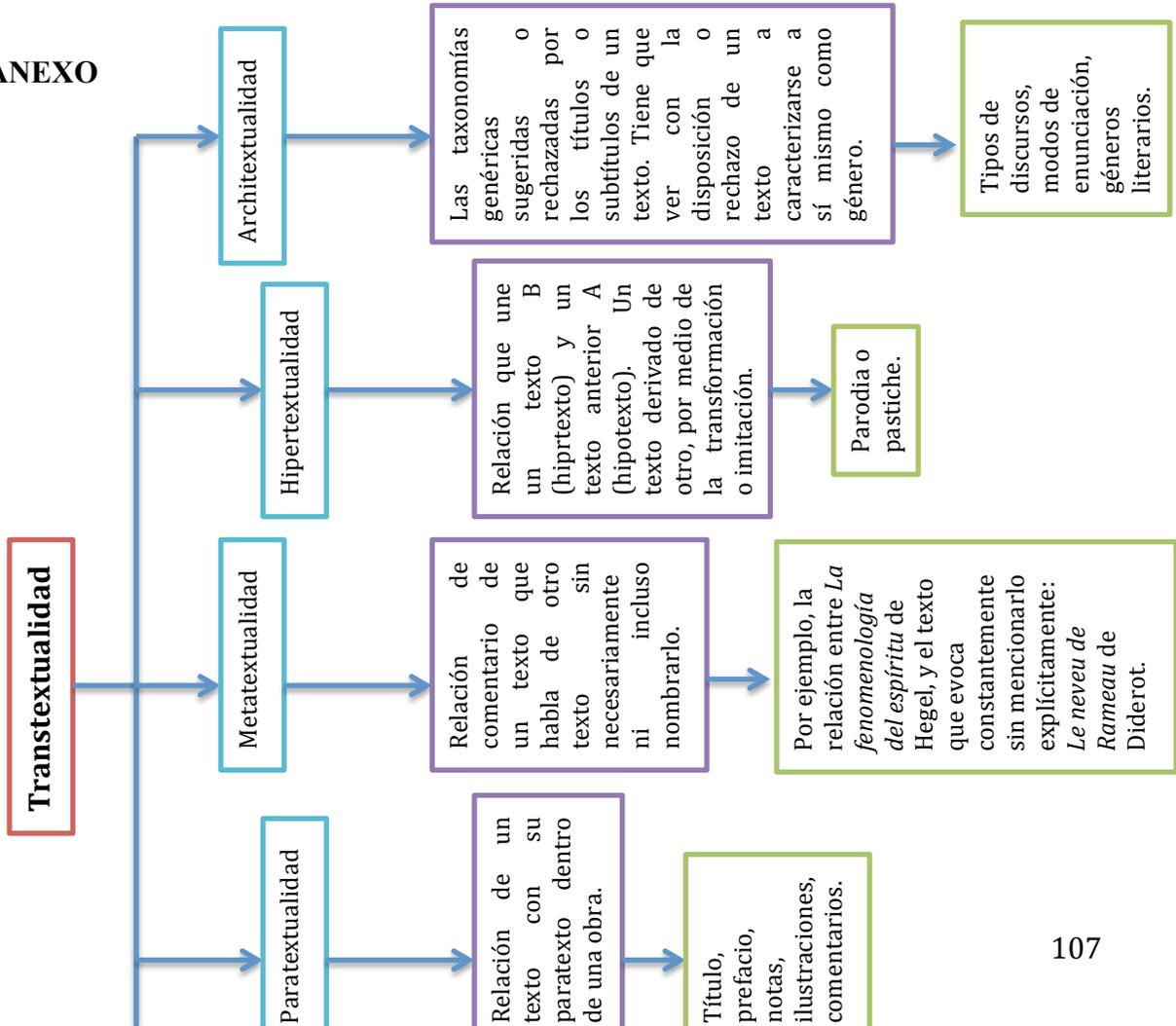
Conocimos las taxonomías que algunos autores proponen para una mejor clasificación e identificación de la manera en que el metacine es representado. Y de esta manera, que sus guías nos atrevimos a proponer nuestro propio análisis de una específica puesta en

escena: *El ladrón de orquídeas*. Que si bien, no nos dedicamos a adjetivizar el filme, ni analizar cuestiones visuales, tales como fotografía, montaje o actuaciones; sino más bien a identificar los momentos en los que algunos de los procesos metafictivos se representan y se auto-construyen dentro del mismo filme.

