

YUXTAPOSICIÓN NARRATIVA A TRAVÉS DE LA METAFICCIÓN: ANÁLISIS COMPARATIVO DE *LA ROSA PÚRPURA DE EL CAIRO* Y *MATRIX RESURRECTIONS*

Narrative Juxtaposition through Metafiction: Comparative Analysis of The Purple Rose of Cairo and The Matrix Resurrections

Dra. María Jesús CABELLO BUSTOS
Profesor Colaborador
Universidad de Córdoba. España
E-mail: z72cabum@uco.es
 <https://orcid.org/0000-0002-9524-6091>

Fecha de recepción del artículo: 29/01/2022
Fecha de aceptación definitiva: 22/03/2022

RESUMEN

Una de las características que define el cine de Woody Allen es la alusión continua al séptimo arte. Frecuentemente se observa cómo sus personajes acuden a proyecciones cinematográficas. Sin duda, la más icónica de estas situaciones en su filmografía se produce en *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), donde la dicotomía realidad-ficción se fusiona traspasando los personajes sus respectivas narrativas. Partiendo de la idea que Buster Keaton desarrollara en *El moderno Sberlock Holmes* (1924), Allen recupera la memoria de Keaton reelaborando la idea de la permeabilidad entre ambas narrativas, permitiendo al director reinterpretar la alegoría platónica de la caverna a través de los personajes de la película, esclavos de un guion que representan una y otra vez. De un modo similar, la cuarta entrega de la saga *Matrix* presenta un nuevo mundo autoconsciente y metaficcional. Con *Matrix Resurrections* (2021) Lana Wachowski efectúa una vuelta de tuerca al sistema ficcional de *Matrix*, creando un *Matrix* dentro de *Matrix*.

El objetivo de esta comunicación es realizar un acercamiento a la utilización de la metaficción partiendo de la yuxtaposición entre ambas narrativas, que conlleva una transgresión de los niveles de la narración.

Palabras clave: metaficción; La rosa púrpura de El Cairo; Matrix; alegoría de la caverna; Woody Allen.

ABSTRACT

One of the characteristics that defines Woody Allen's cinema are the references to the seventh art. His characters are constantly seen going to cinematographic projections. Undoubtedly, the most iconic of these situations in his filmography occurs in *The Purple Rose of Cairo* (1985), where the reality-fiction dichotomy merges, with the characters transcending their respective narratives. Starting from the idea that Buster Keaton developed in

Sherlock Jr. (1924), Allen recovers Keaton's memory by reworking the idea of the permeability between both narratives, allowing the director to reinterpret the Platonic allegory of the cave through the characters of the story, slaves to a script that they perform over and over again. Similarly, the fourth instalment in the *Matrix* saga introduces a new self-aware and metafictional world. With *The Matrix Resurrections* (2021) Lana Wachowski adds a twist to the fictional system of the *Matrix*, creating a *Matrix* within the *Matrix*.

The objective of this communication is to present an approach to the use of metafiction starting from the juxtaposition between both narratives, which entails a transgression of the levels of the narrative.

Keywords: metafiction; The Purple Rose of Cairo; Matrix; allegory of the cave; Woody Allen.

1. Introducción

Buster Keaton ofreció en 1924 una interesante visión de la metafiction cinematográfica. En ella, el proyeccionista protagonista de la cinta –personaje interpretado por el propio Keaton– quedaba sumiso en un profundo sueño en el que imaginaba que entraba dentro del propio film proyectado para convertirse en detective y así poder resolver el robo de un collar de perlas. Esta permeabilidad entre la obra ficcional y el segundo nivel de la narración mostrada en *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924) fue recuperada por Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), cuando uno de los personajes de la película que están proyectando en el cine sale de la pantalla para acceder al mundo real de la propia narrativa. De este modo, Allen convertía al propio cine en el patrón narrativo del film, tal como haría posteriormente con la suerte en *Match Point* (2005) o con la magia en *Magia a la luz de la luna* (*Magic in the Moonlight*, 2014).

