

Cine dentro del cine

50 películas sobre el séptimo arte

PABLO ECHART





Pablo Echart

Cine dentro del cine

50 películas sobre
el séptimo arte

Director de la colección: Jordi Sánchez-Navarro

Diseño de la colección: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya

Primera edición en lengua castellana: febrero 2023

Primera edición en formato digital (PDF): febrero 2023

© Pablo Echart, del texto

© Album Archivo Fotográfico, de la imagen de cubierta (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950)

© Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya, de esta edición, 2023

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Marca comercial: Editorial UOC

www.editorialuoc.com

Realización editorial: FUOC

ISBN: 978-84-9180-984-5

Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño general y de la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación, de fotocopia o por otros métodos, sin la autorización previa por escrito de los titulares del *copyright*.

*A Telmo, con ilusión por ver pronto tus películas.
A Carlos Laboz, el amigo que me acercó a Ford y McCarey.*

Índice

Agradecimientos	9
Cine dentro del cine	11
LAS PELÍCULAS	31
Charlot, tramoyista de cine (1916)	33
El moderno Sherlock Holmes (1924)	36
Espejismos (1928)	39
El hombre de la cámara (1929)	42
Loquilandia (1941)	46
Los viajes de Sullivan (1941)	50
Vida en sombras (1948)	53
En un lugar solitario (1950)	56
El crepúsculo de los dioses (1950)	59
Bellísima (1951)	62
Cantando bajo la lluvia (1952)	66
Cautivos del mal (1952)	69
La señora sin camelias (1953)	72
Ha nacido una estrella (1954)	75
La condesa descalza (1954)	78
El fotógrafo del pánico (1960)	81
Un espía en Hollywood (1961)	85
Dos semanas en otra ciudad (1962)	88
Fellini 8 ½ (1963)	92
El desprecio (1963)	95
El héroe (1966)	98

David Holzman's Diary (1967)	101
La última película (1971)	104
La noche americana (1973)	107
El aficionado (1979)	110
El estado de las cosas (1982)	113
La rosa púrpura de El Cairo (1985)	116
Cinema Paradiso (1988)	119
Primer plano (1990)	122
Barton Fink (1991)	125
El juego de Hollywood (1992)	128
Ed Wood (1994)	131
La verdadera historia del cine (1995)	134
After Life (1998)	137
Mulholland Drive (2001)	140
Adaptation (El ladrón de orquídeas) (2002)	143
Oki's Movie (2010)	147
The Artist (2011)	150
La invención de Hugo (2011)	153
La casa Emak Bakia (2012)	157
Ilusión (2013)	160
Trumbo: La lista negra de Hollywood (2015)	163
The Disaster Artist (2017)	167
El león duerme esta noche (2017)	170
One Cut of the Dead (2017)	173
Al otro lado del viento (2018)	176
Érase una vez en... Hollywood (2019)	180
The Assistant (2019)	183
Mank (2020)	186
La isla de Bergman (2021)	189
Bibliografía	193
Anexo I. Un capricho donostiarra	203
Anexo II. Otras 50 películas representativas	207
El autor	209

Agradecimientos

Quiero agradecer el apoyo que en diversos momentos de la escritura he recibido de mis compañeros Miguel Muñoz Garnica, María Noguera, Andreu Arribas, Efrén Cuevas y Gabriel Insausti. También estoy agradecido a Jordi Sánchez-Navarro por haber apostado por este libro. Y a mi familia, que con generosidad me ha brindado el bien más escaso, el tiempo, para que lo escriba. Ojalá que sirva de invitación para volver sobre las películas que nos muestran lo que es el cine y que refuerzan nuestra pasión por él.

Cine dentro del cine

Un carruaje de caballos se aproxima a la cámara, la esquivo abandonando el plano por la derecha y deja a su paso una nube de polvo. A renglón seguido, un coche de motor se acerca al dispositivo a gran velocidad. Sus pasajeros maniobran para esquivarlo... pero el vehículo «colisiona» con la imagen, que funde a negro. Un intertítulo reza: «Oh! Mother would be pleased!».

Un caballero manifiesta su negativa a ser filmado por la cámara. Con vehemencia se acerca al dispositivo, que, como en el caso anterior, registra la situación en un plano fijo. Conforme avanza hacia la cámara, el plano general del personaje malhumorado se convierte sucesivamente en un primer plano, un primerísimo primer plano y un plano detalle de su boca, que se abre y, en una sutil transición por corte, se traga la cámara y al hombre que la manipula. La imagen del rostro del viandante retrocede mientras deglute a sus antagonistas, y al terminar muestra una sonrisa satisfecha.

Estos son los argumentos respectivos de *How it Feels to Be Run Over* (Cecil M. Hepworth, 1900) y *The Big Swallow* (James Williamson, 1901), dos micrometrajes que muestran la condición autorreflexiva del cine, que desde bien temprano exhibe sus dispositivos y procesos —aquí la cámara y la filmación—, y se representa a sí mismo. Los coetáneos *The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul, 1901) y *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902) encuentran la comedia

en la interacción que se establece entre el espectador (crédulo) y las imágenes que proyecta la pantalla cinematográfica, una veta que será profusamente explotada.

La apuesta por situar el cine como motivo central de las películas —lo que comúnmente llamamos *cine dentro del cine* y en la academia también se conoce por *metacine*— ha sido una constante en la historia del séptimo arte. Dooley (1981, pág. 505) recuerda, por ejemplo, que solamente en el Hollywood de los años veinte se produjeron más de noventa películas de este tipo, y en los años treinta, más de setenta *talkies about talkies*. Basta repasar el índice de este libro —o el anexo II— para constatar el atractivo que muchos cineastas han encontrado en esta práctica. Wilder, Minnelli, Antonioni, Fellini, Godard, Allen, Aldrich, Kiarostami, Almodóvar, Cukor, Fassbinder, Wenders, Philippe Garrel, Jonás Trueba, Hong Sang-soo, Bogdanovich, Edwards, Koreeda o Hazanavicius han practicado la metaficción de manera reiterada y, a veces, hasta febril. También es un género —si puede hablarse así— muy querido por el espectador cinéfilo, que de forma vicaria es invitado a participar en las bambalinas de un arte —y una industria— que adora.

