
Mantovani por Mantovani

La metalepsis narrativa en *El ciudadano ilustre*

**Trabajo de Graduación de la Licenciatura en
Artes Audiovisuales con orientación en Teoría y Crítica**

2021

Tesista: Yoel Alderisi

DNI 34.312.905

Legajo: 65343/4

Contacto: yoel.alderisi@gmail.com

Tutoras: Camila Bejarano Petersen; Ana Pascal

Tema: Artes Audiovisuales; Letras

Abstract

La investigación tiene como objetivo, determinar de qué manera opera el recurso de la *metalepsis* narrativa en *El ciudadano ilustre*, concebida como una obra íntegra -película (Mariano Cohn & Gastón Duprat, 2016) y novela literaria (Daniel Mantovani, 2016)- de la cual se despliegan distintos niveles narrativos que se transgreden y conectan entre sí. A su vez, se busca identificar la figura discursiva que se construye del narrador/autor en la obra.

Las categorías de análisis en las que se basa la investigación, corresponden a los *niveles narrativos del relato* teorizada por Gérard Genette en su ensayo *Figuras III: nivel extradiegético, nivel diegético, nivel metadieético*; incluyendo el primer acercamiento que hizo el autor a la figura de *metalepsis* -concebida como la ruptura y transgresión entre estos niveles narrativos- (Genette, 1972). Además, el análisis del corpus, se sustenta en la aproximación tipológica de los distintos tipos de *metalepsis* que realiza Lauro Zavala en su ensayo *El extraño caso de la metalepsis: tematización, hiperlepsis, epanalepsis y disolución de la cuarta pared* (Zavala, 2014).

Palabras claves: El ciudadano ilustre; Metalepsis; Metaficción; Mariano Cohn; Gastón Duprat; Daniel Mantovani; Niveles narrativos del relato.

Índice

Introducción.....	01
Sobre la metalepsis narrativa.....	03
Sobre El ciudadano ilustre.....	06
La película.....	06
La novela.....	07
Tematización: Mantovani por Mantovani.....	09
Hiperlepsis: Un flamenco muerto en un lago estancado.....	13
Epanalepsis: Mantovani, testigo de su propia muerte.....	17
Disolución de la cuarta pared: La tarea para el hogar.....	19
Conclusión: Salas ¿Buenos Aires, Argentina?.....	22
Bibliografía.....	24
Referencias audiovisuales.....	25
Referencias pictóricas.....	26
Anexo.....	27

Introducción

El presente trabajo busca ahondar en una de las marcas de estilo más recurrentes de la productora argentina *Televisión Abierta*: El uso de la *metalepsis* (Genette, 1989). Esta estrategia narrativa, comprende varias de las obras audiovisuales que han realizado en conjunto Andres Duprat, Mariano Cohn y Gastón Duprat, a lo largo de su carrera. Desde el primer largometraje *experimental Enciclopedia* (2000), pasando por producciones televisivas de la índole de *Televisión abierta* (1999), hasta concluir con películas pensadas para la sala de cine, como *El artista* (2008) o *Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011). Pero es en *El ciudadano ilustre* (2016) donde el uso de la *metalepsis*, logra transgredir en su totalidad los *niveles narrativos* que categoriza Gérard Genette (Genette, 1972). A su vez, esta obra logra alcanzar el máximo de notoriedad y reconocimiento por parte del público, siendo una de las películas argentinas más taquilleras en su año de estreno,¹ y una de las más premiadas en festivales internacionales;² que catapultó a sus autores a una nueva etapa de producciones en solitario y de una gran impronta industrial.

En paralelo al estreno de la película en Argentina, se lanzó al mercado la novela literaria *El ciudadano ilustre* (Daniel Mantovani, 2016), con una sobrecubierta que la describe como «La novela de la película, en la que el rol protagónico de Oscar Martínez como el aclamado escritor Daniel Mantovani, se presta a un juego literario-cinematográfico único: convertir en realidad la novela que el Premio Nobel argentino escribe en la película». Este juego de fronteras semióticas que se propone transgredir entre ambas piezas (hasta el momento, algo inédito en el cine argentino) es el punto de partida para esta investigación.

¹ Instituto Nacional de Artes Audiovisuales (2016a). Cuáles fueron las películas argentinas más vistas en 2016.

² Instituto Nacional de Artes Audiovisuales (2016b). Venecia aclamó a El ciudadano ilustre: 10 minutos de aplausos.

El objetivo, es determinar de qué manera opera el recurso de la *metalepsis* narrativa en *El ciudadano ilustre* -concebida como una obra íntegra- de la cual se despliegan distintos *niveles narrativos* que se transgreden y conectan entre sí. A su vez, se busca identificar la figura discursiva que se construye del narrador/autor en la obra.

Las categorías de análisis en las que se basa la investigación, corresponden a los *niveles narrativos del relato* teorizada por Genette en su ensayo *Figuras III: nivel extradiegético, nivel diegético, nivel metadieético*; incluyendo el primer acercamiento que hizo el autor a la figura de *metalepsis* -concebida como la ruptura y transgresión entre estos niveles narrativos- (Genette, 1972). Además, el análisis del corpus, se sustenta en la aproximación tipológica de los distintos tipos de *metalepsis* que realiza Lauro Zavala en su ensayo *El extraño caso de la metalepsis* (2014).

Sobre la metalepsis narrativa

Según la Real Academia Española, el prefijo *Meta-* (proveniente de la preposición griega y el prefijo meta- μετά-) significa *después* o *más allá*. Esta última noción, sugiere esencialmente una *dimensión transgresiva*, para abordar tanto a la *metaficción*, como a la *metalepsis*. Es Gérard Genette, quien introduce por primera vez el concepto de *metalepsis* en su ensayo *Figuras III* (Genette, 1972) y es en su libro *Palimpsestos* (1989) donde lo sintetiza de la siguiente manera:

Entiendo por metalepsis toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática. Como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes. Había quizá una parte de metalepsis en *Carlota en Weimar*, cuya heroína era también la de *Werther* sacada de su novela para confundir a su autor (Genette, 1989, p. 470).

Respecto a esta dimensión de *transgresión lúdica*, Genette teoriza previamente sobre los *niveles narrativos del relato*. Estos niveles, pueden entenderse como las relaciones que el narrador mantiene con la historia que cuenta. El autor distingue tres tipos de relaciones básicas: *extradiegticas*, si el narrador es alguien -definido o no- externo a la historia que narra; *diegticas* (o *intradiegticas*), si el narrador es interno a la historia que narra; y *metadiegticas* (o relato en segundo grado) si el narrador es un personaje que estando dentro de una historia enmarcada, cuenta a su vez, otra historia. Si nos fijamos bien, toda historia narrada por un relato o enunciación, está en un nivel diegtico inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto de narración que produce dicho relato (Genette, 1972).