El prolífico director neoyorkino no acababa de terminar la postproducción de *Broadway Danny Rose* (1984) cuando ya se encontraba escribiendo el guion para *La rosa púrpura de El Cairo*. Para esta ocasión contó de nuevo con Mia Farrow, acompañada por Jeff Daniels en los papeles protagonistas. Esta película de corte dramático continuaba la línea de Allen por intercalar películas cómicas, como *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *La comedia sexual de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982) o *Broadway Danny Rose* (1984), con trabajos más serios como *Interiores* (*Interiors*, 1978) o *Recuerdos* (*Stardust Memories*, 1980). *La rosa púrpura de El Cairo* muestra una mezcolanza de dramatismo –la vida real de Cecilia– con cortes de comedia ligera –las escenas que involucran a Tom Baxter–. 1985 fue el año de estreno de películas míticas como *Memorias de África* (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985), *Único testigo* (*Witness*, Peter Weir, 1985), *Ran* (Akira Kurosawa, 1985), *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) o *El color púrpura* (*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1985).

Con *La rosa púrpura de El Cairo*, Allen ofrece una propuesta de corte surrealista que recuerda a la de Keaton, pero a su vez difiere de ésta, ya que en esta ocasión la permeabilidad entre ambas narrativas no ocurre a través de un sueño imaginario, sino que se presenta como parte de la realidad. Asimismo, encontramos la influencia de la *Alegoría de la caverna* de Platón (1978) doblemente mostrada en su desarrollo. Por un lado, Cecilia, la protagonista del film, vive soñando en el idílico mundo que le ofrece el cine, en el que la sala de proyección se convierte en su caverna inversa hacia

su propio mundo imaginario y donde el proyector representa el fuego que dibuja las sombras y siluetas que se muestran en la pantalla. Por otro lado, Tom Baxter, uno de los personajes de la película expuesta, ansía salir de su caverna ficcional y dar el paso a la vida real.

Esta misma caverna ficcional de la metafísica platónica es la que envuelve a los protagonistas de la saga *Matrix*. En *Matrix* (The Matrix, Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 1999), la caverna alegórica de Platón se desplaza a un futuro distópico en el que la mayoría de los seres humanos viven dentro de una ficción. Con la última entrega de la saga hasta la fecha, *Matrix Resurrections* (The Matrix Resurrections, Lana Wachowski, 2021), asistimos a una nueva dimensión metaficcional donde *Matrix* existe dentro de *Matrix*, todo instrumentado para engañar los recuerdos de Neo y Trinity y alcanzar una mayor estabilidad del sistema. Para conseguir que el sistema virtual de *Matrix* simule la realidad y no sea confundido con un sueño, el sistema crea una alucinación compartida en la que sus avatares pueden interactuar, sin obviar que las mentes humanas viven en un sueño infinito por lo que solo conocen el mundo dentro de la caverna, el mundo inteligible. El primer obstáculo con el que se encuentra Neo al conocer la realidad es su cuerpo físico, ya que nunca antes sus músculos y ojos habían sido utilizados. Al igual que el prisionero que salía de la caverna y le molestaba la luz solar, a Neo le duelen sus ojos al comenzar a percibir luz a través de ellos. La ironía de esta historia es que el lúgubre mundo real mostrado se asemeja más a la caverna que describiese Platón que al soleado exterior.