Estamos ante un género que encuentra su argamasa en la representación de toda suerte de motivos argumentales sobre la creación del cine y sus protagonistas, pero que, como se comprobará, encuentra plasmaciones formales de lo más dispares. También se cultiva en cualquier cinematografía, si bien sobresale el protagonismo de Hollywood. Steven Cohan y Karen McNally han analizado en sendos trabajos recientes dos de las variantes fundamentales —con frecuencia entrelazadas— de la metaficción hollywoodiense: el *backstudio picture* y el *stardom film*. Con el primero, Cohan se refiere a una tradición significativa de films emplazados en Hollywood que, de *Espejismos* (King Vidor, 1928) a *El juego de Hollywood* (Robert Altman, 1992), pasando por *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) o *Cautivos del mal* (Vincente Minnelli, 1952), giran en torno a la producción de películas o en torno a cómo se forjan o destruyen carreras cinematográficas en Hollywood. Por encima de sus ambivalencias, con relatos que subrayan el cinismo y la ambición, pero también con otros que validan la movilidad social y el cumplimiento de los valores del sueño americano, Cohan sostiene que su función primordial es vender Hollywood como marca institucional,

mantener indemne su mística y equiparlo con la industria cinematográfica (2021, págs. 4-10). McNally llega a una conclusión similar al analizar los films que conceden el protagonismo a las estrellas de Hollywood (sean los personajes inventados o sean inspirados velada o abiertamente en estrellas reales) e ilustran sus conflictos. A su entender, estos films, que sitúan la vida de las estrellas entre los polos de la fantasía y la pesadilla, tienen como función esencial mantener y reforzar la mitología del estrellato.

Dramas en el fuera de campo

Las razones que explican la fascinación por el cine dentro del cine van, naturalmente, más allá de esta supuesta voluntad ideológica de reafirmar el *statu quo*. Con permiso de los detractores del relato, el cine vive de contar historias, y son muchas las que acontecen en torno a la producción cinematográfica. En cierta ocasión, el director André de Toth afirmó con ironía que «el drama debe estar delante de la cámara y no detrás» (López y Pareja, 2004, pág. 61). Es natural que, como testigos y protagonistas del universo cinematográfico, los cineastas quieran precisamente poner delante del espejo la infinidad de «dramas» que acontecen en el fuera de campo, en todo aquello que rodea la gestación de las películas y que el espectador desconoce.

Sin ánimo de exhaustividad, avanzamos aquí algunos motivos recurrentes en este ámbito. Resulta obligado mencionar las abundantes películas que, poniendo el foco en directores y sobre todo en intérpretes, examinan el envés del éxito y la fama. Como señala McNally, las estrellas se afanan en alcanzar, mantener o recuperar su estatus privilegiado, amenazado por la edad, los escándalos y la desafección del público (2021, pág. 4), pero también por sus limitaciones o errores y por su incapacidad para adaptarse a las demandas cambiantes de la industria. En definitiva, la gloria es caduca. Y, como muestra el personaje de Leonardo DiCaprio en *Érase una vez en... Hollywood* (2019), no hay mayor temor que perderla.

Además, el éxito se cobra peajes como el amor —*La La Land* (Damien Chazelle, 2016)— o la privacidad —*Una vida privada* (Louis Malle, 1961)—. También, la celebridad del actor puede equipararse

al vacío existencial, algo que expresan con acierto films tan distintos como *La podadora* (Robert Aldrich, 1955) y *Somewhere* (Sofia Coppola, 2010). La acción de la primera se circunscribe a una mansión de Bel Air, jaula de oro de una estrella de Hollywood sometida a la voz de su amo. *Somewhere* retrata a un «hombre sin atributos», un ser vacío pese a tenerlo todo en apariencia. Nunca fue tan triste ver a una estrella tomar el sol en la piscina del Chateau Marmont, el icónico hotel angelino. En la imagen de apertura, el actor da vueltas a un circuito con su Ferrari negro, como un animal que corre en su jaula buscando en vano una salida. Hollywood extramuros, analizaremos esta idea en *El héroe* (Satyajit Ray, 1966).

La corrupción del talento es otro motivo vertebrador de muchas películas. Siguiendo con *La podadora*, el actor que encarna Jack Palance parece condenado a realizar films de baja calidad, víctima de la tela de araña que teje el tiránico y mefistofélico jefe de su estudio. La venta de su alma se sugiere en esta advertencia: «Necesito tu cuerpo, no tu buena voluntad». Eso mismo, su cuerpo, terminará por ser el reclamo de la actriz interpretada por Lucia Bosè en *La señora sin camelias* (Michelangelo Antonioni, 1953), cuyo título insinúa la idea de la prostitución. Este deterioro moral es extensivo a uno de los eslabones más débiles de la cadena: los guionistas. El personaje de Bogart en *En un lugar solitario* (Nicholas Ray, 1950) sueña con escribir una historia a la altura de su talento; la renuncia a una escritura comprometida sumirá al protagonista de *Barton Fink* (Joel y Ethan Coen, 1991) en un Los Ángeles infernal; Joe Gillis se convierte en el gigoló de Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses*, y el guionista de *El desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963) perderá a su mujer al no defenderla de las fauces de un productor.