El concepto de *metalepsis* definido por Genette, se fue complejizando con el paso del tiempo, e incorporando nuevas miradas de estudios académicos; incluso el autor le dedicó varios años después, una actualización teórica en un ensayo titulado *Metalepsis*,

de la figura a la ficción (2004). Esta complejidad se manifiesta en la tesis del autor mexicano Lauro Zavala, cuando afirma que:

El estudio de la metalepsis, exige al día de hoy, el empleo de conceptos provenientes de la retórica, la lógica, la ética, la estética, la ontología, la semiótica, la epistemología, la teoría literaria, la teoría dramática, la teoría social, la teoría del intertexto, la teoría de los marcos, la teoría de la metaficción, la teoría de la ironía, la teoría de la paradoja, la teoría de lo fantástico y la teoría de los mundos posibles (Zavala, 2014, p. 14).

Zavala, a partir de la primera conceptualización de Genette, considera a la *metalepsis* como:

Uno de los recursos más radicales, lúdicos, irónicos y paradójicos del arte para contribuir a despertar o estimular la conciencia ética y estética de los receptores, ya sean lectores de literatura, espectadores de cine, teatro o música, observadores de fotografía o pintura, usuarios de los espacios arquitectónicos o urbanos, etc. Ahora bien, la metalepsis es una forma de metaficción [...] que consiste en mostrar, en el interior de una ficción, los dispositivos que la hacen posible. Es por ello que la metaficción es una forma de *extrañamiento*, de lograr que el espectador observe aquello que le resulta familiar, como si fuera extraño (Zavala, 2014, p. 1).

En su ensayo *El extraño caso de la metalepsis: una aproximación tipológica* (2014) Zavala desarrolla un modelo muy claro y didáctico, sobre cuatro *estrategias metalépticas*, que pueden identificarse y operar de manera simultánea en cualquier obra artística. Y son principalmente los ejemplos cinematográficos que utiliza el autor para desarrollar su tipología; los que resultan fundamentales para esta investigación (ya que su fuerte responde y se sustenta en base a estudios del campo audiovisual).

A continuación, se presenta una breve descripción de las piezas que constituyen *El ciudadano ilustre* -película y novela literaria- como obra íntegra. Y luego se analizan en base a los cuatro tipos de *estrategias metalépticas* propuestas por Zavala: *tematización, hiperleipsis, epanalepsis* y *disolución de la cuarta pared*.

Sobre El ciudadano ilustre

La película

Escrita por el guionista Andrés Duprat y dirigida por Mariano Cohn & Gastón Duprat; fue estrenada en el año 2016, bajo la producción general de Fernando Sokolowick, en coproducción con España. El rol protagónico del personaje Daniel Mantovani, es interpretado por el actor argentino Oscar Martínez.

A partir de analizar su estructura, se pueden identificar tres momentos o bloques específicos:

El *primer bloque*, corresponde al acto de condecoración en donde el escritor argentino Daniel Mantovani, recibe el Premio Nobel de Literatura. Mantovani acepta el premio y también lo rechaza simbólicamente, argumentando mediante un meditado discurso, que semejante reconocimiento sólo «*anticipa su canonización terminal como artista*».

El *segundo bloque*, inicia con una elipsis espacio-temporal. Cinco años después de la condecoración, Mantovani vive radicado en España y padece un bloqueo creativo. En una reunión de trabajo con su secretaria, Mantovani recibe una carta de su pueblo natal Salas, donde se lo invita a regresar con el fin de ser condecorado ciudadano ilustre del lugar. Tras reflexionar al respecto, el escritor acepta la invitación y regresa a la Argentina. El encuentro entre una figura intelectual, cosmopolita y consagrada como la de Mantovani, chocará rápidamente -¿y trágicamente?- con los valores tradicionales, endogámicos y chauvinistas de sus compatriotas. Este *choque cultural* alcanza el grado máximo de tensión, cuando Mantovani al ser expulsado del pueblo, recibe un disparo por la espalda. El escritor, malherido y con voz agonizante dice: «*Fin*». En el transcurso de este *segundo bloque*, se sobreimprimen en pantalla y en orden, los títulos de cinco capítulos: 1. *La invitación*, 2. *Salas*, 3. *Irene*, 4. *El volcán* y 5. *La cacería*.

El *tercer bloque*, inicia con la presentación en España de la última novela que ha escrito Mantovani, titulada *El ciudadano ilustre*. Mantovani también presente en la conferencia, lee un fragmento de su novela a los presentes, luego responde preguntas, y por último, posa para las fotos de la rueda de prensa.

Este último bloque de la película, permite resignificar el punto de vista y el sentido de todo lo sucedido hasta el momento: ¿Mantovani no murió? ¿Lo que vimos no fue exactamente lo que a Mantovani le ocurrió, sino lo que escribió él mismo a partir de ello? ¿Quizás no hubo disparo? ¿Quizás no hubo viaje?

La novela

Narrada en primera persona por Daniel Mantovani, como personaje principal de la misma, y registrada bajo su firma autoral. Se estructura y desarrolla de un modo casi exacto respecto al *segundo bloque* de la película, exceptuando algunas escenas o menciones que le aportan al lector, un poco más de información sobre el pasado del escritor en Salas (la relación con sus padres, o algunas anécdotas sobre su relación sentimental con Irene). Al igual que el desenlace del *segundo bloque* de la película, la novela concluye con el balazo que recibe Mantovani, al ser expulsado del pueblo.

La edición física de esta novela, trae una sobrecubierta [ver anexo 1] con la información necesaria para aclararle (y revelarle) al lector, que se trata de un libro-objeto, que propone un juego literario-cinematográfico, para trasladar un elemento del universo *diegético* de la película (como es la creación de un personaje de ficción) al universo *extradiegético* del lector. A su vez, otro elemento mucho más sutil, pero que cumple la misma función, es un párrafo *escondido* entre la información editorial de la primera página, que nombra a Duprat-Cohn-Duprat como los autores responsables de la obra [ver anexo 2].

Si se prescindiera de esta información (ya sea por la falta de la sobrecubierta; la ignorancia de este párrafo; o el desconocimiento respecto a la existencia de la película

y del actor Oscar Martínez) todo el paratexto del libro, podría generar una enorme confusión en cualquier lector desprevenido [ver anexo 3]. La novela se publicó en el año 2016 en la colección especial de Premio Nobel de Literatura de la editorial Reservoir Books. Incluye una foto de Mantovani, una breve biografía y resumen de su obra literaria; al igual que un fragmento del texto leído por la Academia sueca, en la ceremonia de entrega del Premio Nobel. La portada, tanto diseño y color, es una reproducción exacta del libro que aparece en la película, y como si fuera poco, tuvo su presentación oficial en Buenos Aires, el 28 de septiembre del 2016, en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Mantovani no pudo estar presencialmente en el evento, por lo que pidió disculpas y saludó a la audiencia mediante un breve video.³

En síntesis, *El ciudadano ilustre* se constituye como una obra única, a partir de estas dos piezas, que también funcionan como universos narrativos *diegéticos* y *autónomos*, que se transgreden entre sí. Este *traspaso transemiótico* entre contextos y universos narrativos, genera confusión y extrañamiento en el receptor, y es el objetivo principal que persigue la *metalepsis*.

