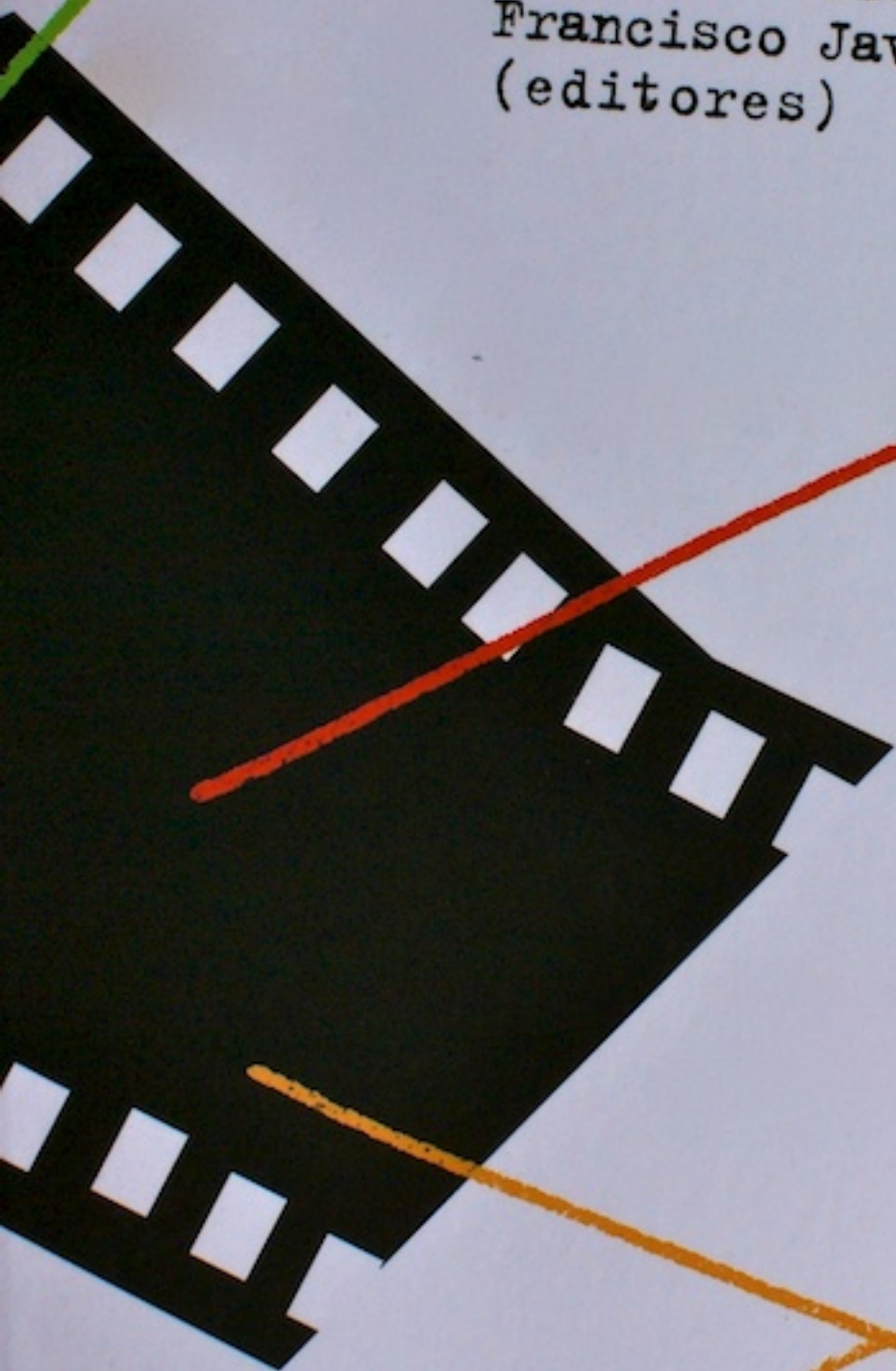


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos

Javier López Izquierdo
Universidad Carlos III

"Tengo a un personaje de ficción oculto en un hotel"
Kugelmass (en referencia a M. Bovary)