Los conflictos que suceden «detrás de la cámara» muestran una lucha de egos que recae, la mayoría de las veces, en los intérpretes. En la satírica *Competencia oficial* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2021), dos actores de tradiciones interpretativas opuestas se enzarzan durante los ensayos de un film en una espiral de humillaciones y agresiones mutuas. Estas luchas encarnizadas encuentran un referente ineludible en el «horror gerontológico» de *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), en la que Bette Davis y Joan Crawford protagonizan una patológica relación sádica que inevitablemente alimentó el morbo sobre su

legendario enfrentamiento fuera de los focos (Iglesias Gamboa, 2009, págs. 242-247). Bette Davis protagonizó también, por supuesto, *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), la película icónica sobre el arribismo de los intérpretes, si bien el relato se emplaza en la escena teatral.

El cine dentro del cine plantea relaciones de poder asimétricas. Entre los personajes tipo que ha generado el metacine hollywoodiense, el productor recibe la visión más crítica, por encima de directores engréidos e intérpretes narcisistas, y quizá solo igualada por los (cínicos) agentes de prensa de los estudios y las (despiadadas) periodistas de cotilleos inspiradas en figuras como Louella Parsons y Hedda Hopper. Así, el productor desdén habitualmente la calidad artística de los proyectos y se preocupa, en cambio, por su rentabilidad; suele ser el personaje que pretende añadir, según la satírica *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941), «un poquito más de sexo». Jonathan Shields, de *Cautivos del mal*, seguramente es el más célebre de la ficción cinematográfica, y aunque él sí aspira a realizar películas de calidad, sus rasgos definitorios son la falta de escrúpulos y la habilidad para manipular a cuantos están a su alrededor. Su ambivalencia desaparece en el productor de *La podadora*, que gestiona su estudio con modos mafiosos: impone su criterio de forma inflexible, trata a las estrellas como mercancía y, mediante secuestraciones, recurre al crimen si resulta preciso. El afán de conquista sexual es un rasgo de los productores de *El desprecio* y *La condesa descalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954), y adquiere tintes definitivamente siniestros en *The Assistant* (Kitty Green, 2019), cuyo antagonista, aun sin nombrarlo, remite a Harvey Weinstein. El productor de *El juego de Hollywood*, en fin, se perpetúa en su puesto mediante un compendio de malas artes.

La cinefilia como motor creativo

Junto a la pretensión de recrear los dramas del fuera de campo, la cinefilia supone otro poderoso motor creativo. Para sus protagonistas, el cine, más que un trabajo, es una pasión desbordante. El cine empapa su vida de tal modo que incluso el tiempo de descanso entre dos películas puede convertirse en motivo cinematográfico, como prueba Jonás Trueba en *Los ilusos* (2013). El cinéfilo no concibe la vida sin el cine, hasta el punto de que las fronteras entre la representación de la realidad

(ficción primaria o ficción marco) y la película dentro de la película (ficción secundaria o ficción enmarcada) pueden llegar a disolverse o confundirse, tal y como plantea Hong Sang-soo en *Ok! My Movie* (2010) y *Un cuento de cine* (2005) valiéndose del arte de las variaciones.

También es poderosa la metáfora que plantea Hirokazu Koreeda en *After Life* (1998), donde la eternidad se cifra en la recreación cinematográfica de un instante vivido por los personajes. Llobet Gràcia en *Vida en sombras* (1948), Kieslowski en *El aficionado* (1979) o Iván Zulueta en *Arrebato* (1979) dan testimonio de la práctica del cine como una experiencia vampírica, como una droga a la que no es posible sustraerse. En *Ed Wood* (1994), con toda la intención, Tim Burton retrata al presunto peor cineasta de la historia para sostener que no existe experiencia más gratificante y vitalista que el proceso de la creación cinematográfica. De ahí que lo de menos sea la calidad de su resultado.

Como se verá en ciertos análisis, el cine dentro del cine representa un espacio proclive para los ajustes de cuentas. Sin embargo, gracias a la cinefilia prevalecen los homenajes a figuras más o menos emblemáticas. *Trumbo: La lista negra de Hollywood* (Jay Roach, 2015), *Mank* (David Fincher, 2020) o la mencionada película de Burton son solo la punta del iceberg de un sinfín de films que hibridan el cine dentro del cine y el biopic laudatorio, este último a veces de carácter revisionista. Dando un paso adelante, a veces es la vida la que imita al cine o, hablando con mayor propiedad, el cine el que imita al cine. Así sucede cuando los personajes de la ficción primaria se miran en el espejo de otros personajes ficcionales, como ocurre en *Sueños de un seductor* (Herbert Ross, 1972) con el Rick de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), en *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008) con el protagonista homónimo de *Fiebre del sábado noche* (John Badham, 1977) o en *Ginger y Fred* (Federico Fellini, 1986) con la imagen fílmica que conformó la mítica pareja de bailarines durante los años treinta.

Más allá de personalidades, personajes y películas ilustres, el homenaje en ocasiones se refiere a géneros, movimientos e incluso tradiciones narrativas. *Cliente muerto no paga* (Carl Reiner, 1982) homenajea el cine negro desde la parodia, y lo hace con un singular juego de montaje y un profuso empleo de la cita que convierten el film en una suerte de *collage*: la trama avanza mediante una conversación figurada entre el

detective que protagoniza la ficción primaria y personajes tomados de escenas concretas de películas como *Perdición* (Billy Wilder, 1944) o *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946). En registros bien distintos, Nobuhiro Suwa honra a la *nouvelle vague* en *H Story* (2001) y *El león duerme esta noche* (2017): en la primera defiende el carácter irrepetible de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) al esgrimir en su argumento la imposibilidad de realizar una nueva versión; en la segunda, se sirve de la imagen fílmica de Jean-Pierre Léaud, ahora en la piel de un actor crepuscular que sirve de mentor para la generación cinéfila más joven. Por su parte, en los tiempos propagandísticos y socialmente comprometidos de la Segunda Guerra Mundial, Preston Sturges se alinea en *Los viajes de Sullivan* con la inveterada tradición de humoristas que, en cualquier tiempo y lugar, «aliviaron nuestra cruz».