³ Biblioteca Nacional Mariano Moreno (28 de septiembre de 2016). Daniel Mantovani. Nobel Argentino.

Tematización: Mantovani por Mantovani

La *tematización* es la forma más común de *metalepsis*, que consiste en convertir el acto de narrar una historia en el tema de la narración. En el caso de la narración cinematográfica, la *tematización* sitúa el acto de ver o crear cine, en el tema central de la película.⁴ En el caso de la narración literaria, es posible que el narrador se dirija al lector para compartirle sus decisiones enunciativas, tematizando así, sobre el acto de narrar desde la narración misma.⁵ Por último, en el caso de la pintura se encuentran numerosos casos de autorretratos en los que el pintor se retrata a sí mismo en la experiencia de producir la obra.⁶ «La *tematización* es un recurso fácilmente reconocible por cualquier lector o espectador, y cumple una función didáctica» (Zavala, 2014, p. 2).

El de la creación artística, es uno de los rasgos temáticos más recurrente en la obra de Cohn & Duprat. Han tematizado sobre el mundo de la pintura y el dibujo en *El artista* (2008); sobre la escultura y la arquitectura en *El hombre de al lado* (2009); sobre el dispositivo audiovisual (puntualmente sobre el *videoarte*, a modo de tutorial creativo) en *Hágalo usted mismo* (1998). Y sobre las piezas de la producción televisiva *amateur*

⁴ Sobre el acto de ver cine, Zavala menciona el cortometraje *Diario de un espectador* (2007) de Nanni Moretti, en el cual se *tematiza* el acto de conversar sobre las películas que un espectador ha visto; sobre lo que le ocurre a los espectadores durante la proyección, y sobre la costumbre de tararear los temas musicales de las películas que miran. Sobre el acto de crear cine, el autor menciona a *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, un ejemplo clásico de *cine documental*, en donde vemos al camarógrafo documentando el metraje, que a su vez estamos observando en la película.

⁵ Zavala cita el inicio del cuento *Las babas del diablo* (1959) de Julio Cortázar, donde el narrador le confiesa al lector no saber cuál es la forma correcta de narrar la historia. Así, la *tematización* establece un extrañamiento en la comunicación entre el autor y el lector, que rompen el pacto realista decimonónico y definen las estrategias de *tematización* de la *metalepsis* moderna (Zavala, 2014).

⁶ Zavala menciona las obras *Triple autorretrato* (1960) de Norman Rockwell y *Autorretrato múltiple* (1964) de Juan O' Gorman [ver en Referencias pictóricas, p. 26].

y el género *reality*, tanto en *Televisión abierta* (1999), como en *Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011).⁷

En *El ciudadano ilustre*, se tematiza principalmente sobre el acto de la creación artística (tanto literaria, pictórica, como audiovisual). La película comienza con la figura de Mantovani frente a un micrófono emitiendo un discurso reflexivo sobre la creación y el fin que debe perseguir un hecho artístico:

«-Mantovani: [...] esa comodidad tiene muy poco que ver con el espíritu que debe tener un hecho artístico. El artista debe interpelar, sacudir a la gente. Por eso mi pesar por mi canonización terminal como artista»

En este fragmento inicial del discurso en la ceremonia, donde Mantovani acepta y rechaza simbólicamente el Premio Nobel de Literatura, se exponen por primera vez, las contradicciones filosóficas que transita el escritor ante el reconocimiento más importante de su carrera.

*«- Jurado de concurso de pintura: Daniel, discúlpeme, pero yo al chico lo conozco, conozco a sus padres. La obra que hizo es el paisaje de adelante; la otra, no
- Mantovani: ¿Y qué importa lo que el artista haya querido hacer?»*

[...]

«- Mantovani a sus alumnos del taller literario: si yo fuera el monstruo que dicen, ¿esto me invalidaría como artista? Yo escribo novelas, no panfletos sobre comportamiento ético»

⁷ cuando Ernesto Zambrana, tras realizar un pacto con un ser sobrenatural y volver al pasado, fracasa rotundamente al intentar patentar el formato del exitoso *reality Gran Hermano* (2001) en un canal de cable de Olavarría. Esta *tematización* del *detrás de escena* recurrente en las obras de Cohn & Duprat, también se aborda en *El ciudadano ilustre*, cuando Mantovani asiste a dar una entrevista a la TV cooperativa de Salas y se muestran las precarias condiciones del estudio.

En ambos diálogos, Mantovani reflexiona sobre las fronteras posibles entre la figura del artista, la intencionalidad artística, y el sentido final de la obra. A su vez, sobre su rol como escritor.

«- Mantovani al conserje: Tenés un estilo terso, fluido, sin estridencias, sin recursos tramposos. Una prosa simple, clara.

- Conserje: ¿Demasiado simple?

- Mantovani: Lo simple y claro puede ser subversivo y perturbador. Pensá en Kafka.

No hay frases más simples y transparentes que las de Kafka, y al mismo tiempo nadie más perturbador. Hacerlo simple, siempre es un acto de generosidad artística»

En este diálogo, además de avalar un tipo de estilo literario con el que Mantovani se identifica -y posiblemente dentro del que se inscribe- también elogia la idea de evitar el «recurso tramposo». Declaración que puede leerse como un guiño al recurso *metaléptico* más significativo del film, que como señala Genette «funciona como gag humorístico hacia el espectador, en el momento que se le devela la existencia del universo *metadieético*» (Genette, 1972, p. 244). Es decir, el desenlace de la película le aclara al espectador que la historia que acaba de ver, pertenece a la novela que ha producido Mantovani (personaje del mundo *dieético*, y creador del mundo *metadieético*), por lo tanto, está subordinada a su punto de vista. Ahora bien, el recurso tramposo del que habla Mantovani, también es efectuado por un creador externo (*extradieético*) que supera estas capas semióticas. Es a partir de esta transgresión, donde la reflexión sobre la creación artística, podría conectarse también con la figura autoral del universo de Mariano Cohn y Gastón Duprat, y principalmente de Andrés Duprat, el guionista del film. Por lo tanto, la reflexión en torno a la creación artística

adquiere una impronta, en términos de Christian Metz, de *doble construcción en abismo*.⁸ (Metz, 2002).

