

El cine de metaficción en la cinematografía colombiana de los primeros 15 años del siglo

XXI: un proyecto de investigación-creación cinematográfico

Trabajo de grado para optar por el título de Profesional en comunicación y lenguajes
audiovisuales

Mateo Sepúlveda Gómez

Asesores

César Alonso Cardona Cano

Ernesto Pérez Morán

Universidad de Medellín

Facultad de Comunicación

Programa de Comunicación y lenguajes audiovisuales

Medellín

2016

Resumen

En el cine, como en otras artes, existen ciertas obras que se dedican a reflexionar sobre su propia actividad o sobre el arte de narrar, a estas obras; se les conoce como reflexivas y entre estas, es la metaficción la modalidad más compleja. La presente investigación identifica los largometrajes metaficcionales producidos en Colombia entre el 2000 y el 2015, a través de un análisis estructural basado en la narratología genettiana.

Tabla de contenido

1.	Presentación	8
2.	Justificación	11
2.1	Pregunta de investigación	13
3.	Objetivos	14
3.1	Objetivo general	14
3.2	Objetivos específicos	14
4.	Marco teórico	15
4.1	Génesis y desarrollo del término	15
4.1.1	<i>Escuela anglosajona.</i>	18
4.1.2	<i>Escuela continental europea.</i>	18
4.2	Algunos elementos estructurales del relato	20
4.2.1	Niveles diegéticos	21
4.2.2	Metalepsis	23
4.2.3	Narrador	25
4.3	Transtextualidad	26
4.4	Reflexividad: Autorreferencia y Autoconciencia	27
4.4.1	Autorreferencia	28
4.4.2	Autoconciencia	29
4.5	Metaficción	30
5.	Metodología	34

	4
5.1 Muestra	34
5.1.1 Primer filtro.....	35
5.1.2 Segundo filtro.....	36
5.1.3 Tercer filtro.....	36
5.2 Método.....	37
5.2.1 Instrumento de análisis.....	38
5.3 Manejo de los datos	47
5.4 Análisis de la información	48
6. Resultados y discusión.....	51
6.1 Ficha técnica	51
6.2 Estructura	51
6.3 Tramas.....	52
6.4 Niveles diegéticos.....	52
6.5 Narrador	55
6.6 Autorreferencia	56
6.7 Autoconciencia	63
6.8 Dimensión referencial.....	69
6.9 Marcadores metaficticiales.....	70
6.10 Propuesta creativa.....	71
6.10.1 Storyline.....	73
6.10.2 Sinopsis comercial.....	73
6.10.3 Sinopsis argumental.....	73

6.10.4 Universo.....	77
6.10.5 Tramas.....	78
6.10.6 Caracterización de personajes.....	87
7. Conclusiones.....	94
8. Lista de referencias.....	98
9. Anexos.....	102

Lista de tablas

Tabla 1. <i>Tipología de narradores de Genette</i>	25
Tabla 2. <i>Muestra definitiva</i>	37
Tabla 3. <i>Ficha técnica</i>	38
Tabla 4. <i>Estructura</i>	39
Tabla 5. <i>Tramas</i>	40
Tabla 6. <i>Niveles diegéticos</i>	41
Tabla 7. <i>Narrador</i>	42
Tabla 8. <i>Autorreferencia</i>	43
Tabla 9. <i>Autoconciencia</i>	44
Tabla 10. <i>Marcadores metaficcionales</i>	46
Tabla 11. <i>Modalidades reflexivas segregadas por nivel diegético</i>	69

Lista de anexos

Anexo 1. Sinopsis de las películas	102
Anexo 2. Lista de películas por crítico.....	106
Anexo 3. Tabla con resumen general de los resultados	108
Anexo 4. Ficha de análisis propuesta creativa	111
Anexo 5. Hojas de vida de críticos.....	120

1. Presentación

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro Las Mil y Una noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (Borges, 1984, p.669)

Este es un ejercicio de investigación-creación que persigue dos objetivos. El primero es analizar los experimentos metaficcionales en las películas colombianas estrenadas durante los primeros quince años del siglo XXI. El segundo objetivo, es escribir un guión de largometraje que represente un sólido caso de metaficción, realizando el diseño del relato a partir de las mismas categorías que se usarán para analizar las películas colombianas.

El término metaficción es relativamente joven, aunque las obras metaficcionales no lo son. Los estudios iniciales en esta materia provienen de la teoría literaria, pero luego, fue abordado desde diversas perspectivas; como la teoría del arte, la comunicación, la hermenéutica, la teoría cinematográfica, la narratología y más. Además, la metaficción ha sido asociada a diversos movimientos; como el postestructuralismo, el postmodernismo y diversas vanguardias artísticas. En consecuencia, los estudios sobre la metaficción son vastos, pero se caracterizan por una falta de consenso sobre el concepto, la tipología y los métodos de análisis. Por eso, en primer lugar se presenta la evolución del concepto, siguiendo principalmente a la escuela anglosajona y a la escuela continental europea. En el camino, se establecen las diferencias con otros términos que aparecieron en el desarrollo del concepto, como: metaliteratura, metacine, autoficción, relato autoconsciente, entre otros.

El concepto de metaficción literaria se extrapola al cine como la ficción sobre la ficción, relatos que tienen por tema las estructuras formales de la narración y reflexionan sobre estas, problematizando la relación entre la ficción y la realidad. La metaficción es llamada narrativa narcisista, dado que a diferencia de la ficción tradicional, que pretende ser un espejo de la realidad, en la metaficción, la ficción se observa a sí misma en el espejo. Desde Aristóteles, el arte se considera como una mimesis de la realidad y en el cine se establecieron unos códigos para que así fuera. Al comienzo de toda película, se establece un pacto ficcional con el espectador, donde se define la lógica del mundo narrativo, este es un pacto de verosimilitud entre el creador de la obra y su receptor, donde este último suspende su incredulidad, es decir, voluntariamente ignora las leyes lógicas de la realidad y se somete a la lógica del universo narrativo que fue establecida al inicio del relato. Para que el espectador olvide que está ante una obra de ficción, el cine tradicional usa principalmente tres recursos. El primero es el uso del llamado montaje invisible, que pretende que los planos se secuencien con naturalidad y que el espectador ignore que existe una mediación entre él y el relato. El segundo, se relaciona con el concepto de la cuarta pared, un concepto que se adopta del teatro y refiere a una barrera imaginaria entre el escenario y los espectadores. En el cine se trata de una barrera que separa al set y la cámara -que es el punto de vista de los espectadores-. El tercero de los recursos, consiste en el uso de la estructura narrativa clásica, en la cual la sucesión de acciones se da de manera lineal, al igual que en la realidad. Estos son los principales parámetros que permiten que el espectador consiga una inmersión en el universo del relato, olvidando que está ante una obra de ficción, y haciendo posible que este sufra los conflictos del personaje y experimente sus sentimientos.

El cine metaficcional no pretende imitar la realidad y por eso suele transgredir voluntariamente estos códigos. En la metaficción, el pacto ficcional que se establece no pretende

que el espectador olvide que está ante una obra de ficción, por contrario, le recuerda constantemente que lo que ve es una ficción. Vale aclarar que, el mero hecho de ignorar los códigos anteriores no hace a una película metaficcional, estas transgresiones hacen parte de los llamados recursos de distanciamiento que se desarrollaron en las vanguardias artísticas, con la intención de separarse del cine tradicional. Los recursos metaficcionales se definen a partir de una característica esencial de la metaficción, que es su intención reflexiva, que bien puede establecerse a partir de fenómenos de autorreferencia o autoconciencia.

La autorreferencia es la referencia que establece la obra con el medio cinematográfico, literario, dramático o pictórico, y la reflexión que a través de dicho medio realiza sobre la actividad de narrar. La autoconciencia, es la referencia que establece la obra consigo misma, que de diversas formas puede hacer evidente su condición de ficción.

2. Justificación

Desde su invención, el cine ha reflexionado sobre la actividad de narrar, ya sea observándose a sí mismo en el medio filmico o haciendo uso de otras artes para hacer tal reflexión. Cuando la cinematografía de un país madura, aparecen obras que se dedican a explorar con nuevos lenguajes y a reflexionar sobre su propia actividad. Y este es quizás el mejor momento del cine colombiano: la técnica y el lenguaje cinematográfico se han perfeccionado, han aparecido una serie de directores-autores que han logrado crear una filmografía con estilo propio, varias películas nacionales han sido reconocidas en los principales festivales internacionales, y el cine independiente ha encontrado formas de producirse aunque no cuente con el público que se merece. Todo lo anterior, se debe al movimiento de las dinámicas de producción que comenzó con la puesta en marcha de la primera Ley de cine y de otra serie de incentivos, que se traduce en cifras positivas para el cine colombiano; la más importante de estas cifras, indica que en Colombia se han rodado en los últimos 15 años tantas películas como las que se hicieron en el país durante todo el siglo XX. Por todo lo anterior, estos últimos años de bonanza cinematográfica son los apropiados para estudiar el fenómeno de la metaficción en la cinematografía nacional.

Mundialmente, la metaficción literaria ha sido mucho más estudiada que la metaficción filmica, de forma similar, en el ámbito académico colombiano se encuentran varios estudios sobre la metaficción en la literatura colombiana, y este interés obedece quizás a que en Colombia hay una buena cantidad de novelas metaficcionales. Por otro lado, no se encuentra ningún estudio sobre la metaficción filmica en Colombia. Esta investigación inaugura el estudio sobre la metaficción filmica en Colombia, y espera que su propuesta metodológica permita que más investigaciones se desarrollen sobre este tema, que es bastante desconocido en el ámbito

académico y también en el campo de la producción cinematográfica. Además, esta investigación dará claridad sobre el estado del arte de la metaficción en el cine colombiano, al tiempo que analiza las reflexiones que cada uno de los casos presenta sobre la ficción, lo cual es valioso, puesto que el cine de metaficción presenta una radiografía del cine visto desde su propio interior. También, determinará si la ausencia de investigaciones sobre la metaficción fílmica se debe a un desinterés académico sobre este tema o a una ausencia de películas metaficcionales que motiven la investigación en el ámbito local.

A nivel global, hay bastantes casos de metaficción fílmica y en diversas cinematografías, pero considerando la cantidad de filmes que se estrenan al año, el cine de metaficción representa solo una pequeña proporción. Como fruto del proceso de investigación-creación, se escribe un guión de largometraje metaficcional para aportar a la reflexión narrativa nacional. Al tratarse de un guión desarrollado a partir de los mismos conceptos de análisis del marco teórico, la película representa un sólido caso de metaficción que hará uso de otros medios para reflexionar, cómo la literatura, el teatro y la pintura. Es así que el largometraje establecerá diversas relaciones intertextuales con diversas obras, entre las más importantes están algunas pinturas nacionales que se incluyen con el fin de hacer una reconstrucción y narrar parte de su historia en la trama. Algunas de las pinturas que se presentan en la película fueron coyunturales en la historia de la pintura colombiana. Una de esas pinturas es uno de los frescos de La vida y el Trabajo, del maestro Pedro Nel Gómez, que fueron censurados en 1950. Otra obra con gran importancia histórica es Catarina de Rosas de Débora Arango, quien por esta pintura pasó a la historia como la primera mujer colombiana en pintar un desnudo, entre otras obras del maestro Fernando Botero y Alejandro Obregón.

2.1 Pregunta de investigación

¿Cómo son las exploraciones reflexivas del cine metaficcional colombiano de los primeros 15 años del siglo XXI?

3. Objetivos

3.1 Objetivo general

Identificar los casos de metaficción filmica en las películas colombianas de los primeros 15 años del siglo XXI a través de un análisis narratológico.

3.2 Objetivos específicos

- Clarificar el estado del arte sobre la metaficción en el cine colombiano.
- Escribir un guión de largometraje metaficcional que represente un sólido caso de metaficción filmica para la cinematografía nacional.
- Analizar el guión final con el mismo instrumento que se diseñó para las películas colombianas.

4. Marco teórico

Como fenómeno, la metaficción se encuentra en todas las artes, incluso en el cine, la más joven de ellas, que se desarrolló a través de la transmedialidad de recursos de todas las artes. Es así que para poder estudiar la metaficción filmica debe recurrirse a los estudios literarios por tres razones, el primero se debe a que allí se inauguraron los estudios sobre la metaficción, el segundo; es por la ya mencionada transmedialidad, y el tercero es porque, como se verá más adelante, la literatura es un tema recurrente en el cine de metaficción y adaptaciones.

Es entonces que para formular un análisis de la metaficción cinematográfica, se hace necesario acudir a múltiples perspectivas como la narratología, la hermenéutica y la transtextualidad que si bien se originaron para estudiar la narración literaria, sus categorías son útiles para analizar la narración cinematográfica. El lenguaje literario y cinematográfico es distinto, pero estas dos artes mantienen una estrecha relación que va más allá de la adaptación de historias, ya que ambas obedecen a la necesidad humana de crear historias y por tanto, las reflexiones de la obra metaficcional en un medio es extrapolable al otro.

4.1 Génesis y desarrollo del término

Aunque las obras metaficcionales son más antiguas que la novela misma -El Quijote de Cervantes es al tiempo paradigma de novela y de novela metaficcional-, los estudios sobre la metaficción son relativamente recientes y nacieron al interior de la crítica literaria, aunque pronto se movió por otros campos de estudio. (Ardila, 2009; Ardila, 2004) hace un recorrido histórico de la evolución del concepto de metaficción, encuentra que en su génesis fueron dos las escuelas que abordan este campo de estudio, la escuela anglosajona y la escuela continental europea.

En la escuela anglosajona el término *metafiction* fue acuñado por William H. Gass y Robert Scholes, quienes usaron este concepto “para nombrar la nueva novela norteamericana en la que empieza a hacer presencia un llamado de atención sobre el carácter ficticio de la novela misma” (Ardila, 2014, p.28). Durante los estudios posteriores, la metaficción permaneció asociada al movimiento posmoderno, limitando espacial y temporalmente el estudio sobre la novela norteamericana escrita a partir de la década de los setenta. Novelas que como reacción al “agotamiento de las formas canónicas”, se caracterizan por evidenciar su condición de ficción (artificio) al tiempo que hacen de la ficción su tema (Ardila, 2014). Quizás las investigaciones más importantes en esta escuela corresponden a las realizadas por Linda Hutcheon y Patricia Waugh.

En sus textos, Hutcheon encuentra varias posibilidades y manifestaciones de la metaficción, una de ellas es el “narcisismo narrativo”. Hutcheon definió la metaficción como aquella “ficción sobre la ficción, es decir, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia narrativa o identidad lingüística”(Hutcheon como se citó en Ardila, 2014, p.31). Por su parte, Patricia Waugh, entiende por metaficción “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” (como se citó en Ardila, 2009, p.37).

En síntesis, los estudios al interior de esta escuela, poseen un enfoque sincrónico en su gran mayoría e inscriben la metaficción en el movimiento postmoderno. Sus diferencias se originan a raíz de las diversas expresiones en que se puede manifestar la metaficción, situación que a su vez desemboca en una amplia variedad de términos asociados al fenómeno.

La escuela continental europea inaugura sus estudios a partir de lo que Roland Barthes llama metaliteratura, para definir a aquella literatura que hizo de sí, objeto y herramienta de estudio, sobre esta literatura espejo Barthes expresó: “la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre ese objeto, palabra y palabra de esa palabra, literatura-objeto y *meta-literatura*” (Barthes como se citó en Ardila, 2014, p.32). Los estudios en esta escuela son abundantes, y se caracterizan por tener una aproximación más teórica, por el aporte de categorías y metodologías de análisis; y además, por ser un enfoque anacrónico, que considera la metaficción como un fenómeno antiguo, que se presenta en múltiples artes, movimientos y tiempos; aunque no niegan la popularidad de esta modalidad narrativa al interior del movimiento postmoderno. Pero la escuela continental europea encontraba:

[...] difícilmente admisibles los enfoques puramente sincrónicos adoptados por la crítica norteamericana, pues aun en el caso de partir del mismo presupuesto que los americanos - de que se había producido un cambio de paradigma en virtud del cual la metaficción debía ser interpretada como un fenómeno típicamente posmoderno-, los críticos europeos rechazaban la tesis de la ruptura, para defender en su lugar la idea de que la así llamada posmodernidad descansaba en la crítica de la representación iniciada por los modernos, y de que, consecuentemente, la metaficción posmoderna no podía ser interpretada más que en la relación con la tradición moderna y premoderna de la que procedía. (Cifre como se citó en Ardila, 2014, p.36)

Entre los investigadores con aportes más importantes de esta escuela, se encuentra Dällenbach con el concepto de *myse en abyme*, y Gérard Genette con la metalepsis, ambos conceptos serán abordados más adelante. Aquí, al igual que en la escuela anglosajona, resultaron múltiples

términos fruto de los intentos por teorizar en un campo incipiente. Ardila (2009), siguiendo a Francisco Orejas, expone algunos de los términos que se desarrollaron en ambas escuelas.

4.1.1 Escuela anglosajona.

Novela autoconsciente (*Self-Conscious Novel*): “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” (Orejas como se citó en Ardila, 2009, p.36).

Novela autogeneradora (*Self-Begetting Novel*): “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” (Orejas como se citó en Ardila 2014, p.30).

Novela reflexiva (*Reflexive Nove*): refiere a aquellas novelas que “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” (Citado en Ardila, 2014, p.30).

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, solo para ponerla en tela de juicio y relativizar los valores planteados” (Boyd como se citó en Ardila, 2009, p.37).

Sobreficción (*Surfiction*): el termino define el relato “que trata de explorar las posibilidades de la ficción [...] No porque imite la realidad, sino porque muestra la ficcionalidad de la realidad”(Federmán como se citó en Ardila, 2009, p.37).

4.1.2 Escuela continental europea.

Autoficción: Gennette explica el término así:

Yo, autor real, os voy a contar una historia protagonizada por mí, que nunca tuvo lugar’ define perfectamente esta modalidad narrativa en la que el autor empírico aparece como un narrador homodiegético y personaje homonominado y relata en primera persona, no obstante, una historia ficticia. (Genette como se citó en Álamo, 2014, p.20).

Aliteratura: “La literatura liberada de las facilidades que han dado a esta palabra un sentido peyorativo” (como se citó en Ardila, 2009, p.38).

Antinovela:

Conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero solo para engañarnos mejor: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edi carla, escribir la novela de una novela. (Ardila, 2009, p.37)

Mise en abyme: “Fenómeno de la inclusión, dentro de una obra pictórica o literaria, de un “reflejo” de la escena pintada o relatada” (Orejas como se citó en Ardila, 2004, p.38).

Los estudios de Metaficción en la crítica colombiana, se centran exclusivamente en la metaficción literaria, y la evolución de estos estudios pueden encontrarse claramente documentados en los textos ya citados de Clemencia Ardila (2009 & 2014). Después de la década del noventa, la adscripción a una u otra escuela se realizaba en términos de enfoque, diacrónico o sincrónico, más que como una cuestión geográfica. Y los estudios más relevantes se continuaron principalmente en España desde diversos enfoques como: la teoría de la enunciación literaria, la teoría del arte, la teoría general de la comunicación, la narratología y la transtextualidad.

La metaficción cinematográfica no ha sido tan ampliamente estudiada como la literaria, por lo que se hace aún necesario acudir a la teoría literaria en busca de algunas categorías de análisis

como lo hace Javier Pardo (2015) en el mayor esfuerzo por teorizar alrededor de la reflexividad filmica, ya que como él plantea, los estudios en el ámbito cinematográfico aún no encuentran la madurez de la que gozan sus pares literarios, siendo los más detallados, dos estudios anglosajones, los de Robert Stam (1992) y Christopher Ames (1997), quienes mantienen un enfoque inductivo en el que analizan con gran destreza una gran cantidad de películas aunque carecen de un modelo teórico que sirva como herramienta de estudio para aplicar a otras películas metaficcionales (Pardo, 2015). Caso contrario, son los estudios francófonos desarrollados por Dominique Blüher y Roger Odin (1996) y Sébastien Fevry (2000), quienes desarrollan exhaustivos modelos teóricos pero su campo de estudio se limita al fenómeno del cine en el cine.

4.2 Algunos elementos estructurales del relato

Antes de entrar en detalle sobre las tipologías y categorías metaficcionales, se hace necesario abordar algunos elementos de análisis provenientes de la narratología, en busca de herramientas que faciliten el análisis estructural de la obra metaficcional. Estos conceptos corresponden a las categorías que serán utilizadas para realizar el análisis en las películas colombianas. Entendiendo que la metaficción hace de la ficción su tema central, y que la obra metaficcional se revela como artificio, haciendo evidentes los mecanismos que le crea, se hace necesario recurrir a la narratología en busca de las categorías que permitan interpretar la relación que se establece con la ficción como tema, sea por referencia (transtextualidad) o por presencia enmarcada (niveles narrativos).

4.2.1 Niveles diegéticos.

Gérard Genette (1989a & 1998) en su texto *Figuras III*, desarrolla quizás una de las propuestas más completas dentro de la narratología, que luego revisa tras años de ser publicado, en *Nuevo discurso del relato*, donde corrige y amplía su teoría a la luz de las críticas y propuestas de otros teóricos.

La metaficción puede hacer uso de recursos que involucran la presencia de un relato al interior del relato que se está contando, relatos que suelen pertenecer a universos narrativos distintos, pero “lo que los separa es menos una distancia que una especie de umbral figurado representado por la propia narración, una diferencia de *nivel*” (Genette, 1989a, p.283). Es así, que Genette identifica tres niveles, aunque en un relato se pueden presentar tantos como relatos enmarcados existan, en ese sentido “[...] todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (Genette, 1989a, p.284).

Extradiégesis: es el nivel donde se produce el discurso o enunciación ficcional, así que es donde reside el narrador primero de todo relato, aunque este no siempre se deja notar, también es el nivel del narratario, que es el ente que asiste a la narración. En el cine aquí se encuentran los recursos utilizados que no hacen parte del nivel del relato, como la música superpuesta, los intertítulos, etc.

Diégesis o nivel intradiegético: es donde reside el mundo narrativo y sus personajes.

Metadiégesis: o relato en segundo grado, es un relato que se enuncia en el nivel intradiegético, porque si “la instancia narrativa de un relato primero [intradiegético] es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadieético) es por definición diegética, etc. (Genette, 1989a, p.284).

Genette (2004) plantea que en la mayoría de las ocasiones la relación que se establece entre la diégesis y la metadiégesis corresponde a la:

Relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional; por ejemplo, entre el nivel en que Sheherezade divierte a su rey con sus cuentos cotidianos y aquel en que se dispone cada uno de sus cuentos. Así, la diégesis ficcional se presenta como "real" en comparación con su propia (meta) diégesis. Dije "*casi siempre*", porque muchas veces también sucede que una narración secundaria sea presentada como no ficcional por un narrador intradieгético: un personaje de novela cuenta a otro personaje una historia que pone en escena personajes a los que se supone igualmente "reales" en el universo de esa novela. Esa historia metadieгética tiene, en cualquiera de los niveles de narración, el mismo estatuto de "realidad" que la diégesis en que se la cita; pero esa identidad de estatuto no impide que si el oyente interviniese para modificar el curso de ese relato que se le hace. (p.29)

Genette (2004), identifica varios tipos de relación que se establecen entre el relato metadieгético y el dieгético en que se inserta según la función que cumple:

La función explicativa: "es una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que tiene como propósito explicar los hechos que desembocaron en la situación actual, y en este caso el relato en segundo grado hace las veces de una *analepsis*¹ explicativa (Genette, 1989a, p.287).

¹ En la teoría cinematográfica se le llama *flashback*.

La función predictiva: es la “de una *prolepsis*² metadieética, que indica, no las causas anteriores, sino las consecuencias posteriores de la situación diegética[...], a él pertenecen todos los sueños premonitorios, relatos proféticos, el oráculo de Edipo...”(Genette, 1998, p.64).

La función temática: carece de una correlación entre el tiempo o espacio de ambos niveles, pero configura una relación temática entre ambos, que puede darse por contraste o por analogía (Genette, 1989a).

La función persuasiva: suele tener como propósito interpelar a los personajes del nivel diegético a través de los acontecimiento del relato en el nivel metadieético, que si bien no acontece en el mismo espacio o tiempo, establece una relación temática entre ambos, y termina por motivar la acción de los personajes (diegéticos) que asisten a la narración en segundo grado (metadiégesis) (Genette, 1998).

La función distractiva: no establece una relación directa entre ambos niveles, el relato metadieético solo es una distracción momentánea de la narración diegética (Genette, 1998).

La función obstructiva: establece su relevancia en el acto mismo de la narración, no existe relación explícita entre ambos niveles, y el contenido metadieético se releva a un segundo plano, ya que sirve como excusa para el propio acto de narrar (Genette, 1989a).

4.2.2 Metalepsis.

Genette(1989a & 2004) tomó este término de las figuras retóricas, y lo usó por primera vez en *Figuras II*, definiéndolo como “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, etc.) o, inversamente...”(Genette, 1989a, p.290). Autores posteriores, han distinguido entre dos tipos de metalepsis en función del nivel diegético en que se producen, como metalepsis ontológica o

² Conocido como *flashforward* en la teoría cinematográfica.

narrativa y metalepsis retórica o enunciativa. Genette (1989a) usaría el término metalepsis, para denominar a ese dispositivo narrativo que permite el tránsito o intrusión de los elementos de un nivel diegético en otro, y de esta forma, también distingue entre dos clases de metalepsis.