El amor al cine encuentra su expresión más notoria en la presencia del espectador en la sala de butacas, situación especular en tanto que quien la presencia es —idealmente— otro espectador en otra sala de cine. Este motivo da pie a la que seguramente sea la estrategia más distintiva del cine dentro del cine: la cita. Y convoca imágenes poderosas que atestiguan que el cine es, ante todo, un poderoso dispositivo emocional. Una lúcida expresión de esta realidad se plasma en *Shirin* (2008), en la que Abbas Kiarostami sustrae las imágenes —no la banda sonora— de la ficción secundaria, para registrar exclusivamente mediante primeros planos los rostros de más de un centenar de mujeres iraníes —actrices— que atienden a la proyección.

La transferencia de emociones y la identificación entre personajes y espectadores se produce en cascada: de la ficción secundaria (la pantalla proyectada) a la primaria, y de ahí a nosotros, receptores últimos. Así, al ver *Érase una vez en... Hollywood*, el espectador «hace suya» la satisfacción de Sharon Tate (Margot Robbie) al comprobar cómo disfrutaban los espectadores de la película en la que ella actúa. O, en *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), ¿cuántos espectadores, imbuidos de la nostalgia que invade a Totò, no han llorado al ver «con él» la película de besos censurados que su amigo Alfredo le legó?

Si la experiencia cinematográfica merece tanta atención se debe a que constituye una vivencia relevante, incluso radical. En *Primer plano* (Abbas Kiarostami, 1990), una razón que esgrime Hossain Sabzian

para suplantar la identidad del cineasta Mohsen Makhmalbaf consiste en la identificación con los conflictos de sus personajes: «Retrata *mi* sufrimiento en todas sus películas». La secuencia más recordada de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) es aquella en la que el cineasta captura lo que él llama la «escena primordial», el momento en el que Ana (Ana Torrent) descubre el mundo —la existencia de la muerte y del mal— en la proyección de *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931). En el caso de *Cinema Paradiso*, la proyección privada tiene para Totò el valor de una epifanía, como también para Sullivan cuando contempla el efecto que tiene un corto animado de Disney en sus compañeros de prisión en *Los viajes de Sullivan*. Aunque, como recuerda Jaime Pena (2020, págs. 11-12), las epifanías también pueden ser negativas: así sucede, por ejemplo, en *El sur* (Víctor Erice, 1982). Resulta más habitual que el ritual cinematográfico suponga una experiencia afirmativa y reconfortante.

La asistencia a la sala hace las veces de refugio ante un entorno social hostil en films como *El largo día acaba* (Terence Davies, 1992) y *La rosa púrpura de El Cairo* (Woody Allen, 1985). La sonrisa que esboza Cecilia (Mia Farrow) al ver bailar a Fred Astaire y Ginger Rogers al son de *Cheek to cheek* revela el valor terapéutico de la ficción. Allen insiste en esta función catártica de las imágenes en *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986), donde el personaje que él interpreta se libera de sus demonios existenciales mientras disfruta de *Sopa de ganso* (Leo McCarey, 1933) en una sala de cine. También, claro, la oscuridad de la sala y la sensorialidad de las imágenes catalizan muchas veces el deseo y el romance.

Películas de rodaje

El set de rodaje rivaliza con la sala de cine como espacio dominante del cine dentro del cine. Con frecuencia, la filmación de una película dentro de la película tiene un carácter episódico en la trama. La finalidad de estos rodajes es de lo más diversa: contrastar el desenfado de los cómicos con la vanidad de los intérpretes dramáticos (*Espejismos*), ilustrar cómo se rodaban las películas en los estudios primitivos —*El silencio es oro* (René Clair, 1947)—, mostrar la conversión del cuerpo femenino en objeto erótico (*La señora sin camelias*), etc. Otras veces, en cambio,

el argumento se ciñe en exclusiva o al menos de modo dominante a la filmación de una película, como sucede en *La noche americana* (François Truffaut, 1973), *Vivir rodando* (Tom DiCillo, 1995), *One Cut of the Dead* (Shinichiro Ueda, 2017) o *The Disaster Artist* (James Franco, 2017). A estas últimas nos referimos cuando hablamos de películas de rodaje.

Uno de los placeres fundamentales de estas películas estriba en el «cómo se hizo», en la mostración de las estrategias empleadas en el set para generar la imagen ilusionista. Alguna vez, como sucede al inicio de *La noche americana*, lo que se trata de desvelar es el ejercicio mismo de la puesta en escena, de manera que el espectador comprende que la toma correcta de una escena implica el movimiento coreográfico de los actantes, una interpretación medida de los actores, el movimiento preciso de la cámara, etc. Como el mago que desvela sus trucos, estas películas muestran cómo las imágenes registradas son fruto de una artificiosidad más o menos elaborada: de la lluvia generada mediante el riego —por poner un ejemplo que roza el cliché— a los decorados que simulan un espacio mayor, etc. *After Life* explicita esta cuestión al dedicar parte del metraje a mostrar cómo se pueden solventar en el plató los retos técnicos que implica la recreación cinematográfica de los recuerdos, para que esta alcance el necesario «efecto de verdad». Al igual que en *La noche americana*, *One Cut of the Dead* da cuenta tanto de la construcción de la puesta en escena (la dificultad para conseguir cierto plano picado, la razón del *timing* de una situación, etc.) como de los trucos ilusionistas (por ejemplo, cómo degollar la cabeza de un zombi sin hacer lo propio con la del actor que lo interpreta).