La primera definición de metalepsis narrativa recoge «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de los personajes diegéticos en el universo metadiegético)» (Genette, 1989: 290) Para evitar la posible indigestión, retengamos sólo, por ahora, el sentido de burla e invasión por los distintos narradores y personajes de las fronteras entre relatos. Este aire fronterizo e ilícito ha producido una irresistible atracción de los analistas aventureros sobre el juego metaléptico. La metalepsis ha sido denominada «intrusa», «subversiva», «transgresora» (Fanlo, 2005) e, incluso, «violenta» (Malina, 2002). Y, sin embargo, para que se produzca necesitamos un relato rigurosamente estructurado en sus niveles narrativos. Esta estructura se refiere a una demarcación de los límites de los relatos. Los límites que separan al relato de su narrador y de su receptor o los que separan el relato marco del relato que contiene. Solamente en relatos que delimiten estas fronteras puede producirse algún tipo de trasgresión o, más modestamente, paso. Y, a la inversa, la "intensidad de los efectos" que la metalepsis hace sentir señala la importancia del límite que transita, aunque sea éste invisible y movedizo. Para completar la estructura metaléptica debemos detallar en el mapa que componen los relatos el dibujo de los distintos pasos que la persona ejecuta para atravesar las barreras divisorias.

El objetivo de esta comunicación es ampliar y analizar el inventario de los casos de metalepsis en el campo del cine de ficción. Cada uno de los casos se compone de un territorio narrativo y unos pasos fronterizos que pueden considerarse como «manifestaciones de una estructura abstracta» (Todorov, 2004: 23) Si es cierto lo que asevera Todorov, con más rotundidad y autoridad que el que suscribe, este esbozo tendría cierta utilidad para establecer unas bases comunes en

la crítica cinematográfica: «Es una verdad innegable en la actualidad que el juicio de valor acerca de un obra depende de su estructura.» (2004: 171)

La definición de Genette ya contiene una somera clasificación de la metalepsis: el narrador (o narratorio) que se introduce en el relato y, entre paréntesis, el caso de los personajes del relato primario que incurren en el relato inserto o secundario. Recalcando que el camino siempre se puede recorrer en los dos sentidos.

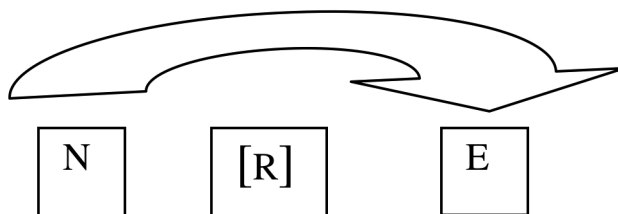
NARRADOR

El narrador se sitúa fuera del relato y ante él levanta una frontera, más o menos extensa y fortificada, que lo separa de su cuento. Es un acto volitivo y plenamente fundacional. Mediante esta frontera se inaugura la ficción, se separa el que cuenta de lo que cuenta y se dota al relato de una cierta autonomía. La fórmula que expresa esta situación es:

Narrador [Relato] Espectador

Y el ejemplo que mejor la esclarece es el caso del narrador muerto –por el que el cine siente una especial debilidad. El cronista del más allá ilustra radicalmente la exterioridad del narrador respecto a su relato. El cambio que se ha producido, su deceso, le ha situado en las mejores condiciones para narrar. No porque no tenga mucho más que hacer, esto es una mera conjetura, sino porque su historia se ha completado. Su muerte es la clausura necesaria para que se inicie el relato: ahora que sabe cómo acaba puede dar comienzo. De hecho, es el momento de pensar si hay historia que contar, de decidir si hay relato.

A. Fleishman (1984: 21) considera tres representaciones del narrador «externo» en los «filmes narrados»: mediante rótulos, la voz *over* –personal o impersonal- o en imagen, sobre la pantalla. Cuando el narrador se encarna encontramos una aparente dificultad para dictaminar su exterioridad. En el relato escrito el narrador puede ocultarse tanto como quiera tras las palabras. Pero en *La ronde* (1950) o *Annie Hall* (1977) nos las vemos con sendos narradores externos que tienen la misma entidad y presencia que los personajes. El narrador de *La ronde*, mientras se organiza la representación, se mezcla con los personajes y él mismo tiene que aclarar que no es uno de ellos. ¿Y por qué habríamos de considerar al atribulado Alvy Singer, todavía preguntándose por qué perdió a Annie, un narrador externo? Varios detalles nos confirman que estamos ante un narrador, tan ficticio o real como los personajes, pero muy diferente a ellos. El narrador se dirige al hipotético espectador y abre un canal de comunicación exterior al propio relato:



Este es un derecho exclusivo del narrador pues sólo él se encuentra en la misma exterioridad del relato que el espectador. Un personaje también puede dirigirse al espectador pero sin duda está rompiendo una frontera, la de la ficción, y entonces estaríamos ante una metalepsis de personaje. En segundo lugar, los narradores se encuentran en los bastidores de un teatro o un estudio de cine, esto es, íntimamente relacionados con los elementos de representación –vestuario, decorados, focos–, en el centro de producción del relato y por lo tanto, cabe pensar, productores u organizadores ellos mismo. Y, por último, sus historias están clausuradas, ambos narradores saben como acaban y están allí, en su principio, para llevarnos a hasta su final. El presentador de *La ronde* inicia el movimiento del relato situándose en un carrusel cuyas vueltas nos indican el sentido circular de la propia historia. Y Alvy Singer, como narrador, está fuera de su historia con Annie, para él esa relación está acabada, *finita*, muerta. Pero, como algo cerrado, no deja de darle vueltas en su cabeza.

LAS METALEPSIS DEL NARRADOR

El narrador de *La ronde*, un maestro de ceremonias, vive entre bambalinas, muy cerca de vestuario, en el lugar donde se genera el escenario. Y, a menudo, se disfraza de personaje, portero o *maître*, para beneficiar el encuentro amoroso, el coito necesario para que la ronda marche y concluya. Es el caso del narrador en pantalla «caracterizado» (Fleishman, 1984: 21).

Igualmente, el narrador de la novela *La mujer del teniente francés*, comentarista anacrónico que señala constantemente la hora del siglo XX, pasa urgentemente por guardarropía y toma un tren del siglo pasado para, así, mirar de cerca a su criatura con una mezcla de compasión y hartazgo¹. Este artificio de la novela de John Fowles, este expediente maravilloso y divertido, también tiene su utilidad: familiarizarnos con el autor para reconocerlo en su aparición final. Frente a la casa donde se reúnen sus personajes saca su reloj, ahora plenamente victoriano, y lo retrasa un cuarto. Este movimiento de las manillas del reloj permite que el desenlace se produzca dos veces y en dos sentidos.

Ambos narradores parecen decirnos que el mundo de la ficción tiene una existencia añadida, que les es ajena, y necesita de una acción esforzada por su parte para enderezarlo y dirigirlo a buen fin. La metalepsis, en ambos casos, refuerza la ilusión de que, «en alguna parte» [Chatman, 1990: 267], el universo, que ellos han puesto en marcha, sigue girando. Lo reseñable y portentoso es que este reforzamiento de la ilusión de realidad utiliza un procedimiento absolutamente fantástico.

LOS DOS RELATOS

Siguiendo a Genette todavía, observamos un segundo tipo de frontera que se crea en el interior del relato. Es la que diferencia el relato marco o relato primario del relato secundario o enmarcado. Este segundo, tercero o cuarto, relato se produce o inserta en el primero, surge de él, del universo que inventa y sugiere. La fuente, el origen, de este relato enmarcado puede estar en el discurso –verbal o escrito– de un personaje y la convención reinante transforma esta alocución o redacción en representación, lo enunciado en audiovisual. Pero también, con más lógica causal, puede residir en el recuerdo, la fantasía diurna o el sueño. Una última posibilidad, como veremos, es que el relato secundario *esté* en la diégesis, como un cuadro en una habitación.

La fórmula de los relatos que incluyen un narrador dentro del relato es:

N [... Pn (r) ...] E

Donde los corchetes son los límites o marco del Relato. La frontera a burlar aquí está representada por los paréntesis, creo que adecuadamente, los puntos suspensivos indican el desarrollo del relato y "Pn" un personaje que incidentalmente se convierte en narrador, insertando su relato "r" en el Relato del que él mismo forma parte.