La estrategia de *tematización* en *El ciudadano ilustre*, expone el acto de narrar la historia y el proceso creativo que conlleva dicho acto, en el tema de la narración misma. Además, le propone al receptor (tanto espectador, como lector) un juego literario-cinematográfico, desde el cual abordar y transitar los distintos universos narrativos-discursivos que propone la obra, al igual que sus posibles transgresiones.

⁸ Metz enmarca dentro de la denominada *doble construcción en abismo*, al film *Fellini ocho y medio* (1963) de Federico Fellini, al enunciar que «no solo tenemos un film sobre el cine, ni solo un film sobre un cineasta, sino un film sobre un cineasta que reflexiona acerca de su film» (Metz, 2002, p. 247).

Hiperlepsis: Un flamenco muerto en un lago estancado

Segunda forma de *metalepsis*, que consiste en una exhibición o disolución del *marco* que hace posible la representación. Este *marco* puede ser *espacio-temporal* (definido por el contexto de la historia narrada); *visual* (definido por los límites físicos de la composición fotográfica, pictórica o audiovisual); *genérico* (definido por las convenciones de un género literario, pictórico o cinematográfico) o simplemente *técnico* (al exhibir los recursos formales que hacen posible la ficción).

En *El ciudadano ilustre*, el elemento fundamental que opera como *marco* -tanto *visual*, como *espacio temporal*-⁹ es la figura de un flamenco muerto sumergido en un lago estancado. En la película, esta figura se presenta en dos momentos diferentes, y termina por resignificar el sentido integral de la obra.

La primer aparición de esta *hiperlepsis*, corresponde a la segunda escena de la película (posterior al discurso que da Mantovani en la ceremonia del Premio Nobel de Literatura) y sucede luego de un plano en negro con un texto que reza: *5 años después, Barcelona* (una elipsis espacio-temporal en el relato *diegético*). Este *plano-marco* se compone por la figura de un difunto flamenco rosa, apenas sumergido en el centro de

⁹ Zavala ejemplifica ambos *marcos*, a partir de *La rosa púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen, y *El último gran héroe* (1993) de John McTiernan. En ambos films, hay un juego de contaminación entre el universo *diegético* y el *metadieético*. A su vez, en ambos universos hay reglas y códigos de representación distintos. En el film de Allen, el personaje *metadieético*, que transgrede la pantalla de cine, se pregunta por qué no suena música romántica cuando besa al personaje del universo *diegético*. En el film de McTiernan, el *héroe de acción metadieético*, resulta malherido por un disparo, al traspasar al universo *diegético*. A diferencia de las convenciones genéricas exageradas del *cine de acción*, este universo *diegético* parecer ser más verosímil y realista, y por lo tanto, mucho más dañino para él (por esto, también podría considerarse un *marco genérico*). Por otro lado, el elemento principal que opera como *marco visual* y que delimita los niveles narrativos en ambas películas, es el lienzo de la pantalla de proyección (si se quiere, un guiño *metaléptico* al universo *extradieético* del espectador real, que posiblemente esté mirando la película en una sala de cine).

un espejo de agua estancada [ver anexo 4]. Los colores vivos del flamenco, contrastan con el tono opaco del agua, realizándose como el elemento principal de la composición. El plano es fijo (con un leve movimiento de cámara en mano, al igual que la mayoría de los planos del film) y dura alrededor de treinta segundos. En este lapso temporal, se sobreimprime el título *EL CIUDADANO ILUSTRE* (como única información de créditos iniciales de la película) con letra imprenta mayúscula y coloreada con la misma tonalidad rosa del flamenco. Los planos subsiguientes, funcionan como *contraplanos-raccord* e indican mediante este montaje, una «*ocularización interna secundaria*» (André Gaudreault & François Jost, 1995, p. 143) al develar que es Mantovani, quien contempla el estanque, pensativo y en silencio. Lo mismo sucede con el punto de vista sonoro; construido en una «*auricularización interna secundaria*» (Gaudreault & Jost, 1995, p. 146), la cual indica que el sonido existente, se vincula a la mirada y a los sentimientos de Mantovani.

En primera instancia, se oye una música melancólica (que se repetirá el resto del film como una mirada nostálgica y reflexiva de Mantovani, hacia las imágenes de su pueblo natal: las fachadas, los vecinos, la cartelería de los comercios, etcétera. «*El corazón de mi literatura*», como él mismo lo denomina) que luego se complejiza con la presencia de la voz en *off* de su secretaria, repasando una agenda cargada de trabajo en un tono robótico. Toda esta secuencia, parece estar construida en términos de Vincent Amiel, en base a un *montaje discursivo* (Amiel, 2007), donde la relación de la figura del flamenco muerto y los sentimientos de Mantovani, le sugieren al espectador una posible lectura sobre la crisis de inspiración creativa que padece el escritor, de cierto estancamiento intelectual; e incluso se advierte cierta referencia a la simbología de la estética *kitsch*, posiblemente vinculada a algún rasgo de su obra. Sin embargo, con la repetición de este plano hacia el final del relato; la figura del flamenco también pasa a ser un elemento *marco-visual* determinante, y por lo tanto, fundamental para el desarrollo narrativo.

La segunda aparición de esta *hiperlepsis*, se produce hacia el final de la película, en la presentación de la última novela escrita por Mantovani, titulada también *El ciudadano ilustre*. En el decorado de esta sala de conferencia, se exhiben paneles publicitarios con la portada de la novela, en la que se advierte una reproducción exacta de la figura del flamenco muerto en el estanque [ver anexo 5]. Tras una breve presentación, Mantovani abre una copia de su libro y lee para la audiencia el primer párrafo, del primer capítulo de la novela: *Capítulo 1. La invitación*. Este título ya ha sido visto por el espectador durante el metraje del film [ver anexo 6] al igual que: 2. *Salas*, 3. *Irene*, 4. *El volcán* y 5. *La cacería*. En este momento, el plano del flamenco se repite en pantalla, y esta vez a diferencia de la primera aparición, el punto de vista sonoro del plano, corresponde a la línea de diálogo (en *off*) que pronuncia Mantovani al momento de abrir el libro y comenzar a leerlo.¹⁰ Por lo tanto, esta repetición de elementos presentados cíclicamente en la película, constituye y evidencia, el sentido de *marco semiótico* que le permite al espectador, delimitar los bordes de los distintos universos narrativos (tanto *diegético*, como *metadieético*) de la obra. Y por lo tanto, resignificar el sentido de todo lo visto hasta el momento. Como se mencionó anteriormente, Mantovani no solo es el personaje principal, sino también, el narrador de su propia historia.