La película de Ueda pone de manifiesto otra recurrencia de las películas de rodaje: la aparición de imprevistos que amenazan con dar al traste la filmación. Orson Welles afirmaba que lo mejor de los rodajes eran los «accidentes divinos» y directores creativos como el perfilado en *Ed Wood* demuestran su capacidad para sobreponerse a los contratiempos y sacar partido de las limitaciones crecientes. Emblemática es, en este sentido, *La noche americana*, en la que Truffaut ofrece una imagen precisa de lo que a su entender es un director de cine: un profesional que asume que realizar una película es una operación sumamente complicada y arriesgada, que requiere de la suerte como aliada y que exige una determinación inflexible de su parte para llevarla a término.

Aun así, enmendando la plana a Welles, lo habitual es que las contradicciones multipliquen el estrés, tensen las relaciones entre los personajes y conviertan el rodaje en una pesadilla. La comedia, dada a que el entorno conspire contra el individuo, ha exprimido esta faceta. Aunque la técnica puede convertirse en un obstáculo, lo más frecuente es que los problemas provengan del «factor humano». *Charlot, tramoyista de cine* (1916) y *Un espía en Hollywood* (1961), las películas escogidas de Chaplin y Jerry Lewis, presentan a ambos cómicos como agentes del caos. Pero, frente a su inocencia, lo normal es que la comedia —y la sátira— se deleite en las miserias morales y en las limitaciones profesionales de los personajes convocados en el rodaje, siendo los intérpretes el blanco favorito de los dardos. Lina Lamont (Jean Hagen), en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), atesora un cúmulo de defectos difícil de superar: ego desbocado, limitación intelectual, malas artes, incapacidad para apanárselas con la tecnología y —ahora que se impone el diálogo hablado— un tono de voz estridente y ridículo.

Vivir rodando ilustra este fenómeno a la perfección. Al explorar los límites de la resiliencia de un director, tiene algo de trasunto cómico de *La noche americana*. El axioma de que «todo lo que se puede torcer se tuerce» resulta más cierto, si cabe, en el rodaje de un film de bajo presupuesto, en el que se funden los focos y se incendia el generador de humo. No faltan un actor secundario que cuestiona la pertinencia de su personaje, la actriz insegura, un conflicto sentimental entre intérpretes que comparten cama en el rodaje, o un actor principal con desafortunadas ínfulas creativas y más pendiente de las chicas que trabajan en el plató que de las marcas que fijan su posición.

Películas sobre películas y sobre celebridades

El cine dentro del cine se nutre con frecuencia de referentes reales. A caballo entre el homenaje y el olfato comercial, las películas sobre películas se empapan de la mística que rodea la creación de films señeros y el aura de sus nombres propios. De ahí que converjan muchas veces con el biopic. Estos ejercicios de recreación apelan a la curiosidad del espectador, que amplía sus conocimientos sobre las vicisitudes de la creación de una película o sobre la idiosincrasia de sus célebres creadores y protagonistas.

Mank, por ejemplo, toma como motivo argumental la escritura del guion de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940), asunto que ha suscitado controversia entre los defensores de Welles y los de Herman Mankiewicz. David y Jack Fincher se decantaron por el segundo.

Esta no es la primera película que gira en torno a la creación de *Ciudadano Kane*: fijémonos en que *RKO 281* (Benjamin Ross, 1999) no se focaliza en la escritura del guion (concede a Welles la autoría principal), sino que abarca diferentes fases y dificultades de la producción. Esta decantación estructural es, de hecho, más habitual en este tipo de películas, que tienden a mostrar el carácter secuencial de la producción cinematográfica: de la gestación de la idea a la *première*, pasando por la escritura del guion, la consecución de fondos, el *casting*, el rodaje o el montaje.

En *Celuloide* (1997), Carlos Lizzani, antiguo colaborador de Roberto Rossellini, recrea la gestación de la película impulsora del neorrealismo, *Roma, ciudad abierta* (1945). El espectador cinéfilo encuentra gratificaciones en situaciones que obedecen a diversos momentos de su producción: las trifulcas entre Rossellini y el temperamental guionista Sergio Amadei; la oportunidad que el cineasta, a diferencia de Visconti, le brinda a la Magnani; las atenciones con una aristócrata para que contribuya a la financiación, el modo picaresco de conseguir electricidad para el rodaje o la creación de una imagen icónica como es la de la muerte de Pina primero en la mente de Rossellini y después en la sala de montaje. *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012) sigue este esquema narrativo al contar cómo se hizo *Psicosis* (1960), otro film-hito gestado «a la contra». Así, el relato incide en aspectos como la defensa a ultranza de Hitchcock de este proyecto de «mal gusto» frente al presidente de Paramount, una dirección de actores provocadora o, sobre todo, la importancia crucial que en el proceso tuvo Alma Reville, la mujer del, por lo visto, celoso cineasta. Dentro de las películas que siguen este esquema, en este libro nos detenemos en *The Disaster Artist*. A partir de las memorias de uno de sus participantes, el film recrea la delirante producción de *The Room* (2003), hito involuntario del cine basura perpetrado por Tommy Wiseau, *outsider* extravagante y enigmático donde los haya.

En sintonía con lo expuesto en el anterior epígrafe, también las películas sobre películas muestran una atención predilecta por el

rodaje, epicentro de la creación cinematográfica y fase que convoca las mayores tensiones. Sucede en *The Disaster Artist*, donde el ego del protagonista y su esperpéntico *acting* dan pie, en efecto, al desastre. La volatilidad de los intérpretes seguramente encuentra su máxima expresión en Marilyn Monroe —nadie como ella ha suscitado tantos biopics—, y un film como *Mi semana con Marilyn* (Simon Curtis, 2011) ofrece una semblanza compasiva de la estrella durante el rodaje de *El príncipe y la corista* (Laurence Olivier, 1957) en los londinenses Pinewood Studios. En *Good morning Babilonia* (1987), los hermanos Paolo y Vittorio Taviani recrean el rodaje de *Intolerancia* (D. W. Griffith, 1916) de la mano de dos hermanos italianos contratados en la construcción de sus decorados —suyos son los icónicos elefantes—, y Scorsese en *La invención de Hugo* (2011) reconstruye el «estudio de cristal» de Méliès y nos asoma a la creación de su magia. *La sombra del vampiro* (E. Elías Merhige, 2000), centrada en el rodaje de *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), rompe con la pretensión verista habitual del cine sobre películas y apuesta por una premisa fantásica —Max Schreck no es aquí un actor, sino un vampiro real contratado por Murnau— justificada en una leyenda de la época.