Metalepsis de autor: corresponde a toda intrusión del narrador o narratario extradiegético al interior de la diégesis que enuncian o escuchan, también entra en esta categoría los personajes que al interior de la diégesis irrumpen en el relato en segundo grado (metadiégesis) al que ellos mismos enuncian o asisten. En síntesis, es un movimiento de nivel descendente en el que elementos de un nivel diegético superior (narrador, lector, escritor, espectador, etc.) entran al universo narrativo del relato que era enunciado. Esta clase de metalepsis, tiene por objetivo “transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlas como si ellos mismos causarían los efectos que pintan o cantan”, cuando un autor “se representa como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe”(Fontanier como se citó en Genette, 2004, p.10).

Antimetalepsis: corresponde a una transgresión ascendente de niveles narrativos, en este caso, elementos de un nivel metadiegético o intradiegético irrumpen en el nivel (extra)diegético que les enuncia, es el caso “de los personajes que poco a poco escapan de la voluntad de su creador, y, de modo más general, de la obra que se revierte sobre el artista” (Genette, 2004, p.32).

Este dispositivo narrativo, es especialmente usado en las obras metaficcionales que buscan problematizar la relación ficción-realidad, porque “lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato” (Genette, 1989a, p.291).

4.2.3 Narrador.

Genette (1998), usa el término persona para referirse al narrador y aunque en el cine pareciese que esta figura solo existe cuando se hace uso de una voz en over, al igual que en la literatura,

Desde el punto de vista descriptivo, no me parece que la fórmula de relato sin narrador pueda designar, de forma muy hiperbólica[...] más que el silencio relativo de un narrador que se elimina lo más posible y tiene siempre cuidado de no designarse a sí mismo”

(Genette, 1998, p.67).

En el cine, ante la presencia de personajes narradores intradiegeticos y ante la ausencia de una voz en over, es fácil olvidar la presencia de un narrador oculto en el nivel extradiegetico que “como siempre ocurre en cine, los relatos metadiegeticos de un narrador interno [...] son transemiotizados por el narrador cinematográfico instaurado por el autor implícito” (Pardo, 2015, p.77).

Tabla 1. *Tipología de narradores de Genette*

<i>Nivel / Relación</i>	<i>Heterodiegetico</i>	<i>Homodiegetico</i>
<i>Extradiegetico</i>	“Narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente” (Genette, 1989a, p.302). <i>Narrador extra-heterodiegetico</i>	“Narrador en primer grado que cuenta su propia historia” (Genette, 1989a, p.302). <i>Narrador extra-homodiegetico</i>
<i>Intradiegetico</i>	“Narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente” (Genette, 1989a, p.302). <i>Narrador intra-heterodiegetico</i>	“Narrador en segundo grado que cuenta su propia historia” (Genette, 1989a, p.302). <i>Narrador intra-homodiegetico</i>

Fuente: elaboración propia basada en los conceptos de Genette (1998)

Genette (1998) desarrolla una tipología del narrador en función de su relación con el relato y el nivel diegetico en que se inscribe.

Heterodiegético: es el narrador que se encuentra ausente de la historia que narra.

Homodiegético: es el narrador que hace presencia en el relato como personaje, y si el narrador es el protagonista que narra su propia historia se le llama *autodiegético*.

4.3 Transtextualidad

Es el término que Genette (1989b) elige para denominar a las relaciones, implícitas o no, que puede establecer un texto con otros y de las que él encuentra cinco tipos de transcendencias textuales.

Intertextualidad: es la relación que se establece por la presencia de un texto al interior de otro, y que de una forma más o menos explícita, puede tomar las siguientes formas: cita, plagio y alusión (Genette, 1989b).

Paratextualidad: es la relación que un texto establece con sus paratextos, que son aquellos elementos accesorios como: títulos, prólogos, prefacios, notas al margen, etc. (Genette, 1989b).

Metatextualidad: “es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (Genette, 1989b, p.13).

Architextualidad: es la relación que un texto establece con su architexto, es decir, “el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular” (Genette, 1989b, p.9).

Hipertextualidad:

[Es] toda relación que une un texto B (que llamaré *hiper- texto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...] Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede

ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (Genette, 1989, p14)

Clemencia Ardila (2014), dedica un apartado a los estudios de metaficción desde la transtextualidad, y desde este enfoque:

La novela metaficcional contemporánea es entonces, al decir de Orejas “una *forma concreta* de literatura hipertextual” que remitiría a hipotextos diversos cuyo denominador común es el hecho de ofrecerse, según Quesada Gómez, como “legibles” y regirse por las leyes de la verosimilitud en su sentido más tradicional. La novela metaficcional sería un hipertexto derivado de *x* o *y* hipotexto cuya determinación corresponde al lector tras descifrar las pistas que la novela misma le ofrece: “el lector ha de advertir que [...] se enfrenta a *algo más*, a un texto narrativo que rompe con la voluntad de representación e, internamente, niega cualquier posibilidad de homología entre el mundo real y el literario. (Orejas como se citó en Ardila, 2014, p.74)

En el cine de metaficción, también se establecen relaciones hipertextuales con otras obras, incluso obras que pertenecen a otras artes, y en ese sentido Pardo (2011) reconoce que “al estudiar las relaciones entre metaficción literaria y fílmica hay que ir más allá del modelo genético, el que se sustenta tanto en la adaptación como en la influencia, y sustituirlo por uno genérico, basado en la intertextualidad o la transtextualidad genettiana” (p.169).

4.4 Reflexividad: Autorreferencia y Autoconciencia

Siguiendo a Pardo (2015), en términos de reflexividad fílmica existen dos fenómenos que se pueden identificar, la autorreferencia y la autoconciencia. La autorreferencia es la referencia a la

literatura, el cine y todo lo que esté relacionado con la narración en general. La autoconciencia, es la referencia a la propia obra. Pardo (2015) expone que la distinción entre ambas es complicada y no siempre muy clara porque “(a) la autorreferencia puede interpretarse como autoconciencia; (b) la autoconciencia puede prescindir de autorreferencia” (p.64). La autorreferencia puede ser leída como autoconciencia a través de “una operación muy simple que convierte la visión o teoría del cine que ofrece una obra en la de su autor, para, acto seguido, ya que este es el autor del filme en que se ofrece tal visión, convertir esta en reflexión sobre aquel” (p.64). Además, si esta operación es posible,

El fenómeno inverso de que la referencia a la propia película entraña necesariamente una referencia al cine, se ve también cuestionado por ejemplos de autoconciencia sin autorreferencia, es decir, de obras que son autoconscientes sin referirse de manera explícita ni al cine ni a ellas mismas. (Pardo, 2015, p.65)

4.4.1 Autorreferencia.

Es la referencia que establece una obra con cualquier elemento relacionado al arte de narrar, ya sea con el medio literario, dramático, filmico o pictórico, o con otras obras y en ese sentido establece relaciones intertextuales que pueden ser reales cuando en efecto hacen referencia a una obra publicada, o imaginarias cuando las obras referenciadas son invenciones al interior de la ficción (Pardo, 2015). Las referencias pueden ser más específicas y enfocarse en tópicos recurrentes, problemas en el desarrollo creativo, visión del arte, reflexión sobre el género, entre otras. La autorreferencia puede establecerse de forma directa cuando se establecen relaciones intertextuales e hipertextuales donde el hipotexto es evidente, también, puede ser indirecta cuando la relación no es evidente y requiere de un proceso hermenéutico para encontrarla, y esta

autorreferencia indirecta podría terminar por ser autoconciencia si la referencia pudiese ser interpretada como una referencia a la propia obra (Pardo, 2015).

4.4.2 Autoconciencia.

“La autoconciencia es una especie de autorreferencia al cuadrado, pues designa a la obra refiriéndose a la propia obra” (Pardo, 2015, p.51). Las obras autoconscientes tienen a disposición recursos y motivos que también poseen las obras autorreferenciales, pero su referencia no se establece con el cine o la literatura usados como tema, “sino que lo hacen de la propia obra como literatura, como artificio, representación, o ficción, produciendo así un deliberado efecto anti ilusionista y un distanciamiento crítico en el lector (que puede ser meramente lúdico o cómplice pero también subversivo o dialéctico)” (Pardo, 2015, p.52).

La autoconciencia puede manifestarse en cualquiera de los niveles narrativos, en el nivel extradiegético cuando desde la enunciación el narrador o narratario revelan la condición de artificio de la obra, en el nivel metadieético si es un relato en segundo grado autoconsciente, o en el nivel intradieético, que en algunos casos constituye una obra autogenerativa; “las películas de este tipo se reflejan a sí mismas en cuanto que hacen referencia a y van comentando un proyecto que al final descubrimos es el filme que vemos” (Pardo, 2015, p.63).

La autoconciencia puede presentarse abierta cuando la referencia a la propia obra es evidente o encubierta cuando “no es evidente a primera vista y requiere por ello una mayor destreza hermenéutica o competencia metafictional por parte del receptor” (Pardo, 2015, p. 65).

Dentro de la autoconciencia encubierta pueden encontrarse ciertas modalidades:

La autoconciencia indirecta, es una forma de autorreferencialidad, porque en esta “el comentario sobre el cine acaba siendo un comentario sobre el filme” (Pardo, 2015, p.65).

La autoconciencia implícita, la cual carece de autorreferencialidad,

Pues lo distintivo de este tipo de reflexividad no es tanto que se llame la atención sobre la enunciación (ello puede también hacerse mediante la diegetización de la misma en forma de rodaje extradiegético) como la manera de hacerlo a través del discurso filmico en vez de la historia o el universo diegético (con sus diferentes niveles). (Pardo, 2015, p.65)

La autoconciencia intermedial, se presenta en las obras donde se hace referencia a la propia obra pero a través de otros medios. En estas películas la autoconciencia se suele manifestar al tiempo en otros niveles diegéticos, “pero, si la intermedialidad se produce en ausencia de tales credenciales, tendremos que localizar ese giro o epifanía metaficcional que nos permita conectar la reflexión artística o mediática con la película que la contiene si queremos interpretarla en clave autoconsciente” (Pardo, 2015, p.69).

Pardo (2015) distingue entre los resultados de estas modalidades de autoconciencia encubierta:

Si la autoconciencia indirecta produce metacine que no parece metaficción, la intermedial es también indirecta, pero, a la inversa, es metaficción que no parece metacine, autoconciencia sin autorreferencia, como ocurre también con la autoconciencia implícita; pero no, como en esta, porque la autorreferencia esté ausente, sino porque está escondida tras la referencia a otras artes (con excepción de ese momento epifánico). (p.69)

4.5 Metaficción

El término es usado para designar la convergencia de los fenómenos reflexivos, la autorreferencia y la autoconciencia, aunque el hecho de que una obra despliegue alguna de las formas anteriores no la hace necesariamente una obra metaficcional. En una obra de metaficción la forma autoconsciente “es protagonista o juega un papel determinante, y no porque tenga que estar presente de manera constante – por ser sistemática – sino porque es imprescindible para su

interpretación – por ser sistémica –” (Pardo, 2015, p.62). Otra condición para denominar a una obra como metaficcional, es la presencia de un marcador directo del carácter ficcional de la obra que hace evidente lo que Linda Hutcheon denomina: la paradoja metaficcional, es decir, una ruptura de la pretensión de representar una obra mimética que aparenta ser realidad. Este marcador es llamado epifanía metaficcional por Pardo (2011) y se refiere a “la destrucción de la ilusión realista mediante la revelación al lector del carácter ficticio del texto que está leyendo” (p.155). Y una de las formas más potentes de presentar este marcador es a través de una anagnórisis metaficcional, entonces “si la anagnórisis en la tragedia, según Aristóteles, es el momento crucial en que un giro de la fortuna revela al héroe trágico una verdad fundamental sobre sí mismo o los otros, generalmente con efectos demoledores, en la metaficción es el momento en que el personaje descubre su naturaleza ficticia, lo que tiene parejos efectos (Pardo, 2011).

La metaficción debe ser distinguida de los fenómenos reflexivos al interior de cada arte, de los cuales la metaficción hace parte, estos son metaliteratura, metateatro y metacine, que corresponden a términos sombrilla, es decir, a unas “categorías intramediales, y en este sentido; más restringidas, pero al mismo tiempo más amplias porque se refieren a todo el campo de la reflexividad primaria en el seno de un solo medio” (Pardo, 2015, p.62). En el metacine, se abarcan entonces todas las variedades de reflexividad al interior del medio cinematográfico, incluida la metaficción filmica con las variedades que se verán a continuación, y otro tipo de películas como el cine en el cine, que es

Una categoría que incluye de manera indiferenciada a todas las películas en las que los personajes ven, participan en o simplemente hablan de otras películas, en especial los

filmes que tienen como tema el mundo del cine, desde los que cuentan un rodaje en particular a los que narran cómo se hacen las películas en general. (Pardo, 2015, p.55)

También, constituyen metacine las películas autorreferenciales y autoconscientes que no son primarias y carecen de un marcador metaficcional por lo que no entrarían en la categoría de metaficción.

“Metaficción, como los otros conceptos que nos han permitido alumbrarla, es una categoría transmedial, apta para obras que se reflejan a sí mismas independientemente del medio en que se articulen, aunque podemos precisar el medio añadiéndole un adjetivo: narrativa, dramática, filmica” (Pardo, 2015, p.62). La metaficción filmica representa “una clase o modo de metacine que es además autoconsciente, de nuevo de manera primaria” (Pardo, 2015, p.63).

Cuando el cine hace uso de otros medios al interior de la historia para establecer la relación con la obra, se define como una autoconciencia encubierta por ser intermedial, y según el medio del que se haga uso se puede denominar a la obra con la categoría de:

Metaficción en el cine; y debemos añadir que esta puede ser no solo pictórica, sino también dramática o literaria, cuando se sirve del teatro o la literatura y que, a la inversa, puede producirse en el interior del teatro o la literatura sirviéndose de cualquiera de los otros medios de representación [...]. Nos referiremos a la clase de filme que utiliza la literatura de manera autoconsciente como metaficción literaria en el cine. (Pardo, 2015, p.69)

Por último, en el deslinde teórico de Pardo se encuentran dos categorías metaficionales independientes de las anteriores. La alegoría metaficcional y la metaficción metanoica.

El primero de estos, se refiere a películas que no presentan ninguno de los mecanismos metaficcionales del cine o de otros medios de presentación, pero que tras un análisis, podrían ser interpretadas como una alegoría metaficcional, porque son:

Una historia en la que ni aparecen gentes de cine (actores, directores, guionistas, etc.) ni autores, personajes o lectores, pero cuya acción los convierte en sus equivalentes, emblemas de estas guras, de modo que; alegóricamente acaba siendo una reflexión sobre la acción y sobre el cine –metacción narrativa–. (Pardo, 2011, p.168)

Existe una trama arquetípica que ha evolucionado a través de la historia humana, inicialmente esta trama consideraba a la vida como sueño, una idea que se encuentra en relatos milenarios de la tradición oral, evolucionó a la vida como ficción que es una trama de la metaficción y en los últimos años con el desarrollo tecnológico, la trama mutó a la vida como simulación. Lo que comparten es que son historia que “versan sobre personajes que viven en un mundo ficticio o fingido sin saberlo y giran en torno a su proceso de descubrimiento de lo real (y por tanto de anagnórisis)” (Pardo, 2011, p.172).

El segundo término, se refiere a una estructura que encuentra Pardo(2011) en algunas películas y llama metaficción metanoica. La metanoia representa “...un cambio radical del modo de ser y de pensar que se impone cuando se ha comprobado que se erraba el camino...” (Pardo, 2011, p.172). Esta estructura comienza con “El descubrimiento de un personaje de su condición de personaje (anagnórisis) da lugar o equivale a un proceso de auto-descubrimiento y transformación (metanoia), un proceso que suele vincularse a una relación amorosa” (Pardo, 2011, p.172).

5. Metodología

La investigación realizó el análisis estructural de ocho películas colombianas estrenadas entre el 2000 y el 2015, usando la narratología genettiana con el objetivo de identificar los casos de metaficción filmica.

5.1 Muestra

El análisis se realizó sobre los largometrajes colombianos metaficcionales estrenados entre el 2000 y el 2015, que corresponde al periodo más abundante en producciones de la cinematografía colombiana; bonanza que se debe principalmente a las diversas leyes creadas para estimular el sector cinematográfico, con resultados positivos no sólo en términos del número de producciones anuales, sino también, por una significativa mejora en la calidad y variedad de las obras.

Además, una muestra con obras pertenecientes a fechas anteriores al 2000 dificulta la obtención de las películas para su análisis, porque la distribución del cine colombiano, aún con las dinámicas actuales, es muy corta y muchas películas apenas duran una semana en exhibición y la distribución por otras ventanas es, en la mayoría de los casos, minoritaria. A esto se suma la ausencia de una cinemateca local que sirva como almacén para el cine colombiano. Aún con esta muestra centrada en el siglo XXI, se encontraron problemas para conseguir las películas, ya que muchas de estas no se comercializaron en DVD, y en varios casos fue necesario contactar a los productores de las películas para acceder a *screenings* privados en línea, solo una de las películas que se había definido en la muestra fue imposible de conseguir y por tanto se debió eliminar de la muestra.

Para definir la muestra de estudio, se contactó a seis críticos e investigadores del cine colombiano y se les interrogó sobre los casos de reflexividad filmica en el cine nacional, tres de

los críticos (Ver perfiles en el Anexo 5) contestaron brindando una lista de películas. Como el término metaficción no es tan conocido y tampoco hay consenso en su definición, al pedir la lista a los críticos; se amplía el criterio de selección a películas que puedan ser identificadas en al menos una de las siguientes categorías:

- Metacine.
- Adaptación de una novela metaficcional.
- Metaficción.
- Autoconsciente.
- Autorreferencial.
- Especular.
- Ficción autogenerativa.

En total se obtuvieron 31 películas (Ver listas completas en Anexo 2) y a estas se le aplicaron tres filtros para definir cuáles casos serán motivo de análisis, pero no todas las películas pasaron a través de todos los filtros, en cada paso según los hallazgos se procedió a aprobar los casos claros, descartar las películas que era evidente que carecían de reflexividad y a pasar al siguiente filtro aquellos casos en que se tenían dudas.

5.1.1 Primer filtro.

En este paso se interrogó a cada crítico sobre la razón por la que eligió cada una de las películas, y con esto se identificó si la reflexividad de la película representaba un caso meramente anecdótico y estilístico o, si se trataba de un recurso relevante en el desarrollo del relato. Se pasaron aquellas películas en que los fenómenos autorreferenciales y autoconscientes son relevantes durante todo el desarrollo del relato; se descartaron los casos en que los

fenómenos referenciales eran solo un recurso de estilo y se pasaron al siguiente filtro los casos en que se tenían dudas sobre la relevancia de la reflexión mediática.

5.1.2 Segundo filtro.

Aquí se revisa la sinopsis de las películas (Ver Anexo 1), y se pasaron aquellas películas donde se encontró que algún medio de representación narrativa era relevante en el relato o en las que había casos de relatos enmarcados. De nuevo, las películas sobre las que se tenían dudas se pasaron al siguiente filtro.

5.1.3 Tercer filtro.

Este consistió en la visualización de los primeros 20 minutos y los últimos 15 minutos de la película. Porque estas partes corresponden al planteamiento y resolución de la historia, en el comienzo cada película define la lógica que rige en el universo narrativo, así que aquí podrían identificarse algunos marcadores metaficcionales y la presencia de algún medio como el cine, la pintura, el teatro o la literatura en el interior de la trama. En la resolución de la película podría identificarse si se trata de una obra autogenerativa, y si dentro de la trama los relatos metadieéticos y las artes cumplen, o no, una función relevante en el relato.

Con este último filtro, se despejaron las dudas que quedaban en algunos casos y así se pudo definir la muestra que consistía en nueve películas, pero una de ellas, *Demential* (2014) fue imposible de conseguir, aunque se intentó contactar con los productores sin obtener respuesta alguna. Por esta razón, la muestra final la conforman ocho largometrajes.

Tabla 2. *Muestra definitiva*

Título	Año	Director
Kalibre 35	2000	Raúl García
Bolívar soy yo	2002	Jorge Alí Triana
El escritor de telenovelas	2011	Felipe Dothée
La Lectora	2012	Riccardo Gabrielli
Apatía	2012	Arturo Ortegón
Petecuy	2014	Óscar Hincapié Mahecha
Memorias del calavera	2014	Rubén Mendoza
Shakespeare	2015	Dago García

Fuente: elaboración propia.

5.2 Método

La narratología tiene múltiples vertientes, esta investigación optó por inscribirse en la narratología modal de Genette, que a diferencia de la narratología temática que se centra en el contenido, pone énfasis en la forma de narrar. Se escoge esta modalidad por básicamente dos razones. En primer lugar, porque en el medio cinematográfico el artificio mismo de cómo se cuenta la historia es más importante que en otras artes, esto es por la naturaleza de su medio audiovisual que es mimesis y diégesis al tiempo, por eso la forma y expresión que toma el relato es tan relevante como el contenido mismo. La segunda razón, se debe a que en el cine de meta ficción; la ficción misma se vuelve tema y motivo de reflexión, y por tanto, el análisis de los mecanismos de narración se vuelve mucho más importante en el caso de esta investigación.

El análisis estructural de la narratología estudia los relatos a través de la deconstrucción de sus partes, esto es, descomponiendo sus estructuras internas para luego analizar las dinámicas y

relaciones de estas. En la investigación se hace uso de las categorías narratológicas, pero se tiene en cuenta que estas fueron formuladas para el análisis literario y por tanto estas se adaptan de acuerdo a las condiciones particulares del lenguaje audiovisual, además como el interés no es realizar un análisis global de las obras, sino uno que permita determinar las dinámicas reflexivas de las películas, se optó por omitir del instrumento algunas de las categorías narratológicas que no ofrecen resultados relevantes en términos de reflexividad.

5.2.1 Instrumento de análisis.

Cada película se vio en dos ocasiones, la primera fue una proyección de corrido tras la cual se tomaron algunas notas. En la segunda visualización se procedió a parar la película en los pulsos dramáticos relevantes de la historia, tomar nota de estos y escribir el minuto en que ocurrieron, además se tomó nota de las referencias transtextuales y de los recursos narrativos utilizados. Con toda esta información, se procedió a llenar el siguiente instrumento de análisis que organiza la información descompuesta en categorías narrativas que facilitan la posterior interpretación de la película.

Ficha técnica

Este primer apartado recoge la información básica de la obra a analizar que se obtiene a través de la base de datos de cine colombiano que tiene Proimágenes Colombia.

Tabla 3. *Ficha técnica*

1. Ficha técnica	
Título:	Director:
Año:	Guionista:
Duración:	¿Obra adaptada?
Género:	Autor obra original:
Sinopsis:	

Fuente: elaboración propia

Título: con que se estrenó y en su idioma original.

Año: del estreno en salas colombianas.

Duración: total de la película en minutos (créditos incluidos).

Género: se identifica el género en que se inscribe la película, en caso de hibridaciones se escribe el género más relevante.

Director(es): general de la película.

Guionista(s): persona encargada de escribir la película.

Obra adaptada: indicar el título de la obra original si es el caso.

Autor: de la obra original si la película es una adaptación.

Sinopsis: resumen de la película.

Estructura

Aquí se identifican los elementos que definen la estructura global de la obra cinematográfica, los recursos para manipular el tiempo, además de los momentos más importantes del relato.

Tabla 4. *Estructura*

2. Estructura			
A. Punto de vista	B. Estructura narrativa	C. Analepsis	D. Prolepsis
E. Detonante	F. Puntos de Inflexión	G. Climax	H. Resolución

Fuente: elaboración propia

2. *A. Punto de vista:* identifica desde qué perspectiva se cuenta el relato y qué información tiene el espectador con respecto al personaje.

2. *B. Estructura narrativa:* define el tipo de estructura en que se narra el relato, como: lineal, racconto, *in media res*, coral, en estrella y fragmentada.

2. C. *Analepsis*: corresponde a las escenas retrospectivas que alteran la cronología de la historia porque narran sucesos del pasado (*Flashback*), aquí se indican si existen, además que se explica el uso que le dan, es decir, si estos están justificados por alguna clase de recuerdo, narración o si son recursos de montaje.

2. D. *Prolepsis*: corresponde a las escenas prospectivas que alteran la cronología de la historia porque narran sucesos del futuro (*Flashforward*). En este punto, se indica si existen estos cambios de tiempo y si estos están justificados por algún sueño, alucinación, profeta o si son recursos de montaje.

2. E. *Detonante*: en dramaturgia corresponde al suceso que desestabiliza el mundo del personaje y lo mueve a la acción.

2. F. *Puntos de inflexión*: son los principales puntos del relato que redirigen la acción, y aquí se identifican como primer punto de giro, punto medio y segundo punto de giro.

2. G. *Climax*: corresponde al momento de mayor tensión dramática del relato en que se resuelve el destino del protagonista.

2. H. *Resolución*: es el momento final del tercer acto donde se cierran las subtramas y se evidencia el nuevo *status quo* del protagonista.

Tramas

En este punto se separan los múltiples relatos de la película y se identifican en función de su línea narrativa o temática.

Tabla 5. *Tramas*

3. Tramas			
A. Tipo	B. Conflicto	C. Personajes	D. Resumen

Fuente: elaboración propia

3. *A. Tipo*: define qué tipo de trama se trata, si aplica se hace referencia a una trama universal, sino, se especifica si se trata de trama o subtrama, y en este último caso si se trata de una subtrama de amor, amistad o aprendizaje.

3. *B. Conflicto*: identifica qué tipo de conflicto enfrenta el protagonista: interno, interpersonal o externo.

3. *C. Personajes*: nombra a los personajes que intervienen en esta trama.

3. *D. Resumen*: a manera de sinopsis cuenta qué pasa en la trama.

Niveles diegéticos

En este apartado se separan las tramas según el nivel diegético al que pertenecen.