2. La pantalla permeable de Allen

En *La rosa púrpura de El Cairo* la trama se desarrolla en torno a Cecilia (personaje interpretado por Mia Farrow) cuya existencia, en los años de la Gran Depresión norteamericana, dista mucho de ser idílica. Es víctima de violencia de género asiduamente, su marido está en paro, atraviesan problemas económicos y ella acaba de perder su trabajo. El poco dinero que ganan lo malgasta su marido apostando, por lo que, aunque amaga con huir, no tiene recursos ni lugar para poder apartarse de él. A fin de evadirse de su trágica existencia, Cecilia encuentra una vía de escape en la sala del Cine Jewel, buscando distracción en las típicas películas hollywoodienses de la época. Cuando encuentra a su marido con otra mujer y al día siguiente es despedida, Cecilia vuelve a la sala de butacas buscando un paño que seque sus lágrimas, visionando hasta tres veces seguidas la misma película que ya había visto los días anteriores. La película en cuestión, primera referencia metaficcional, tiene el mismo título que la que nos ocupa. El concepto del cine dentro del cine se muestra en esta ocasión únicamente desde el punto de vista del espectador. A tal efecto, señala Losilla que

El proceso seguido a lo largo del tiempo por este acto autorreferencial había sido largo y sinuoso, uniendo indefectible y constantemente ese concepto a esos objetos, y quizá por eso su discurso en muy pocas ocasiones se había movido de los límites ya definitivamente establecidos y fijado en los 80: el enfrentamiento entre lo real y su réplica, entre un universo de ilusiones (óptimas) y lo que pretendía reflejar, oposición escindida a su vez en dos situaciones concretas y características, a saber, el discurso sobre el mundo físico del cine –ante todo Hollywood– y el discurso sobre la realidad y la apariencia (Losilla, 1994, p.17).

Efectivamente, a estas alturas de la producción cinematográfica, era innecesario mostrar cámaras y sets de producción con el objetivo de que el espectador comprendiese la idea formulada por el film. A fin de restaurar la memoria visual de los años 30, Allen crea una réplica de una película en blanco y negro de la época, la típica comedia creada para aliviar la carga de una realidad que tenía hundido al país. El director nos hace partícipes del visionado de una película alternando tomas en color de Cecilia y el resto del patio de butacas con fragmentos de la película visionada, utilizando tanto tomas que llenan todo nuestro campo de visión como tomas de la pantalla que enmarcan la proyección cinematográfica como si de una ventana se tratase. Este marco-ventana será el utilizado por Tom Baxter –personaje interpretado por Jeff Daniels– para cruzar el umbral entre una y otra narrativa, transgrediendo los cánones del cine clásico para acercarse al surrealismo a partir de este momento. En una primera transgresión, Tom Baxter se comunica con Cecilia desde su propia narrativa fílmica para posteriormente escapar de ésta, abandonar el blanco y negro del celuloide transformándose en una persona de pleno color y convencer a Cecilia para huir juntos de la sala. A pesar de dicha transgresión, se mantienen unas interesantes reglas en torno al concepto ficcional del propio personaje, como es el hecho de que no se despeine o no sangre tras una pelea con el marido de Cecilia. Este tipo de transgresión narrativa es definida por Genette mediante el concepto de metalepsis, al cual define como «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o inversamente» (1989, p. 290).

A partir de este momento Cecilia cree vivir una nueva vida de ensueño que no puede acabar sino tan feliz como las películas que acostumbra a ver, aunque las duras palabras de su marido intentan despertarla de su sueño, «ya verás cómo es el mundo por ahí. No es como en el cine. Es la vida real» (Allen, 1985). Al decidir quedarse con la versión real de la dicotomía, el fin de la yuxtaposición narrativa la devuelve a su lúgubre vida. En ella de nuevo sólo encuentra alegría tras volver a entrar en una sala de cine a fin de evadirse otra vez de la realidad que realmente vive.

3. Reformulando la caverna de Platón

En el libro séptimo de *La República*, Platón representa de forma alegórica la diferencia entre el mundo sensible o visible y el mundo inteligible o mundo de las ideas a fin de ilustrar la naturaleza del conocimiento. A través de esta película Allen nos presenta cómo el mundo sensible de Tom Baxter se convierte en el inteligible cuando logra cruzar la puerta que la pantalla de cine es para él –el resto de los personajes no pueden salir– y a partir de ese momento descubre cómo lo que él asumía como realidad difiere mucho del nuevo mundo que ha encontrado. Es por lo que invita a Cecilia a disfrutar de la vida acomodada que le regala el vivir dentro del rollo cinematográfico. La entrada de Cecilia al mundo metaficcional es, inversamente a lo ocurrido con Tom, el descubrimiento de un mundo inteligible muy distinto al visible. Su fantasía e imaginación se hacen reales al pasar una noche de ensueño dentro de la ficción a la que Tom Baxter pertenece.