Por otro lado, aunque el tema de la adaptación no era nuestro interés particular, pudimos observar y comprobar que la dificultad de abordar una adaptación cinematográfica puede llegar a dar origen a una inteligente obra metaficcional, como es el caso de *El ladrón de orquídeas*. Donde los personajes, los actores y los creadores, se confunden ante la mirada del espectador-cómplice, para así poder reflexionar sobre la labor que supone la creación de una obra.

Finalmente, mirando y reflexionando todo lo anterior, queda decir que la metaficción es un rasgo de la narrativa moderna que se ha encargado de que al mirar la propia poética de los discursos, se lleve e invite a la discusión que su existencia ya contiene de por sí, en un complejo espacio de movimiento, replanteamiento, ampliación y contradictorios entrecruces. La metaficción es una forma de interpretación de un mundo del lector, del autor, del personaje y del actor. Es un recurso que nació por necesidad. Necesidad de resolver cuestionamientos sobre las artes, las disciplinas, las creaciones y los creadores: cómo se escribe, qué es un autor, qué es un personaje, cómo se hace y cómo se construye.

ANEXO



## **BIBLIOGRAFÍA**

Acrossi, Angela. (2011). *El ladrón de orquídeas*. Recuperado en junio 2014 en: <http://abrelojo.com/disenio-comunicacion-y-moda/adaptation/>

Anderson, Vera. (2012) Revista *Cine Premiere*. Recuperado en octubre del 2013 en <http://www.cinepremiere.com.mx/25495-el-ladron-de-orquideas-adaptation-dir-spike-jonze-2002.html>

Aguilar Sambricio, Carlos. (2010) *Adaptation. El ladrón de orquídeas en Miradas de cine: revista de actualidad y análisis cinematográfico*. Recuperado en Octubre 2013 en <http://www.miradas.net/2010/05/estudios/adaptation-el-ladron-de-orquideas-2.html>

Ardila J., Clemencia. (2009) *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana*. Universidad EAFIT.

Bal, Mieke (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

Baltodano Román, Gabriel. (2009) *La literatura y el cine: una historia de relaciones*. Universidad Nacional de Costa Rica.

Bazin, André (1958). *¿Qué es el cine?*. Recuperado en febrero 2014 en:  
<http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1303867636QueeselCine-AFavordeunCineImpuro.pdf>

Boyd, Michael (1983). *The reflexive novel. Fiction as critique*. Bucknell University Press. USA.

Bustillo, Carmen. (1997) *La aventura metaficcional*. Venezuela, Colección Tesis Ciencias Sociales. Equinoccio. Ed. de la Universidad Simón Bolívar.

Carrera, L. (2000) *La metaficción virtual: hacia una estrategia posible en la narrativa finisecular lationamericana del siglo XX*. Tesis presentada para optar al Grado de Doctor en Letras. Universidad Católica de Andrés Bello. Impreso

Camarero, J. (2004) *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Ed. Anthropos.

\_\_\_\_\_ (2008) *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Ed. Anthropos

Couto, Ana Florencia. (2013) *La responsabilidad en la pasión en El ladrón de orquídeas*. Recuperado en octubre del 2013 en <http://www.eticaycine.org/El-ladron-de-orquideas>

Eisenstein, Sergei (1974) *El sentido del cine*. Siglo XXI. México.

\_\_\_\_\_ (1986) *La forma del cine*. Siglo XXI. México.

Fernández, L. M. (1993). Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada) en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica N° 2, Año 1993*. Recuperado en Octubre del 2013 de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--15/html/dcd92966-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--15/html/dcd92966-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html)

Gaspar, C. (1998). *Los umbrales de la travesía textual en la <<metaficción productiva>>* (Tomo LIII Núm 2). Venezuela: Ed. Thesaurus.

\_\_\_\_\_ (1998). *Realidad, ficción e ideología: la productividad interdiscursiva*. Escritos en arte, estética y cultura. Núm. 7. Venezuela, Publicación electrónica

\_\_\_\_\_ (2001). *Metaficción postmoderna y debate académico: algunas reflexiones*. Artículo de la Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Núm. 23. Venezuela, enero-julio de. pp. 7-16. Publicación electrónica

Gnisci, Armando. (2002) *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Ed. Crítica

Gomez-Vidal, Elvire. (1989) *El espectáculo de la creación y de la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*. Burdeos, Francia, Presses Universitaires de Bordeaux.