Tabla 6. *Niveles diegéticos*

4. Niveles diegéticos		
A. Nivel extradiegético		
B. Nivel intradiegético		
C. Niveles metadieгéticos	C.1. Función	C.2. Metalepsis

Fuente: elaboración propia

4.A. *Nivel Extradiegético*: aquí se identifica la presencia de un narrador o narratario extradiegético, además de señalar los diversos recursos estilísticos de la narración que no pertenecen al universo diegético como la música incidental, los títulos, modificaciones de estética, etc.

4. *B. Nivel intradieгético*: corresponde al relato en primer grado donde se enuncian los relatos en segundo grado, que corresponden al siguiente nivel.

4. *C. Nivel metadieгético*: se identifican las tramas que son enunciadas en el nivel intradieгético o en otro nivel metadieгético.

4. C.1. *Función*: cada relato metadieгético cumple una función en relación al nivel (extra) dieгético en que se enuncia, esta función puede ser: explicativa, predictiva, temática, persuasiva, distractiva u obstructiva.

4. C.2. *Metalepsis*: identifica si en el relato metadieгético toma lugar una metalepsis, en tal caso se indica si el movimiento es ascendente, hacia los niveles (extra) dieгéticos superiores, o descendente, hacia los niveles metadieгéticos.

Narrador

En esta categoría se identifica qué tipo o tipos de narrador intervienen en el relato correlacionado el nivel dieгético al que pertenecen y su relación con el protagonista.

Tabla 7. *Narrador*

5. Narrador		A. Nivel dieгético	
		Extradieгético	Intradieгético
B. Relación protagonista / Narrador	Heterodieгético		
	Homodieгético		
	Autodieгético		

C. Descripción:

Fuente: elaboración propia

5. A. *Nivel dieгético*: identifica si el narrador se encuentra en el nivel extradieгético o intradieгético.

5.B. *Relación con el relato*: identifica qué relación tiene el narrador con el relato que cuenta, si narra un relato del que no hace parte se le denomina heterodieгético, si narra un relato del que él es un personaje se le denomina homodieгético, y si el narrador es el protagonista del relato se le denomina autodieгético.

5. *C. Descripción*: especifica quién es el narrador, cómo se comporta el narrador, si es fiable o no, cómo conduce la acción y demás detalles relevantes.

Autorreferencia

Este apartado habla sobre la modalidad autorreferencial de la reflexividad, es decir, sobre la referencia y reflexión sobre el cine o demás medios de representación. Aquí también se identifican las relaciones transtextuales que establece la película con otras obras.

Tabla 8. *Autorreferencia*

6. Autorreferencia			
A. Relaciones intertextuales			
A.1. Intertexto	A.2. Forma	A.3. Real / imaginaria	A.4. Directa / Indirecta
B. Relaciones hipertextuales			
B.1. Hipotexto	B.2. Referencia	B.3. Real / imaginaria	B.4. Directa / Indirecta
C. Referencia al medio:			
D. Reflexión:			

Fuente: elaboración propia

6. *A. Relaciones intertextuales*: todas aquellas que se establecen por la presencia de un texto al interior de otro.

6. *A.1. Intertexto*: detalla el título de la obra con la que se establece relación, se identifica a qué medio pertenece y quién es su autor.

6. *A.2. Forma*: en que se inserta el texto: cita, plagio o alusión.

6. *A.3. Real / Imaginaria*: determina si el intertexto es una obra real o inventada que solo existe en el universo narrativo de la película.

6. A.4. *Directa / Indirecta*: establece si la relación es evidente o si se encuentra oculta.

6. B. *Relaciones hipertextuales*: se refiere a toda la relación que se establecen con otros textos, diferente a la presencia del texto al interior del relato (intertextualidad).

6. B.1. *Hipotexto*: detalla el título de la obra con la que se establece relación, se identifica a qué medio pertenece y quién es su autor.

6. B.2. *Referencia*: explica la relación entre ambos textos, identifica qué elemento o momento de la película se corresponde con el elemento referenciado del hipotexto.

6. B.3. *Real / Imaginaria*: determina si el intertexto es una obra real o inventada que solo existe en el universo narrativo de la película.

6. B.4. *Directa / Indirecta*: establece si la relación es evidente o si se encuentra oculta.

6. C. *Referencia al medio*: detalla las referencias que se hacen sobre el medio cinematográfico u otro medio de representación, se transcriben los diálogos con las referencias más relevantes.

6. D. *Reflexión*: interpretación de la reflexión que ofrece la película sobre la ficción, se transcriben diálogos si esta reflexión es verbalizada.

Autoconciencia

Aquí se identifican la referencia que establece la obra con sí misma, y la modalidad de autoconciencia que esta reflexividad representa.

Tabla 9. *Autoconciencia*

7. Autoconciencia			
A. Abierta	B. Encubierta		
	B.1. Indirecta	B.2. Implícita	B.3. Intermedial

Fuente: elaboración propia

7. A. *Abierta*: corresponde a aquellos casos en que la referencia a la propia obra se establece de forma explícita y directa, la condición de artificio se revela de forma inequívoca. Y en este apartado, se describen las escenas y elementos del relato que establecen esta referencia con la película misma de forma directa.

7. B. *Encubierta*: en esta modalidad para encontrar la autoconciencia se requiere de un análisis hermenéutico de los componentes transtextuales y autorreferenciales, que permita encontrar la referencia a la propia película oculta en otras modalidades reflexivas.

7. B.1. *Indirecta*: este tipo de autoconciencia se encuentra cuando la autorreferencia puede ser entendida como un comentario sobre la propia película, es decir, cuando los comentarios sobre el cine o medio de representación, se aplican en el desarrollo de la trama.

7. B.2. *Implícita*: esta autoconciencia no hace referencia al medio cinematográfico ni a la propia película, pero la forma en que es contada puede sugerir que se trata de una historia de ficción. Para definir este tipo de autoconciencia, se deben identificar los recursos narrativos y estilísticos que subvierte el naturalismo del relato.

7. B.3. *Intermedial*: es la referencia a la propia película que se encuentra oculta en la referencia a otro medio que no es el cinematográfico, como el pictórico, dramático o literario. Generalmente puede encontrarse esta referencia al interior de un relato metadieético que es enunciado por alguno de dichos medios de representación, o por los comentarios del narrador que enuncia dicho relato.

Dimensión referencial

En este apartado se identifica qué tipos de reflexividad se despliegan en la obra: discursiva, narrativa o especular. Esto se hace a través de la correlación entre el nivel diegético y la modalidad del fenómeno reflexivo.

8. Dimensión Referencial		
A. Nivel	B. Modalidad	
	Autorreferencia	Autoconciencia
Discursiva (Extradiegético)		
Narrativa (Intradiegético)		
Especular (Metadiegético)		

Fuente: elaboración propia

8. A. Nivel: la reflexividad es discursiva cuando esta se pone en manifiesto a través de la enunciación del nivel extradiegético, generalmente a través de la verbalización del narrador o por motivo de los recursos de alejamiento. Se trata de reflexividad narrativa cuando la referencia se establece en el relato primero. Y se habla de reflexividad especular cuando la referencia a la obra macro o al cine se establece en la metadiégesis.

8. B. Modalidad: referencia al medio (autorreferencia) o referencia a la propia obra (autoconciencia).

Marcadores metaficcionales

Este apartado permite identificar si en la obra la autoconciencia es primaria o no a través de la identificación de algunos de los marcadores que revelan el carácter ficticio de la película.

Tabla 10. *Marcadores metaficcionales*

9. Marcadores metaficcionales			
A. Epifanía	B. Anagnórisis	C. Paradoja	D. Alegoría

Fuente: elaboración propia

9. A. Epifanía: suele estar al principio del relato, y por tanto, problematiza el pacto ficcional al romper la ilusión mimética, es más sutil que la paradoja metaficcional y en muchas ocasiones solo se identifica en retrospectiva. En este apartado se describe ese momento epifánico que más

adelante llevará a la inequívoca confesión de ficcionalidad de la obra a través de alguno de las siguientes marcadores.

9. *B. Anagnórisis*: es el reconocimiento del personaje de su condición al interior del relato, en la mayoría de los casos es cuando el personaje se hace consciencia de su condición de ser ficticio, pero también puede ser el descubrimiento de un autor que encuentra que las historias que narran son reales.

9. *C. Paradoja*: es el momento de la película en que se presenta una ruptura de la ilusión de realidad del relato, que suele complejizar entre los límites ficción-realidad.

9. *D. Alegoría*: no es un marcador que se encuentre en las películas autorreferenciales, se trata de películas que pueden ser interpretadas como metaficcionales, aun cuando en su relato no se despliega ni se reflexiona sobre ningún medio de representación, porque su historia trata sobre la realidad como una mentira y alegóricamente, como una ficción. En estas películas el marcador suele ser la anagnórisis de un personaje que descubre la irrealidad del mundo en que vive.

5.3 Manejo de los datos

Una vez se aplicó el instrumento a toda la muestra, se llenó una tabla general (Ver Anexo 3) con los resultados de todas las películas, omitiendo las descripciones, usando palabras claves e incluyendo únicamente los resultados de las categorías más relevantes. Esto se realiza con el propósito de correlacionar los datos de las películas más fácilmente y para visualizar los resultados generales de un solo vistazo, aunque para la interpretación de resultados se usó el instrumento completo y el resumen.

5.4 Análisis de la información

La interpretación de la información obtenida se hizo relacionando los resultados de todas las películas en función de cada uno de los nueve puntos.

En el primer punto, que corresponde a la ficha técnica, se buscó identificar si un director o guionista ha realizado varias obras reflexivas, lo que es indicador del interés del autor por la ficción como tema, y por tanto; más adelante en el apartado de autorreferencia se realizó el análisis de la evolución de la reflexión sobre el medio que realiza el autor. También, en este punto se buscó identificar tendencias en el uso de los géneros cinematográficos.

En el segundo punto, enfocado en la estructura, se usaron todos los apartados para identificar y analizar el tipo de estructura que acoge cada una de las obras, para así encontrar tendencias respecto al uso de la estructura, y sobre cómo se inscriben los niveles metadieéticos, del punto cuatro, en el relato marco que les contiene.

En el tercer punto, correspondiente a las tramas, se comenzó por identificar el número total de tramas que tienden a usar las películas de la muestra, luego se buscaron referencias a tramas arquetípicas y se identificó el tipo de subtrama más común.

En el cuarto punto, dedicado a los niveles dieéticos, se comenzó por analizar los recursos de distanciamiento usados para evidenciar el nivel extradieético. A continuación, se analizó el uso de la metalepsis en los casos que la presentan y cómo esta cortocircuita los límites entre la intradiégesis y la metadiégesis. Por último, se procedió a buscar tendencias sobre la función que cumplen los relatos metadieéticos en relación al nivel intradieético.

En el quinto punto, centrado en la figura del narrador, se buscaron tendencias con respecto al uso del narrador, además, la función que este cumple con respecto a la enunciación de los niveles

metadieéticos, por lo que se concentró el análisis en los narradores que son escritores, cineastas o artistas.

En el sexto punto, dedicado a la autorreferencia, se comenzó por revisar las relaciones transtextuales más importantes de las películas. Es importante mencionar que este apartado depende mucho del conocimiento y la competencia hermenéutica del investigador para encontrar las relaciones transtextuales. Es seguro que en cada caso se ignoran muchas relaciones, como también lo es que muchos de los hipotextos e intertextos no son conocidos por el autor original de la obra, lo que de ninguna forma invalida la relación, porque en la creación artística el inconsciente tiene amplia influencia, y a través de este los hipotextos se inscriben en la obra. Por ello, existen tramas universales y personajes arquetípicos. A continuación, se buscaron las coincidencias con respecto al medio al que hacen referencia las películas para luego comparar las reflexiones que hacen sobre este. Por último, se comparó la evolución de la reflexión sobre el medio en aquellos autores que se encontraron en el punto uno que tenían varias obras en la muestra.

En el séptimo punto, la autoconciencia, se realizó el análisis comparando la autoconciencia de las películas en cada una de sus modalidades. Para la autoconciencia abierta se revisó el punto 4.C.1, para verificar si la metalepsis cortocircuita los niveles diegéticos, porque en tal caso, ese colapso del pretendido nivel real y el reconocido como ficción se interpreta como una confesión directa de la película como artificio. Además, se buscaron referencias a la propia película en los comentarios del narrador en el punto 5.C. Para la modalidad de autoconciencia indirecta, se comparó la forma en cómo se transforman los comentarios sobre el medio, de los puntos 6.C y 6.D, en comentarios sobre la propia obra. En la modalidad de autoconciencia implícita, se comenzó por analizar si en el nivel extradiegético, punto 4.A, se encuentran recursos que

evidencian la discursividad fílmica y producen un efecto anti-ilusionista en el espectador. Por último, en la modalidad de autoconciencia intermedial, se determinó si alguno de los relatos metadieéticos, punto 4.C, son enunciados a través de otro medio, y si existen referencias a este medio en el punto 6.C y 6.D.

En el octavo punto, que corresponde a la dimensión referencial, se procedió a determinar el nivel diegético en que se ubican las diversas modalidades de autoconciencia, para luego identificar tendencias del nivel en que se insertan estas modalidades de reflexividad.

En el noveno punto, centrado en los marcadores metaficcionales, se buscaron coincidencias entre los marcadores y los puntos de inflexión, de los puntos 2.E, 2.F y 2.G, para analizar cómo estos influyen en la estructura narrativa del relato.

Por último, para concluir si una película es metaficción se procedió a identificar si en cada obra la autoconciencia es primaria o no, y esto se logra con la siguiente fórmula: “autoconciencia abierta/indirecta/explicita + marcador metaficcional = metaficción fílmica”. Para el caso de las películas en que se presenta autoconciencia intermedial, se procedió a identificar el medio y aplicar la siguiente fórmula: “autoconciencia intermedial + marcador metaficcional = metaficción dramática/literaria/pictórica en el cine”. Se definió el nombre de metaficción alegórica para los casos de películas que presentan alegoría metaficcional. Para el resto de películas que no aplicaron en ninguno de estos tipos, se indicaron con la modalidad reflexiva que ejercen, esto es, película: autorreflexiva, autoconsciente o especular.

6. Resultados y discusión

6.1 Ficha técnica

El único autor que tiene más de una obra en la muestra es Dago García, quien escribió los guiones de *Kalibre 35* (2000), *El escritor de telenovelas* (2011) y *Shakespeare* (2015), en esta última también desempeñó como director.

Dos películas pertenecen al género de la comedia, *Bolívar soy yo* (2002) y *El escritor de telenovelas* (2011), aunque sus tonos son bien diferentes, la primera es una comedia más elaborada de tintes políticos, y la segunda es una comedia ligera de tinte populista. Lo curioso es que ambas tratan temas de la telenovela en Colombia y por eso en las dos se pueden apreciar códigos del melodrama.

Del género drama, se encuentran dos casos, *Kalibre 35* (2000) y *Shakespeare* (2015), en ambos se aprecian elementos de la tragedia, sobre todo en el final fatal que conduce a la muerte inevitable de los protagonistas.

Dos casos pertenecen al género del *road movie*, estos son: *Apatía* (2012) y *Memorias del Calavero* (2014), en ambos casos se presenta el motivo para realizar un viaje, que es un MacGuffin, y la trama se centra sobre el viaje en sí. En el caso de *Memorias del Calavero* (2014), hasta casi el final de la película el relato se presenta usando los recursos del documental. Y otro de los casos, *Petecuy* (2014), se inscribe principalmente en el género del docudrama. El último caso, *La Lectora* (2012), corresponde al género del thriller.

6.2 Estructura

La estructura que prima es la estructura clásica o lineal de tres actos con cuatro casos: *Bolívar soy yo* (2002), *El escritor de telenovelas* (2011), *La Lectora* (2012) y *Shakespeare* (2015). En

todos los casos hay varias líneas narrativas pero todos se inscriben en el mismo tiempo narrativo o en un nivel narrativo distinto y por esta razón, no hay transgresiones del tiempo. Solo en *El escritor de telenovelas* (2011) hay unos pequeños flashbacks justificados por el recuerdo de los personajes.

Dos casos tienen estructura tipo racconto, *Kalibre 35* (2000) y *Apatía* (2012), en ambas películas el relato comienza por una parte de la resolución muy cercana al final, luego retrocede hasta el comienzo, avanza hasta llegar al punto en que comenzó la película y presenta el final. Las dos películas que presentan una estructura fragmentada son las mismas que presentan el rodaje de un documental, *Petecuy* (2014) y *Memorias del Calavera* (2014), lo cual es coherente con la narrativa documental que usa imágenes de archivo, entrevistas, y secuencias narrativas mezcladas.

6.3 Tramas

En ningún caso se pudo identificar la vinculación directa a alguna trama arquetípica. La cantidad de tramas oscila entre una y tres, siendo tres la cantidad máxima que se encontró y también la más común. Entre las subtramas, se encuentra una tendencia a las subtrama de amor, con un total de seis casos, en todos los casos esta subtrama afecta la trama principal y es usada con la intención de alejar temporalmente la tensión de la trama principal.

6.4 Niveles diegéticos

En el nivel extradiegético, se encuentran evidencias del autor implícito a través de efectos de distanciamiento en cuatro casos, *Kalibre 35* (2000), *Apatía* (2012), *Petecuy* (2014) y *Shakespeare* (2015), estos efectos consisten, en su mayoría, en cambios de estética, generalmente

colorización, en el uso de música incidental y en menor medida: títulos, rotoscopias, soliloquios, insertos y sobreimpresión de celuloide.

Petecuy(2014), con siete metadiégesis, es la única película con más de un nivel metadieético, estos se configuran en una doble enunciación de cuatro niveles narrativos, es decir, hay niveles metadieéticos al interior de otra metadiégesis. La película comienza con Oscar realizando un documental en el nivel metadieético dos, él realiza entrevistas a varios personajes cuyos testimonios se ven dramatizados en el nivel metadieético tres. Luego, se descubre que toda la película era, hasta el momento, el pitch que presenta el director ante un jurado en el nivel metadieético uno, él consigue la financiación y rueda la película con un serie de dificultades. Al final, se descubre el nivel intradieético cuando todo se presenta, de nuevo, como el pitch del director ante un jurado que se niega a financiar su obra por ser muy complicada.

En cuatro casos, el nivel metadieético es enunciado a través de un medio de representación, en dos de estos es la televisión el medio de representación que usa una telenovela como metarrelato en *Bolívar soy yo* (2002) y *El escritor de telenovelas* (2011). En los otros dos casos, los medios usados son la literatura (*La Lectora*) y el cine (*Kalibre 35*). Solo en *Apatía* (2012) y *Shakespeare* (2015) no existen niveles metadieéticos.

De las seis películas con metadiégesis, tres presentan metalepsis, dos son de personaje, *Kalibre 35* (2000) y *Bolívar soy yo* (2002), y una de autor, *El escritor de telenovelas* (2011). Esta última, consiste en un movimiento descendente de un personaje-escritor (Olarte) de la intradiégesis a la telenovela que escribe, *Laberinto de amor* (metadiégesis). Este tránsito dieético cortocircuita la narración y problematiza la relación entre la realidad y la ficción, porque conduce al descubrimiento del autor sobre la existencia real de sus personajes y, posteriormente, a la autoconciencia de estos.

Por otro lado, los dos casos de metalepsis de personaje no cortocircuitan el relato. En *Kalibre 35* (2000) un grupo de amigos quiere producir la película *El último guardián del tiempo* (metadiégesis), de la cual se ven fragmentos cuando el guionista trabaja sobre el guión, cuyo personaje protagónico es El anciano. Llegando al final del segundo acto, el grupo de amigos realiza un viaje y se ve que estos son acompañados por El anciano, lo que representa una metalepsis ascendente, pero este tránsito diegético no cortocircuita la lógica del relato porque el grupo de amigos parecen no verlo, ya que no interactúan con él. Es solo al final del relato donde hay una pequeña interacción cuando El anciano ayuda a uno de ellos a mover a su amigo herido. En *Bolívar soy yo* (2012), no hay un tránsito entre los niveles narrativos, pero Santiago, quien es un actor famoso por interpretar a Simón Bolívar, es reconocido por todos en Colombia como Bolívar, incluso estando fuera de la telenovela, él se mantiene en el personaje de Bolívar, siempre usa las ropas del libertador, y casi siempre se refiere a sí mismo como Bolívar. Esta condición del relato, puede ser interpretada como una metalepsis que no cortocircuita la historia porque esa es la lógica del relato, un actor que adquiere la identidad del personaje mítico que interpreta. A partir de la mitad de la historia, y aún más evidentes al final, existen unos elementos que se podría decir que cortocircuitan los límites entre la ficción y la realidad, pero estos no ocurren entre los niveles diegéticos sino en la mente del protagonista que, con uso de cámara subjetiva, se muestra que ve a los personajes contemporáneos como los generales de la época de Bolívar.

Entre estas películas con metalepsis, las funciones del nivel metadieético son persuasivas, en dos casos, y temática en uno. Ambas funciones son similares y son las que más facilitan la reflexión sobre el medio de representación, ya que la vinculación entre ambos niveles diegéticos es mayor debido a que la metadiégesis se usa para influir en los personajes de la intradiégesis. Lo

cual se relaciona con el hecho en que las películas sin metalepsis usan los niveles metadieético para explicar hechos del pasado como El Cucho que relata historias de su vida en *Memorias del Calavero* (2014) y como la dramatización de las entrevistas en el nivel metadieético 3 de *Petecuy* (2014), en ambos casos, la metadiégesis funciona como una analepsis explicativa, esto es, un *flashback* para explicar los hechos anteriores del relato. En *La Lectora* (2012) la enunciación de la metadiégesis cumple la función de distraer a los captores del personaje de la lectora, quien busca así salvar su vida.

6.5 Narrador

Solo existe un caso de película sin narrador, se trata de *Shakespeare* (2015), que en su lugar; usa otros recursos como el monólogo. Todos los narradores en la muestra son intradieéticos, aunque uno de ellos, el director en *Petecuy* (2014), que parece al inicio ser un narrador extradiegético se define al final como intradieético, cuando el relato revela sus niveles superiores, en esta película hay más narradores delegados que también son intradieéticos porque se encuentran en niveles metadieéticos. En esta película, todos los narradores cuentan historias en las que ellos están presentes, en algunos casos como protagonistas en otros como secundarios, por lo tanto, se encuentran los tipos de narrador homodieético y autodieético. También, son narradores autodieéticos, Santiago que narra su propia historia como Bolívar, el Cucho (*Memorias del Calavero*) narra las historias de su pasado en la calle del Cartucho, el personaje del escritor en *Apatía* (2012) no narra una historia pero las reflexiones que hace son personales y tratan sobre su propio sufrimiento.

En *El escritor de telenovelas* (2011), Olarte es el guionista de la telenovela *Laberinto de amor* y por tanto, comienza como un narrador heterodieético, es decir, ausente de la historia que narra. Pero, tras sufrir la metalepsis que lo lleva al interior de la telenovela, él se convierte en un

personaje de esta, así que cuando la continua escribiendo debe narrarse a él mismo como personaje que comparte el protagonismo con los demás, y así se convierte en un narrador homodiegético. También, son narradores homodiegéticos el personaje de la lectora que se encuentra ausente del relato que supuestamente lee, y el guionista de *Kalibre 35* (2000) que escribe el guión de la película que desean producir.

6.6 Autorreferencia

Se encuentran dos hipotextos presentes en más de una obra, uno es la Nivola de Miguel de Unamuno, *Niebla*, el otro es *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes), obra que como se mencionó antes, es al tiempo paradigma de novela y de novela metaficcional. En *Bolívar soy yo* (2002), la relación se hace mucho más evidente porque al inicio de la película el protagonista hace una alusión directa al Quijote, pero la relación va más allá que la simple mención, porque Santiago (Bolívar), es un personaje quijotesco que tiene dificultad distinguiendo entre la realidad y la ficción, la telenovela *Bolívar y sus amores* es para Santiago, lo que son los libros de caballería para Don Quijote, el motivo de su disociación con la realidad. La relación de *Don Quijote de la Mancha* con *Petecuy* (2014) es menos evidente, y no tiene relación con el personaje, se trata de la presencia de la obra al interior de la misma obra. Esta película establece otras relaciones menores, como un homenaje al famoso diálogo de *Taxi Driver* (1976): “you talkin’ to me?”. Se trata de un personaje ensayando antes de robar un banco, se para frente al espejo y dice amenazante: “¿Vos estás hablando conmigo?”. También, se encuentra una alusión a *Rodrigo D* (1990), una película con la que guarda relación temática.

Volviendo con *Bolívar soy yo* (2002), se encuentra otro hipotexto relevante que establece relación con la telenovela que ruedan en la película, se trata de una popular telenovela de los ochentas dirigida por el mismo director de la película, Jorge Alí Triana. La telenovela se titula

Bolívar, el hombre de las dificultades, lo curioso es que Pedro Montoya, el actor que interpretaba a Bolívar en esta novela, nunca pudo quitarse la máscara de Bolívar e inspiró muchos de los hechos de la película. Una última relación, se establece con otra película metaficcional, se trata de *The player* (1992), y se debe a que ambas usan la claqueta como marcador de autoconciencia.

Kalibre 35 (2000), narra la historia de un grupo de amigos que deciden robar un banco para financiar la producción de una película, estos arman el plan para el atraco inspirados en los robos ejecutados en la película *Point Break* (1991), esta película se menciona en varias ocasiones y hasta se llegan a escuchar partes de la misma cuando un personaje la ve en busca de ideas.

En *El escritor de telenovelas* (2011), la mayoría de relaciones transtextuales son imaginarias y refieren a otras telenovelas que solo existen en ese universo narrativo, pero hay dos hipotextos evidentes. El primero es *Niebla*, donde Augusto se hace consciente de ser un personaje e intenta rebelarse, infructuosamente, de la trama de su autor Miguel de Unamuno. En la película, los personajes de la telenovela se hacen conscientes de su condición ficticia y se rebelan en contra del guionista, le demandan cambios radicales a su trama que el guionista, a diferencia del hipotexto, termina por cumplir. El otro hipotexto es la película de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo* (1985), en la que existe comunicación verbal entre los personajes de una película que es proyectada y los espectadores que asisten a la función. Al final de *El escritor de telenovelas* (2011) existe una escena similar en la que el guionista (Olarte) habla con los personajes de su telenovela, quienes están al interior de un televisor.