Desde la perspectiva de Cecilia, la escena descrita por Platón entre los habitantes de la caverna y las sombras proyectadas en la pared se corresponde con los espectadores que visualizan las imágenes vertidas por el proyector en la sala de cine,

generando de esa forma su propio mundo sensible. El hecho de poder atravesar la pantalla y acceder a este mundo origina para ella un nuevo mundo inteligible, ya que una vez dentro puede interactuar con él y conocerlo de primera mano, aunque la propia narrativa insista en definirlo como un mundo ficcional, de ahí la gran diferencia con la narración de Platón, y es que los propios espectadores son conscientes de estar visionando imágenes ficcionales (una ilusión).

Tom Baxter, cansado de repetir el mismo guion una y otra vez, representa la libertad. Si Platón plantea el desconocimiento o la ignorancia como una forma de esclavitud, al permitir al personaje escapar de su mundo y conocer el mundo real, se libera doblemente al mismo de su esclavitud, tanto del guion al que estaba encadenado como a la ignorancia sobre el mundo real al que pertenece su ficción, dejando desde ese momento de estar controlado por otros, simulando el proceso de crecimiento de un niño que adquiere conocimiento. Al conocer cómo funciona ese mundo real, Tom va descubriendo cómo él aceptaba como ciertas determinadas cuestiones que acaban resultando ser totalmente contrarias. Asimismo, el comportamiento de Cecilia en la sala de cine recuerda otra forma de esclavitud, la manipulación de una ciudadana de vida mísera que acude al cine para soñar, para evadirse de las dificultades económicas y de su frustrada vida sentimental. El cine romántico y alegre de los años 30 no fue solo una forma de abstraer de la realidad a las personas, sino también un intento de manipularlas llenando sus pensamientos con la creencia de que estas fantasías pudieran hacerse reales.

4. Realidad vs ficción vs metaficción

Patricia Waugh definió el concepto de metaficción como el uso de «dimensiones de autorreflexividad e incertidumbre formal» (Waugh, 1996, p.2). Asimismo, profundizó sobre su creación y significado

El término metaficción en sí mismo parece haberse originado en un ensayo del crítico y novelista autoconsciente William H. Gass. Sin embargo, términos como «metapolítica», «metaretórico» o «metateatro» son un recordatorio de lo que ha sido, desde los años sesenta, un interés cultural más general en torno al problema de cómo los seres humanos reflexionan, construyen y median su experiencia del mundo. La metaficción busca tales cuestiones a través de su autoexploración formal, haciendo uso de la metáfora tradicional del mundo como un libro, pero frecuentemente reescribiéndola en términos de teoría filosófica, lingüística o literaria contemporáneas (Waugh, 1996, pp. 2-3).

De este modo, Waugh incidía en que la ficción no debía tratar sobre una ficción, sino sobre la propia ficción en sí misma que se estaba abordando. Así, podríamos considerar a la metaficción utilizada por Allen como una categoría transmedial fílmica, ya que junto al concepto de metacine, abarcaría todo el ámbito de la reflexividad fílmica. Esta reflexividad será definida por Robert Stam como «la capacidad de autorreflexión de cualquier medio o lenguaje» (Stam, 2001, p.181) y, en concreto, a la reflexividad fílmica como «el proceso en virtud del cual las películas centran su discurso en su propia producción [...], su autoría [...], sus procedimientos textuales [...] o su recepción» (Stam, 2001, p.182) y es en esta última clasificación donde sitúa a *La rosa púrpura de El Cairo*.