Guillén, Claudio. (1985) *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Ed. Crítica.

Hutcheon, Linda. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario, Canada. Wilfrid Laurier University Press.

Javijaureguitv.(2010) Estructuras narrativas: Adaptation. Recuperado en octubre del 2013 en <http://javijaureguitv.wordpress.com/2012/10/09/estructuras-narrativas-adaptation-el-ladron-de-orquideas/>

Kracauer, Siegfried (1947). *De Caligari a Hitler*. Ed. Paidós. Barcelona

Kristeller, Paul. O (1980) *El pensamiento renacentista y las artes*. Taurus: Madrid.

Larson, Catherine (1989). *El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación*. Indiana University Press.

Losilla, Carlos (1994) *Cine en el cine: Tautología y Metacine*. Recuperado en mayo del 2014 en: [http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=57%3Acatapuntetautologiaymetacine&option=com\\_content&Itemid=6](http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=57%3Acatapuntetautologiaymetacine&option=com_content&Itemid=6)

M. Martínez, Elena. (1992) *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid, Verbum.

Mckee, Robert. (1999) *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. España, Ed. Alba

Morris, Pam (2003). *Realism*. Londres: Routledge.

Navarrete, Luis (2002): *Cine y Cine* en UTRERA, Rafael (editor) *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Padilla Libros Editores & Libreros, Sevilla.

\_\_\_\_\_ (2003). *El cine dentro del cine*. Recuperado en mayo del 2014 en: [www.csub.edu/~tfernandez\\_ulloa/METACINE.doc](http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/METACINE.doc)

Orejas, Francisco. (2003) *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid. Perspectivas. Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada.

Orlean, Susan. (2001) *El ladrón de orquídeas: una historia verdadera de belleza y obsesión*. Ed. Anagrama

Pérez Bowie, José Antonio. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. España. Ed. Universidad Salamanca.

Pérez Ríu, Carmen (2010). *El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y del teatro*. En ARBOR Ciencia, Pensamiento y cultura. Universidad de Oviedo.

Rincón, Carlos. (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Ed. Universidad Nacional

Sánchez Aguilar, Alejandra. (2011) *Casas de encantamiento y El espía del aire, de Ignacio Solares: la reflexión de la escritura*. en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. No.12 Hermosillo, Sonora.

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona. Paidós Comunicación.

\_\_\_\_\_ (2010) *De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos filmico-literarios* en la Revista, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Universidad Complutense de Madrid.

Scholes, Robert. (1970) *Metafiction* en *The Iowa Review* Vol. 1, No. 4. Recuperado en septiembre del 2013 en <http://www.jstor.org/discover/10.2307/20157652>.

Sobejano-Moran Antonio. (2003) *Metaficción española en la postmodernidad*. Ed Gyersa. Barcelona

Stam, Robert. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós  
\_\_\_\_\_ (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Textos de difusión cultural / UNAM.

Thomas, Karin. (1987) *Diccionario del arte actual*. Barcelona, España. Ed. Labor

Torres Perdigón, Andrea. (2011) *La noción de metaficción en la novela contemporánea*. Université Paris Sorbonne. en *Réécritures II. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, Eduardo Ramos-Izquierdo (dir.), Publicación electrónica

Villanueva, D. (1994) *Literatura comparada y teoría de la literatura*. En Curso de teoría de la literatura. Madrid: Taurus.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona.

Vicens, Josefina. (2008). *El libro vacío*. México: FCE

Zavala, Lauro (2007). *Del cine a la literatura y de la literatura al cine*. Revista Casa del Tiempo. Dic- Ene 2007. UAM

\_\_\_\_\_ (2007) *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, D.F. UACM

\_\_\_\_\_ (1999) “*Un modelo para el análisis textual*” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

## FILMOGRAFÍA

Allen, Woody (Director). (1980). *Recuerdos de una estrella*. [DVD] EUA: United Artists

\_\_\_\_\_ (1985). *La rosa púrpura del Cairo*. [DVD] EUA

\_\_\_\_\_ (1989). *Crímenes y pecados*. [DVD] EUA

Aronofsky, Darren (Director). (2010). *El cisne negro*. [DVD] EUA: Fox Searchlight Pictures

Bollaín, Iciar (Director). (2010). *También la lluvia*. [DVD] España- México- Francia: Morena Films

Cronenberg, David (Director). (2002). *Spider*. Canadá, Reino Unido: Capitol Films.