Los ejemplos que, quizá, mejor señalan esta frontera y su imposibilidad de trasvasarla los encontramos muy pronto, en el cine primitivo. En *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) se establece un relato primario –un campesino ha ido a ver el nuevo invento: el cine– y un relato enmarcado –encuadrado, podemos decir– que consiste en la película a la que asiste visible en un recuadro de la pantalla. Hacia el final del pequeño filme, Uncle Josh se siente airado o enardecido por el flirteo de una pareja e intenta introducirse en la pantalla para unirse a ellos. He de decir que inútilmente y sólo consigue rasgar la pantalla y descubrir al proyccionista artífice del engaño. Más extraordinario me parece el conocido ingenio de Búster Keaton en *Sherlock, Jr.* (1924). En este caso es un proyccionista quién pretende meterse en la pantalla. Y lo consigue. Pero la película, en principio, parece rechazarlo. Como no pertenece a la diégesis, al universo de ficción del filme, esta lo ignora y sigue su curso sin reparar en su presencia. Las consecuencias son que el personaje nunca está bien situado en el plano ni preparado para su cambio de plano, encontrando el vacío bajo sus pies, cayendo, abismándose o viéndose de improviso rodeado de leones. Por fin, logra encarnarse en uno de los personajes y, a partir de ahí, sus movimientos son respetados por el ritmo del filme.

Este relato divide el relato en dos universos, uno «más real», donde reside el personaje narrador y desde el cual crean, sueñan, fantasean o cuentan. Y otro que figura ser el producto de su ficción. En literatura, la relación entre los dos relatos «casi siempre funciona (...) como relación entre un (pretendido) nivel real y nivel (asumido) como ficcional» (Genette, 2004: 29). Este esquema ha sido concretado argumentalmente en el escritor que escribe, imagina, narra y la representación magnificada de lo escrito, imaginado, contado². Ambos mundos, desde luego, están relacionados, comparten personajes, por ejemplo, pero el mundo de la ficción tiene ese aire desorbitado o incoherente propio de lo fantástico. *Le magnifique* (1973) se inicia con una de esas invenciones de muerte sofisticada y dilatada cuya tradición se puede seguir desde las primeras películas de episodios hasta los últimos de James Bond. En este caso la acción consiste en atrapar a un agente enemigo en el interior de una cabina telefónica, mediante un helicóptero trasladar la cabina al océano y sumergirla, en el fondo submarino adosar, con la colaboración de unos agentes buzo, un pasillo enrejado a la puerta de la cabina y disponer, en el extremo contrario, una jaula con un tiburón. Una vez preparado el artilugio circense, el último gesto de los buzos consiste en abrir las puertas. En *Providence* (1977) se trata de la persecución y exterminio de hombres velludos.

Estas ficciones, por extremadas que sean, podrían llegar al pacto con el espectador, como *Superman* o el mismo Bond, que Coleridge resumió con fortuna: «una suspensión voluntaria de la incredulidad» (1985: 314). Pero se ven continuamente saboteadas por acciones del otro universo, del relato del que surten. Entre las más delirantes y memorables está, en *Le magnifique*, la batalla entre decenas de buzos enemigos y la pareja protagonista, de etiqueta. La lucha se ve interrumpida por el asombro que les causa la aparición de una asistente pasando su rugiente aspiradora... ¡por la playa! Y en *Providence*, cuando el narrador no puede ocultar su irritación por

la estupidez de su personaje y le reprende, con su voz, a través de la mujer antagonista o cuando un personaje se ve agraciado por una erección que, como él mismo comenta con asombro, no le pertenece (oímos la risa del narrador a través de la puerta del cuarto de baño).

Creo observar una diferencia notoria entre la metalepsis producida en las fronteras de los narradores externos (extradieгéticos) y la que se realiza en los aledaños de los narradores internos. Estos entremetimientos están destinados a recordarnos que el mundo de la ficción se está construyendo de manera aleatoria y cambiante atendiendo a los problemas físicos, domésticos y psíquicos, claro, de sus creadores. Y de ningún modo su existencia tiende a una cierta emancipación de la mitad "más ficcional" del relato. La metalepsis resalta humorísticamente su dependencia, su existencia improbable, fortuita, antojadiza, accidental.