Pero seguramente, el salto más extremo y transgresivo de *El ciudadano ilustre*, sea el traspaso del universo de esta novela *metadieética*, al universo *extradieético* del espectador de la película. Hasta el día de hoy, la novela física, con la firma autoral de Daniel Mantovani (sin considerar la sobrecubierta, que como ya se dijo, le revela al lector el juego *metaléptico* de la obra), puede comprarse en librerías de Argentina, y de manera *online*, desde cualquier parte del mundo. El libro publicado en el año 2016, en la colección especial de Premio Nobel de Literatura de la editorial Reservoir Books, viene acompañado de un paratexto [ver anexo 3] que condice con todos los elementos

¹⁰ Esta intromisión del personaje *diegético*, en el universo *metadieético*, es propio de la estrategia *metaléptica epanalepsis* [ver pp. 17-18].

del *marco visual* que propone la obra: el color y la tipografía (tanto del título como del nombre de los capítulos que se leen en la película) y la figura del flamenco muerto en el estanque, que corresponde a la imagen de portada. Como ya se mencionó, esta imagen funciona como el *marco visual principal*, que permite conectar los diferentes niveles narrativos, en un mismo contexto.

En este caso, tanto un espectador de la película, como algún cliente desprevenido buceando en alguna librería, puede acceder a la prosa de Mantovani, y con ello, convertirse en lector de un personaje de ficción. Este traspaso transemiótico entre contextos y universos narrativos, es el objetivo principal que persigue la estrategia de *hiperleptis*.

Epanalepsis: Mantovani, testigo de su propia muerte

La tercera forma de *metalepsis*, consiste en una disolución de la frontera que existe convencionalmente entre el narrador y su narración. Esto significa que en la *epanalepsis* se yuxtaponen la presentación del narrador en escena y la representación de lo que narra; lo cual generalmente, produce una multiplicación de perspectivas narrativas. En este sentido, puede considerarse como *epanalepsis* la intromisión del narrador dentro su propia narración,¹¹ y en ello también, opera la función de *marco visual* o *espacio-temporal*, ya abordado en el apartado de la *hiperlepsis*.

La estrategia de *epanalepsis* se aplica en *El Ciudadano ilustre*, en dos escenas puntuales de la película. El primer momento, se produce hacia el final del episodio 5. *La cacería*, donde el escritor cae al suelo abatido, en un campo alejado de Salas, al ser baleado por la espalda. El rostro de Mantovani, agonizante e inerte, se presenta en un *primer plano* de perfil, mirando al cielo *fuera de campo*. Sobre esta imagen, irrumpe una *voz en off* de Mantovani, que no pertenece a la *diégesis* (ya que sus labios no pronuncian palabra); en términos de Gaudreault & Jost, construida desde una «*auricularización cero*» (Gaudreault & Jost, 1995, p. 146). Esta *voz en off*, recita la siguiente frase poética: «*La muerte, todo se aplana y se ordena. Mi nombre en el cristal de la eternidad*» luego deja de oírse. Tras ello, Mantovani mirando al cielo, emite con dificultad y voz

¹¹ Zavala ejemplifica con el final del film *Cuenta conmigo* (1986) de Rob Reiner, donde el espectador conoce finalmente al narrador que ha relatado en *off* durante toda la película, la aventura que vivió junto a su grupo de amigos en la adolescencia. Se devela que este narrador, ya adulto, es uno de los protagonistas del relato y está a punto de concluir la redacción de la historia desde la computadora de su casa. Este narrador *diegético*, tiene el control de su narración *metadiegetica*, y tras reflexionar un posible final para la historia, formula una afirmación y una pregunta dirigida al espectador: «*Jamás volví a tener amigos como los que tuve cuando tenía doce años. ¿Acaso alguien los tiene?*». En este caso, «la relación que se establece entre el narrador y su narración, se suele tematizar en los relatos donde se ofrece más de un final posible» (Zavala, 2014, p. 7).

temblorosa, lo que parece ser su último parlamento: «*Fin*». Luego el plano se funde a negro, dando por finalizada la escena.

Esta frase poética *no auricularizada*, condice textualmente con el párrafo final de la novela física. Por lo tanto, al complementar y analizar esta información, se puede deducir que en este momento de la película, se produce la intromisión del narrador *diegético* en su propio universo *metadieético*. En otras palabras, Mantovani narra la experiencia de su propia muerte. Y es este el primer recurso implementado en el film, para resignificar que todo lo visto hasta el momento, formó parte del universo *metadieético* de esta novela literaria y autorreferencial.

El segundo momento de *epanalepsis*, donde se yuxtapone la presencia del narrador *diegético* en escena y la representación *metadieética*, ya fue mencionado en el apartado de *hiperlepsis*. Y corresponde a la escena final de la película, donde Mantovani en la presentación de su novela, abre el libro y comienza a leer el primer capítulo. El punto de vista sonoro (que pasa de ser una línea de diálogo, a una *voz en off* de *auricularización cero*) se yuxtapone a la imagen del flamenco muerto, que aparece inmediatamente en pantalla, cumpliendo su función de *marco visual* divisor de todos los niveles narrativos que propone la estructura abismada de la obra.

Si esta estrategia de *voz en off no auricularizada*, fuese una constante en la película, podría considerarse también, parte del *marco* divisorio de universos narrativos. En todo caso, ambas estrategias se complementan y refuerzan el juego *metaléptico*.

Disolución de la cuarta pared: La tarea para el hogar

Esta última forma de *metalepsis*, equivale a jugar con el punto de vista de la narración. En este caso, el personaje mira hacia la cámara, interpelando al espectador de la película, o se dirige directamente al lector del texto literario. Además del elemento *metaficticio*, el romper la cuarta pared permite una cercanía emocional con el espectador, colocando ambos mundos al mismo nivel y permitiendo que este participe en el desarrollo de los acontecimientos de alguna manera.¹²

En los últimos minutos de la película, durante la conferencia de prensa en la cual Mantovani presenta su novela, un periodista le pregunta: «*¿Cuánto hay de ficción y cuánto de verdad en su nueva novela?*» A lo que Mantovani, con una expresión de fastidio, responde: «*¿Importa eso mi amigo? La realidad no existe, no hay hechos, hay interpretaciones. La verdad -o lo que llamamos verdad- es solo una interpretación que ha prevalecido sobre otras*» Mantovani se desabrocha los botones superiores de la camisa y exhibe una cicatriz circular en el costado derecho de su pecho, y repregunta: «*¿Esta cicatriz que es? ¿Una vieja intervención quirúrgica, la marca de una caída en bicicleta o una herida de bala?*» y remata con ironía: «*tarea para el hogar*» Tras esta declaración, a Mantovani le llueven flashes de los fotógrafos de prensa. El escritor posa con una media sonrisa corrosiva y mira directamente a cámara, siendo este el último plano del film.