Por su parte, Fassbinder y Wenders realizan respectivamente una suerte de reverso de las películas de rodaje en *Atención a esa prostituta tan querida* (1970) y *El estado de las cosas* (1982). Su acción se ciñe a un tiempo suspendido, a la espera y a la incertidumbre de que el rodaje se inicie (en el film de Fassbinder) o se reanude (en el de Wenders). Fassbinder recrea el ambiente decadente e incluso las situaciones violentas acaecidas durante el rodaje de un film suyo anterior, *Whity* (1970). Y Wenders encuentra la idea germinal para su film en la cancelación del rodaje de *El territorio* (Raúl Ruiz, 1981), aunque la diégesis sustituye este referente por una película retro de ciencia ficción.

Autoficción, ficción autobiográfica y películas espejo

Este «así se hizo» tal película o «así era» tal celebridad apuntan a una cuestión argumental y temática recurrente en el cine dentro del cine: la exploración de las relaciones existentes entre el cine y la vida, entre las ficciones y la «realidad». Este aspecto ya ha salido a colación de un fenómeno sin el que no se entiende el cine: la identificación emocional entre

los espectadores (personas) y las vivencias de los personajes proyectados en la pantalla. Veamos otras ramificaciones.

Algunas películas se sirven de los pactos de lectura genéricos para provocar deliberadamente la confusión en el espectador, que puede tomar por real lo que es ficción. Un caso temprano y singular lo encontramos en *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967), film-simulacro con forma de diario autobiográfico que, mediante el uso eficaz de las estrategias retóricas —la primera, el título—, le hace creer al espectador que su autoría corresponde a su personaje protagonista. Asombroso fue el impacto del falso documental televisivo *La verdadera historia del cine* (Peter Jackson y Costa Botes, 1995), en virtud del cual muchos neozelandeses creyeron descubrir un héroe nacional, el más brillante pionero del cine.

Este juego lúdico entre las fronteras de la realidad y la ficción se fomenta también con la proyección autobiográfica entre autor y personaje. La vía más radical es la autoficción, que en esta investigación se reconoce en *Ilusión* (Daniel Castro, 2012) y en *El ladrón de orquídeas* (Spike Jonze, 2002). En la primera, el director y guionista Daniel Castro narra las vicisitudes del guionista y director Daniel Castro —al que también interpreta Castro— mientras busca financiación para realizar una película que devuelva la ilusión al mundo (y, de paso, le permita a él vivir con dignidad). Con la autoficción juega Charlie Kaufman en *El ladrón de orquídeas* al compartir con un personaje de ficción su nombre, la condición de guionista consolidado y la difícil experiencia autobiográfica de intentar adaptar a la ficción el libro *El ladrón de orquídeas*. Este hecho de proyectarse en la ficción tiene una divertida inversión en la medida en que el ficticio Donald Kaufman, su hermano gemelo en el film, «se hizo real» al compartir con Charlie —la persona, no el personaje— el crédito del guion y, por consiguiente, el Oscar que obtuvo el film en esta categoría. Que la película esté dedicada al «cariñoso recuerdo» de Donald afianza la impresión de tener delante a una persona y no a un personaje.

Mucho más frecuente que la autoficción es la *ficción autobiográfica*, modelo narrativo que, como explica Agustín Gómez (2021), rebaja las expectativas de identificación entre el autor y el personaje protagonista al hacer razonables, pero no obligados, los puntos de encuentro entre

uno y otro. El recurso recién mencionado de que el cineasta se sitúe también al otro lado de la cámara refuerza ese parecido, algo que sucede en la metaficción de Woody Allen o Nanni Moretti. Que Truffaut encarne como Ferrand el personaje del director en *La noche americana* refuerza la condición de *ars poetica* que el cineasta confiere al film.

Por lo general, el cineasta vuelca su mundo interior a través de un personaje delegado, o de varios. En *8½* (1963), film totémico de la ficción autobiográfica, Fellini transfiere a su *alter ego* Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) el bloqueo creativo que padece. Pedro Almodóvar, culminando su trilogía de directores de cine (Gómez, 2021, pág. 419), en *Dolor y gloria* (2019) sigue el modelo felliniano de hacer ficción desde la experiencia autobiográfica, con el apoyo de un *alter ego* y de un tono confesional derivado de la voz en *off*. Por eso es natural que encontremos «situaciones espejo», reflejos en la ficción de situaciones vividas por sus autores. Los paralelismos pueden ser sorprendentes, como ilustra *Al otro lado del viento* (Orson Welles, 2018). Su protagonista, Harry Hannaford (John Huston), busca sin éxito la financiación que le permita concluir una película en la que lleva años trabajando: una experiencia semejante a la de Welles, que por la misma razón no completó su versión de *El Quijote* ni la propia *Al otro lado del viento*. Dicho esto, Welles difumina la identificación autobiográfica al diseminar pistas en la diégesis que aproximan al personaje de Hannaford a Ernst Hemingway. Más aún, apoyándose en paratextos, Welles favorece la confusión al mencionar al olvidado director Rex Ingram como el modelo sobre el que se construye el personaje.