La dicotomía realidad-ficción encuentra su momento álgido en las escenas que coinciden juntos en pantalla Gil Sheperd, el actor metaficcional que interpreta a Tom Baxter, y éste mismo. El tercer vértice de este triángulo amoroso lo forma Cecilia, que debe elegir con cuál de los dos quedarse, puesto que ambos declaran sentirse enamorados de ella, por lo que debe decidir entre realidad o fantasía, lo que de nuevo nos lleva a una representación de la postura epistemológica de Platón. De este modo, se puede observar cómo la ficción toma conciencia propia y evoluciona queriendo formar parte del mundo real metaficcional al que pertenece, articulando un discurso que busca integrarse en la realidad desde la que emerge y así instaurar una influencia sistemática entre realidad y ficción debida a la yuxtaposición entre ambas narrativas. La frontera entre ambas realidades se debilita debido a que la pantalla permeable posibilita la capacidad de afectar una a la otra, tanto de la metadiégesis a la diégesis como viceversa, lo que nos podría llevar a definir la relación de esta dicotomía como un ente único, desapareciendo de este modo la frontera entre ambos mundos.

Un ejercicio más del surrealismo de la relación entre realidad y fantasía en este metraje se puede encontrar tanto en el resto de los personajes de la ficción fílmica como en los comentarios vertidos acerca de lo que está ocurriendo con la proyección de la misma película en otras salas del país. El cruce de una realidad a otra por Tom Baxter en este pequeño pueblo de New Jersey es solo el comienzo de la gran explosión metaficcional que está a punto de ocurrir. Por ello, los responsables de la creación de la película buscan una solución rápida a lo ocurrido, que no es otra que convencer a Tom para que vuelva a entrar en la película. Se puede observar cómo el personaje de Rita –interpretado por Deborah Rush– intenta atravesar también la pantalla pero no le es posible, una especie de pared transparente se lo impide y posteriormente se comunica que el personaje de Tom Baxter está intentando escapar en otras salas de cine del país, lo que nos conduce a la teoría que es el personaje ficcional el que se está rebelando queriendo salir de su esclavitud y que Cecilia solo cumple una función trivial y únicamente es la primera transgresión de las muchas que van a ocurrir o, en cambio, Cecilia sí que es fundamental y es el catalizador que permite que este sea el único Tom Baxter que ha podido traspasar dicha frontera.

Si abordamos la definición de ficción como una simulación de la realidad, el mundo ficcional de Tom Baxter recrea un supuesto mundo imaginario bajo una estructura narrativa donde sólo existe alegría y felicidad y donde el atrezo utilizado –dinero de papel o agua con gas simulando el champagne– forma parte del mundo sensible. La propia diégesis narrativa se convierte en metaficción al simular nuestra propia realidad.

El hecho de haber escogido Allen este tipo de metaficción para narrar su historia sitúa a Cecilia y al resto de espectadores en el borde del cuadro ficcional que ya fuese definido por Pozuelo Yvancos (1994) como una posible categorización del pacto narrativo. Pozuelo Yvancos basó la definición de su pacto en el ofrecido por Darío Villanueva (1984) en su ensayo sobre los narratarios de la novela picaresca. La idea de crear este esquema fue la de aclarar la naturaleza de las diferentes clasificaciones. Así, el autor deja fuera del cuadro ficcional a las entidades reales, es decir, al autor real y al lector real de la obra, y sitúa dentro de éste a los elementos que pertenecen a la codificación narratológica de la misma. Estas instancias ficcionales quedan definidas en el propio texto, por lo que son invariables.

En el caso de *La rosa púrpura de El Cairo*, las instancias que están fuera del cuadro serían Woody Allen, el propio director y guionista de la película, como «autor

real», ya que es la persona principal a cargo de la producción y es la que mantiene una relación sociológica con los espectadores reales que visualizan la película, los consumidores de esta, que son los asignados a la instancia «lector real».