Como ya se mencionó antes, esta última escena opera a modo de *clímax* en la narración, siendo el momento preciso en donde el espectador conoce la existencia de un nuevo *nivel narrativo*, y por lo tanto, debe resignificar el sentido de todo lo visto hasta

¹² El autor presenta de ejemplo la película *Amélie* (2001) de Jean-Pierre Jeunet, donde la protagonista asiste a una proyección de cine, y desde su butaca se dirige al espectador mirando a cámara y diciendo en voz baja: «*Me encanta observar a los espectadores cuando están viendo una película*», luego dirige su mirada a los espectadores que la acompañan en la sala de proyección.

el momento: Mantovani como autor, narrador y protagonista de su propia historia. Por lo tanto, la mirada final que dirige a cámara Mantovani, *rompe la cuarta pared* e interpela directamente al espectador, buscando su complicidad y proponiéndole participación en este *juego metaléptico* en el que se inscribe la obra en su totalidad.

Respecto a la herida de vieja data que enseña Mantovani junto a la afirmación *nietzscheana* «No hay hechos, sólo interpretaciones» al responder cuánto hay de ficción y cuánto de realidad en su novela; se puede identificar como un recurso que opera de modo paradójico y disuelve la cronología de la historia que construye Mantovani, como único autor responsable; abriendo el juego a las diversas posibilidades de interpretación (tanto para el lector *diegético*, como para el lector/espectador *extradiegético*). Por lo tanto, quizás no hubo disparo, quizás tampoco hubo viaje.

Por último, otra estrategia de *disolución de la cuarta pared* en el film se produce cuando Mantovani, mientras espera la llegada de algún tipo de auxilio tras la avería del remis que debía llevarlo a Salas, le narra un cuento al chofer, a la luz de una improvisada fogata y en medio de la noche. Este relato se desarrolla en un *primer plano fijo*, en penumbras, con la figura de Mantovani mirando directamente a cámara mientras recita.¹³ El efecto de transgresión *metaléptica*, se produce por una excesiva duración del plano, en relación a todos los demás en la película. Mantovani habla a cámara durante tres minutos sin cortes, y finaliza el relato con un susto inesperado. Si bien esta acción es parte de la *diégesis* (ya que el siguiente *contra-plano* mediante el *raccord*,

¹³ La elección de un punto de vista único, con un personaje mirando a cámara, centrado en un plano fijo, y siendo la mayoría de las veces de tamaño general; es un rasgo de estilo recurrente en la obra de Cohn & Duprat. Se puede rastrear desde el *reality Televisión abierta* (1999), hasta en los largometrajes *El artista* (2008) o *Living stars* (2014) donde cada escena se compone de un único plano fijo. Este rasgo autoral, puede vincularse al género del *retrato contemporáneo* «donde los personajes no parecen darnos lecciones de vida, ni demostraciones de tesis sociológicas, antropológicas o psicológicas. No narran a la manera tradicional sino que presentan pequeños momentos, al estilo de la instantánea, aún cuando usan a veces el tiempo real» (Graciela Taquini, 2001, pp. 6-7).

devela la presencia del chofer sobresaltado) también genera un efecto similar en el espectador, colocando ambos universos en un mismo nivel de narración.

Conclusión: Salas ¿Buenos Aires, Argentina?

Al identificar y analizar las estrategias que constituyen *El ciudadano ilustre* como una obra íntegramente *metaléptica*, se puede concluir que todos los elementos que la componen, operan en conjunto y de manera simultánea, además, proponen un juego lúdico y cómplice con el espectador/lector.

Tanto la película, como la novela que conforman la obra, son *universos diegéticos autónomos*, que mediante este juego lúdico, se conectan y transgreden entre sí, en distintos niveles de profundidad. Daniel Mantovani es personaje y narrador de ambos universos, por lo tanto, el discurso global de la obra se subordina por completo a su punto de vista. Esta determinación, resignifica el sentido y el tono desde el que se narra la historia.

Partiendo desde una lectura inversa –o un visionado, literalmente en el caso de la película- el espectador transforma su mirada respecto a la figura y caracterización de Mantovani, tanto en su rol de personaje, como en el de autor de los universos narrativos en los que habita. A partir de esta resignificación, Mantovani pasa de ser víctima a victimario. Demuestra ser un personaje constituido a partir de discursos que utiliza para cada experiencia que transita (la película comienza y termina con Mantovani dando un discurso por micrófono). Él es jurado, enseña, cuestiona, alecciona. Hace uso y aprovechamiento del poder que se le otorga por ser una figura universalizada desde la hegemonía del arte occidental. Mantovani demuestra ser un mentiroso, un impostor. Sus discursos no se condicen con su obra y en sus propias palabras «*eso no lo invalida como artista*». Su obra se posiciona desde una mirada eurocéntrica y maniquea, que toma distancia frente a la barbarie de un pueblo, al que considera atrasado culturalmente. Sin embargo, toda la literatura que ha creado, acontece en torno a este lugar. Mantovani «*denigras a tu pueblo y lo facturas en euros allá. Sos un lameculo de los europeos*» le acusa Romero, vecino de Salas, y tal vez el mayor antagonista del escritor, por ser uno de los pocos que ha leído su obra. Como se mencionó

anteriormente, la novela física de Mantovani se encuentra a la venta en todo el mundo, por lo tanto, cada lector podrá sacar sus propias conclusiones.

En últimas palabras, todas las formas de *metaficción* son paradójicas, y se apoyan en recursos que apuntan a confundir o disolver la frontera entre la representación y lo representado, entre la ficción y la (noción) de realidad, entre la obra y el contexto de cada espectador o lector. Y por sobre todo, estimulan la conciencia ética, estética e ideológica, de cada uno.