METALEPSIS DE PERSONAJES

El tercer tipo de metalepsis se produce entre personajes. Son los personajes quienes traspasan fronteras ficticias entre relatos *inconciliables*. Woody Allen ha explorado regularmente la metalepsis de personaje y —como ocurría en *Uncle Josh at the Moving Picture Show*³— en ausencia de narrador interno. En el relato primario se encuentran insertados y archivados, en instituciones públicas como las bibliotecas o las filmotecas, una infinidad de relatos secundarios. Estos metarrelatos se hallan en el relato primario como *existentes* y conforman un fabuloso depósito. En un cuento de Allen, un profesor universitario quiere aliviar sus frustraciones no en la barra del bar sino en *Madame Bovary*. El profesor Kugelmass salta de su rutinaria vida en el Nueva York de 1970 a un pueblecito francés, quizá Ruen, dentro de una novela del siglo anterior. Es el encuentro de dos personajes insatisfechos y soñadores inmersos en dos relatos, en principio, intransitables. Sin embargo, prodigiosamente, el profesor Kugelmass entra en la novela y, dentro de la rutina propia del libro, seduce a Madame Bovary.

En *La rosa púrpura del Cairo* (1985) y en *Last Action Hero* (1993) los existentes son filmes y la trasgresión conlleva, también, un cambio de género: del melodrama realista a la comedia sofisticada y el jamesbondismo. En los casos citados la metalepsis es de ida y vuelta, personajes y meta personajes se asocian y viajan a un lado y otro, entre ficciones. En ambos lados demuestran un grado notable de autoconciencia. El explorador tele-transportado al miserable barrio neoyorquino equipara el concepto de Dios con un equipo de guionistas; la maltratada ama de casa disfruta casi tanto con el ambiente sofisticado de la película como de la rapidez de las transiciones; el niño succionado por el filme de acción duda de su buena suerte considerando que el papel que representa es el de compañero del protagonista, personaje secundario habitualmente destinado al sacrificio. Y, por último, gran guiño, el antagonista del superagente, el archicriminal encuentra que las calles del melodrama realista neoyorquino son el mejor sitio de los dos mundos para cometer crímenes con total impunidad y en la más absoluta indiferencia de los transeúntes.

Esta doble metalepsis refuerza la «fe poética» en ambos universos, en el relato "real" pero también en los personajes de ficción y, además, aporta una creencia implícita, a saber: la realidad está plagada de fantasías, de ficciones. La comprobación de este aserto nos la proporciona *El experimento del profesor Kugelmass* cuando, ayudándose de otro recurso narrativo, el cambio de foco, el relato salta a un personaje nuevo, profesor de literatura clásica, que comparte su sorpresa con sus alumnos por este Kugelmass, personaje de *Madame Bovary* en el que nunca

había reparado. Y concluye con una frase *ontológica*⁴: «Supongo que es la prerrogativa de los clásicos: los vuelves a leer por enésima vez y descubres siempre algo nuevo.» (Allen, 1991:325)

La inquietud, compartida por Genette, que sugieren estas invenciones está acertadamente descrita por Borges: «si los personajes de ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes de ficción.» (1976: 507)

EL MUNDO EXTERIOR

El cuarto caso de metalepsis es el contrario al del narrador que interviene en el universo de los personajes. Aquí es el personaje quien atraviesa la frontera inaugural, sale al exterior por la puerta de la ficción para tomar el control, literalmente tomar el mando. *Funny Games* (1997) –sin duda el título es, además de un sarcasmo, una referencia al juego metaléptico– retoma el argumento de los *psycho killers* en el claustro de una familia acomodada. La tortura se va recrudeciendo al tiempo que las posibilidades de escape o ayuda se van frustrando. Sin embargo, en un momento de descuido, la esposa logra hacerse con un rifle y descerraja un tiro sobre el segundo secuestrador. El otro reduce a la mujer y se mueve por el salón familiar buscando algo con desesperación. ¿Qué busca este malhechor? ¿Qué puede hacer por su majadero colega? El artilugio más impensado: el mando a distancia. Accionando el mando reproduce el relato al que hasta ahora hemos asistido sobre la pantalla del televisor del cuarto de estar. Rebobina. El personaje reorganiza la cronología, vuelve atrás, antes del disparo, y entonces reproduce la escena, ya a toda pantalla, pero en esta ocasión detiene a la mujer antes de que logre disparar y... la tortura continúa. Expediente siniestro, sorprendente y humorístico. Estamos en un caso de metalepsis de realización de deseos, los deseos del personaje. Y de frustración de los deseos de los espectadores. Esta metalepsis descubre y revela a los espectadores como frustrados criminales, portadores de un deseo criminal, e irracional, de ver muertos a esos bastardos personajes de ficción.