Dentro del cuadro ficcional hay que distinguir cuatro tipos de instancias, autor y lector ficticio, narrador y narratario. Autor y lector ficticio son elementos definidos por el propio texto, es el propio texto el que los insta y define. La instancia «autor ficticio» corresponde a los creadores de la película proyectada, Irving Sachs y R.H. Levine, quienes son nombrados guionistas por el personaje de Tom Baxter cuando intenta entender la explicación que le da Cecilia sobre un Dios católico creador de todo. Como «lector ficticio» quedarán establecidos tanto Cecilia como el resto de los personajes que están en el cine visualizando la proyección fílmica. Para este caso en concreto, las instancias narrador y narratario serán idénticas a las de autor ficticio y lector ficticio.

5. Nostalgia, metaficción y autoconciencia

De un modo similar, aunque a la vez con un planteamiento totalmente distinto, se ha presentado la secuela de la trilogía original de las hermanas Wachowski: *The Matrix* (Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 1999), *The Matrix Reloaded* (Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 2003) y *The Matrix Revolutions* (Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 2003). Convertida ahora en tetralogía, esta película estrenada en 2021 y dirigida en esta ocasión únicamente por Lana Wachowski, nos lleva de nuevo, a través de la metaficción, a la búsqueda de esa felicidad en que los personajes quieran vivir sin preguntarse a qué mundo pertenecen. Ahí radica la gran diferencia entre Cecilia y Thomas Anderson/Neo –personaje protagonista interpretado por Keanu Reeves–. Mientras la protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo* busca la felicidad en la ficción, al alma máter de la lucha contra las máquinas le han creado una ficción a medida donde se desarrolle su vida sin preocupaciones. La cuestión que plantea la tetralogía es que, si bien la mayoría de los seres humanos admiten una existencia feliz viviendo en esta caverna digital, algunos elegidos detectan que son capaces de discernir entre realidad y ficción.

La nostalgia, la autoconciencia y la metaficción son los pilares básicos de los que se nutre *Matrix Resurrections* (2021). Dieciocho años después del cierre de la trilogía original, la base para crear una nueva secuela es la nostalgia o evocación de la película original. Con ello se consigue que la implicación del espectador se realice a través de esa nostalgia y no por un disfrute de la película en sí misma. Lana Wachowski es consciente de este hecho e incluso lo reseña explícitamente a través de la autoparodia, que utiliza de vehículo para criticar la producción cinematográfica actual. Pardo García define a la autoconciencia como «una especie de autorreferencia al cuadrado, pues designa a la obra refiriéndose a la propia obra, bien sea desde el nivel extradiegético, como el narrador de *Fragmentos de apocalipsis*, bien desde el metadiegético, como la *nivola* de Goti» (2015, pp.51-52) y asimismo a la autorreferencia como una figura literaria que «incluye también al propio texto que estamos leyendo» (2015, p.52). De este modo, la autoconciencia planteada en *Matrix Resurrections* está destinada a esa parodia crítica explícita, aunque asimismo es utilizada en el guion para dotar de una trama creíble a la nueva celda en la que viven Neo y Trinity.

La trama se sitúa 60 años después de la historia que finalizaba con *Matrix Revolutions*. Thomas Anderson vive en un mundo en el que existe la trilogía de *Matrix*,