La Lectora (2012) no es autorreflexiva porque no hace referencia a ningún medio, pero establece una relación hipertextual con una de las narradoras más importantes de la Historia. Scherezade, en el libro de *Las mil y una noches* (2006), se juega la cabeza cada noche contándole historias al sultán, estos relatos segundos cumplen la función distractiva. Es el mismo

caso en *La Lectora* (2012), el personaje de la lectora es secuestrada por unos hombres para que lea un relato que está en alemán, ella se inventa la historia sobre la marcha, la altera y manipula para conseguir salvar su vida.

Apatía(2012) presenta alusiones y referencias a algunos textos pero ninguno es realmente trascendente.

En *Memorias del Calavera* (2014), se presenta una alusión y cita a la ópera prima del director, *La sociedad del semáforo* (2010), de esta película es de donde sale el personaje de El cucho, quien fue un actor en esa película y ahora Mendoza le hace un “documental”. Esta obra dialoga con la larga tradición de cine marginal de Colombia, y por eso un hipotexto relevante y directo es la famosa obra de Carlos Mayolo y Luis Ospina, *Agarrando Pueblo* (1978), que critica de forma directa la pornomiseria y las películas diseñadas para venderse en el extranjero por vía de la miseria. En *Memorias del Calavera* (2014), se discute sobre este tema cuando un hermano de El Cucho le dice que la gente de la producción solo quiere hacer dinero por cuenta de su muerte.

Shakespeare (2015) se establece desde su premisa como una obra transtextual: la reunión de seis personajes shakesperianos en un avión. Por eso, los hipotextos más relevantes son las obras del dramaturgo inglés, William Shakespeare, la película toma prestados de varias obras a sus personajes y algunos parlamentos. En el avión se reúnen, Hamlet (de la obra *Hamlet*), Desdémona (*Otelo*), Lear (El rey Lear), Macbeth (de la obra homónima), Cleopatra (*Antonio y Cleopatra*) y Romeo (*Romeo y Julieta*). En tierra esperan otros personajes que pertenecen a estas mismas obras y son, entre otros, Claudio, Lady Macbeth, Gertrudis, Otelo, Cordelia y Fray Lorenzo. Nunca se verbaliza el nombre de los personajes, pero se reconocen porque al inicio, uno a uno, se suben al avión hablando por teléfono, y dejando claro en qué momento de su trama se encuentra cada personaje. Otro hipotexto que se identifica es el de la Nivola de *Niebla*

(Unamuno), que trata la idea de un personaje que se rebela ante la trama y su creador. En *Shakespeare* (2015) esta idea se ve en la propuesta de Hamlet para rebelarse en contra del destino fatal que les espera, aquí, al igual que en el hipotexto, la rebelión es inútil.

Es importante señalar que, en esta investigación, no se hace distinción entre el medio filmico y el televisivo, en cuanto ambos comparten el lenguaje audiovisual y la reflexión sobre uno puede aplicar para el otro, claro está, entendiendo las profundas diferencias. En ese sentido, existen cinco películas que hacen referencia al medio cinematográfico, reflexionando sobre el oficio de la creación audiovisual desde perspectivas bien distintas, como lo son: la telenovela, el documental y el argumental.

Bolívar soy yo (2002), es una película compleja que establece múltiples referencias al medio y que pueden leerse desde múltiples niveles, la cual merece todo un análisis propio. Por eso, aquí solo se nombran las referencias más evidentes y que sirven al propósito de analizar el fenómeno de la reflexividad filmica. En la película, se presenta al mundo de la televisión como un entorno hostil que tiene amplia influencia sobre los espectadores, donde los productores tratan a los actores como marionetas y los directores son unos insensibles. Lo interesante, es que la película plantea una crítica mordaz contra la telenovela haciendo uso de las mismas convenciones melodramáticas. El detonante corresponde con una referencia importante al medio, Bolívar está a punto de ser fusilado cuando este dice corten y se revela que todo es el rodaje de una telenovela. Santiago, el actor que interpreta a Bolívar, se niega a grabar el final de la telenovela porque Bolívar no murió así, la productora y el director dicen que morir en una cama es muy aburrido, y que tendrán más audiencia si matan a Bolívar en un fusilamiento. Planteando así la principal más referencia a la telenovela, donde lo más importante es el *rating*.

También, se hace referencia a la telenovela en la película *El escritor de telenovelas* (2011), aunque esta es más ligera, explícita y directa. En esta obra la telenovela se presenta, al igual que en la anterior, como un medio hostil, vacío y cruel, donde se encuentra enfrentada la creatividad y el dinero, materializados en la figura del guionista y el productor, a quien sólo interesa el rating porque a la audiencia no le importa la creatividad, y en sus propias palabras: “El público no sabe ni lo que quiere”, y refiriéndose a la novela que produce: “Esto no lo ven ni los pobres”. En la película la telenovela que producen va mal de *rating* y el productor le demanda al guionista que haga algo para mejorar la audiencia, como agregar más escenas de sexo y matar a un personaje.

Lo curioso es que ambas películas centran su reflexión en los personajes y su destino. Aunque no es comparable la profundidad y verosimilitud de dichas reflexiones. En *Bolívar soy yo* (2002), se reflexiona sobre la responsabilidad del actor con el personaje que interpreta, y de los riesgos de prestarle el cuerpo a otra personalidad porque “algo se puede joder por dentro”. Es la responsabilidad que Santiago siente hacia el personaje de Bolívar lo que motiva su lucha por cambiar el trágico final del Libertador, por conseguir su sueño de una gran Colombia unificada. En *El escritor de telenovelas* (2011) esta reflexión versa sobre la responsabilidad del escritor para con sus personajes, quieren entenderlos a profundidad y ser consecuente con la personalidad que les otorga, porque los personajes una vez creados adquieren vida propia. Esto conduce a que al final el escritor se rinda ante los caprichos, injustificados, de unos personajes clichés y mal caracterizados.

Memorias del Calavera (2014) se presenta como un documental hasta que el hermano de El Cucho lo convence para que acabe el rodaje porque, según él, lo que ellos buscan es hacer dinero con su muerte. En ese momento, se descubre que la obra es un argumental. Esta situación remite al hipotexto de *Agarrando Pueblo* (1978), que critica la pornomiseria, de la que Mendoza

consigue alejarse a pesar de hacer una película sobre un ser marginal, y esto es porque la película celebra su propia anarquía, celebra a un hombre inútil. El cambio de un aparente documental a argumental, indica lo movedizos que pueden ser los límites entre ambos, un comentario que también hace *Petecuy* (2014), tematizando la realización de un documental y también a través de comentarios del director, como: “termine proponiéndoles hacer un filme en una narrativa no muy convencional, parte documental, parte ficción”. La película desde su referencia al medio cinematográfico, presenta las constantes luchas de los cineastas, principalmente la lucha por la financiación, donde se debe enfrentar a un productor que busca inversiones seguras, cine comercial que garantice el retorno del dinero. Lo que es un tema común en el cine dentro del cine.

La reflexión de ambas películas no está relacionada, pero en ambas se puede encontrar a un cine comprometido. En *Memorias del Calvero* (2014), la reflexión no es evidente, pero en general versa sobre esa naturaleza del cine como herramienta de manipulación que permite contar verdades a partir de mentiras, y de un compromiso por el cine que no se vende, por un cine que no ajusta sus contenidos a las expectativas de un mercado, ni comercial ni artístico. *Petecuy* (2014) narra la historia de cómo los habitantes de un barrio violento se transformaron gracias al cine, las mismas palabras que usa el director para vender la historia aplican como reflexión: “es la historia de cómo el cine se convierte en una herramienta de inclusión, de desarrollo social”.

Kalibre 35 (2000), reflexiona sobre el cine de ficción y presenta al medio audiovisual en Colombia dominado por la televisión y la publicidad. Y se centra en los problemas que tienen los cineastas para conseguir la financiación, porque “Nadie va invertir su billete en una película colombiana”. Se tacha de iluso a quien crea que pueda llegar a hacer cine en el país, porque el

mercado está dominado por el cine de Hollywood que es el que consumen el público: “Usted no se da cuenta cómo la gente hace cola para ver esas basuras gringas”. Es así como se presenta la clásica lucha entre el artista y el productor, el guionista quiere contar historias que “alimentan el alma”, mientras el productor solo quiere entretener. Cuando el grupo de amigos le llevan su guión a un productor, este les hace el siguiente comentario: “A este guión hay que meterle elementos comerciales, a ver, unas escenas de acción. Hablemos a calzón quitado: culitos, teticas, bala, bala y muchos exteriores”. En este oscuro panorama es que los cineastas deben encontrar otras alternativas para satisfacer esa necesidad vital de contar historias, la reflexión de la película es verbalizada al final por Kira: “Intuyo entonces, que solo somos instrumentos a través de los cuales se expresa el espíritu oculto de la creación”.

La Lectora (2012) y *Apatía* (2012) usan el medio literario como medio de representación pero no establecen ninguna referencia con este, y menos una reflexión sobre el arte de narrar.

Shakespeare (2015), es un caso particular porque no hace referencia directa a ningún medio, pero la autorreferencia se establece por cuenta de las abundantes relaciones transtextuales cuyo hipotexto es una obra de teatro, específicamente de William Shakespeare. Además de otras formas teatrales que se adoptan como la interpretación y la declamación de diálogos.

Como se mencionó antes, Dago García es el único autor con varias obras, aquí se encuentra una relación muy directa entre la referencia y reflexión de dos de sus obras, *Kalibre 35* (2000) y *El escritor de telenovelas* (2011). (*Shakespeare* no se compara porque no hace referencia directa al medio). En ambas películas se encuentra una tendencia a percibir al medio de representación como un entorno hostil, la telenovela está vacía de creatividad, en el cine nadie invierte, en ambos casos solo importa la captación masiva de audiencia y espectadores, lo que se traduce en dinero para el productor, por eso este personaje insiste en agregarle a las historias elementos

comerciales. Y esto va en contravía de los deseos del guionista que tiene aspiraciones superiores. En ambos casos, la reflexión se centra en una trascendencia de la narración con respecto al escritor, las historias son superiores a el escritor que las crea, porque el arte es una entidad superior y el escritor es solo un medios por el que este se expresa, además los personajes no le pertenecen al escritor, estos también son superiores a él. Lo que es realmente curioso de estas reflexiones, es que vienen de la pluma de Dago García, quien es el mayor productor de cine comercial del país, quien figura en más créditos que cualquier otro autor colombiano y que cada 25 de diciembre lleva cantidades masivas de espectadores a ver sus comedias populistas.

6.7 Autoconciencia

En tres películas, se encuentra una referencia a ellas mismas como una obra de ficción. El caso más evidente de autoconciencia abierta lo representa *Petecuy* (2014), porque proviene de la verbalización explícita de un narrador que aparenta estar en un nivel extradiegético (hasta que se revela dicho nivel), que a través de una *voice over*; revela las características de la película que está en pantalla, en todo el comienzo de la película hay una ruptura de la 4ª pared cuando el narrador dice “¿Qué tal?, les agradezco que hayan venido”, ese saludo al público; es un reconocimiento de la condición ficticia de la obra, no importa que luego se revele que todo era el pitch del director y que en realidad saludaba a unos jurados y no al público, porque eso problematiza la relación ficción-realidad, tema que se trata también en otros niveles diegéticos. *Bolívar soy yo* (2002), se dedica toda la película a problematizar los límites entre la ficción y la realidad pero justificado por las desviaciones mentales del protagonista, aunque al final hay una referencia a la propia película que es muestra inequívoca de su condición de ficción, se trata de la presencia de la claqueta final donde se lee el título de la película, director y demás detalles que hacen consciente al espectador de todos los artificios de enunciación detrás de la película que

acaba de ver. En *El escritor de telenovelas* (2011) los mecanismos de metalepsis y anagnórisis son los encargados de revelar el carácter ficticio de la película a través de la autoconciencia de personaje y el reconocimiento del escritor de su condición de autor-dios.

Entre las modalidades de autoconciencia encubierta, es la autoconciencia indirecta la más exigente para identificar. Porque exige al espectador una posición más activa y una buena competencia hermenéutica para identificar en la autorreferencia una referencia a la misma película. En *Kalibre 35* (2000) en un encuentro de los personajes con el posible productor de su película, este les recomienda incluir en su guión elementos comerciales, en resumen, sexo y acción, los personajes se niegan hacer esas alteraciones a su guión, pero la película termina por incluir estas recomendaciones, ya que a partir de ese momento los personajes adquieren una posición activa y para conseguir el dinero planean el robo de un banco, lo que agrega el componente de acción a la ecuación, ya que literalmente como les pide el productor ellos agregan “bala” pero no en su guion, sino en su propia historia. Al final de la película, se forma un triángulo amoroso entre los personajes y se incluye una escena de sexo, cumpliendo así la otra sugerencia del productor. La otra conversión de autorreferencia a autoconciencia se presenta en esta película por cuenta de su principal hipotexto, *Point Break* (1991), que es vista por el protagonista de la película en busca de ideas para el robo, pero es un hipotexto a través del cual se puede anticipar el final de la película. En ambas obras, el grupo de ladrones cometen los robos para poder realizar lo que les apasiona en la vida, el surf en el hipotexto y el cine en *Kalibre 35* (2000), también en ambas al final los personajes mueren persiguiendo sus sueños, hecho que se relaciona con la reflexión final de Akira, que habla sobre el artista como un simple instrumento, descartable, a través del que opera una fuerza superior de creación.

Otro caso de autorreferencia que se transforma en autoconciencia, se encuentra al comienzo de *Bolívar soy yo* (2002), el protagonista corta la toma y se niega a grabar el final de la escena en que Bolívar debería morir fusilado, los productores abogan a favor de este final porque la muerte histórica de la cama es muy aburrida para el público. Al final de la historia cuando el protagonista está buscando escribir su propio final, este encuentra la muerte en el fuego cruzado del ejército nacional, una forma de muerte muy similar al fusilamiento, y tirado en el piso agonizando él intenta cortar la toma como lo hizo al inicio en el rodaje de la telenovela.

Muy similar a *Kalibre 35* (2000), en *El escritor de telenovelas* (2011) las exigencias del productor también se hacen reales en la película a pesar de las negativas del guionista, el productor le exige a Olarte que mate un personaje. Un día Olarte se despierta al interior de la telenovela aunque mantiene contacto con el nivel intradieгético por vía de un celular, por este le dicta a su mucama los capítulos para que se los entregue al productor. Al interior de la telenovela, un viejo que resulta ser otro guionista atrapado, se toma ventaja del contacto que tiene Olarte con la realidad y aprovecha para escribir su propia muerte. El guionista tiene contacto con el productor, Martín, por el celular, este le felicita por el último capítulo y le dice que este sería perfecto si tuviera más escenas de sexo. Más tarde, los personajes se hacen conscientes de su condición de ficción y secuestran a Olarte y demandan un cambio en sus historias, por esto Olarte ha dejado a la mitad el capítulo que le estaba dictando por celular a Dolores, ella completa el capítulo con, entre otras cosas, una escena de sexo al puro estilo soft-porn telenovelesco entre Olarte y María.

Así se cumple la segunda exigencia del productor y ninguna se realizó por voluntad del guionista, lo cual contrasta con el final de la película en que Olarte consigue engañar al productor para terminar la historia de acuerdo al capricho de sus personajes. Una última

conversión de autoconciencia, se encuentra en la subtrama, desde el inicio de la película existe una tensión sexual entre Olarte y María, una actriz, que interpreta a María en la telenovela, quién es la mucama de la familia. Olarte entra a la telenovela y allí se enamora de María (personaje), cuando Olarte vuelve a la realidad se despide de María (personaje) a través de una pantalla de televisión y ahí se queja: “es una lástima que esto no termine como las telenovelas, una pareja parada en el altar”. Justo en la última escena Olarte se encuentra a María (actriz) y se anima a invitarla a un café, ahí termina la película pero es evidente la sugerencia del final de telenovela que va más allá del final de este relato.

También, se trata de autoconciencia indirecta cuando la visión y reflexión sobre el medio, autorreferencia, puede interpretarse como la visión del autor y por tanto de la película misma. En el caso de Dago García, las reflexiones y visión del medio en *Kalibre 35* (2000) y *El escritor de telenovelas* (2011) no pueden ser leídas como las de su autor, porque estas no corresponden con su amplia producción de cine comercial. Jorge Alí Triana como autor, hace un trabajo muy serio y responsable de investigación, sobre todo cuando trabaja temas históricos o adapta autores como García Márquez y Vargas Llosa. Por esto se encuentra una pequeña relación con las reflexiones que hace *Bolívar soy yo* (2002) pero no se puede interpretar como autoconciencia.

Por otro lado, la visión del arte como un agente de cambio presente en *Petecuy* (2014) sí corresponde a la visión del cine de su autor, Oscar Hincapie. Pero en este caso, no se puede hablar de autoconciencia indirecta porque esta no proviene de la autorreferencia, sino de una referencia directa a la propia obra (autoconciencia abierta). Oscar cuenta su propia historia produciendo esta película, en la película es interpretado por César Mora con el rol del director. Al igual que en la película, Oscar (de profesión periodista) llegó a Petecuy, un peligroso barrio de Cali, con la intención de realizar un video sobre un proceso de desarme de pandillas

coordinado por el padre Edilson Huérfano (que se interpreta a él mismo), allí escucha unos testimonios que lo motivan a desarrollar una película, y lo hace usando a los mismos bandidos del barrio como actores. Las difíciles circunstancias que Oscar debió enfrentar, como el asesinato de su protagonista, se usan en la película y hace que uno de sus diálogos funcione como marcador autoconsciente: “es como si la realidad estuviera basada en la película y no al contrario”. Y tras investigar sobre todo el proceso de rodaje se encuentran muchas similitudes con la película, quizás la más importante está relacionada con la visión del cine como una herramienta de inclusión y desarrollo social. Ya que según cifras de la policía, los índices de criminalidad en el barrio disminuyeron significativamente desde que se rodó la película, porque muchos de los pandilleros dejaron la vida del crimen y se dedicaron al arte, algunos de los actores de *Petecuy* ya participaron en otras películas.

La autoconciencia implícita, es otra modalidad de reflexividad que se no se presenta de forma abierta. Esta se encuentra en *Kalibre 35* (2000), *Apatía* (2012), *Petecuy* (2014) y *Shakespeare* (2015). Todas estas películas hacen uso de una serie de recursos que dejan ver la enunciación cinematográfica del autor implícito. Estas películas usan recursos como el cambio de estética deliberada en ciertos momentos, como uso de blanco y negro o color selectivo. También usan *jump cuts*, disonancias, música incidental, saltos de eje. Es *Apatía* (2012), que no presenta otras modalidades reflexivas, la que más hace uso de estos recursos de alejamiento ya que toda la película mantiene una narrativa muy atractiva en términos visuales que se aleja completamente del naturalismo.

En *Apatía* (2012) y *La Lectora* (2012), se usa el medio literario en la trama pero ninguna restablece autorreferencia con este. En *Shakespeare* (2015), se presenta otra forma de autoconciencia encubierta distinta a las anteriores, porque en este caso; la autoconciencia se

oculta en otro medio. Lo que es particular en este caso, es que en ningún momento se hace referencia directa al teatro, pero este es el medio de representación usado por la película, en primer lugar, por todos los hipotextos teatrales de los que saca sus personajes, y en segundo lugar, por los códigos de interpretación y declamación teatral usados en la película. Y es en la interacción de estos personajes; donde pueden encontrarse las referencias a la película como una ficción. Hamlet es el encargado de interpelar a los demás personajes del avión, él habla del pasado de cada uno y deja entrever sus fatales destinos, dice: “Lamento decir que conozco sus historias, y que las conozco porque ya están decididas. Somos un grupo de destinos trágicos al que quieren llevar al límite de la desesperación para evitar una posible rebelión”. Hamlet alega un complot por las condiciones del viaje, afirma que el hecho de que todos estén reunidos no es casual, esto puede interpretarse como una referencia al dramaturgo que manipula los hilos para construir la historia y así revela la premisa de la película: reunir a seis personajes shakesperianos en un avión. Esta idea de una referencia al dramaturgo se ve más clara en el comentario de Hamlet: “Esta vida solo es un cuento contado por un idiota”, y en su propuesta de “...torcerle el rumbo a las historias en que estamos encerrados y construir caminos propios”. Claudio, orquesta un plan para hacerse al poder, se alía con las hijas del rey Lear y Lady Macbeth. Cuando aterriza el vuelo 008, Romeo, contratado por Claudio, asesina a Lear y sus hijas. Otelo mata a su esposa Desdémona y es asesinado por Macbeth. Claudio intenta envenenar a Hamlet y termina por matar a Gertrudis, Hamlet le hace beber el veneno y luego se suicida. Romeo llega donde su amada Julieta y la encuentra “muerta”, Romeo se suicida, Julieta se despierta y se mata con la pistola de Romeo.

6.8 Dimensión referencial

Apatía (2012) y *La Lectora* (2012) son las únicas obras que no presentan autorreferencia. Todas las demás tienen la autorreferencia en el nivel intradiegético, a excepción de *Petecuy* (2014), que debido a sus múltiples niveles diegéticos presenta la autorreferencia tanto en el nivel intradiegético como en el metadiegético. Esta tendencia a ubicarse en la intradiégesis se debe a que es común que a este nivel pertenezcan los personajes-autor, que a través de diversos medios enuncian el nivel metadiegético, al tiempo que reflexionan sobre su profesión en el nivel intradiegético.

Respecto a la autoconciencia la distribución es menos homogénea y se presenta en la siguiente tabla.

Tabla 11. *Modalidades reflexivas segregadas por nivel diegético*

Título	Discursiva (<i>Extradiégesis</i>)	Narrativa (<i>Intradiégesis</i>)	Especular (<i>Metadiégesis</i>)
Kalibre 35	Implícita	Indirecta	
Bolívar soy yo	Abierta	Indirecta	
El escritor de telenovelas		Indirecta	Abierta
La Lectora			
Apatía	Implícita		
Petecuy	Implícita	Abierta	Abierta
Memorias del Calavera		Autorreferencia	
Shakespeare	Implícita	Intermedial	

Fuente: elaboración propia

La autoconciencia discursiva, es aquella que no oculta elementos de su enunciación cinematográfica para recordarle al espectador que está ante una obra de ficción. Aquí se

encuentran los cuatro casos de autoconciencia implícita que dejan ver el discurso cinematográfico a través de recursos propios del montaje. La autoconciencia abierta de *Bolívar soy yo* (2002), evidencia el nivel extradiegético; mostrando la claqueta de la película, está deja ver el nombre de la película y así recuerda al espectador de todo el artificio que está detrás de la historia.

La autoconciencia narrativa, corresponde a los casos en que la referencia a la película se encuentra en el nivel diegético en que se desarrolla la narración marco. Debido a que la autoconciencia indirecta está directamente relacionada a la autorreferencia es natural que todos los casos se presenten en el nivel intradiegético. Por el mismo motivo, se encuentra aquí el único caso de autoconciencia intermedial, cuya principal diferencia con la autoconciencia implícita radica en que la referencia no se establece con el medio audiovisual, en el caso de *Shakespeare* (2015) el medio es el teatro. *Petecuy* (2014), juega con el espectador presentándole un nivel narrativo en el que se desarrolla una historia y luego muestra como ficticio al revelar el nivel superior en que se enuncia, hace este movimiento ascendente en varias ocasiones y por eso tiene autoconciencia abierta tanto en la intradiégesis (narrativa) como en la metadiégesis (especular).

6.9 Marcadores metaficcionales

La epifanía en *Kalibre 35* (2000), corresponde al primero de una serie de recursos de distanciamiento, la película mantiene una estética homogénea hasta que hay un cambio fuerte en la actitud de los personajes, ellos deciden dejar de buscar un productor para su película y producirla ellos mismos como quieren hacerla, ese momento coincide con una serie de cambios fugaces de la estética entre el color y otra a blanco y negro que aparenta ser de una cámara de 16mm. Esta epifanía sucede en el primer acto, al igual que la epifanía de *Bolívar soy yo* (2002), que está en todo el inicio de la película y corresponde a un desdoblamiento del personaje, un

Bolívar vestido de blanco dice: “no me quiero morir, porque yo como usted dejo una obra inconclusa”, en la habitación hay otro Bolívar vestido de azul que observa un retrato de Bolívar. En *Petecuy* (2014), la epifanía se encuentra en el punto medio y corresponde a la revelación del nivel diegético superior, es decir, al primer pitch que el director presenta y consigue apoyo para hacer su docudrama.

La anagnórisis de *El escritor de telenovelas* (2011) y la de *Shakespeare* (2015) se corresponden con el punto medio, ya que esta representa una revelación importante que lleva la acción de la película en otra dirección.

Las dos metalepsis que no cortocircuitan el relato (*Bolívar soy yo* y *Kalibre 35*) se corresponden con la paradoja metaficcional pero no coinciden con ningún punto de inflexión, esto se debe a que como no transgreden los límites de los niveles narrativos no hacen que la acción avance en otras direcciones. Contrario es el caso de *El escritor de telenovelas* (2011), donde la metalepsis, que sí cortocircuita el relato, es una paradoja metaficcional que corresponde al detonante.