El quinto caso es una variación del anterior. Su protagonista es un metapersonaje. Ken, *alter ego* de ficción del escritor Harry Block, es el protagonista de uno de sus cuentos basado en la relación adúltera que ambos mantienen con sus cuñadas. Ken atraviesa la frontera interna entre su cuento y la “vida” del cuentista, se dirige a su creador y le permite asistir, como espectador, a una escena fuera de su alcance, una escena de su propio mundo que sólo un narrador extradiegético podría reproducir. Para ello Ken tendrá que saltar otra frontera, esta vez exterior, lo que le convertirá, incidentalmente, en narrador del relato primario. Ken se convierte así en el mayor contrabandista de los modernos expedientes narratológicos. La escena que Ken se trae de matute es el momento en que la cuñada se entera a través de su hermana y esposa de Harry que su marido había encontrado otra mujer. La cuñada creyendo que es ella la elegida, se debate, en éxtasis de felicidad, por contar la verdad a su hermana. Afortunadamente, se entera a tiempo de que la elegida es una jovencita y que las abandonadas son ambas. Cae desmayada. *Deconstructing Harry* (1997) produce la más elaborada acrobacia narrativa a la que hayamos asistido hasta el momento. Este elegante bucle permite que Harry asista a la escena y ello, tener al pequeño seductor como espectador, proporciona patetismo a su imparable comicidad. Pero más allá, esta doble trasgresión parece decirnos que solamente desde la ficción podemos tener una completa visión del así llamado mundo real.

TIPOS Y NIVELES

Para finalizar quiero ensayar un cuadro "à la Genette". En el eje horizontal se establecen los TIPOS que componen los personajes del relato, del metarelato y los narradores –el extradiegético tan de celuloide como el intradieгético o los personajes, del mismo modo que Genette, y antes Barthes, sólo conciben al narrador literario «de papel». El eje vertical es el del NIVEL en los que los TIPOS pueden situarse. A los dos niveles clásicos, relato primario y secundario, diégesis y metadiégesis, se le suma un espacio no dieгético, exterior al relato, por donde suele estar el narrador del mismo nombre.

No se trata exclusivamente del cuadro de las metalepsis posibles. El cruce de los elementos impone que algunas casillas estén ocupadas por relatos de una completa normalidad, esto es, ficción no metaléptica.

NIVEL	NARRADOR	SUB NARRADOR	PERSONAJE	META PERSONAJE
EXTERIOR	<i>Barry Lyndon</i>	<i>¿Laura?</i>	<i>Funny Games</i>	<i>Deconstructing Harry</i>
RELATO 1	<i>La ronde</i>	<i>The Prince of Tides</i>	<i>King - Kong</i>	<i>The Purple Rose of Cairo</i>
RELATO 2		<i>Providence</i>	<i>Last Action Hero</i>	<i>Amadeus</i>

Barry Lyndon (1975), *The Prince of Tides* (1991), *King - Kong* (1933) y *Amadeus* (1984) ocupan las casillas destinadas a aquellos relatos que se desarrollan sin acometer la metalepsis. *Barry Lyndon* tiene un narrador externo, representado en el filme mediante una voz *over*, del cual no sabemos absolutamente nada. *The Prince of Tides* contiene un narrador secundario, un personaje que recuerda y cuenta algunas escenas de su infancia que conforman el relato secundario. *King - Kong* representa el caso del personaje que se mantiene en los límites del relato primario. Y *Amadeus* el otro caso, el del personaje que se mantiene en el relato secundario al que corresponde.

El caso de *Laura* (1944) está entre interrogaciones porque requiere una aclaración. Laura es contada por la voz de Waldo Lydecker, el columnista: «Laura había muerto hacía ocho días cuando me visitó el detective Macpherson. Por mi puerta entreabierta el veía pasear por el salón...» Este narrador se sitúa fuera del relato, como narrador, y utilizando la nomenclatura de Genette podemos con toda justicia llamarlo extradiegético. En el relato de Waldo aparece él mismo como personaje implicado, testigo y admirador de los encantos de Laura. Sin embargo, avanzada la acción el personaje Waldo se sienta con el policía y le cuenta cómo conoció a Laura. Esta es una narración distinta, intradieгética, y el narrador Waldo el personaje. Al finalizar el relato secundario y volver a la sobremesa con el policía, el personaje narrador ha terminado su función y queda solamente el personaje, momento que aprovecha el otro, el narrador extradiéгético, para callar también y diluirse en él. Como escribió Laffay «ni siquiera advertimos que en la segunda parte del film no hay nunca recitante.» (1966: 82) Una hipótesis es que toda la película esté narrada por Waldo desde el más allá, pues su personaje es acibillado hacia final del metraje. En cualquier caso, el artificio utilizado, pasar del narrador externo al interno, para poder hacer desaparecer todo narrador justifica, si estoy en lo cierto, su estancia en esta casilla.