sin embargo, en esta ocasión no se trata de una serie de películas sino de una saga de videojuegos. En esta nueva ficción en la que vive ya no es un programador junior de una empresa, sino que es el famoso desarrollador de esta serie de videojuegos, es el inventor del concepto *Matrix*. Estos videojuegos muestran exactamente lo que pasó en las tres películas anteriores con las escenas reales tal como ocurrieron. Esa es la explicación para los *flashbacks* que tiene Neo, está recordando escenas que él ha diseñado para los videojuegos. Y en aquellos momentos en que estos recuerdos son más intensos, su psicoanalista, al que interpreta Neil Patrick Harris, se encarga de devolverle a la metaficción con pastillas azules cual soma que utilizasen los habitantes del mundo distópico de Huxley. Según explica el analista, la base para que el nuevo sistema *Matrix* funcione a pleno rendimiento se sustenta en la relación entre Trinity y Neo. Éstos deben estar cerca pero no juntos. Para ello se muestra cómo continuamente se cruzan en cafeterías o restaurantes, pero desconocen que su pasado fue real, por lo que se tratan como desconocidos. El desarrollo óptimo del sistema se sustenta por la cuasi-felicidad de la pareja protagonista. Para tener bajo control a Trinity (y servir de pared ante un posible acercamiento de Neo) le han asignado en su ficción el rol de una mujer casada y con dos hijos. «Recuerdo querer formar parte de una familia, pero ¿eso es porque es lo que queremos las mujeres? ¿Cómo sabes si quieres algo de verdad o si la forma en que te han educado te ha condicionado?» (Wachowski, 2021) son las dudas que plantea Trinity sobre su vida actual.

La autoconciencia de la película llega a tal punto paródico que uno de los desencadenantes de la trama es la presión que sufre Neo al notificarle su jefe en la empresa en la que trabaja, Deus Machina, –personaje que reencarna al agente Smith, en esta ocasión interpretado por Jonathan Groff– que «el mercado está complicado. Estoy seguro de que entenderás que nuestra querida empresa matriz, Warner Brothers, haya decidido hacer una secuela de la trilogía. Y me han dicho que van a hacerla con o sin nosotros» (Wachowski, 2021), para continuar narrando

Sé que dijiste que la historia había acabado para ti, pero es lo que tienen las historias, nunca acaban ¿verdad? Seguimos contando las mismas historias de siempre, pero con distintos nombres, distintas caras [...] Después de tantos años volver donde todo empezó, volver a Matrix (Wachowski, 2021).

La autoparodia es continua durante los primeros treinta minutos de la película, como se puede observar en las sesiones de *brainstorming* que tiene el equipo de producción,

- ¿Qué hacía diferente a *Matrix*? Que te dejaba rayado.
- Exacto. La gente quiere que llegemos hasta su zona gris, que pulsemos el interruptor sináptico de qué cojones es esto. (Wachowski, 2021).

El despacho donde Thomas Anderson trabaja es también una fuente de referencias metaficcionales, como se puede ver en las figuras de acción de Morfeo, Trinity y un centinela de la trilogía original que decoran su escritorio y una repisa. Estas figuras de acción son parte del *merchandising* original de la franquicia y fueron creadas por McFarlane Toys.

La pantalla permeable de cine que Tom Baxter atraviesa para acceder a la realidad son en esta ocasión espejos. La tecnología ha evolucionado y los móviles Nokia de

la trilogía original ya no son necesarios. A través de la interconexión con el sistema *Matrix* desde sus naves, los habitantes de la narrativa de primer nivel utilizan los espejos permeables como puertas para entrar y salir del segundo nivel narrativo, el propio sistema *Matrix*, yuxtaponiendo ambas narrativas mientras están conectados. Al estar físicamente su mente conectada al sistema, todo lo que ocurre dentro de esta realidad virtual es interpretado como real por el cerebro, por lo que cada vez que ocurre un golpe o un fallecimiento dentro de *Matrix*, éste se ve reflejado en el propio cuerpo que habita el primer nivel narrativo.

La paradoja entre el libre albedrío y el destino es una constante a lo largo de toda esta distopía *cyberpunk*. Esa constante se ve amplificada por la vuelta a la caverna en la nueva entrega de la saga. Si en el cierre de la trilogía original Neo y Trinity daban su vida a cambio de salvar la humanidad, continuando con la tradición católica, el siguiente paso es la resurrección, como el título del nuevo capítulo ya avanza. La cuestión es que esta resurrección se produce dentro de *Matrix*, lo que conlleva que la historia vuelva a su origen inicial, de nuevo se encuentran dentro de la caverna. En este punto y siguiendo los pasos de la alegoría narrada por Platón, Neo debe volver a ser liberado de sus cadenas –la fantasía metaficcional en la que vive–, encontrar de nuevo el camino hacia el mundo inteligible –la pastilla roja– y ser el guía que libere a los demás humanos de su cautiverio –convertirse de nuevo en el elegido–.