Bibliografía

- AMIEL, Vincent (2007) *Estética del montaje*. (pp. 27-181). Madrid: Abada.
- CORTÁZAR, Julio (1959) *Las babas del diablo*. Recuperado de <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/Cortazar/babas.pdf>
- DUPRAT, Andrés (2018) *El artista, El hombre de al lado, El ciudadano ilustre*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- GAUDREAU, André; JOST, François (1995) *El relato cinematográfico. Cine y Narratología* (pp. 144-147). Barcelona: Paidós Ibérica.
- GENETTE, Gérard (1972) *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- INSTITUTO NACIONAL DE ARTES AUDIOVISUALES (2016a). *Cuáles fueron las películas argentinas más vistas en 2016*. Recuperado de <http://www.incaa.gov.ar/noticias/cuales-fueron-las-peliculas-argentinas-mas-vistas-en-2016>
- INSTITUTO NACIONAL DE ARTES AUDIOVISUALES (2016b). *Venecia aclamó a El ciudadano ilustre: 10 minutos de aplausos*. Recuperado de <http://www.incaa.gov.ar/venecia-recibio-a-el-ciudadano-ilustre-con-10-minutos-de-aplausos>
- MANTOVANI, Daniel (2016) *El ciudadano ilustre*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- METZ, Christian (2002) *La construcción en abismo en Ocho y medio, de Fellini*. En Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I (pp. 245-250) Barcelona: Paidós.
- TAQUINI, Graciela (2001) *Enciclopedia: un punto de giro en el video documental argentino*. Centro Argentino de Investigadores de Arte. Archivos del CAIA. Recuperado de www.caia.org.ar/docs/Taquini.pdf
- ZAVALA, Lauro (2014) *El extraño caso de la metalepsis. Una aproximación tipológica*. Recuperado de [https://www.academia.edu/9584773/El extraño caso de la metalepsis una aproximación tipológica](https://www.academia.edu/9584773/El_extra%C3%B1o_caso_de_la_metalepsis_una_aproximaci%C3%B3n_tipol%C3%B3gica)

Referencias audiovisuales

- Hágalo usted mismo (1998) Gastón Duprat, Mariano Cohn y Federico Mercuri
- Televisión abierta (1999) Mariano Cohn y Gastón Duprat
- Enciclopedia (2000) Gastón Duprat, Mariano Cohn y Adrián De Rosa
- El artista (2008) Mariano Cohn y Gastón Duprat
- El hombre de al lado (2009) Mariano Cohn y Gastón Duprat
- Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo (2011) M. Cohn y G. Duprat
- Living stars (2014) Mariano Cohn y Gastón Duprat
- El ciudadano ilustre (2016) Mariano Cohn y Gastón Duprat
- Diario di uno spettatore (Diario de un espectador, 2007) Nanni Moretti
- Chelovek s kino-apparatomel (El hombre de la cámara, 1929) Dziga Vertov
- 8 ½ (Fellini ocho y medio, 1963) Federico Fellini
- Gran Hermano Argentina (2001) Endemol, Telefé
- The purple rose of Cairo (La rosa púrpura del Cairo, 1985) Woody Allen
- Last action hero (El último gran héroe, 1993) John McTiernan
- Stand by me (Cuenta conmigo, 1986) Rob Reiner
- Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (Amélie, 2001) Jean-Pierre Jeunet
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno (28 de septiembre de 2016). Daniel Mantovani. Nobel Argentino. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=h4OTRqtDYVM>

Referencias pictóricas

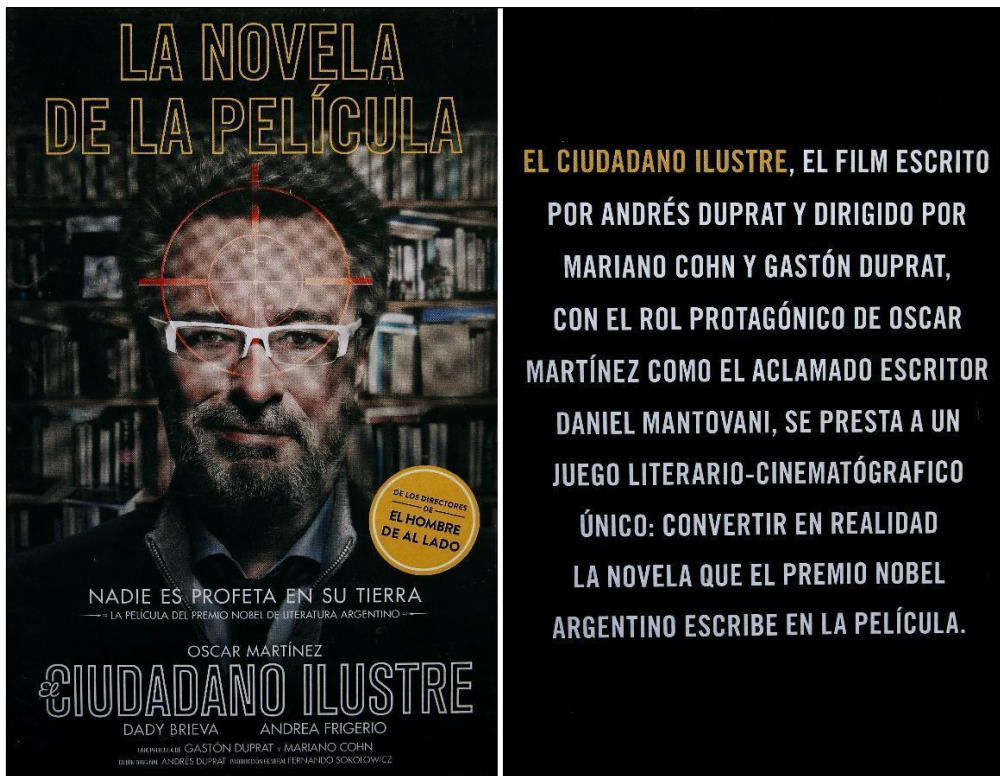


Rockwell, Norman (1960)
Triple self-portrait
(Triple autorretrato)
Estados Unidos.



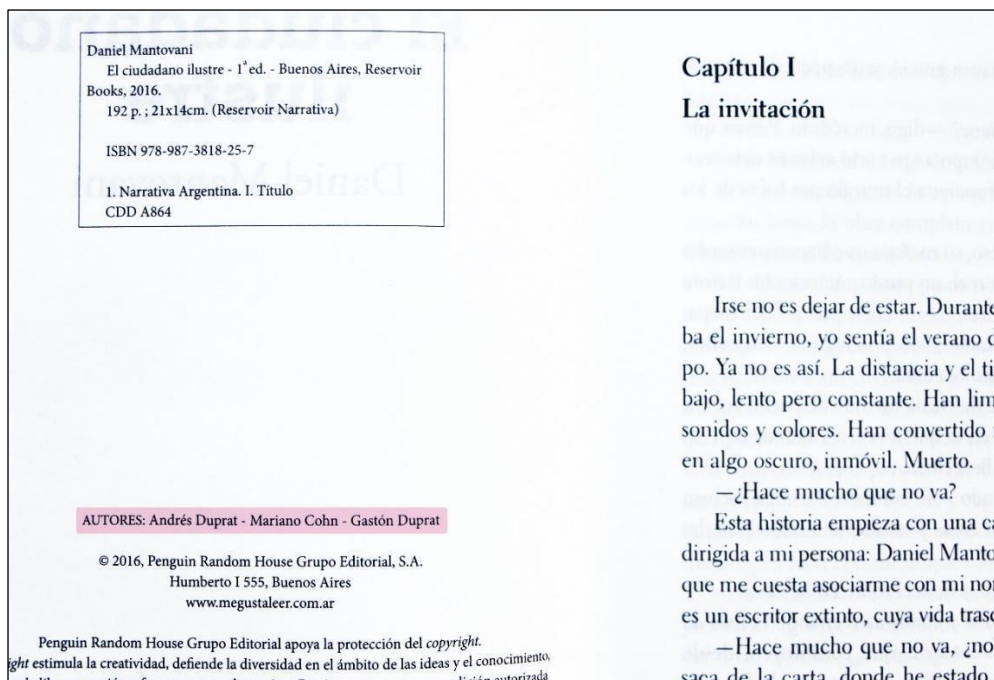
O' Gorman, Juan (1964)
Autorretrato múltiple.
México.