6.10 Propuesta creativa

A la par que se realizaba la investigación y haciendo uso de los conceptos desarrollados en el marco teórico, se diseñó un guión de largometraje, titulado *Barrabás*. Al tratarse de una obra que pretendía ser metaficcional, se definió a su tema como: la ficción. A partir de ahí, se desarrolló una exploración temática centrada principalmente en la relación ancestral que tiene el ser humano con las historias que relata. Ahí cobró vital importancia la visión del arte del romanticismo, fue incluso en *La decadencia de la mentira*, un texto de Oscar Wilde (2012), donde se encontró en una cita la premisa del relato: “la vida imita al arte mucho más que el arte a

la vida” (Wilde, 2012). Con la premisa en mente se desarrolló una exploración dramática que comenzó por la lectura de textos³ y películas⁴ que problematizan la relación ficción-realidad.

El proceso de escritura, comenzó al definir la hipótesis creativa: un artista que hace realidad todo lo que pinta y escribe. A partir de allí, se fue desarrollando la historia a partir de pequeños pasos cuyo objetivo final era el guión. Se comenzó por desarrollar la trama principal y las subtramas a la par de la caracterización de personajes. Al tratarse de una obra que crea un universo narrativo propio se definieron las reglas y lógicas propias de este universo. A continuación, se dividieron las tramas en función de los puntos dramáticamente más relevantes, estos se llevaron a la escaleta donde se realizó la mezcla de tramas. A partir de la escaleta se procedió a dialogar y acotar para dar como resultado la primera versión del guión (Ver Anexo 6) al cual le fue aplicado el mismo instrumento que a las demás películas para identificar la modalidad reflexiva del guión (Ver Anexo 4). Una vez con la historia completa, se desarrollaron los demás documentos de venta que componen el dossier y que se encuentran a continuación.

Título: Barrabás

Tagline: Solo con la muerte termina la trama.

Logline: Un artista descubre que todas sus creaciones se vuelven realidad, experimenta con sus escritos y termina por ocupar la vida de uno de sus personajes.

³ Algunos de los más importantes por su influencia sobre la historia son: *Niebla* (Unamuno, 2012), *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello, 2011), *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino, 2014), *La vida es sueño* (Calderón de la Barca).

⁴ Estas películas, entre otras, fueron relevantes como referentes para el guión y como ejercicios para entender los conceptos teóricos de la metaficción filmica: *Adaptation* (Jonze, 2002), *Synecdoche New York* (Kaufman, 2008), *The Player* (Altman, 1992), *Deconstructing Harry* (Allen, 1997), *The Purple Rose of Cairo* (Allen, 1985), *Dans la maison* (Ozon, 2012).

6.10.1 Storyline.

René acaba de publicar una novela y ahora no logra encontrar el final para la historia de Barrabás, un hedonista que intenta suicidarse. René descubre que los personajes de sus historias y retratos se hacen reales cuando conoce al Dr. Saldarriaga, un psicoanalista de su última novela, con quien inicia terapia psicoanalítica al tiempo que aprende a dominar sus habilidades. Tras controlar a un personaje que se sale de control, el suicidio de su terapeuta y en medio de una crisis por no recordar su pasado, René termina por tomar el lugar de Barrabás.

6.10.2 Sinopsis comercial.

René, un pintor y escritor, descubre que todas sus obras se hacen reales al ser publicadas. Todos los personajes de sus textos y pinturas coexisten en la misma ciudad de su autor mientras viven la trama que les creó. Un psicoanalista se enamora de la segunda personalidad de su paciente. Un suicida vanidoso no encuentra una forma elegante para matarse. Un paranoico vendedor de aguacates intenta encontrar a su esposa perdida. Una mujer escapa de su pintura en busca de su creador. Otro escritor se hace consciente de ser un personaje y se rebela ante la trama y su creador, René. Al final la ficción se apodera tanto de la realidad que René no tendrá más remedio que convertirse en un personaje más.

6.10.3 Sinopsis argumental.

Medellín 2016, el barrio Prado centro hace un siglo era el hogar de la aristocracia antioqueña, hoy es escenario de expresiones culturales y graves crímenes, todo en medio de una ciudad que avanza progreso y desarrollo.

René (44), un artista poco reconocido, no logra terminar de escribir la historia de Barrabás (45), un hedonista que planea suicidarse pero su gusto no le permite beber el vino envenenado. René escribe mientras seca la pintura del Dr. Saldarriaga, un personaje de su última novela. Saldarriaga (39), un psicoanalista que acaba de mudarse, conoce a una actriz de teatro llamada Salomé (25) en un bar, ella le pide que le ayude a preparar su papel pero terminan teniendo sexo. Segismundo (50), quien es un vendedor de aguacates que difunde teorías conspiratorias, investiga en las pinturas del museo clavando alfileres en ellas. Lucía (20), quien siempre ha vivido encerrada en su cuarto barroco, ve como se abre un agujero frente a ella por el cual escapa, llega a una fiesta en casa del maestro Pedro Nel Gómez, allí ve que ella vivía en una pintura en la pared y también conoce a Michael (27), un pintor alcohólico, que se la lleva a conocer su taller. René descubre que sus textos se hacen reales cuando conoce a Saldarriaga, a quien convence de ser un personaje tras leerle fragmentos de su novela: “Estado de naturaleza”. René descubre que sus personajes desaparecen si ven o leen la otra que les creó. Más tarde, en su consultorio, Saldarriaga recibe a María (25), ella tiene un trastorno de identidad disociativo y es la segunda personalidad de Salomé.

Lucía descubre Michael es el pintor de su cuadro justo antes de que este cae dormido de la borrachera, al día siguiente ella se levanta y ve a Michael saliendo de su casa y le sigue el rastro a través de varias pinturas. René no consigue que publiquen sus obras y decide abrir un blog para publicarlas, así descubre que para crear y modificar la realidad debe publicar; la galería Velázquez es la última de sus creaciones y de esta Segismundo se lleva un lienzo virgen y rasgado. Saldarriaga sufre un estado de fuga, se despierta en el bosque sin saber qué paso en las últimas horas, su fuga coincide con la desaparición del zapatero del barrio y Segismundo es consciente de esta coincidencia.

Lucía busca a Michael en un burdel y en una habitación se hace amiga de Sofía. Segismundo en el museo nota una mujer delgada en “La carta” de Fernando Botero. René expone en la galería que creó muchas de sus pinturas, pero sigue sin encontrar un método de suicidio adecuado para Barrabás porque la vanidad del personaje descarta todos los métodos. René decide escribir una historia por partes en su blog, narra la historia de Fernando (33), un periodista sensacionalista que está escribiendo la historia de cómo de un afamado investigador llamado Salazar (55), pierde su prestigio tras una serie de asesinatos que rinden ritual a una muerte literaria. En el museo, Segismundo cuelga el lienzo rasgado en el lugar de Cantarina de rosa. Lucía encuentra a Michael en una cantina, pero se desata un hostigamiento armado, cae una bomba y se encuentra en un lienzo blanco donde hay otro agujero por el que escapa al Museo de Antioquia y a la plaza botero. Fernando, es interrogado por Salazar, el personaje de la historia que escribe, este lo tiene como sospechoso porque Fernando posee una copia del libro que describe el último asesinato ritual. Segismundo, ve a Lucía hablándole a una escultura de Botero, se la lleva a su casa y le da comida. Fernando tiene una sesión con el Dr. Saldarriaga, en esta le cuenta que su personaje se ha hecho real.

René hace consciente a Fernando de ser un personaje, escribe que va a la obra de teatro de Salomé y la interrumpe, pero cuando René asiste se da cuenta que su personaje no obedece más a la trama. Saldarriaga sufre un estado de fuga y falta a la obra. Lucía y Segismundo visitan el Museo de Antioquia, ella le habla de los personajes de los retratos y él se entera que ella es una pintura que escapó. Segismundo le cuenta al inspector Salazar que la primera desaparecida fue su esposa, vista por última vez hace 5 años en el museo. Fernando debe ocultarse de las autoridades, se encuentra a René y este lo refugia en su casa. Lucía pasa por el café Versailles y ve a Michael, Segismundo la entrena siguiendo a Saldarriaga para luego espíe a Michael. Saldarriaga se

acuesta con Salomé pero en la mañana se despierta con la personalidad de María. Fernando nota que Segismundo también está espiando a Saldarriaga y así se gana su confianza, Segismundo se compromete a informarle de los movimientos de Saldarriaga. Segismundo espía una sesión entre René y Saldarriaga y le envía la información a Fernando pero René la encuentra primero y saca a Fernando de su casa, quien es recibido por Segismundo en su casa. Fernando se veng de René escribiendo, creando caos en la ciudad, hace que uno de sus personajes rasguen todas las pinturas de la galería de René, y este buscando pinturas para reemplazarlas se encuentra con un autorretrato de hace 15 años en el que luce igual. Salomé se entera que Saldarriaga estaba tratando a su segunda personalidad y termina con él, René lo tranquiliza diciéndole que está escribiendo “El diván”, la continuación de su historia para darle un mejor final. Lucía va espiar a Michael, pero este la ve y la invita a ir al día siguiente a su galería. Salomé llora en su cuarto, su madre piensa que es María así que la consuela diciéndole que ya contrató un hipnotista para eliminar a Salomé. Segismundo espía otra sesión entre René y Saldarriaga y allí escucha algo relacionado con las desapariciones, a solas; Segismundo confronta a Saldarriaga y este accede a contarle más si Segismundo irrumpe en casa de René y lee la historia de “El diván” y luego se la cuenta cambiando nombres. Segismundo acepta y debe hacerla sin Lucía, porque ella va a verse con Michael. Salomé busca ayuda con Saldarriaga, y quedan de verse al día siguiente para intentar eliminar a María. Segismundo busca la libreta en casa de René pero desaparece al ver un retrato de él con su esposa. Fernando aprovecha esta desaparición para inculpar a Saldarriaga por las desapariciones, pero René se entera de su plan y le hace desaparecer mostrándole su retrato.

Saldarriaga sufre un estado de fuga y llega muy tarde a su cita con Salomé, cuando llega encuentra que ella se ha suicidado, él lee el libro que le creó, René llega al consultorio y lo ve desaparecer. Lucía va a casa de René para buscar a Segismundo y se encuentra con su retrato, le

hace un corte y entra a él. René retira su retrato en la sala para colgar el de Saldarriaga, ahí ve que su retrato está firmado por anónimo, escribe en su blog que la biblioteca de anónimo está en su sótano. En esta se encuentra un libro con su nombre, él lo lee y descubre que ha vivido muchas veces como escritor y que cada vez que se hace consciente de sus habilidades se crea una nueva historia. René termina de escribir la historia de Barrabás con él como personaje.

6.10.4 Universo.

Medellín 2016, ciudad en expansión, su centro conserva edificios históricos junto a estructuras modernas. La mayoría de la historia se desarrolla en el barrio Prado, que fue el hogar de la clase dirigente de la ciudad a principios del siglo XX. Allí vive René, en una antigua casa estilo republicano, donde tiene su estudio, hogar, taller y biblioteca.

Cuando René explora sus posibilidades para modificar la realidad, se hace consciente de sus limitaciones, todos quienes pinta se hacen reales una vez firma sus cuadros, y sus textos se hacen reales una vez los publica. No puede cambiar la trama de una historia luego de ser publicada, pero puede escribir continuaciones a los textos. Las pinturas sí pueden ser modificadas con solo pintar sobre ellas.

En la ciudad, coexisten los personajes de todos los relatos escritos por René y de todas las pinturas que ha hecho, aunque algunas historias están ambientadas en el pasado, la vida de los personajes se adapta a personajes cosmopolitas; las tramas quijotescas y fantásticas encuentran sus equivalentes en la urbe. Toda persona que lee el texto que le creó o que ve la pintura que le dio vida desaparece, dejando a los demás personajes de su universo libres de la trama. Los personajes gozan de cierta autonomía aunque su destino está definido por la trama del texto que le dio vida, las personas creadas por pinturas no están predestinadas. Las historias y personajes son más complejos y extensos que los textos que les crearon, obedecen su trama y lógica pero su

vida se extiende más allá del final del texto, así que el conocimiento de René no les limita. Una vez acaba la historia, si el final no consiste en su muerte, los personajes son libres de continuar viviendo libres acorde a la personalidad descrita en el libro, incluso pueden tener más hijos.

René hace consciente a Fernando de ser un personaje y así lo libera de su trama, René ya no puede controlar su destino con la escritura. Fernando conserva su habilidad de volver realidad lo que escribe, habilidad que ambos comparten, con la diferencia de que Fernando no necesita publicar para que su texto se haga real, sin embargo, mientras él no escribe, la historia continúa, sus personajes son libres de actuar y lo que hacen se escribe solo en su texto.

Al interior de las pinturas, los sujetos retratados viven siempre en el momento en que fueron pintados, sin ser conscientes de ello, aunque recuerdan claramente su pasado. Los límites de su marco se rompen cuando se altera el lienzo y así los sujetos retratados se hacen libres de ir a las otras pinturas que están cerca de donde está siendo expuesta su pintura.

6.10.5 Tramas.

6.10.5.1 Trama principal.

René descubre que los personajes de sus obras existen en la realidad, uno de ellos es el Dr. Saldarriaga con quien lleva una terapia psicoanalítica, en las sesiones. René le cuenta algunas de sus historias y le pone al tanto de sus experimentos. El principal experimento es la historia de Fernando, un escritor que como él, puede crear con solo escribir. René hace consciente a Fernando de ser un personaje y este se rebela de su trama al intentar inculpar al Dr. Saldarriaga de unos homicidios que él escribió en su novela.

Pulsos.

1. *René no consigue terminar la historia de Barrabás:* quien está en su estudio mezclando vino con cicuta, pero cuando lo bebe no soporta que ese sabor sea el último que beba.

Detonante

2. *René conoce al Dr. Saldarriaga:* este es un personaje de su última novela, un psicoanalista que acaba de mudarse a la ciudad. René durante el desayuno ve el aviso clasificado de su consultorio y lo visita.
3. *René convence a Saldarriaga de ser un personaje:* en medio de la primera sesión de psicoanálisis entre ellos, René lee partes de su libro con pensamientos del personaje.

Punto de giro

4. *René abre un blog y descubre que debe publicar para crear.* En su sesión de psicoanálisis René se queja de que no publican sus textos y Saldarriaga le recomienda publicarlos en un blog. A la salida, René ve una escena en el puesto de periódico que le inspira un texto que escribe en la noche y que al día siguiente comprueba se ha hecho real. También escribe sobre una galería que al día siguiente se hace real. (Cruce de trama con el pulso 4 de la subtrama de amistad).
5. *Saldarriaga sufre su primer estado de fuga:* él pierde muchas citas y este episodio coincide con la desaparición del zapatero; Segismundo es consciente de esta coincidencia. René se niega a explicarle a Saldarriaga que pasa por temor a que desaparezca. (Cruce con el pulso 3 de la subtrama de amor).
6. *René expone muchas de sus pinturas:* en la galería que creó (Galería Velásquez).

7. *Barrabás no encuentra una forma adecuada para suicidarse.* René le dice a Saldarriaga tener los mismos problemas que su personaje: no encontrar un método de suicidio a la altura de su vanidoso personaje.
8. *René publica la primera parte de “El asesino de la pluma”.* Que narra la historia de Fernando, un periodista que escribe un texto sobre Salazar, un afamado investigador, que pierde su prestigio al no poder resolver una serie asesinatos rituales que hacen honor a una muerte literaria.
9. *Fernando es interrogado por Salazar.* Fernando acaba de escribir su primer capítulo y en la noche es visitado por el inspector Salazar con su ayudante, ellos lo interrogan y aseguran que llegaron a él debido a su librero, quien identificó la referencia literaria del último homicidio a un escaso libro que solo Fernando ha encargado.
10. *Fernando visita al Dr. Saldarriaga.* En la sesión Fernando asegura que su personaje se hizo real y que este lo visitó en su casa. Cuando Fernando sale de consulta escucha a Segismundo gritar por la calle que Saldarriaga es el responsable de las desapariciones.
11. *Fernando es consciente de ser un personaje y se libera de la trama.* René escribe en la tercera parte de “Él asesino de la pluma” que Fernando es consciente de ser un personaje y que en medio de una obra de teatro interrumpe la interpretación para decir que toda la realidad es ficción. René asiste a la función de teatro allí está Fernando pero este nunca interrumpe la obra.
12. *René refugia a Fernando en su casa.* El inspector Salazar está cerca de atraparlo y Fernando identifica a René como su creador tras encontrar su blog. Él le pide ayuda y René lo esconde en su casa.

13. *Segismundo pacta ayudar a Fernando.* Fernando se gana la confianza de Segismundo y le da su dirección para que le de la información que consiga sobre Saldarriaga.
14. *René se entera que Fernando está espionando a Saldarriaga y lo saca de su casa:*
Segismundo deja un paquete para Fernando con información sobre la última sesión de Saldarriaga oculta en un aguacate que deja en casa de René, este lo lee antes que Fernando y lo hace ir de su casa.
15. *Todas las pinturas expuestas en la galería Velázquez son rasgadas por la mitad.*
Fernando crea personajes conflictivos que hacen desastres por toda la ciudad, un ataque fue dirigido a la galería de René.
16. *René encuentra un retrato suyo de hace 15 años donde luce igual.* René busca pinturas para reemplazar las dañadas del museo y encuentra un autorretrato suyo.
17. *Segismundo espía una sesión entre René y Saldarriaga:* en ella escucha información sobre las desapariciones. Segismundo confrontar al Dr. Saldarriaga y este accede a darle más información si cumple una misión secreta, le pide que irrumpa en casa de René, lea la historia de El diván y se la cuente cambiando información. (Se cruza con pulso 13 de la subtrama de amistad).
18. *Segismundo desaparece al ver su retrato en casa de René.* Segismundo debe ir a hacer la misión solo, entra en casa de René, allí se encuentra con un retrato suyo y desaparece. (Se cruza con pulso 15 de la subtrama de amistad).
19. *Lucía le cuenta a Fernando sobre la desaparición de Segismundo:* y este comienza a escribir en su libreta sus planes del día siguiente.

20. *René hace desaparecer a Fernando.* René se adelanta a los planes de Fernando, que pretende inculpar al Dr. Saldarriaga, y le hace desaparecer mostrándole a Fernando un retrato suyo.
21. *Saldarriaga lee su propio libro y desaparece:* René entra en el momento en que este desaparece. (Cruce con pulso 11 de la subtrama de amor).
22. *René encuentra que su retrato está firmado por Anónimo:* él baja su retrato de la chimenea para reemplazarlo por el retrato del Dr. Saldarriaga, pero al bajarlo ve que por detrás su cuadro está firmado por Anónimo aunque al frente tiene su nombre.
23. *René lee el libro que le creo y recuerda todo su pasado.* René escribe en su blog que encuentra la biblioteca de Anónimo. Allí encuentra un libro con su nombre: René. Él lo lee y se hace consciente de todas las vidas que ha tenido como él, es un escritor que se inventa una historia nueva para él cada vez que se hace consciente de sus habilidades.
24. *René toma el lugar de Barrabás en su historia:* René toma el lugar de Barrabás en la historia del suicidio.

6.10.5.2 Subtrama de amor.

Saldarriaga, un psicoanalista recién mudado, se enamora de Salomé, una actriz que conoce en el bar, aunque al otro día se entera que ella sufre de TID (trastorno de identidad disociativo) cuando María, su segunda personalidad, le visita en el consultorio para iniciar terapia psicoanalítica. Saldarriaga intenta sabotear la terapia de María para que Salomé sea la personalidad dominante.

Pulsos.

1. *Saldarriaga conoce a Salomé:* Saldarriaga asiste a una función de stand up comedy, ella conoce a Salomé una actriz que le pide ayuda para preparar su papel y terminan teniendo sexo.
2. *Saldarriaga recibe en su consultorio a María:* quien sufre de TID y es la segunda personalidad de Salomé.
3. *Saldarriaga sufre su primer estado de fuga.* Él se despierta en el bosque sin recordar que pasó, visita a María y tienen su sesión en casa de ella. *(Se cruza con el pulso 5 de la trama principal).*
4. *Saldarriaga se pierde la obra de Salomé.* Él sufre un estado de fuga y no puede asistir a la obra de teatro.

Punto medio

5. *Saldarriaga se acuesta con Salomé y despierta con María.* Tras reconciliarse con Salomé, por dejarla plantada; ambos pasan la noche juntos, en la mañana cuando se despiertan la personalidad dominante es María.
6. *Salomé termina con Saldarriaga.* Ella se entera que Saldarriaga está tratando a su otra personalidad cuando Elvira, la madre de María y Salomé, le recrimina porque ella se acuesta con el terapeuta de María.
7. *Salomé se entera que planean eliminarla con hipnosis.* Ella está llorando en su cama y su madre entra a consolarla pensando que es María, y le informa que ya tienen cita con el hipnotista para eliminar a Salomé.

8. *Salomé queda con Saldarriaga para realizar una sesión de hipnosis.* Él vuelve de un estado de fuga, ella está desesperada por ayuda, pero deben dejar la sesión de hipnosis para el día siguiente porque Saldarriaga debe estar descansado para realizar la hipnosis.
9. *Saldarriaga sufre un estado de fuga y no se presenta a la sesión con Salomé.* Él se despierta a medianoche en medio del bosque, el inspector Salazar quiere interrogarlo por la desaparición de Segismundo.
10. *Salomé se suicida.* Cuando Saldarriaga llega a su estudio encuentra a Salomé muerta en su diván con envases de píldoras cerca de ella.
11. *Saldarriaga lee el libro que le creó: "Estado de naturaleza".* En este libro se narra la historia de un niño que fue criado por lobos hasta los 7 años cuando un grupo de investigadores de la Universidad de Saldarriaga lo encontraron y le practicaron todo tipo de terapias, algunas bastante crueles, con la intención de lograr adaptarlo a la vida en sociedad. Lo consiguieron, el niño crecería para estudiar psicoanálisis y tomar el nombre de su universidad: Saldarriaga. (Cruce con pulso 21 de la trama principal).

6.10.5.3 Subtrama de amistad.

Segismundo investiga la desaparición de su esposa en el Museo de Antioquia, allí clava un alfiler en una pintura de René buscando símbolos, pero debe irse porque aparece el guía. Lucía siempre ha vivido encerrada en su cuarto barroco, hasta que se abre un agujero ante ella, sale por él y llega a una fiesta de artistas donde conoce a Michael, el pintor de su cuadro. A él lo sigue a través de varias pinturas hasta que ella sale al Museo de Antioquia, al día siguiente conoce a Segismundo y entre los dos continúan investigando sobre la relación entre el museo y las desapariciones.

Pulsos.

1. *Lucía escapa de su pintura.* Segismundo investiga en una exposición de arte local, él clava un alfiler en una pintura llamada “Fiesta en casa de Pedro Nel Gómez” del artista René. Lucía siempre ha vivido encerrada en su cuarto hasta que un agujero se abre frente a ella y puede escapar a una fiesta en casa de Pedro Nel, allí ve que su cuarto es solo una pintura en la pared.
2. *Lucía conoce a Michael,* quien es un pintor ebrio que en la fiesta la invita a su galería, allí antes de que él caiga ebrio ella descubre que él es el pintor del cuadro en que ella vivía. Ella no consigue despertarlo y al día debe seguirle el rastro a través de varias pinturas.
3. *Segismundo vuelve al museo y nota a una mujer delgada en “La carta” de Fernando Botero:* al interior de la pintura Lucía conoce a Sofía, una mujer gorda que lee desnuda una carta. En la calle Segismundo expone su teoría de que el museo es una prisión de personas.
4. *Segismundo encuentra un lienzo rasgado:* en su visita a la nueva galería Velásquez, Segismundo encuentra un lienzo virgen rasgado por la mitad que se lleva con él. Segismundo cuelga este lienzo en la exposición del Museo de Antioquia. (Se cruza con plot 4 de la trama principal).
5. *Lucía encuentra a Michael.* En “La violencia en Colombia” de Botero, Lucía encuentra a Michael borracho en la cantina. Ambos deben escapar porque comienza un hostigamiento armado. Cae una bomba cerca.
6. *Lucía decide salir al museo.* Lucía está en un lienzo blanco, tras ella su pintor en medio del enfrentamiento armado, a su lado el camino a la casa de Pedro Nel dónde está su

cuadro y frente a ella otro agujero. Lucía sale por el agujero a una sala del Museo de Antioquia, está oscuro y no se ven las pinturas de la exhibición (las que ella ha recorrido).

7. *Lucía conoce Segismundo.* Lucía pasa la madrugada en la plaza Botero, y en la mañana se altera al ver una escultura de Botero que confunde con Sofía, Segismundo la calma y se la lleva a su casa.
8. *Lucía y Segismundo visitan el museo.* Cuando Segismundo regresa a casa encuentra a Lucía dibujando una copia de “La carta” de Botero, van juntos al museo y allí Lucía identifica todos los cuadros y a Michael, su pintor muerto en una pintura. Segismundo entiende que ella es la mujer que vio moverse a través de las pinturas.
9. *Segismundo le cuenta a Salazar como desapareció su esposa.* Hace 5 años Segismundo visitó el Museo de Antioquia con su esposa, él fue al baño un momento y al volver no encontró a su esposa nunca más (El espectador ve una pintura que Segismundo no, un retrato de Segismundo con su esposa, obra de René).
10. *Lucía ve a Michael en el café Versailles.* Ella intenta acercarse a él, pero Segismundo la detiene, él asegura sospechar y decide entrenarla en “espionaje” para luego seguir a Michael.
11. *Segismundo y Lucía espían a Saldarriaga.* Este es el entrenamiento de Lucía.
12. *Lucía espía a Michael, este la ve y la invita a su galería.*
13. *Segismundo acepta una misión a Saldarriaga y debe hacerla sin Lucía.* Segismundo confronta a Saldarriaga y este le encomienda una misión en casa de Remé a cambio de su información, Segismundo debe ir solo porque Lucía ha quedado con Michael para visitar su galería. (Cruce pulso 17 de la trama principal).