Queda una casilla en blanco. Corresponde al caso del narrador externo que se entromete en el relato de uno de sus personajes. Precisamente es el caso abundante de *En busca del tiempo perdido*. Como es sabido, la novela de Proust fue la única compañía de Genette mientras escribía, cercado por la nieve, el *Discurso del relato*. Genette describe este caso de metalepsis como un «cortocircuito». No conozco o no recuerdo ningún filme que se ajuste a la exigencia de esta casilla. Quizá más adelante, entre los asistentes, alguien dé con un nombre.

Bibliografía

ALLEN, Woody. *Cuentos sin plumas*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Prosa*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1976.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* (1817). Inglaterra: Oxford University, 1985.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

FANLO GONZÁLEZ, Isaías. *El lector como detective: Teoría de la metalepsis* [En línea]. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Teoría de la Literatura i Literatura Comparada, 2005

FLEISCHMAN, Avrom. *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore (USA): The John Hopkins University Press, 1984.

FLUDERNIK, Monika. *Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode* [En línea]. Northern Illinois University, Style, 2003

< http://www.upf.es/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa1.htm>

GENETTE, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires (Argentina): Fondo de Cultura Económica, 2004.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

LAFFAY, Albert. *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Barcelona: Labor, 1966.

MALINA, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject (Theory and Interpretation of Narrative Series)* USA: Ohio State University Press, 2002.

PINTER, Harold. *French Lieutenant's Woman A Screenplay*. London: Little Brown & Co. 1981. Introduction of John Fowles.

TODOROV, Tzevan. *Poética estructuralista*. Buenos Aires (Argentina): Losada, 2004.

Videografía

ALLEN, Woody: *Deconstructing Harry* (1997)

<http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_37/ai_n6344005/pg_7>

ALLEN, Woody: *Annie Hall* (1977)

ALLEN, Woody: *The Purple Rose of Cairo* (1985)

COOPER, Merian C. & SCHOEDSACK, Ernest B.: *King Kong* (1933) Edgar Wallace (argumento)

DE BROCA, Philipp: e *Le Magnifique (Cómo destruir al más famoso agente del mundo)*, 1973)

FORMAN, Milos: *Amadeus* (1984) Peter Shaffer (teatro)
HAMER, Robert: *Kind Hearts and Coronets* (1949) Roy Horniman (novela)
HANEKE, Michael: *Funny Games* (1997)
KEATON, Buster: *Sherlock, Jr.* (1924)
KUBRICK, Stanley: *Barry Lyndon* (1975) William M. Thackeray (novela)
MCTIERNAN, John: *Last Action Hero* (1993) Zak Penn & Adam Leff (argumento) Shane Black & David Arnott (guión)
OPHÜLS, Max: *La Ronde* (1950) Arthur Schnitzler (teatro)
PORTER, Edwin S.: *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902)
PREMINGER, Otto: *Laura* (1944) Vera Caspary (novela)
RESNAIS, Alain: *Providence* (1977) David Mercer (guión)
STREISAND, Barbra: *The Prince of Tides* (*El príncipe de las mareas*, 1991) Pat Conroy (novela)

Notas

- ¹ La película de Ophuls no era desconocida para Fowles que incluso pensó en un maestro de ceremonias para la adaptación de su novela al cine. Hubiese sido Peter Ustinov. (Pinter, 1981)
- ² Como ejemplo no metaléptico de esta clase de argumentos podemos citar *Kind Hearts and Coronets*.
- ³ *Sherlock, Jr.* tiene narrador interno. Su fuente es Morfeo, el proyccionista sueña que, no sin ciertas dificultades de adaptación, se introduce en una película y se convierte en su protagonista.
- ⁴ Los dos clases de metalepsis han sido denominadas «ontológicas» de narrador y de personaje (Fludernik, 2004 y Fanlo, 2005)