Esta referencia apunta a un lugar común: el *reciclaje* en ficción de personas y situaciones acaecidas en la industria. *El crepúsculo de los dioses*, por ejemplo, es una película llena de espejos con la vida real. En cierta medida, la experiencia del personaje Norma Desmond es análoga a la de la actriz que la interpreta, Gloria Swanson, quien pasó de ser una estrella sobresaliente del cine silente a ocupar un lugar residual en el cine sonoro (aunque, irónicamente, hoy se la recuerde sobre todo por este film). Swanson, además, protagonizó *La reina Kelly* (1929), película recogida como cita que fue dirigida por un Von Stroheim —otro cineasta olvidado— que, en el film de Wilder, actúa como mayordomo de Norma Desmond, por quien renunció a la dirección

de cine... La diva sueña con volver a ponerse bajo las órdenes de DeMille, director para quien Swanson trabajó en varias comedias matrimoniales silentes. El director de *Los diez mandamientos* (1923) realiza un cameo —no es el único— en la secuencia en la que Norma se planta en un plató de la Paramount donde él rueda *Sansón y Dalila* (1949)...

Vidas de película

En el plano intradieгético, en lo que se refiere estrictamente a los personajes, también se aprecian múltiples formas de permeabilidad entre la vida y el cine. El embrujo de las imágenes sobre los espectadores, que ponen en suspenso su yo real durante la proyección, se acrecienta al referirnos a los profesionales del cine. La alienación de la realidad adopta múltiples formas. Una de ellas es la melancolía que acecha a «cineheridos» como el director y el guionista de *Sesión continua* (José Luis Garci, 1984), conscientes del contraste entre sus vidas y las que han vivido en el cine, sin duda estas más estimulantes. La tentación consiguiente es la de convertir la propia vida en una película, tal y como procura el protagonista de *David Holzman's Diary*. Es una ocurrencia de triste resultado dado que aquella se rige por criterios que trascienden lo puramente estético.

En analogía con ese «cine vampírico» que es vivido por los cineastas como una experiencia subyugante, encontramos films en los que los intérpretes son «poseídos» por los personajes que encarnan. George Cukor había desarrollado esta idea en *Doble vida* (1947), película de «teatro dentro del cine» en la que un actor celoso es arrebatado por el personaje de Otelo que interpreta sobre el escenario. En *La leyenda de Lylah Clare* (Robert Aldrich, 1968), una actriz primeriza suplanta la identidad de una estrella fallecida para acabar repitiendo su trágico destino. *El crepúsculo de los dioses*, en fin, concluye con Norma Desmond descendiendo las escaleras de su mansión mientras representa enajenada a Salomé, personaje que condensa la gloria de su pasado.

El cine dentro del cine es proclive a que los personajes vean reflejada su vida en las ficciones que protagonizan. En *La última orden* (Josef von Sternberg, 1928), un antiguo general zarista convertido en extra

de Hollywood recrea ante las cámaras su derrota en la revolución bolchevique. La situación es doblemente lacerante porque las tornas del poder han sido invertidas: él no solo ocupa ahora el último peldaño del escalafón profesional, sino que el director de la película resulta ser el enemigo al que castigó y humilló durante la revolución, que de este modo se toma su venganza. En *La mujer del teniente francés* (Karel Reisz, 1981), dos intérpretes viven una aventura extramarital que, en su clandestinidad, refleja la relación prohibida que mantienen en el film de época que están rodando. En ambos casos, el hombre compromete su estatus por una mujer que dirige las pautas del romance y que, en última instancia, lo abandonará. Es reseñable cómo se borran pronto las marcas del rodaje, lo que facilita que el espectador *se tome en serio* la ficción enmarcada, la historia de época que da título al film.

Este juego de espejos se hace diáfano en las películas que se estructuran apoyándose en una *puesta en abismo* según la entiende Christian Metz, es decir, como «la presencia de un segundo film [dentro del primero] que es el mismo film» (2016, pág. 72). En el desenlace de *El juego de Hollywood*, un guionista le pichea a un productor una historia que replica punto por punto la peripecia criminal que este ha protagonizado a lo largo de todo el film, una historia que, como el espectador ha comprobado *al verla*, merece, en efecto, ser contada.

El trasvase entre realidad y ficción encuentra una expresión límite en las películas en las que, como señala Pérez Bowie (2005, págs. 125-126), se disuelven las fronteras entre la ficción marco y la ficción enmarcada. *El moderno Sherlock Holmes* (Buster Keaton, 1924) y *La rosa púrpura de El Cairo* son emblemáticas en este sentido. En la primera, el humilde proyeccionista que interpreta Keaton atraviesa la pantalla para convertirse en protagonista de una ficción en la que sublima sus anhelos. El sueño y un desdoblamiento del personaje mediante una sobreimpresión hacen posible este «cruzar el espejo». En *La rosa púrpura de El Cairo*, Cecilia también atraviesa este umbral, si bien la trama se apoya fundamentalmente en la inversión de este motivo: es un personaje de ficción, el aventurero Tom Baxter, el que abandona el film que protagoniza para vivir un idilio con ella «en la realidad». Allen exprime las posibilidades cómicas que ofrece esta situación. Una de ellas consiste en hacer de Tom un ejemplo de coherencia metaficcional, en la medida en

que se comporta en la «vida real» de acuerdo con los parámetros de ficción con los que fue creado. Buena prueba de ello es la secuencia del burdel, en la que conquista genuinamente a las prostitutas gracias a su idealismo romántico.

Relaciones entre películas

En un valioso ensayo, Fernando Canet (2014) distingue dos vías fundamentales en el metacine. La primera tiene que ver con los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográfica. La segunda se refiere a la herencia, a la forma en que una película dialoga o se vincula con otra u otras anteriores. En *La isla de Bergman* (2021), película que cierra los análisis, Mia Hansen Løve emplaza a un matrimonio de cineastas en el espacio en el que el creador sueco concibió algunas de sus mejores películas y la mítica miniserie *Secretos de un matrimonio* (1973). En Fårö coinciden con una tropa de fanáticos del cineasta que hacen un turismo basado en visitar las localizaciones donde el director filmó. Hansen Løve también parece seguir sus huellas al esbozar la crisis del matrimonio y adoptar, en cierto momento, una arriesgada apuesta formal. Sin embargo, la cineasta francesa afirma su voz propia frente al maestro, algo que se aprecia en el modo en que la pareja se trata y habla, y en un desenlace que rebate el pesimismo bergmaniano.