14. *Lucía debe escapar de la galería de Michael:* porque este tras pintarla intenta follarse con ella.
15. *Segismundo desaparece:* al ver, en casa de René, un retrato suyo con su esposa. (*Cruce con pulso 18 de la trama principal*).
16. Lucía se encuentra con Segismundo. Lucía sigue los pasos de Segismundo hasta la casa de René, donde encuentra la libreta que Saldarriaga le había encomendado leer, ella encuentra la pintura de Segismundo, le hace una pequeña rasgadura y entra a esta, es una protesta estudiantil.

6.10.6 Caracterización de personajes.

6.10.6.1 René.

Artista polifacético de 44 años, sarcástico y desencantado.

René vive del arriendo de dos propiedades y no debe preocuparse por trabajar, pasa los días escribiendo, pintando y caminando por la ciudad. René es un hedonista que cansado de su propia erudición se aferra voluntariamente a la banalidad, esta tensión se evidencia en sus textos y en su vida, la pasión de sus deseos solo compite con ese impulso racional de comprender las dinámicas de todo.

La mayoría de sus textos exploran lo más animal del ser humano, suele escribir sobre personas aparentemente comunes que bajo unas circunstancias específicas deben expresar su verdadero ser; cruel y despiadado como el animal que es el Humano, aunque este pretenda aspirar a ideales más altos. René es muy crítico y sarcástico respecto a la existencia, todo el tiempo trata de hacer cómicas las situaciones más trágicas de la vida y en sus sesiones de

psicoanálisis, René responde a casi todas las preguntas contando alguna historia de la tradición oral o de algún cuento que escribió.

René es bastante empático y tiene buenas habilidades sociales, conoce y simpatiza con muchas personas pero no tiene amigos cercanos. No soporta a las mujeres que suelen pretenderlo porque las considera pretenciosas, él odia ese “glamour intelectual” de las mujeres que actúan según cómo quieren ser percibidas por los demás, siempre intentando elevarlo todo a conceptos abstractos, usando citas recicladas de los autores más trillados. René satisface sus grandes necesidades en el burdel de la esquina, al que asiste entre tres y cuatro días a la semana, aunque no suele repetir prostituta. En las noches, René acostumbra tomar guaro cuando tiene problemas para escribir pero cuando esto no funciona desiste y termina amaneciendo en el burdel donde lo reciben como en casa y le guardan la habitación más cómoda, en la mañana camina a casa sin vergüenza alguna de sus vecinos que lo ven salir de allí.

René encuentra el libro de León Sarmiento (quien al igual que René es uno de sus heterónimos), y al leerlo este relata su vida, desde que René de joven trabajaba con su abuelo en su fábrica textil hasta que este murió y le dejó su herencia, ahí acaba el relato pero luego René vende la fábrica y aburrido sin oficio se dedica a escribir y pintar. Cuando René termina de leer el relato, se hace consciente de que ha vivido muchas vidas, cientos de veces se ha aburrido de su condición y decide escribirse a sí mismo una historia nueva donde lleva una vida sencilla, pero siempre el arte vuelve como una pulsión natural, y tras años de dedicarse al arte, en algún momento se topa con algún personaje que ha pintado o escrito, y así siempre tras una difícil crisis; vuelve a descubrir la misma verdad y se debe crear una nueva vida, pero esta es la primera vez que lee el texto que le ha definido su vida actual.

6.10.6.2 Fernando.

Periodista de 33 años, conveniente y oportunista.

Estudió Periodismo porque era la carrera más cercana a la Literatura que su padre le permitió estudiar. Siempre ha sido un lector asiduo, tiene la costumbre de leer novelas cada noche antes de dormir. Mientras estudiaba en la universidad se destacó en el género de la crónica, en sus crónicas solía relatar los asesinatos de la época de la violencia en Medellín. Cuando se graduó, su padre le consiguió un empleo en El bochinche, un periódico amarillista que pertenece a un amigo suyo. En El bochinche, lo encargan de la sección de crímenes, se dio cuenta que sus estudios poco le servían en este empleo donde debía ser absolutamente sensacionalista. Al principio, estaba pensando en dejar el empleo pero preñó a su novia y debieron casarse. Durante varios años, Fernando ha postergado su deseo de renunciar para dedicarse a la literatura porque siempre aparece algo nuevo, comprar carro, pagar la hipoteca de la casa, ahorrar para las vacaciones familiares... Con el tiempo, se acostumbró y de hecho sus crónicas se volvieron las más populares del periódico y luego de 10 años en el periódico, Fernando ya ha perdido la intención de retirarse, pero como el periódico está celebrando 20 años de existencia; tiene la oportunidad de escribir el primer capítulo de un libro que reunirá sus mejores crónicas y lo aprovechará para escribir una historia de ficción.

Fernando siempre ha detestado a las personas que pretender resolverlo todo a través de la razón, desde la universidad no soportaba a la mayoría de sus compañeros quienes eran sabelotodos psicorígidos, y tampoco soportaba leer novelas policiacas donde los detectives, al estilo de Sherlock Holmes, lo resolvían todo a través de su método deductivo. Cuando trabaja en el periódico, tiene la oportunidad de conocer a varios investigadores a quienes considera pedantes e inútiles.

6.10.6.3 Inspector Salazar.

Inspector de 55 años, racional e ilustrado.

Se entrenó en Europa con Gaspar, uno de los detectives más famosos de Europa, junto a él viajó por toda Europa y se hizo conocedor de su cultura. Gaspar fue asesinado por un sujeto que perseguían en Italia; Salazar tomó el caso y encontró al asesino que venció a su maestro, así fue como se hizo mundialmente famoso. Lo contrataron para numerosas investigaciones privadas alrededor del mundo, pero debió volver a Colombia cuando se enteró que su padre había sido secuestrado, él personalmente se encarga de la investigación y consigue llevar a las autoridades hasta su paradero, donde es encontrado muerto. Salazar descubre que su padre había sido asesinado a manos del cartel de Medellín, porque se negó a lavar dinero en su empresa. Salazar se queda en Colombia ayudando en la lucha contra el narcotráfico y ayudó en la captura de importantes capos colombianos. Tras años en Colombia se endureció, porque aquí, a diferencia de los casos en Europa, debía usar más frecuentemente la fuerza y estar en medio de tiroteos, además, que en numerosas ocasiones intentaron atentar contra su vida, a veces incluso con la ayuda de la Policía Nacional. Salazar vio morir a los pocos policías en que confiaba y debe terminar por dedicarse solo a la investigación privada, aunque su reputación le consigue buenos empleos.

Salazar es muy observador y metódico pero no muy ordenado en su vida, establece conexiones fácilmente y sus vastos conocimientos le ayudan a ver las pistas que otros dejan desapercibidas. Nunca lleva registro escrito, todo el orden lo mantiene en sus ideas que solo le comunica a su ayudante Josué, un periodista apasionado quien le asiste desde que Salazar dejó de ser detective al servicio del gobierno. Ambos se conocen desde años atrás y solían intercambiar

información sobre los casos. Salazar es cínico y deja que Josué sea quien se relacione con los clientes y los testigos, mientras él se dedica a escuchar y analizar.

6.10.6.4 Dr. Saldarriaga.

Psicoanalista de 39 años, organizado y cortés.

El Dr. Saldarriaga es un caballero formado para respetar las convenciones tradicionales, aunque es progresista y librepensador. Es muy crítico con todo, en especial con el sistema, pero mantiene una actitud pasiva, y aunque está de acuerdo con muchos movimientos sociales él es solo un revolucionario en la teoría y no está dispuesto a movilizarse por ninguna causa, es decir, se limita a ser un espectador de los cambios del mundo aunque los observa todos con ojo crítico.

Para él, las normas de etiqueta son sagradas, siempre está vestido de forma impecable, y su consultorio está decorado con un gusto exquisito. Su vida se basa en rutinas que él organiza con cuidado, disfruta dedicando largos períodos de tiempo a actividades que pudieran parecer triviales, le complacen sus visitas periódicas al barbero, embolador, sastre, odontólogo, y librero. Él parece tener dominio sobre todo, su casa mantiene impecable y su jardín como una obra de arte. Disfruta cuando es llamado Doctor y además le divierte sostener pequeñas conversaciones con cualquier persona que recién conoce. El Dr. Saldarriaga se mantiene calmado, pero hay pequeñas cosas que en realidad le enfadan y lo hacen actuar inconscientemente, como cuando va manejando y una moto le adelanta por la derecha, o cuando le mueven sus objetos de sitio, por eso el mismo se encarga de la limpieza de su casa y oficina.

Al leer el libro que le creo, “Estado de naturaleza”, se entera de su pasado: de niño, a la edad de dos años se le perdió a su madre en un paseo por el bosque, y sobrevivió gracias a que una jauría de lobos lo cuidó y alimentó, así vivió hasta los siete años cuando fue encontrado por Carlos Santamaría, decano de psiquiatría en la Universidad de Saldarriaga. Ante el

comportamiento salvaje del niño, un grupo de expertos encabezado por Carlos diseñaron un método experimental para conseguir que el niño salvaje se integrará a la sociedad, por motivos éticos debieron ocultar estos experimentos y tras 15 meses, consiguieron que el niño se integrará a la sociedad y fuera a la escuela, donde le ayudaron de cerca en su proceso cognitivo. El niño tomó por nombre el de la universidad y una vez graduado del colegio, recibe una beca para estudiar Medicina en dicha Universidad. Él es un alumno destacado y desde el principio Carlos lo contrata como co-investigador. El Dr. Saldarriaga ejerce por años en el pequeño pueblo en que está ubicada la universidad hasta que termina su Ph.D en Psicoanálisis y decide mudarse a la capital.

6.10.6.5 Segismundo.

Vendedor de aguacates de 50 años, conspiracionista y escandaloso.

De pequeño le decían el pastorcito mentiroso, siempre era testigo de extraños sucesos y cuando los contaba nadie le creía, aún así, siguió contando todo cuanto le pasaba; aunque solía decir que las había escuchado de alguien más, las historias más extrañas solo las escribe en sus cuadernos. Y aunque nadie le creía las historias, sus compañeros frecuentemente le pedían que se las contara solo para divertirse. Cuando entra a la Universidad de Antioquia a estudiar Antropología conoce a Miriam, una joven apasionada por los movimientos sociales y ambientales. Comienzan a salir desde el primer semestre y son la pareja que nunca falta a ninguna marcha y protesta, además de que solían ser los promotores de algunas de las protestas más absurdas. Ella siempre ayudaba a Segismundo en sus investigaciones, le creía todas sus historias, y él la apoyaba en todos sus movimientos sociales, se hizo vegano, ambientalista y ella le hizo experimentar diversas corrientes espirituales, especialmente rituales indígenas que incluían drogas.

Con los años, el foco de atención de las protestas cambió, pero en todas estuvieron, en contra de los circos, la experimentación en animales, la caza, los pesticidas, los transgénicos, la depilación, el desodorante. Aunque en algunas protestas podrían llegar a tornarse violentos, siempre vivieron bajo una filosofía hippie, con los años se alejaron un poco de las primeras filas de las protestas y se convirtieron en ideólogos de estas, y como profesores universitarios eran bastantes influyentes entre sus alumnos.

La pintura que le dio vida, es un retrato en el que aparece con su esposa lanzando aguacates en una protesta y fue exhibida en una exposición itinerante del Museo de Antioquia que ellos visitaron, pero mientras Segismundo fue al baño, Miriam continuó viendo las pinturas y al encontrarse con la suya desapareció. Segismundo culpó a todo el mundo de su desaparición, en especial a las compañías cosméticas contra quienes habían protestado recientemente; Segismundo abusa de las drogas sagradas de los indígenas para reencontrarse con su esposa en sus alucinaciones y llevar su investigación por cuenta propia porque la policía ha cerrado el caso. Él pierde su empleo como profesor y se dedica a vender aguacates, mientras continúa exponiendo sus teorías que cada día parecen más locas.

7. Conclusiones

1. Kalibre 35 (2000) es metaficción filmica. Esta película reflexiona sobre el oficio cinematográfico, despliega autoconciencia indirecta e implícita y tiene claros marcadores de su condición ficcional.

2. Bolívar soy yo (2002) es un sólido caso de metaficción filmica, hace uso del medio de la telenovela y presenta autoconciencia abierta e indirecta con evidentes marcadores metaficcionales.

3. El escritor de telenovelas (2011) es metaficción filmica. La película reflexiona sobre la ficción a partir de la telenovela, aquí los fenómenos de autoconciencia abierta e indirecta se encuentran en el uso de recursos como la metalepsis y la anagnórisis de personaje.

4. La Lectora (2012) es una película especular, porque contiene una narración enmarcada que no presenta ningún fenómeno reflexivo y por tanto no es metaficción.

5. Apatía (2012) es una película con autoconciencia implícita secundaria, porque el uso de los recursos autoconscientes es únicamente una cuestión de estilo narrativo por lo que carece de autorreferencia y de autoconciencia primaria(metaficción).

6. Petecuy (2014) es metaficción filmica. Posee una compleja estructura compuesta por múltiples niveles diegéticos que se van revelando en la marcha, despliega autoconciencia abierta e implícita a través de la reflexión sobre y desde el medio cinematográfico.

7. Memorias del Calavero (2014) es una película autorreferencial que reflexiona sobre el cine a partir del género documental, pero carece de autoconciencia y de marcadores metaficcionales.

8. Shakespeare (2015) es un caso de metaficción dramática en el cine que, a través de una basta transtextualidad del teatro, presenta autoconciencia intermedial, la cual se vuelve primaria debido a la anagnórisis que constituye el marcador metaficcional definitivo.

9. Con esta investigación se deja claridad sobre el estado del arte en materia de cine de metaficción, al menos en el periodo del 2000 al 2015; donde se encuentran cinco casos de metaficción. Por tanto, es claro que la ausencia de investigaciones sobre el tema no obedece a una ausencia de casos, ya que cinco casos es un número considerable; dadas las dinámicas locales y lo específico de esta modalidad.

10. El instrumento de análisis tiene las características necesarias para permitir un análisis profundo del complejo campo de la metaficción, no sólo en el medio filmico, también en el literario y dramático. A través de este instrumento, pueden desarrollarse futuros abordajes a nuevas películas o a las anteriores al 2000 que no se pudieron abordar en esta investigación.

11. Para el análisis de obras metaficcionales, en especial en los temas de transtextualidad y autoconciencia indirecta, el investigador requiere de un amplio conocimiento de obras artísticas de varios medios y, sobre todo, de obras metaficcionales. Esto se debe, a que las obras de este tipo establecen múltiples relaciones a otros textos que casi siempre se encuentran ocultas.

12. Aplicando los filtros para seleccionar la muestra, se encontró que en Colombia la mayoría de películas reflexivas experimentan con la narrativa a través de recursos autoconscientes, pero no penetran en la forma más compleja de reflexividad: la metaficción.

13. A pesar de que los incentivos al cine han mejorado sustancialmente, la dinámica de producción en el país, la visión que se ofrece desde el interior de sus películas; muestra

un mercado bastante difícil. En la realidad, lo que no permite el pleno desarrollo del cine nacional, y en las películas de la muestra se evidencia, es la falta de educación cinematográfica del público, que consume principalmente el cine de entretenimiento norteamericano y asiste minoritariamente a las obras nacionales. Y esto resume el momento actual del cine colombiano, que ha dinamizado su producción, pero que no podría existir sin la subvención del Estado por falta de apoyo del público.

14. La telenovela tiene amplia influencia en la educación audiovisual del público colombiano, y esto es tematizado en dos películas de la muestra que usan la telenovela como medio de reflexión. Esto también se evidencia en que el público, en términos de taquilla, responde mejor a ciertas películas colombianas que apelan a códigos televisivos, obras de buena calidad técnica pero escaso aporte artístico que la crítica especializada ha calificado como: “televisión en la pantalla grande”.

15. Aunque existe cine de metaficción en el país, aún se encuentran muchos aspectos que no han sido abordados por la reflexividad filmica, sobre todo aún faltan muchos ejercicios de metaficción intermedial, en especial desde la literatura, dado que en el país hay una buena tradición de novelas metaficcionales; cuya adaptación al medio cinematográfico, sería un ejercicio interesante. En el proceso de definición de la muestra, solo se encontró una película adaptada de una novela metaficcional, pero esta perdió todo su componente reflexivo en su transemiotización al cine.

16. El guión de largometraje que se propone como propuesta creativa, es un caso de metaficción literaria, pictórica y dramática en el cine, porque reflexiona sobre el arte de narrar a partir de tres medios de representación: la literatura, la pintura y el teatro. A través

de estos, despliega diversas modalidades reflexivas, como la autoconciencia abierta e intermedial, que hacen uso de recursos como la metalepsis, la anagnórisis y la especularidad.

8. Lista de referencias

- Álamo, F. (2014). “El concepto de Ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales”. *Revista de Literatura*, enero-julio, vol.LXXVI, no.151, pp.17-37.
- Allen, W (Director) y Allen, W (Guionista). (1985). *The Purple Rose of Cairo*(Cinta cinematográfica). USA: Orion Pictures.
- Allen, W (Director) y Allen, W (Guionista). (1997). *Deconstructing Harry*(Cinta cinematográfica). USA: Fine Line Features.
- Altman, R (Director) y Tolkin, M.(Guionista). (1992). *The Player*(Cinta cinematográfica). USA: Avenue Pictures.
- Ames, C. (1997). *Movies about the Movies: Hollywood Reflected*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Ardila, C. (2009). “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. *Estudios de literatura colombiana, Medellín*, no.25, julio-diciembre.
- Ardila, C. (2012). “Metaficción y crimen en tres novelas colombianas”. *Revista Co-herencia*, julio-diciembre, vol.9, no.17, pp.115-130. Colombia.
- Ardila, C. (2014). *El segundo grado de la ficción: Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*. Fondo Editorial Universidad EAFIT. Medellín.
- Blüher, D. & Odin, R. (1996). *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*. Tesis de Maestría. Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris). Disponible en: <http://www.worldcat.org/title/cinema-dans-le-cinema-films-dans-le-film-et-mise-en-abyme/oclc/495259162?referer=di&ht=edition>

- Borges, J. (1984). "Otras Inquisiciones" en Jorge Luis Borges: Obras completas 1923-1972. 14a edición. Emecé editores. Buenos aires.
- Calvino, I. (2014). *Si una noche de invierno un viajero*. 14a edición. Trad: Esther Benítez. Ediciones Siruela. Madrid.
- Cifre, P. (2014). "Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos". Revista Anthropos: Huellas del conocimiento, no.208, pp.50-58. España.
- Cuevas, E. (2014). *La narratología audiovisual como método de análisis*. En Portal de la Comunicación InCom-UAB. Recuperado de:
http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=53
- Févry S. (2000). *La mise en abyme filmique: essai de typologie*. París: Editions du CEFAL
- Gaudreault, A & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: ciencia y narratología*. Paidós. España.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Editorial Lumen. España.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tauros. España.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Ediciones Cátedra. España: Madrid.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica. Argentina.
- Gil Gonzalez, A. (2005). "Variaciones sobre el relato y la ficción". Revista Anthropos: Huellas del conocimiento, no.208, pp.9-24. España.
- Jonze, S.(Director) y Kaufman, C.(Guionista). (2002). *Adaptation*(Cinta cinematográfica). USA: Sony Pictures.
- Kaufman, C (Director) y Kaufman, C.(Guionista). (2008). *Synecdoche, New York*(Cinta cinematográfica). USA: Sony Pictures Classics.

Ozon, F (Director) y Ozon, F (Guionista). (2012). *Dans la maison*(Cinta cinematográfica).

Francia: Mandarin Cinéma.

Pardo, P. (2011). “La metaficción de la literatura al cine: la anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*”. CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 20, No.22. pp.151-174.

Pardo, P. (2015). “Hacia una teoría de la reflexividad filmica: La autoconciencia de la literatura al cine”. En P. Bowie y J. Pardo (eds.). *Transescrituras Audiovisuales*, pp.47-94. Madrid: Sial Pigmalión D.L, 2015.

Pérez Bowie, J. (2005). “El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla”. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, no.208, pp.122-137. España.

Pérez Bowie, J. (2012). “Metaficción cinematográfica. Algunas notas más sobre la cuestión”. En M. Álvarez, A. Gil y M. Kunz (eds.). *Metanarrativas hispánicas*, pp.25-42. Zurich, Berlín: Lit, 2012.

Pirandello, L. (2011). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. 10a edición. Ediciones Cátedra. Madrid.

Ródenas de Moya, D. (2005). “La metaficción sin alternativa: un sumario”. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, no.208, pp.42-49. España.

Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press; Reprint edition.

Unamuno, M. (2012). *Niebla*. 3a edición. Alianza editorial. España.

Wilde, O. (2012). *El secreto de la vida: Ensayos*. Editorial Lumen. España.

Zabalo, L. (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en la literatura y en cine hispanoamericanos*. (Tesis doctoral). El colegio de México, México.

Zabalo, L. (2008). “Una taxonomía estructural de estrategias metaficcionales en cine y literatura”. *Revista Bitácora de retórica*, no.22, pp.339-350. México.

Zabalo, L. (2010). “Leer metaficción es una actividad riesgosa”. *Revista Literatura: teoría, historia y crítica*, no.12, octubre, pp.353-369. Colombia.

9. Anexos

Anexo 1. Sinopsis de las películas

(Fuente: Proimágenes Colombia)

Kalibre 35 (2000)

Obsesionados por el cine y ante la imposibilidad de conseguir financiación para la realización de una película, Andrés, Federico y Luis deciden asaltar un banco. Comparten una estrecha amistad con Akira, una joven actriz entusiasta, quien se vuelve cómplice de todos sus proyectos e ilusiones. A pesar de esto ellos deciden ocultarle el plan del robo pues consideran que es mejor no implicarla.

Inician entonces la planeación e investigación de campo necesarias para ejecutar el robo del banco. Esto ocurre de manera paralela a la creación y escritura del guión de la película que realizarán con el botín del asalto. Akira se convierte en testigo y partícipe del proyecto sin sospechar lo que sus amigos están planeando. De esta manera se intercalan escenas de planeación y ejecución del robo con fragmentos de las escenas que cada uno de ellos imagina y aporta.

Por convicciones y principios deciden utilizar armas sin municiones con el propósito de evitar que personas inocentes resulten afectadas. En la víspera al día de la ejecución del robo realizan un ritual alucinógeno al cual invitan también a Akira. Al día siguiente, la ejecución del robo se retrasa unos minutos debido al retraso de Luis. Por el retardo al disponerse a escapar con el dinero, llega al banco inesperadamente un camión de transporte de valores. Como consecuencia se desata un tiroteo en el cual resulta muerto en primera instancia Federico. Andrés y Luis logran escapar malheridos con la mayor parte del botín, pero en el transcurso del escape muere Luis y

sólo Andrés logra llegar al sitio donde debe dejar el dinero. En tanto esto ocurre, Akira se entera del plan de sus amigos e intenta impedirselo. Al llegar la banco encuentra también que es demasiado tarde. Parte en busca de Andrés y Luis pero los encuentra también muertos con las bolsas de dinero. Finalmente se descubre que la escena anterior corresponde a la escena final de la película que Akira ha realizado con el dinero producto del robo, y en la cual ha fusionado las historias de sus amigos.

Bolívar soy yo (2002)

Santiago Miranda, un actor que representa a Bolívar en una serie de televisión, abandona furioso la grabación porque no está de acuerdo con los libretos que obligan a morir a Bolívar, frente al paredón. Entre la lucidez y la locura, Miranda actúa en verdad como un Bolívar dispuesto a realizar cualquier acto que permita concluir la tarea unificadora del Libertador y como un actor que busca reescribir la realidad para que se parezca a los sueños de Simón Bolívar.

El escritor de telenovelas (2011)

Gerardo Olarte, un escritor de telenovelas, al ver cómo su elogiada telenovela pierde audiencia frente al éxito arrollador de la telenovela de la competencia, empieza a sufrir la presión de los directivos del canal, de los actores y de la gente. Es así como Gerardo empieza una carrera desesperada contra el tiempo para darle la vuelta a la historia y así aumentar la audiencia. Pero al intentar mover los hilos secretos de la historia, y en medio de una gran confusión, despierta un día en su propia telenovela, creando las más divertidas situaciones entre el mundo real y la fantasía.

La Lectora (2012)

Un misterioso maletín está desaparecido y más de uno haría cualquier cosa por encontrarlo. Las pistas para llegar a él están descritas en un texto en alemán, cuyos dueños son incapaces de descifrar. Este par de hermanos obligará a una universitaria a traducirlo. La Lectora revelará la historia de Karen y Cachorro, la pareja que todo el mundo busca. Ellos son los únicos que conocen su secreto, pero nada es como parece.

Apatía (2012)

En una Semana Santa, dos amigos se encuentran y se separan para buscar cada uno, un alivio. Uno viaja por carretera buscando a la mujer que lo abandonó después de un aborto y descubre la violencia y belleza de un país desgarrado entre el primer y tercer mundo, El otro viaja por su memoria al interior de su dolor y hacia el fin de su obra. Al final, sus caminos se cruzan de nuevo y para entonces han descubierto que la vida se trata del camino, no del destino.

Petecuy (2012)

Esta historia narra la experiencia de un periodista (César Mora) que decide ejecutar un proyecto cinematográfico al llegar a Petecuy, uno de los barrios que presentaba los mayores índices de criminalidad de Colombia a documentar el proceso de desmovilización y desarme de los jóvenes pandilleros. Proceso liderado por el padre Edilson Huérfano (interpretado por él mismo), que se convierte en un obstáculo para Donal (Cristóbal Errázuriz), un tipo que maneja la mafia del sector y tan poderoso que sus redes se filtran hasta los grandes sistemas de control. Una película que lleva al espectador por distintas realidades de la historia, haciendo cada vez más pequeño el límite que separa la realidad de la ficción.