Daldry, Stephen (Director). (2002) *Las horas* [DVD] EUA: Paramount Pictures

DiCillo, Tom (Director). (1995). *Viviendo en el olvido*. [DVD] EUA: Sony Pictures Classics

Donen, Stanley y Gene Kelly (Directores). (1952). *Cantando bajo la lluvia*. [DVD] EUA: Metro-Goldwyn-Mayer

Edwards, Blake (Director). (1981). *S.O.B.* [DVD] EUA: Paramount Pictures

Eisenstein, Sergei. (Director). (1925). *El acorazado Potemkin*. [DVD]. Unión Soviética: Goskino

Erice, Víctor (Director). (1992) *El sol del membrillo*. España: María Moreno P.C. , Igeldo Zine Produksioak, Euskal Media.

Fellini, Federico. (Director). (1963). *8 ½*. [DVD] Italia-Francia: Cineriz / Francinex

Fincher, David. (Director). (1999) *El club de la pelea*. EUA: 20th Century Fox

Fosse, Bob (Director). (1979). *All that jazz*. [DVD] EUA: 20th Century Fox - Columbia Pictures

Gondry, Michel (Director). (2004) *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*. [DVD] EUA: Focus Feautres

Guerín, José Luis. (Director). (1997). *Tren de Sombras*. [DVD] España: Grup Cinema-Art / Films 59

Guest, Christopher (Director). (1989). *The Big Picture*. [DVD] EUA: Columbia Pictures

Jacob, Gilles (Producer). (2007). *Cada quien con su cine*. [DVD] Francia: Cannes Film Festival

Jonze, Spike (Director). (1999). *¿Quieres ser John Malkovich?* [DVD] EUA: Universal Pictures

\_\_\_\_\_ (2000) *Jackass*. MTV Comedy Central

\_\_\_\_\_ (2002). *El Ladron de orquídeas*. [DVD] EUA: Sony Pictures.

\_\_\_\_\_ (2013). *Ella*. [DVD] EUA: Sony Pictures

Kiarostami, Abbas (Director). (1992). *Y la vida continúa*. [DVD] Irán: The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults

Luhrmann, Baz (Director). (2002). *Moulin Rouge!*. [DVD] EUA: 20th Century Fox

Lynch, David (Director). (2001). *Sueños, misterios y secretos*. EUA: Universal Pictures

Mangold, James (Director). (2003). *Identidad*. EUA: Columbia Pictures

Marker, Chris (Director). (1983). *Sin sol*. [DVD] Francia: Argos Films

McClintock, Nicolas. (Compilador). *Ten minutes older: The trumpet and the cello*. [DVD] Alemania: Road Movies Filmproduktion

Ness, Eliot. (Director). (1987). *Los intocables*. [DVD] EUA: Paramount Pictures

Patterson, Ray (Director). (1979). *Scooby actor de Hollywood*. [DVD] EUA: Hanna-Barbera Productions

Reisz, Karel (Director). (1981). *La mujer del teniente francés*. [DVD] Reino Unido: United Artists

Retes, Gabriel (Director). (1995). *Bienvenido-Welcome*. [DVD] México: IMCINE

Rossellini, Roberto (Director). (1945). *Roma, ciudad abierta*. [DVD] Italia: Excelsa Films

Sica, Vittorio de. (Director). (1948) *Ladrón de bicicletas*. [DVD] Italia: PDS Produzioni De Sica

Tarantino, Quentin (Director). (2003-2004) *Kill Bill. Vol.1 y 2* [DVD] EUA: Miramax

Tornatore, Giuseppe. (Director). (1988). *Cinema Paradiso*. [DVD] Italia-Francia: Les Films Ariane / Cristaldifilm / TFI Films / RAI

Truffaut, François (1973) *La noche americana*. [DVD] Francia: Warner-Columbia Film

Visconti, Luchino. (Director). (1948). *La tierra tiembla*. [DVD] Italia: Universalialia

\_\_\_\_\_ (1951). *Bellísima*. [DVD] Italia: MGM

Wright, Joe (Director). (2012). *Ana Karenina*. [DVD] EUA: Universal Pictures, Focus Features