La película de Hansen Løve resulta fascinante por la forma en que convergen el cine *dentro* del cine —el relato muestra los respectivos procesos creativos de la pareja— y el cine *sobre* el cine —la película como una relectura de Bergman—. Esta segunda categoría recoge una gran diversidad de vínculos posibles. En su clásico *Palimpsestos* (1982), Gérard Genette acuña la noción de «hipertextualidad» para referirse a cómo un texto (literario o cinematográfico) es transformado, modificado, elaborado o ampliado por otro. Cabe incluir aquí, además de relecturas críticas como la ahora comentada, adaptaciones, pastiches y actualizaciones de películas concretas e incluso de géneros. La hipertextualidad cuenta con el valor añadido de la «competencia espectral» (Stam, 1985, pág. 26), la cual permite al espectador disfrutar de la comparación entre los textos. *Tabú* (Miguel Gomes, 2012), por ejemplo, se

concebe sobre las ascuas del film homónimo de Murnau de 1931, con el que además comparte escenarios paradisíacos, una historia de amor prohibido y una fotografía preciosista en blanco y negro.

Mayor protagonismo tiene en las páginas que siguen la *intertextualidad*, noción que Genette entiende como la «co-presencia efectiva de dos textos bajo la forma de plagio, cita y alusión». Dejando de lado el plagio, la cita y la alusión constituyen, seguramente, los recursos retóricos más comunes de la metaficción cinematográfica. Como hemos señalado a propósito del fragmento de *Sopa de ganso* recogido en *Hannah y sus hermanas*, la principal manifestación de la cita consiste en incluir fragmentos de films anteriores en la ficción primaria. Como se verá, este recurso cumple múltiples finalidades, tales como el homenaje, el comentario crítico o metafórico, el hecho de posibilitar la epifanía del personaje-espectador, etc. Variaciones de este motivo son la *intertextualidad falsa* y la *autocita*. Las —inexistentes— películas mudas que protagoniza el personaje George Valentín en *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), el supuesto metraje encontrado de *Salomé* en *La verdadera historia del cine* o el film del aventurero Tom Baxter de *La rosa púrpura de El Cairo* son ejemplo de lo primero. Un ejemplo de *autocita* lo encontramos en *Dos semanas en otra ciudad* (1962), en la que Vincente Minnelli incluye un fragmento de la también suya *Cautivos del mal*, de forma que vemos a Kirk Douglas viendo una película de Kirk Douglas.

Por su parte, la alusión supone la evocación visual o verbal de otra película. Sus marcas más evidentes son las marquesinas de cine y los carteles de película, que contienen un valor semántico del que sacan provecho muchas de las películas tratadas. La evocación puede tener la forma de guiño o préstamo, como sucede en *The Artist* cuando el personaje de Peppy Miller evidencia su enamoramiento al introducir un brazo en la chaqueta de Valentin, situación tomada de *El séptimo cielo* (Frank Borzage, 1927), y es que la alusión puede valerse de recursos iconográficos, técnicos, argumentales y temáticos. Incluso, como ilustra Suwa con Léaud en *El león duerme esta noche* o Koreeda con Catherine Deneuve en *La verdad* (2019), ciertos films aprovechan este recurso al apoyar sus discursos en la persona fílmica o en la persona pública de ciertos intérpretes.

Como puede suponer el lector, la selección de las películas ha sido una tarea complicada. La referencia en esta introducción a títulos que no han sido analizados y el anexo II pretenden minimizar ausencias notables. Por afinidad geográfica y sentimental, me he permitido la licencia de incluir una película *51* como anexo I: *Rifkin's Festival* (2020), el «capricho donostiarra» de Woody Allen. Comprobará el lector también que, con permiso de la crucial *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929) y la debilidad que siento por *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012), la muestra se ha limitado a películas de ficción: es indudable que el cine de no ficción daría, como mínimo, para un volumen complementario a este.

El autor



Pablo Echart

(Irún, 1973). Profesor titular en la Universidad de Navarra, donde imparte docencia sobre escritura y análisis de guiones cinematográficos. Es autor de *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40* (2005) y de una extensa producción científica en torno a cineastas contemporáneos y series televisivas. Recibió la Beca Leonardo de la Fundación BBVA (2017) para la escritura de un guion cinematográfico y es coautor del álbum ilustrado *Volver* (2022).

Cine dentro del cine

50 películas sobre el séptimo arte

Cineastas de todas épocas y lugares han sentido una poderosa atracción por situar el cine en el centro de sus películas. Con gran diversidad formal y argumental, el cine dentro del cine o metacine nos asoma a los procesos de la creación cinematográfica y al desempeño profesional de directores, productores, intérpretes y guionistas. El espectador obtiene un acceso privilegiado a las bambalinas del cine, y sufre y disfruta con los conflictos que afloran *detrás* de la cámara. El rodaje es, en efecto, un escenario en el que se desatan las luchas de egos, las relaciones de poder asimétricas, los imprevistos y las limitaciones humanas. Además, como los magos que muestran sus trucos, estos films revelan las estrategias que permiten generar la ilusión cinematográfica. También nos asoman al envés del éxito y la fama, y en ocasiones juegan con los trasvases que se producen entre la realidad y la ficción, entre la vida y el cine. Alejándose del pesimismo, el metacine se presenta, a veces, como carta de amor al séptimo arte. Mediante citas y alusiones, estas películas rinden homenaje al legado fílmico recibido. Y nos recuerdan que pocas experiencias resultan tan estimulantes y poderosas como la del espectador que se abandona a la pantalla para participar de otros mundos y otras vidas.