Memorias del Calavera (2014)

Fruto de la amistad que surgió entre el director Rubén Mendoza y "El Cucho", quien encarnó a Cienfuegos en su primera película, **La Sociedad del Semáforo (2010)**, **Memorias del**

Calavero cuenta la historia del viaje de retorno de un viejo, "El Cucho", a su tierra natal donde la autoridad y algunos de los cientos de ejércitos de este país lo persiguen para apresarlos o arrebatársela la vida. Un viaje a una redención imposible después de un pasado untado con todas las sustancias y tragedias imaginables.

Shakespeare (2015)

Un Hombre (Hamlet), una Mujer (Cleopatra), un Joven (Romeo), una Muchacha (Desdémona), un Padre (Lear) y un Militar (Macbeth) son los pasajeros del vuelo 008. No lo saben, pero en tierra se prepara una conspiración en su contra. Dentro de la aeronave un intento de secuestro, una tormenta eléctrica, la pérdida del rumbo y la necesidad de que uno de ellos salte al vacío los lleva a un estado límite. Al final, y a pesar de las advertencias del Hombre, los personajes cumplen la cita con su inevitable destino trágico.

Anexo 2. Lista de películas por crítico

Lista de películas de Oswaldo Osorio

Título	Año	Director(es)	Estado
Amenaza Nuclear	1981	Jacques Osorio Anastasiu	Descartada (Anterior al 2000)
Águilas no Cazan Moscas	1995	Sergio Cabrera	Descartada (Anterior al 2000)
Kalibre 35	2000	Raúl García	Pasa en filtro 1.
Bogotá 2016 DC	2001	Ricardo Guerra, Jaime Sánchez, Alessandro Basile, Pablo Mora	Descartada en filtro 3.
Bolívar soy yo	2002	Jorge Alí Triana	Pasa en filtro 1.
El rey	2004	Antonio Dorado	Descartada en filtro 3.
Violeta de mil colores	2005	Harold Trompetero	Descartada en filtro 1.
Al final del espectro	2006	Juan Felipe Orozco	Descartada en filtro 2.
En coma	2011	Juan David Restrepo	Descartada en filtro 3.
Todos tus muertos	2011	Carlos Moreno	Descartada en filtro 1.
El escritor de telenovelas	2011	Felipe Dothée	Pasa en filtro 1.
La lectora	2012	Riccardo Gabrielli	Pasa en filtro 1.
Apatía	2012	Arturo Ortegón	Pasa en filtro 1.
El control	2013	Felipe Dothée	Descartada en filtro 3.
De rolling por Colombia	2013	Harold Trompetero	Descartada en filtro 1.
De rolling por Colombia 2	2014	Harold Trompetero	Descartada en filtro 1.
Souvenir	2014	Andrés Cuevas	Descartada en filtro 2.
Demential	2014	David Bohórquez	Pasa en filtro 2* pero se descarta porque es imposible de conseguir.
Estrella quiero ser	2014	Gustavo Nieto Roa	Descartada en filtro 2.
Memorias del calavero	2014	Rubén Mendoza	Pasa en filtro 1.
Petecuy	2014	Óscar Hincapié Mahecha	Pasa en filtro 1.
Uno al año no hace daño	2014	Juan Camilo Pinzón	Descartada en filtro 1.
Shakespeare	2015	Dago García	Pasa en filtro 2.
Mambo Cool	2015	Chris Gude	Descartada en filtro 3.

Lista de películas de Jerónimo Rivera

Título	Año	Director(es)	Estado
Kalibre 35	2000	Raúl García	Pasa en filtro 1.
Bolívar soy yo	2002	Jorge Alí Triana	Pasa en filtro 1.
Los actores del conflicto	2008	Lisandro Duque	Descartada en filtro 3.
Porfirio	2011	Alejandro Landes	Descartada en filtro 2.
El control	2013	Felipe Dothée	Descartada en filtro 3.
Memorias del calavera	2014	Rubén Mendoza	Pasa en filtro 1.
Mateo	2014	María Gamboa	Descartada en filtro 2.

Lista de películas de Pedro Adrián Zuluaga.

Título	Año	Director(es)	Estado
Expedición al Caquetá	1933	Uribe Piedrahíta	Descartada (Anterior al 2000)
La frontera del sueño	1957	Esteban Sanz	Descartada (Anterior al 2000)
Agarrando pueblo	1977	Ospina y Mayolo	Descartada (Anterior al 2000)
Corta	2012	Felipe Guerrero	Descartada (Documental)

Anexo 3. Tabla con resumen general de los resultados

<i>Título</i>	<i>1. Ficha técnica</i>		<i>2. Estructura</i>	<i>3. Tramas</i>
	<i>Año</i>	<i>Género</i>	<i>Tipo</i>	<i>No.</i>
1 Kalibre 35	2000	Drama	Racconto	3
2 Bolívar soy yo	2002	Comedia	Lineal	2
3 El escritor de telenovelas	2011	Comedia	Lineal	3
4 La Lectora	2012	Thriller	Lineal	2
5 Apatía	2012	Road Movie	Racconto	3
6 Petecuy	2014	Docudrama	Fragmentada	3
7 Memorias del calavera	2014	Road Movie	Fragmentada	1
8 Shakespeare	2015	Drama	Lineal	2

<i>Título</i>	<i>4 Niveles diegéticos</i>			
	<i>Niveles diegéticos</i>		<i>Función</i>	<i>Metalepsis</i>
	<i>Extra</i>	<i>Meta</i>		
1 Kalibre 35	X	1	Temática	Personaje
2 Bolívar soy yo		1	Persuasiva	Personaje*
3 El escritor de telenovelas		1	Persuasiva	Autor
4 La Lectora		1	Distractiva	No
5 Apatía	X	0		
6 Petecuy	X	7	Explicativa	No
7 Memorias del calavera		1	Explicativa	No
8 Shakespeare	X	0		

6 Autorreferencia									
Título			Realidad		Explicitud		Medio		
	<i>Inter</i>	<i>Hiper</i>	<i>Real</i>	<i>Imaginaria</i>	<i>Directa</i>	<i>Indirecta</i>	<i>Referencia</i>	<i>Reflexión</i>	
1	Kalibre 35	6	1	5	2	7	0	Sí	Sí
2	Bolívar soy yo	1	3	4	0	2	2	Sí	Sí
3	El escritor de telenovelas	8	1	1	8	8	1	Sí	Sí
4	La Lectora	0	1	1	0	0	1	No	No
5	Apatía	2	1	3	0	2	1	No	No
6	Petecuy	3	2	5	0	3	2	Sí	Sí
7	Memorias del calavero	2	1	3	0	1	2	Sí	Sí
8	Shakespeare	4	7	11	0	10	1	Sí	No

7 Autoconciencia				
Título	Encubierta			
	<i>Abierta</i>	<i>Indirecta</i>	<i>Implicita</i>	<i>Intermedial</i>
1	Kalibre 35		X	X
2	Bolívar soy yo	X	X	
3	El escritor de telenovelas	X	X	
4	La Lectora			
5	Apatía			X
6	Petecuy	X		X
7	Memorias del calavero			
8	Shakespeare			X

8 Dimensión referencial

<i>Título</i>	<i>Autorreferencia</i>			<i>Autoconciencia</i>		
	<i>Extra</i>	<i>Intra</i>	<i>Meta</i>	<i>Extra</i>	<i>Intra</i>	<i>Meta</i>
	1 Kalibre 35		X		X	X
2 Bolívar soy yo		X			X	
3 El escritor de telenovelas		X			X	X
4 La Lectora						
5 Apatía				X		
6 Petecuy		X	X	X	X	X
7 Memorias del calavera		X				
8 Shakespeare		X		X	X	

9 Marcadores metaficcionales

<i>Título</i>	<i>Epifanía</i>	<i>Anagnórisis</i>	<i>Paradoja</i>	<i>Alegoría</i>
1 Kalibre 35	Sí	No	Sí	No
2 Bolívar soy yo	Sí	No	Sí	No
3 El escritor de telenovelas	No	Sí	Sí	No
4 La Lectora	No	No	No	No
5 Apatía	No	No	No	No
6 Petecuy	Sí	No	Sí	No
7 Memorias del calavera	No	No	No	No
8 Shakespeare	No	Sí	No	No

Anexo 4. Ficha de análisis propuesta creativa

FICHA DE ANÁLISIS DE CINE METAFICCIONAL			
Ficha #	9	# de Visionados:	N/A
Fecha:	30/07/2016		
1- Ficha técnica			
Título:	Barrabás	Director:	N/A
Año:	N/A	Guionista:	Mateo Sepúlveda
Duración:	110 minutos aprox	¿Obra adaptada?	No
Género:		Autor obra original:	-o-
Sinopsis:			
René acaba de publicar una novela y ahora no logra encontrar el final para la historia de Barrabás, un hedonista que intenta suicidarse. René descubre que los personajes de sus historias y retratos se hacen reales cuando conoce al Dr. Saldarriaga, un psicoanalista de su última novela, con quien inicia terapia psicoanalítica al tiempo que aprende a dominar sus habilidades. Tras controlar a un personaje que se sale de control, el suicidio de su terapeuta y en medio de una crisis por no recordar su pasado, René termina por tomar el lugar de Barrabás.			
2- Estructura			
A. Punto de vista	B. Estructura narrativa	C. Analepsis	D. Prolepsis
Polifocal	Lineal	Sí: justificadas por la lectura de un libro o por la enunciación de una historia del pasado.	No
E. Detonante	F. Puntos de Inflexión	G. Climax	H. Resolución
René conoce al Dr. Saldarriaga.	<p><i>1er Punto de giro:</i> René abre un blog y descubre que debe publicar para crear.</p> <p><i>Punto medio:</i> Fernando es consciente de ser un personaje y se libera de la trama.</p> <p><i>2do Punto de giro:</i> René hace desaparecer a Fernando.</p>	René toma el lugar de Barrabás en su historia.	-o-

3- Tramas			
A. Tipo	B. Conflicto	C. Personajes	D. Resumen
Trama Principal	Interpersonal	René, Fernando, Salazar, Barrabás, Saldarriaga, Segismundo.	René descubre que los personajes de sus obras existen en la realidad, uno de ellos es el Dr. Saldarriaga con quien lleva una terapia psicoanalítica, en las sesiones René le cuenta algunas sus historias y le pone al tanto de sus experimentos. El principal experimento es la historia de Fernando, un escritor que como él puede crear con solo escribir. René hace consciente a Fernando de ser un personaje y este se rebela de su trama al intentar inculpar al Dr. Saldarriaga de unos homicidios que el escribió en su novela.
Subtrama de Amor	Interpersonal	Saldarriaga, Salomé, María, Elvira.	Saldarriaga, un psicoanalista recién mudado, se enamora de Salomé, una actriz que conoce en el bar, aunque al otro día se entera que ella sufre de TID(trastorno de identidad disociativo) cuando María, su segunda personalidad, le visita en el consultorio para iniciar terapia psicoanalítica. Saldarriaga intenta sabotear la terapia de María para que Salomé sea la personalidad dominante.
Subtrama de Amistad	Interpersonal	Segismundo, Lucía, Michael.	Segismundo investiga la desaparición de su esposa

			<p>en el Museo de Antioquia, allí clava un alfiler en una pintura de René buscando símbolos, pero debe irse porque aparece el guía. Lucía siempre ha vivido encerrada en su cuarto barroco hasta que se abre un agujero ante ella, sale por el y llega a una fiesta de artistas donde conoce a Michael, el pintor de su cuadro. A él lo sigue a través de varias pinturas hasta que ella sale al Museo de Antioquia, al día siguiente conoce a Segismundo y entre los dos continúan investigando sobre la relación entre el museo y las desapariciones.</p>
4- Niveles diegéticos			
<i>A. Nivel extradiegético</i>		Recursos de alejamiento, como cambios de sonidos en elementos de escritura, trans-semiotización de medios al cinematográfico, etc.	
<i>B. Nivel intradiegético</i>		Medellín 2016- Trama principal	
<i>C. Niveles metadieгéticos</i>		<i>C.1. Función</i>	<i>C.2. Metalepsis</i>
Pintura Barroca (Subtrama de amistad)		Distractiva	<p>Personaje: Lucía vive en su pintura barroca que es el nivel metadieгético 2, de allí transita por una metalepsis ascendente al nivel metadieгético 1 al que pertenece la pintura de la fiesta en casa de Pedro Nel Gómez y todas las otras pinturas exhibidas en el Museo de Antioquia.</p>

Serie de pinturas (Subtrama de amistad)	Distractiva	Lucía llega al Museo de Antioquia a través de otra metalepsis ascendente que la lleva al nivel intradieгético.
Pintura de Segismundo (Subtrama de amistad)	Explicativa	Al final de la historia Lucía entra a la pintura de Segismundo y su esposa en lo que sería una metalepsis descendente a otro nivel metadieгético.
Salazar (Trama principal)	Distractiva	Fernando escribe la historia sobre Salazar, un investigador que pierde su prestigio, aunque más tarde su personaje se presenta a su puerta para interrogarlo lo que constituye una metalepsis ascendente.
El asesino de la pluma (Trama principal)	Temática	Es una historia de René en la que experimenta con Fernando, un escritor que como él, hace real lo que escribe. René hace que Fernando vaya al doctor Saldarriaga en el nivel intradieгético en una suerte de metalepsis ascendente.
Estado de naturaleza (Trama principal)	Explicativa	
El Gaucho (Trama principal)	Distractiva	
Sorpresa (Trama principal)	Distractiva	
Reality de dioses (Trama principal)	Distractiva	
UNIVERSO DE LA HISTORIA*	En la lógica interna del relato todo personaje de textos y pinturas de René coexisten con él en la realidad, lo que constituye una metalepsis global o una abolición de los niveles dieгéticos.	

5- Narrador		<i>A. Nivel diegético</i>	
		Extradiegético	Intradiegético
<i>B. Relación protagonista / Narrador</i>	Heterodiegético		X
	Homodiegético		
	Autodiegético		
C. Descripción: René y Fernando son narradores ausentes de las historias que cuentan, aunque por metalepsis sus personajes les alcanzan ellos nunca se narran a sí mismos como personajes.			
6- Autorreferencia			
A. Relaciones intertextuales			
A.1. Intertexto	A.2. Forma	A.3. Real / imaginaria	A.4. Directa / Indirecta
Teatro: Salomé (Wilde)	Cita y alusión	Real	Directa
Pintura: Fiesta en casa del maestro Pedro Nel Gómez (René)	Cita	Imaginaria	Directa
Pintura: Cabaret y copas (Fernando Botero)	Cita	Real	Directa
Pintura: La casa de Marta Pintuco (Fernando Botero)	Cita	Real	Directa
Pintura: La carta (Fernando Botero)	Cita	Real	Directa
Pintura: Catarina de rosas (Débora Arango)	Cita	Real	Directa
Pintura: Autorretrato (Alejandro obregon)	Cita	Real	Directa
Pintura: La violencia en Colombia (Fernando Botero)	Cita	Real	Directa
Escultura: La	Cita	Real	Directa

mujer con espejo (Fernando Botero)			
Pintura: Serie de cuadros expuestos en la Galería Velásquez(René)	Cita	Imaginaria	Directa
Literatura: Estado de naturaleza (René)	Cita	Imaginaria	Directa
Literatura: El diván (René)	Alusión	Imaginaria	Directa
Teatro: Romeo y Julieta (Shakespeare)	Alusión	Real	Directa
Literatura: Las mil y una noches	Alusión	Real	Directa
Literatura: Crónica de una muerte anunciada.	Alusión	Real	Directa
Literatura: Hércules Poirot(Agatha Christie)	Alusión	Real	Directa
Teatro: Hamlet (Shakespeare)	Alusión	Real	Directa
Teatro: Antígona (Sófocles)	Alusión	Real	Directa
Teatro: Otelo (Shakespeare)	Alusión	Real	Directa
Literatura: Menguante (René)	Alusión	Imaginaria	Directa
Literatura: El retrato de Dorian Gray (Oscar Wilde)	Alusión	Real	Directa
B. Relaciones hipertextuales			
B.1. Hipotexto	B.2. Referencia	B.3. Real / imaginaria	B.4. Directa / Indirecta
Literatura: Niebla (Unamuno)	El personaje de Fernando que se rebela ante su trama y se presenta ante su creador	Real	Indirecta

	tiene su origen en Augusto, personaje de Niebla que se presenta ante Unamuno con deseos de suicidarse más su autor no se lo permite.		
Teatro: Seis personajes en busca de autor (Pirandello)	La obra de teatro de Salomé es interrumpida por Fernando y sufre un giro autoconsciente cuando sus personajes se reconocen como ficción. Seis personajes en busca de autor, son seis personajes conscientes de ser ficción que buscan una forma de contar su historia.	Real	Indirecta
Literatura: Cómo Watson aprendió el truco (Sir Arthur Conan Doyle)	En la película lo que Fernando pretende hacer con su personaje de Salazar es lo mismo que pretendía Sir Conan Doyle con Holmes en este texto, desmitificarlo.	Real	Indirecta
Teatro: Romeo y Julieta. (Shakespeare)	La subtrama de amor es una hibridación de estos dos textos, o mejor dicho, de la trama arquetípica que cada uno representa. El amor prohibido y el ser desdoblado.	Real	Indirecta
Literatura: El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde. (Louis Stevenson)		Real	Indirecta

C. Referencia al medio

R: sobre un personaje que creo: “Era original de un cuento, pero lo hice bipolar para usarlo en tu novela y aligerar algunas conversaciones intelectuales”. R: “Los personajes cobran vida propia, mi única responsabilidad es con la personalidad del personaje”. R: “Pensá en cómo serían de largas las novelas si lo detalláramos todo”. R: “Hay que dejar detalles a la imaginación del lector(...) o del personaje”. R: “Una persona es la acumulación de las historias de su vida; lo único que hago es relatar las historias de su pasado”. R: “Es como todas esas películas de porquería que son adaptadas de una gran novela. Lo que escribo no siempre sale como me lo

imagino”. R: “¿Mató Shakespeare a Romeo y Julieta?”			
D. Reflexión			
La ficción aunque se crea en la realidad adquiere tal poder de influencia que en ocasiones desborda a su creador y puede modificar la realidad.			
7- Autoconciencia			
A. Abierta	B. Encubierta		
	B.1. Indirecta	B.2. Implícita	B.3. Intermedial
X		X	X
Todas las historias que René cuenta se reconocen como ficticias, además en varias de ellas se puede identificar marcas de autoconciencia abierta, como el reconocimiento de ser un personaje de Fernando, los tránsitos de niveles de personajes como Salazar y Lucía.		Recursos de alejamiento que revelan los medios a través de los cuales enuncia el nivel (extra)diegético superior. Sonido de lápiz, máquina de escribir, proyector de cine...	La autoconciencia se presenta a través de otros medios como el teatro, en la historia absurda que escribe René sobre la interrupción de Fernando a la obra de Salomé donde todos los personajes de la obra reconocen ser personajes y tener otros deseos distintos a los personajes que interpretan. A través de la literatura se presenta la doble enunciación de un autor-personaje que escribe(René) sobre otro personaje(Fernando), que al igual que él, está trabajando en una historia(Salazar).
8- Dimensión Referencial			
<i>A. Nivel</i>	<i>B. Modalidad</i>		
		<i>Autoconciencia</i>	<i>Autorreferencia</i>
<i>Discursiva (Extradiegético)</i>			
<i>Narrativa (Intradiegético)</i>	X		X
<i>Especular (Autodiegético)</i>	X		

9- Marcadores metaficcionales			
A. Epifanía	B. Anagnórisis	C. Paradoja	D. Alegoría
<p>Al principio de la película se comienza con un relato que y inmediatamente se revela como ficción. Barra</p>	<p>Autoconciencia de autor: René, Fernando. Ambos en un momento de su trama descubren que sus relatos se hacen reales.</p> <p>Autoconciencia de personaje: Saldarriaga sabe que es un personaje porque su autor le revela detalles de su flujo de conciencia. Fernando se hace consciente de ser un personaje porque su autor está experimentado con su trama. Cuando Lucía ve el cuadro en que vivía adornando la pared de una casa se hace consciente del carácter ficticio que tiene su vida.</p>	<p>Todos los tránsitos metadieéticos antes mencionados cortocircuitan el relato. Pero el primer momento que marca de manera inequívoca el carácter ficticio de la obra es la presencia de Salazar, un personaje de ficción, en el universo de su autor, lo que cimienta la lógica del universo como una metalepsis global o un colapso de niveles dieéticos.</p>	<p>-0-</p>

Anexo 5. Hojas de vida de críticos

Hoja de vida: Oswaldo Osorio

(Fuente: Colciencias)

Nombre	Oswaldo Osorio Mejía
Nombre en citasiones	OSORIO MEJÍA, OSWALDO
Nacionalidad	Colombiana
Sexo	Masculino

Formación Académica
<p>Doctorado Universidad De Antioquia - Udea Doctorado en artes Julio de 2010 - de</p>
<p>Maestría/Magister Universidad De Antioquia - Udea Historia del arte Febrero de 2004 - Marzo de 2008</p>
<p>Pregrado/Universitario Universidad De Antioquia - Udea Historia Enero de 1990 - Junio de 2000</p>
<p>Pregrado/Universitario Universidad Pontificia Bolivariana - Sede Medellín Comunicación social-Periodismo Enero de 1988 - Noviembre de 1994</p>

Experiencia profesional
<p>Universidad De Antioquia - Udea <i>Dedicación:</i> 0 horas Semanales Enero de 2001 de</p>

Áreas de actuación
Humanidades -- Historia y Arqueología -- Historia
Ciencias Sociales -- Periodismo y Comunicaciones -- Medios y Comunicación Social

Idiomas				
	Habla	Escribe	Lee	Entiende
Inglés	Acceptable	Acceptable	Bueno	Acceptable

Líneas de investigación
Historia del cine colombiano, <i>Activa:Si</i>
Crítica y análisis cinematográfico, <i>Activa:Si</i>
Video arte, experimental y nuevos medios, <i>Activa:Si</i>

Reconocimientos
Beca de investigación en cine y audiovisual en Colombia, Ministerio de cultura - Julio de 2013
Beca de investigación artística y cultural: perspectivas sobre el cine y el audiovisual colombiano, Alcaldía De Medellín - Junio de 2013
Estímulo Alcaldía de Medellín para publicaciones periódicas, Alcaldía De Medellín - Mayo de 2013
Distinción Meritoria al trabajo de grado en la Maestría en Historia del arte ¿El videoarte y la video instalación¿, Universidad De Antioquia - Udea - Junio de 2009
Beca de investigación en cine Ministerio de Cultura, Ministerio de cultura - Junio de 2007

Trabajos dirigidos/tutorías
Trabajos dirigidos/Tutorías - Trabajos de grado de pregrado
OSWALDO OSORIO MEJIA, Estudio de las estrategias de difusión y promoción y el consumo de la exhibición alternativa de cine de Medellín Universidad De Antioquia - Udea Estado: Tesis concluida Comunicación Audiovisual y Multimedial , 2015, . <i>Persona orientada:</i> Felipe Montoya Giraldo , <i>Dirigió como:</i> Tutor principal, meses

Trabajos dirigidos/Tutorías - Trabajos de grado de pregrado
OSWALDO OSORIO MEJIA, Escritura del guión del cortometraje El sol de los venados. Nuevas representaciones de los actores del conflicto colombiano después de La ley de cine Universidad De Antioquia - Udea Estado: Tesis en curso Comunicación Audiovisual y Multimedial ,2015, . <i>Persona orientada</i> : Brayan Zapata Restrepo , <i>Dirigió como</i> : Tutor principal, meses
Trabajos dirigidos/Tutorías - Trabajos de grado de pregrado
OSWALDO OSORIO MEJÍA, La crítica como recurso narrativo en el cine animado francés Universidad De Antioquia - Udea Estado: Tesis en curso Comunicación Audiovisual y Multimedial ,2015, . <i>Persona orientada</i> : Laura Cristina Osorio Rendón , <i>Dirigió como</i> : Tutor principal, meses
Trabajos dirigidos/Tutorías - Trabajos de grado de pregrado
OSWALDO OSORIO MEJIA, Experimentaciones para una sinfonía del color Universidad De Antioquia - Udea Estado: Tesis concluida Comunicación Audiovisual y Multimedial ,2014, . <i>Persona orientada</i> : Boris A. Suárez Villa , <i>Dirigió como</i> : Tutor principal, meses
Trabajos dirigidos/Tutorías - Trabajos de grado de pregrado
OSWALDO OSORIO MEJIA, Investigación acerca de la animación tradicional y experimental, específicamente la técnica de stop motion cut out y su implementación como recurso narrativo y expresivo en el campo audiovisual en Colombia Universidad De Antioquia - Udea Estado: Tesis concluida Comunicación Audiovisual y Multimedial ,2015, . <i>Persona orientada</i> : Isabel Echeverri Arango , <i>Dirigió como</i> : Tutor principal, meses

Textos en publicaciones no científicas
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Billy Wilder. El sueño americano y su más agudo crítico" En: Colombia. 2002. Kinetoscopio. <i>ISSN</i> : 0121-3776 p.58 - 62 v.13
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Brian de Palma. Un autor con mucho que mostrar y poco que decir" En: Colombia. 1999. Kinetoscopio. <i>ISSN</i> : 0121-3776p.16 - 20 v.10
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Cine político colombiano. En busca del cuarto cine" En: Colombia. 2001. Kinetoscopio. <i>ISSN</i> : 0121-3776 p.20 - 25 v.12
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Cine Snuff. La leyenda de los actores que debutan y mueren" En: Colombia. 2001. Kinetoscopio. <i>ISSN</i> : 0121-3776 p.68 - 71 v.12
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "De cómo el cine se convirtió en el padre de los escritores" En: Colombia. 1998.

Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.7 - 12 v.9
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "El cine de horror. Del miedo al sobresalto" En: Colombia. 1999. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.14 - 19 v.10
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Joel y Ethan Coen: el cine que no puede ser contado" En: Colombia. 2000. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.26 - 31 v.11
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "La crítica de cine: el oficio del siglo pasado" En: Colombia. 2000. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.7 - 10 v.11
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Ojo al cine de Andrés Caicedo. Aberraciones de un cinéfilo" En: Colombia. 2000. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.104 - 105 v.11
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Oliver Stone: La conciencia norteamericana" En: Colombia. 2000. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.8 - 13 v.11-12
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "El medio es el diseño audiovisual, de Jorge La Ferla. Teoría para una nueva forma de arte" En: Colombia. 2008. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.134 - 137 v.18
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "El cine del Reino Unido: más allá de James Bond y Harry Potter" En: Colombia. 2014. Alma Mater Agenda Cultura De La Universidad De Antioquia. <i>ISSN:</i> 0124-0854 p.11 - 13 v.212
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Jane Campion: Una mujer que habla de mujeres" En: Colombia. 2013. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.30 - 34 v.23
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Las burbujas del cine colombiano" En: Colombia. 2015. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.12 - 14 v.25
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Cortés Zabala, Diego Mauricio. La ciudad visible: una Bogotá imaginada" En: Estados Unidos. 2009. Revista De Estudios Colombianos. <i>ISSN:</i> 0121-2117 p.141 - 142 v.33-34
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación

OSWALDO OSORIO MEJIA, "Estética y narrativa en el cine colombiano. El cine que se vivía muriendo" En: Colombia. 2004. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776 p.96 - 102 v.14</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Mora Forero, Cira Inés y Carrillo, Adriana María. Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas" En: Estados Unidos. 2009. Revista De Estudios Colombianos. <i>ISSN: 0121-2117 p.148 - 149 v.33-34</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Paul Thomas Anderson: la melancolía busca familia" En: Colombia. 2004. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776 p.78 - 79 v.14</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "El video y otras expresiones artísticas: territorio híbrido y posmoderno" En: Colombia. 2012. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776p.105 - 107 v.22</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Tentados por la censura" En: Colombia. 2012. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776 p.34 - 35 v.22</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Mora Forero, Cira Inés y Adriana Carrillo. Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas" En: Estados Unidos. 2009. Revista De Estudios Colombianos. <i>ISSN: 0121-2117 p.148 - 149 v.33-34</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "La crítica y los cánones cinematográficos. La relatividad de los senderos trazados" En: Colombia. 2005. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776 p.46 - 49 v.15</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "In memoriam Nam Jum Paik. El video arte quedó huérfano y Viejo" En: Colombia. 2005. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776p.72 - 73 v.15</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Cine y video clip. Un hijo melómano y publicista" En: Colombia. 2005. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776 p.90 - 92 v.15</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Del cine político a lo políticamente correcto" En: Colombia. 2003. Cuadernos De Cine Colombiano- Nueva Época. <i>ISSN: 1692-6609 p.18 - 25 v.1</i>
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Santiago Andrés Gómez. El amor, la muerte y el video" En: Colombia. 2004. Kinetoscopio. <i>ISSN: 0121-3776 p.84 - 87 v.14</i>

Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "M. Night Shyamalan. La tristeza, el misterio y lo fantástico" En: Colombia. 2008. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.146 - 148 v.18
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "20 años de cine colombiano: la promesa de una nueva era" En: Colombia. 2010. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.79 - 82 v.20
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Cuatro libros de cine colombiano. La cuota inicial de una deuda" En: Colombia. 2003. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.66 - 68 v.14
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Un ABC para su definición y apreciación: El video arte y el video experimental" En: Colombia. 2012. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.123 - 125 v.22
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "10 personajes inolvidables del cine colombiano" En: Colombia. 2012. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.43 - 46 v.22
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Historiografía del cine en Colombia: la saga retrasada de un cine que camina lento" En: Colombia. 2008. Cuadernos De Cine Colombiano- Nueva Época. <i>ISSN:</i> 1692-6609 p.6 - 21 v.13 Palabras: Cine colombiano - Historia,
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Hombre vs Máquina en el cine. ¿Existen los sueños eléctricos?" En: Colombia. 2009. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.31 - 35 v.19
Producción bibliográfica - Otro artículo publicado - Revista de divulgación
OSWALDO OSORIO MEJIA, "Una mirada en profundidad al 3D" En: Colombia. 2011. Kinetoscopio. <i>ISSN:</i> 0121-3776 p.16 - 17 v.21

Hoja de vida(Resumen): Jerónimo Rivera

(Fuente: Colciencias)

Categoría Investigador Asociado (I)	Investigador Asociado (I) (con vigencia hasta 2018-05-20 00:00:00.0)
Nombre	Jerónimo Leon Rivera Betancur
Nombre en citaciones	RIVERA-BETANCUR, JERÓNIMO
Nacionalidad	Colombiana
Sexo	Masculino

Formación Académica
<p>Doctorado Universidad De Navarra Doctorado en Comunicación Octubre de 2013 - de</p>
<p>Maestría/Magister Pontificia Universidad Javeriana Maestría en Educación Enero de 2001 - de 2003 Lectura de la imagen en vídeo para la formación de comunicadores corporativos</p>
<p>Pregrado/Universitario Universidad de Medellín - Udem Diplomado en Grupos y Líneas de Investigación Enero de 2003 - de 2003 Plan estratégico del grupo de investigación IMAGO</p>
<p>Pregrado/Universitario Universidad de Antioquia Comunicación Social- Periodismo Enero de 1992 - de 1996</p>
<p>Perfeccionamiento Fundación Latinoamericana Para La Promoción De La Ciencia Edición y escritura académica con énfasis en evaluación de artículos científicos Noviembre de 2008 - Noviembre de 2008</p>
<p>Perfeccionamiento Escuela Internacional de Cine y Televisión Altos Estudios En Dirección Escénica Para Cine y T Enero de 1997 - de 1997</p>

Perfeccionamiento Universidad de Medellín - Udem
 Diplomado Formación en Ambientes Virtuales de A
 Enero de 2007 - de 2007
 Curso virtual de Guión I

Áreas de actuación

Ciencias Sociales -- Periodismo y Comunicaciones -- Medios y Comunicación Social

Humanidades -- Idiomas y Literatura -- Lingüística

Ciencias Sociales -- Ciencias de la Educación -- Educación General (Incluye Capacitación, Pedagogía)

Humanidades -- Arte -- Artes plásticas y visuales

Idiomas

	Habla	Escribe	Lee	Entiende
Inglés	Bueno	Bueno	Bueno	Bueno
Portugués	Deficiente	Deficiente	Bueno	Aceptable

Líneas de investigación

Narrativa Audiovisual, *Activa:Si*

Entretenimiento, *Activa:Si*

Narrativas audiovisuales, *Activa:Si*

Cine colombiano, *Activa:Si*

Comunicación e Información, *Activa:Si*

Reconocimientos

Mención de honor en nota de estilo al grupo de investigación IMAGO, Universidad de Medellín - Udem - de 2006

Exaltación pública como miembro fundador de la Red Académica Iberoamericana de la Comunicación, Red Académica Iberoamericana de Comunicación - Septiembre de 2009

Mejor investigación en el área de humanidades en las Jornadas de Investigación, Universidad de La Sabana - Septiembre de 2009
Selección del video "Vida Virtual" en la competencia oficial por el Círculo Precolombino de Oro, Festival de Cine de Bogotá - Agosto de 2000
Reconocimiento especial por el traslado al nuevo escalafón docente, Universidad de La Sabana - Mayo de 2014

Redes de conocimiento especializado
<i>Nombre de la red</i> Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (Red INAV) <i>Tipo de red</i> Virtual, <i>Creada el:</i> 2005-09-15 00:00:00.0, <i>en Bogotá con participantes</i>
<i>Nombre de la red</i> Círculo bogotano de comentaristas y críticos de cine <i>Tipo de red</i> Real, <i>Creada el:</i> 2014-08-20 00:00:00.0, <i>en Bogotá con participantes</i>

Artículos
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Sin tetas no hay historia" . En: España La Revista Del Guión <i>ISSN:</i> 1885-5830 <i>ed:</i> Universidad Autónoma de Barcelona v.1 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 1 ,2006 Palabras: Televisión, Crítica, Guión, Sectores: Educación,
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El viejo cowboy se cansó de matar. Primer plano de Clint Eastwood desde el paradigma de Syd Field" . En: Brasil Revista Interamericana de Comunicacao Midiática Animus <i>ISSN:</i> 1677907 <i>ed:</i> v.4 <i>fasc.</i> 2 p.110 - 128 ,2006 Palabras: Cine, estructura, Guión, Sectores: Educación,
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El viejo cowboy se cansó de matar. Primer plano de Clint Eastwood desde el paradigma de Syd Field" . En: México Revista Digital Universitaria Unam <i>ISSN:</i> 1607-6079 <i>ed:</i> v.7 <i>fasc.</i> 9 p.1 - 1 ,2006 Palabras: Cine, estructura, narrativa, Sectores:

Educación,
Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, DIEGO ALONSO SANCHEZ SANCHEZ, "Editorial" . En: Colombia Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación <i>ISSN:</i> 1692-2522 <i>ed:</i> Sello Editorial Universidad De Medellin v.5 <i>fasc.</i> 10 p.7 - 9 ,2007 Palabras: Comunicación, Sectores: Educación,
Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Perros callejeros en las pantallas colombianas" . En: España La Revista Del Guión <i>ISSN:</i> 1885-5830 <i>ed:</i> Universidad Autónoma de Barcelona v.1 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 3 ,2008 Palabras: cine colombiano, violencia, Sectores: Educación,
Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Reflexiones sobre la pecera mediática" . En: España La Revista Del Guión <i>ISSN:</i> 1885-5830 <i>ed:</i> Universidad Autónoma de Barcelona v.1 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 8 ,2008 Palabras: Blogosfera, Pecera mediática, Internet, Youtube, Heroes mediáticos, Reality shows, Sectores: Educación,
Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Reflexiones sobre la pecera mediática" . En: México Revista Dialogos De La Comunicación <i>ISSN:</i> 1995-6630 <i>ed:</i> v.76 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 8 ,2008 Palabras: Blogosfera, Internet, Youtube, Heroes mediáticos, Reality shows, Sectores: Educación,
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El niño aquel" . En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN:</i> 1605-4806 <i>ed:</i> v.61 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 3 ,2008 Palabras: El principito, cuentos, Sectores: Otros sectores - Otro,
Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)

<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Reseña del libro La imagen una mirada por construir" . En: Brasil Nau <i>ISSN</i>: 0 <i>ed</i>: v.1 <i>fasc</i>.1 p.1 - 1 ,2008 Palabras: imagen, Comunicación, Educación, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Personajes con sello colombiano" . En: Colombia Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación <i>ISSN</i>: 1692-2522 <i>ed</i>: Sello Editorial Universidad De Medellin v.6 <i>fasc</i>.11 p.93 - 117 ,2007 Palabras: Personajes, cine colombiano, narrativa, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El cine colombiano que queremos" . En: España La Revista Del Guión <i>ISSN</i>: 1885-5830 <i>ed</i>: Universidad Autónoma de Barcelona v. <i>fasc</i>. p. - ,2007 Palabras: Cine, Colombia, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "¿Un nuevo cine colombiano?" . En: España La Revista Del Guión <i>ISSN</i>: 1885-5830 <i>ed</i>: Universidad Autónoma de Barcelona v. <i>fasc</i>. p. - ,2006 Palabras: Cine, Colombia, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Alguien nos mira desde el pasado" . En: Colombia Palabra Clave <i>ISSN</i>: 0122-8285 <i>ed</i>: Editorial Universidad De La Sabana v.5 <i>fasc</i>.10 p.115 - 133 ,2004 Palabras: Ficción, imagen, Cine, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, URIEL HERNANDO SANCHEZ ZULUAGA, JOHN JAIME OSORIO OSORIO, "Estudiantes, espectadores y constructores" . En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN</i>: 1605-4806 <i>ed</i>:</p>

v.39 *fasc.* 1 p.1 - 20 ,2004

Palabras:

Cine, imagen, espectadores,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El ciclo sin fin: Una mirada a la película El Rey León desde la lectura de la imagen" . En: México

Revista Razón Y Palabra *ISSN:* 1605-4806 *ed:*

v.40 *fasc.* 1 p.1 - 20 ,2004

Palabras:

Cine, espectadores, Ficción, imagen,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El futuro Hoy: Entre nuestro presente y el siglo XXI que la ciencia ficción soñó" . En: Colombia

Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación *ISSN:* 1692-2522 *ed:* Sello Editorial Universidad De Medellin

v.2 *fasc.* 1 p.117 - 125 ,2003

Palabras:

Ficción, Cine,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, URIEL HERNANDO SANCHEZ ZULUAGA, JOHN JAIME OSORIO OSORIO, "Drácula: La sangre como el amor nunca muere" . En: Colombia

Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación *ISSN:* 1692-2522 *ed:* Sello Editorial Universidad De Medellin

v.3 *fasc.* 2 p.151 - 159 ,2003

Palabras:

Cine, espectadores, Ficción, imagen,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, URIEL HERNANDO SANCHEZ ZULUAGA, JOHN JAIME OSORIO OSORIO, "estudiantes espectadores y constructores" . En: Colombia

Unicarta *ISSN:* 0122-8919 *ed:* Universidad De Cartagena

v.102 *fasc.* 1 p.59 - 69 ,2005

Palabras:

espectadores, Comunicación, Educación, imagen,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "La escuela que vivió Truffaut. A propósito de Les Quatre Cents Coups" .

<p>En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN:</i> 1605-4806 <i>ed:</i> v.46 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 20 ,2005 Palabras: Cine, Educación, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "La ficción y otras realidades" . En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN:</i> 1605-4806 <i>ed:</i> v.46 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 20 ,2005 Palabras: Cine, Ficción, Realidad, narrativa, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, URIEL HERNANDO SANCHEZ ZULUAGA, JOHN JAIME OSORIO OSORIO, "La Pantalla como tablero. Apuntes para el uso de la imagen audiovisual en el aula universitaria" . En: Colombia Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación <i>ISSN:</i> 1692-2522 <i>ed:</i> Sello Editorial Universidad De Medellin v.4 <i>fasc.</i> 7 p.97 - 117 ,2005 Palabras: didactica, Educación, imagen, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, ERNESTO CORREA HERRERA, "La imagen y su papel en la narrativa audiovisual" . En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN:</i> 1605-4806 <i>ed:</i> v.49 <i>fasc.</i> 49 p.1 - 1 ,2006 Palabras: imagen, narrativa, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>
<p>JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Imágenes y sonidos desechables. El consumo de cine en los estudiantes de comunicación de Medellín" . En: Colombia Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación <i>ISSN:</i> 1692-2522 <i>ed:</i> Sello Editorial Universidad De Medellin v.4 <i>fasc.</i> 8 p.129 - 157 ,2006 Palabras: consumo, Cine, espectadores, Comunicación, Sectores: Educación,</p>
<p>Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada</p>

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, URIEL HERNANDO SANCHEZ ZULUAGA, JOHN JAIME OSORIO OSORIO, "Estudiantes de Comunicación, consumidores de cine" . En: Brasil
Unirevista *ISSN:* 18095641 *ed:*
v.1 *fasc.*3 p.1 - 8 ,2006

Palabras:

consumo, Cine, espectadores, Educación,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El cine colombiano que queremos" . En: España
La Revista Del Guión *ISSN:* 1885-5830 *ed:* Universidad Autónoma de Barcelona
v.1 *fasc.*1 p.1 - 1 ,2007

Palabras:

cine colombiano, Cine,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "La Cofradía de Marzo y el encanto de ver cine en el caribe" . En: España
La Revista Del Guión *ISSN:* 1885-5830 *ed:* Universidad Autónoma de Barcelona
v.1 *fasc.*1 p.1 - 1 ,2007

Palabras:

Festivales de cine, Cine,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Los medios y sus usuarios- editorial" . En: Colombia
Palabra Clave *ISSN:* 0122-8285 *ed:* Editorial Universidad De La Sabana
v.11 *fasc.*1 p.7 - 8 ,2008

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El cine como golosina" . En: Colombia
Palabra Clave *ISSN:* 0122-8285 *ed:* Editorial Universidad De La Sabana
v.11 *fasc.*2 p.311 - 325 ,2008

Palabras:

Cine, consumo, espectadores,

Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Nuevos retos para un nuevo periodismo- Editorial" . En: Colombia
Palabra Clave *ISSN:* 0122-8285 *ed:* Editorial Universidad De La Sabana
v.11 *fasc.*2 p.153 - 154 ,2008

Palabras:

Periodismo,

Sectores:

Educación - Educación superior,

Producción bibliográfica - Artículo - Revisión (Survey)
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El último clásico del cine- Clint Eastwood" . En: España La Revista Del Guión <i>ISSN:</i> 1885-5830 <i>ed:</i> Universidad Autónoma de Barcelona v.1 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 1 ,2009
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Los protagonistas de las películas colombianas 1990-2003" . En: España Revista Mediterranea De Comunicación <i>ISSN:</i> 1989-872X <i>ed:</i> Universidad De Alicante v.1 <i>fasc.</i> 1 p.36 - 50 ,2010 Palabras: Cine, Personajes, cine colombiano,
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Una investigación sin memoria para un cine en permanente renacimiento" . En: España Enlaces <i>ISSN:</i> 1989-6972 <i>ed:</i> Universidad De Sevilla Espana v.1 <i>fasc.</i> 1 p.1 - 1 ,2009 Palabras: cine colombiano, investigación,
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, SANDRA LUCIA RUIZ MORENO, "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano" . En: España Revista Latina De Comunicación Social <i>ISSN:</i> 1138-5820 <i>ed:</i> Universidad De La Laguna v.65 <i>fasc.</i> N/A p.503 - 515 ,2010 Palabras: cine colombiano, violencia,
Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Research on Colombian Cinema" . En: Estados Unidos Communication Research Trends. <i>ISSN:</i> 0144-4646 <i>ed:</i> v.29 <i>fasc.</i> 2 p.15 - 22 ,2010
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "El ciclo sin fin, una mirada a la película El Rey León desde la lectura de la imagen" . En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN:</i> 1605-4806 <i>ed:</i> v.40 <i>fasc.</i> N/A p.1 - 1 ,2004
Producción bibliográfica - Artículo - Corto (Resumen)
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Reflexiones sobre la imagen en el cine colombiano" . En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN:</i> 1605-4806 <i>ed:</i> v.78 <i>fasc.</i> N/A p.1 - 10 ,2012
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Drácula: La sangre como el amor nunca muere" . En: Colombia

Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación <i>ISSN:</i> 1692-2522 <i>ed:</i> Sello Editorial Universidad De Medellin v.2 <i>fasc.</i> 3 p.1 - 9 ,2003
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, JUAN CAMILO DIAZ BOHORQUEZ, "Nuevos realizadores de cortometrajes en Colombia: Narrativas y discursos" . En: Colombia Palabra Clave <i>ISSN:</i> 0122-8285 <i>ed:</i> Editorial Universidad De La Sabana v.6 <i>fasc.</i> 2 p.559 - 582 ,2013
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Personajes dentro y fuera de la pantalla en Iberoamérica" . En: México Revista Razón Y Palabra <i>ISSN:</i> 1605-4806 <i>ed:</i> v.78 <i>fasc.</i> p.1 - 1 ,2011
Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "¿Va el cine colombiano hacia su madurez? análisis de 10 años de ley de cine en Colombia" . En: Colombia Anagramas : Rumbos Y Sentidos De La Comunicación <i>ISSN:</i> 1692-2522 <i>ed:</i> Sello Editorial Universidad De Medellin v.13 <i>fasc.</i> 25 p.127 - 145 ,2014 Palabras: Cine, Colombia, cine colombiano, ley de cine,

Libros
Producción bibliográfica - Libro - Otro libro publicado
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Cine: Recetas y símbolos. Guía para entender el cine sin dejar de disfrutarlo" En: Colombia 2010. <i>ed:</i> Sello Editorial Universidad De Medellin <i>ISBN:</i> 978-958-8348-74-2 v. 1 <i>pags.</i> 124
Producción bibliográfica - Libro - Otro libro publicado
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, MARIA JESUS RUIZ MUNOZ, VARIOS AUTORES, YAMID GALINDO CARDONA, SANDRA LUCIA RUIZ MORENO, MONICA ELIANA GARCIA GIL, "Héroes y villanos del cine iberoamericano" En: Colombia 2012. <i>ed:</i> Editorial Trillas <i>ISBN:</i> 9789588686059 v. <i>pags.</i> Palabras: Cine, Personajes, héroes, villanos, Areas: Humanidades -- Arte -- Artes audiovisuales,
Producción bibliográfica - Libro - Libro resultado de investigación
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Narrativas audiovisuales digitales. Convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia" En: España 2013. <i>ed:</i> Editorial Fragua <i>ISBN:</i> 9788470745874 v. <i>pags.</i>
Producción bibliográfica - Libro - Libro resultado de investigación
JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, "Narrativas audiovisuales digitales. Convergencia de medios,

multiculturalidad y transmedia" En: España 2013. ed:Editorial Fragua ISBN: 9788470745874 v. *pags.*

Palabras:

Cine, Ficción, narrativa,

Producción bibliográfica - Libro - Libro resultado de investigación

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, URIEL HERNANDO SANCHEZ ZULUAGA, JOHN JAIME OSORIO OSORIO, "La imagen: Una mirada por construir" En: Colombia 2004. ed:L. Vieco Editores ISBN: 9583368083 v. 1 *pags.* 142

Palabras:

Cine, didactica, Educación, espectadores, Ficción, imagen,

Areas:

Ciencias Sociales -- Periodismo y Comunicaciones -- Medios y Comunicación Social, Ciencias Sociales -- Ciencias de la Educación -- Educación General (Incluye Capacitación, Pedagogía), Humanidades -- Arte -- Artes plásticas y visuales,

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Libro - Libro resultado de investigación

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, URIEL HERNANDO SANCHEZ ZULUAGA, JOHN JAIME OSORIO OSORIO, "La imagen una mirada por construir. Segunda edición" En: Colombia 2006. ed:Sello Editorial Universidad De Medellin ISBN: 9589794416 v. 300 *pags.* 146

Palabras:

Comunicación, espectadores, imagen, Educación,

Áreas:

Ciencias Sociales -- Periodismo y Comunicaciones -- Medios y Comunicación Social, Ciencias Sociales -- Ciencias de la Educación -- Educación General (Incluye Capacitación, Pedagogía),

Sectores:

Educación,

Producción bibliográfica - Libro - Libro resultado de investigación

JERONIMO LEON RIVERA BETANCUR, VARIOS AUTORES, "Pensar la Comunicación" En: Colombia 2006. ed:Sello Editorial U. de M. ISBN: 9589776639 v. 1 *pags.* 459

Palabras:

Comunicación, investigación,

Areas:

Ciencias Sociales -- Periodismo y Comunicaciones -- Medios y Comunicación Social, Ciencias Sociales -- Ciencias de la Educación -- Educación General (Incluye Capacitación, Pedagogía),

Sectores:

Educación,

Hoja de vida: Pedro Adrián Zuluaga

(Fuente: Colciencias)

Nombre	Pedro Adrián Zuluaga
Nombre en citas	ZULUAGA, P. A
Nacionalidad	Colombiana
Sexo	Masculino

Trabajos dirigidos/tutorías**Trabajos dirigidos/Tutorías - Trabajos de grado de pregrado**

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, La convergencia del cine y la literatura: hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta Pontificia Universidad Javeriana - Puj - Sede Bogotá Estado: Tesis concluida Estudios Literarios ,2008, . *Persona orientada: Gabriel Villarroel* , *Dirigió como:* Tutor principal, meses

Artículos**Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada**

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, "El cine de Julián Hernández: En busca de la otra mitad" . En: Francia Cinemas D'Amérique Latine ISSN: 1267-4397 ed: v.18 *fasc.2* p.26 - ,2010

Producción bibliográfica - Artículo - Publicado en revista especializada

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, "El director colombiano Oscar Campo: La paranoia como fin de la historia" . En: Francia Cinemas D'Amérique Latine ISSN: 1267-4397 ed: v.17 *fasc.4* p.26 - ,2009

Libros**Producción bibliográfica - Libro - Libro resultado de investigación**

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA, "Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura" En: Colombia 2009. ed:Fondo Editorial Universidad del Valle ISBN: 978-958-670-764-0 v. 0 *pags.* 240

Producción bibliográfica - Libro - Otro libro publicado

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, "Cuaderno de Cine Colombiano No 13. Investigación e Historiografía" En: Colombia 2009. ed:Cinematoteca Dsitrital *ISBN: 1692-6609* v. 0 *pags.* 60

Producción bibliográfica - Libro - Libro resultado de investigación

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, "Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado ¿Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes¿" En: Colombia 2008. ed:Museo Nacional/Fundación Patrimonio Fílmico *ISBN: 978-958-8250-46-5* v. 0 *pags.* 200

Capítulos de libro

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, "El cine que no pudo ser" 50 Días Que Cambiaron La Historia De Colombia . En: Colombia *ISBN: 958-42-1111-0* ed: Planeta Sa , v. , p.56 - ,2004

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, "Corto colombiano 1999-2006. El sobresalto" Cuadernos del Cine Colombiano . En: Colombia *ISBN: 1692-6609* ed: , v. , p.26 - ,2007

PEDRO ADRIAN ZULUAGA, "Las revistas de cine en Colombia" Cuadernos del Cine Colombiano . En: Colombia *ISBN: 1692-6609* ed: , v. , p.56 - ,2005