6. A modo de conclusión

Tras el análisis de dos películas tan dispares como *La rosa púrpura de El Cairo* y *Matrix Resurrections* encontramos tres pautas comunes: nostalgia, metaficción y la representación de la alegoría platónica de la caverna. En la película firmada por Woody Allen, la nostalgia es generada por los añorados tiempos felices que muestra la pantalla de cine, con un país sumido en la depresión más importante de su historia moderna. La cuarta entrega de *Matrix* utiliza la nostalgia como vehículo para atrapar a los fieles seguidores de la trilogía original. El cóctel de nostalgia sumada a la autoconciencia que imprime la primera parte del metraje supone una vuelta de tuerca más al concepto original de vivir dentro de *Matrix*.

La metaficción es el santo y seña que define a cada una de estas películas. El cine dentro del cine en la película del director neoyorkino contrasta con *Matrix* dentro de *Matrix*, el sistema dentro del sistema que Lana Wachowski nos presenta en esta ocasión. Y, aunque diferentes, podemos encontrar en ambas metaficciones un punto común muy importante, la metalepsis. El traspaso de narrativas de un nivel a otro, personajes que pertenecen al mundo ficcional y lo creen como real y consiguen traspasar la pared permeable (pantalla o espejo, según el caso) para emerger en el mundo creador de esa ficción. Si Tom Baxter tiene la capacidad por sí solo de escapar del rollo de cine a través de la pantalla del Cine Jewel –y, además, de llevar a Cecilia a su mundo original para pasar una noche de fiesta–, en *Matrix Resurrections* observamos cómo un programa creado dentro del *Matrix* metaficcional por Thomas Anderson no solo es capaz de introducirse en el *Matrix* original (al fin y al cabo, todo es el mismo sistema), sino que también es llevado al mundo real, como es el caso del personaje que encarna la nueva versión de Morfeo, interpretado en esta ocasión por Yahya Abdul-Mateen II.

En el desarrollo de la alegoría de Platón a través de estas dos películas se encuentran también pautas comunes. El nuevo mundo que encuentran al despertar no es tan dichoso como Platón narraba, sino que Tom Baxter encuentra un mundo sumido en una gran crisis donde las cosas no son tan fáciles como en la pantalla donde vive y los humanos despertados en *Matrix*, una vez que su mente es sacada del sistema, encuentran un paisaje desolador, el mundo sumido en un apocalipsis tras una guerra descomunal contra unas máquinas inteligentes.

Al igual que con *La rosa púrpura de El Cairo* Allen consigue mostrarnos un interesante punto de vista de la metaficción en el cine recuperando y evolucionando la idea inicial de Buster Keaton, Lana Wachowski reinventa la idea del *Matrix* original para evolucionar a través de la metaficción y encontrar de esta forma la continuación a una trilogía que hasta ahora se consideraba completamente cerrada.

7. Bibliografía

- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Losilla, C. (1994). Tautología y metacine. *Vértigo, Revista de cine*, núm. 10, pp.16-21.
- Pardo García, P. J. (2015). Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura al cine en Pérez Bowie, J.A. y Pardo García, P.J. (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalion.
- Platón (1978). *La República*. Buenos Aires: Offsetgrama.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). La teoría literaria en el siglo XX en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Villanueva, D. (1984). Narratarios y lectores implícitos en la evolución de formal de la novela picaresca en González del Valle, L. T. y Villanueva, D. (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 343-367.
- Waugh, P. (1996). *The Theory and Practice of Selfconscious Fiction*. London: Routledge.