Anexo



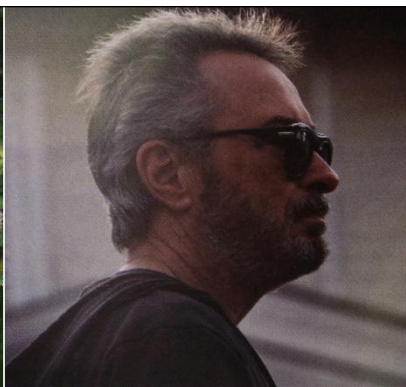
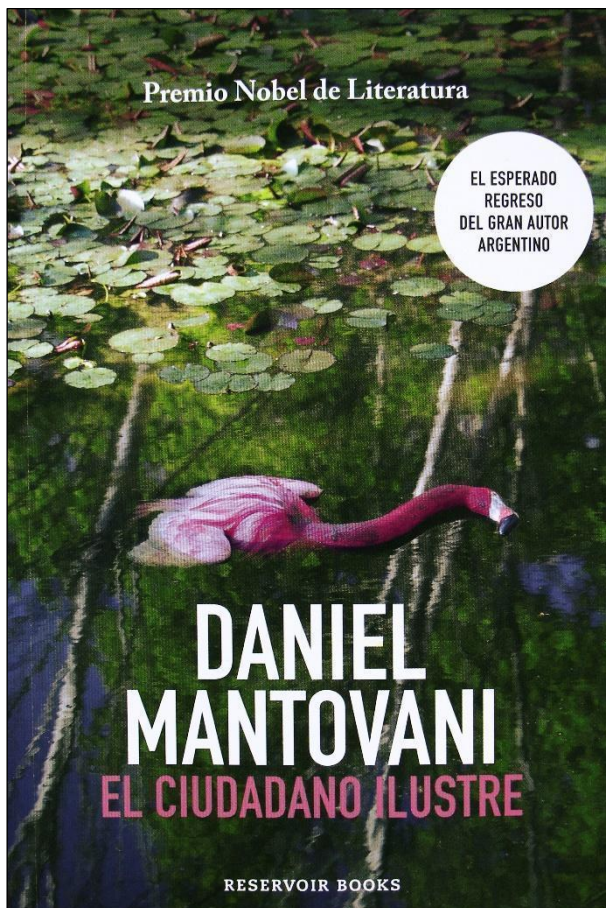
Anexo 1

Sobrecubierta de la novela física que le revela al lector, la existencia del universo de la película y el juego *metaléptico* que la obra propone.



Anexo 2

Párrafo de la novela literaria física que identifica a los autores *originales* de la obra.



Daniel Mantovani nació en Salas, Buenos Aires, en 1954. De temprana vocación literaria, su vida profesional se desarrolló íntegramente en Europa desde los años 70, viviendo en ciudades como Londres, Berlín, Roma y Barcelona, experiencia que imprimió en su obra una mirada distanciada y sin concesiones de su tierra natal, volviéndola territorio de la cultura universal.

El rostro perdido (2010), *Seis sillas vacías* (2007), *Los fuegos artificiales* (2000), *Los buenos y definitivos tiempos* (1994), *El gigante de arena* (1990), *El profugo* (1987), *Mañana con Gloria* (1984), *La honrosa tradición* (1981) y *Un día y muchos días* (1979) son algunas de sus obras fundamentales. Ha obtenido numerosas distinciones académicas y premios internacionales entre los que se destacan el Premio Nobel de Literatura, el Royal Academy Prize y el Premio Víctor Hugo. Sus novelas han sido traducidas a más de treinta idiomas, entre ellos: inglés, alemán, italiano, francés, mandarín, ruso, hindi, portugués, japonés y coreano.

«Pienso que en Salas están situados todos mis libros y, en este punto, incluso para mí, pareciera que ese lugar no existe más que en la ficción. He tenido la precaución de no incluirme en mis libros; siempre pensé que hablar de uno mismo era un ejercicio imposible, como desdoblarse. Pero más allá de estas elucubraciones, si jamás caí en la tentación de fabular sobre mi propia vida, fue porque mi vida siempre me ha parecido poco interesante.»

Daniel Mantovani, nuestro más grande escritor después de Jorge Luis Borges, y el único ganador argentino del Premio Nobel de Literatura, está de regreso. Pero no sólo a través de esta novela descarnada, axiomática y llena de verdades. Mantovani está de vuelta en Salas, el pueblo en el que nació, ese que inspiró toda su obra, y el mismo al que no había vuelto en décadas.

¿Realidad o ficción? ¿Material para un film o la vida misma? Mantovani relata, en el inopinado retorno a Salas, la tensión entre el escritor cosmopolita y la vida pueblerina. El viaje tendrá para el narrador múltiples aristas: será el regreso triunfal al pueblo que lo vio nacer, donde se reencontrará con viejos amigos, amores y paisajes de juventud. Pero sobre todo será un viaje al corazón mismo de su literatura, a la fuente de sus creaciones y su inspiración. Una vez allí, Mantovani constatará tanto las afinidades que aún lo unen a Salas como las insalvables diferencias, que lo transformarán rápidamente en un elemento extraño y perturbador para la vida del pueblo. Parte tragedia, parte comedia, *El ciudadano ilustre* cuenta la Argentina como sólo Daniel Mantovani puede hacerlo.



Me gusta leer Argentina
 @megustaleerarg
 www.megustaleer.com.ar

Anexo 3

Arriba: portada de la novela física de Daniel Mantovani, junto a la solapa que resume su carrera como escritor.

Izquierda: contratapa de la novela física de Mantovani, la cual incluye una cita y la sinopsis de la trama.



Anexo 4

Plano de la película y *marco visual*, a partir del cual se transgreden todos los niveles narrativos de la obra.



Anexo 5

Contaminación de dos universos narrativos (propio de la *hiperlepsis*) en un plano de la película.



Anexo 6

Contaminación de dos universos narrativos (propio de la *hiperlepsis*) en un segundo ejemplo dentro de la película.