

El metacine en la filmografía de Pedro Almodóvar: un estudio de la reflexividad cinematográfica aplicada a sus películas protagonizadas por directores de cine

Metacinema in Pedro Almodóvar's Filmography: a Study of Cinematic Reflexivity Applied to his Films Starring Film Directors

José Gabriel Lorenzo López

Universidad Villanueva, España

jglorenzo@villanueva.edu

Resumen:

La filmografía almodovariana es proclive a buscar herramientas transtextuales para narrar las historias de sus películas. Además, existe una deliberada intención por parte del director manchego a convertir en protagonistas de las tramas a personajes artistas, con una clara predilección por aquellos que buscan su medio de vida a través de la escritura o en la dirección de cine. El conocimiento experiencial que Almodóvar posee de ambas actividades facilitan, sin duda, la búsqueda de paralelismos entre su propia vida y la de sus personajes. En este artículo se van a aplicar a las películas protagonizadas por directores de cine, los elementos de la reflexividad cinematográfica según los estudios más recientes llevados a cabo por Yacavone, en cuyo discurso dirimen su protagonismo herramientas propuestas por Genette, Kristeva y Waugh, entre otros lingüistas que lo precedieron. La intención de este estudio es investigar de qué manera el recurso a lo metacinematográfico en estas películas, facilita la intención de Almodóvar de hablar sobre sí mismo o de lo que entiende que debe ser el desempeño de un director de cine. Los resultados arrojan conclusiones que señalan el uso de las mismas herramientas reflexivas en cada una de las cuatro películas.

Abstract:

Almodovar's filmography is prone to seek transtextual tools to narrate the stories of his films. Moreover, there is a deliberate intention on the part of the La Mancha-born director to make artists the protagonists of the plots, with a clear predilection for those who seek their livelihood through writing and film directing. Almodóvar's experiential knowledge of both activities undoubtedly facilitates the search for parallels between his own life and that of his characters. In this article, the elements of cinematographic reflexivity according to the most recent studies carried out by the theorist Yacavone, in whose discourse tools proposed by Genette, Kristeva and Waugh, among other linguists who preceded him, play a leading role, will be applied to films starring film directors. The intention of this study is to investigate how the recourse to the metacinematographic in these films facilitates Almodóvar's intention to talk about himself or about what he understands the performance of a film director to be. The results yield conclusions that point to the use of the same reflexive tools in each of the four films.

Palabras clave: Metacine; reflexividad cinematográfica; director de cine; metaficción; *mise en abyme*; intertextualidad.

Keywords: Metacinema; Cinematic Reflexivity; Film Director; Metafiction; *Mise en Abyme*; Intertextuality.

1. Introducción

La riqueza temática y estilística del cine de Pedro Almodóvar ha dado lugar a acercamientos a su obra desde perspectivas muy diferentes. Un análisis de los temas de su obra han estudiado el papel del feminismo y de la mujer en su cine desde distintos ámbitos: la soledad frente al personaje masculino; la idea de cooperación femenina para hacer frente a los problemas vitales; la clase social del personaje, de muy distinto rango, según qué películas de su filmografía; la profesión de la protagonista, cuyo desempeño laboral abarca desde artistas consagradas hasta amas de casa dependientes e, incluso, podría abordarse desde la forma en que las mujeres experimentan los sentimientos más profundos y la manera de enfrentarlos. Otras posibilidades de estudio temático de su obra cinematográfica, encierran el tratamiento que la religiosidad popular ha tenido en su cine y, también, la habitual recurrencia a la confrontación entre dos formas de vida tan antagónicas como son el medio rural y el urbano. Por supuesto, no puede olvidarse el protagonismo, tan diverso como reiterado, que el sexo ha ostentado en sus propuestas fílmicas. Por otro lado, desde un enfoque estilístico se han abordado investigaciones que bucean en el uso del melodrama, el cine negro y la comedia como géneros preferidos por el director manchego para desarrollar las tramas de sus historias. Así mismo, la predilección de Almodóvar por el cine clásico y el choque que sus gustos cinéfilos experimentan con su particular visión de la puesta en escena, confiere a sus películas un punto de vista original y, a veces, extraño que habla de la riqueza con que el cineasta manchego lleva a cabo sus historias. Dentro del ámbito del estilo, otro de los asuntos más analizados de su filmografía resulta de su reiterado modo de establecer referencias y conexiones entre diferentes niveles en las historias que desarrolla y, también, con otros textos, procedan estos de películas, libros, teatro o música. Se alcanza, de este modo, uno de los puntos clave de su cine: la reflexividad cinematográfica. Es decir, el manejo narrativo y artístico que Almodóvar presenta a partir de herramientas como la intertextualidad y, como consecuencia de ello, la de alguno de sus derivados, como, por ejemplo, la metaficción.

2. Estado actual de la cuestión

Aunque, ni mucho menos, el análisis de la intertextualidad y la metaficción suponen estudios aislados en la cinematografía de Almodóvar estos se han circunscrito, generalmente, a las películas que presentan en su propuesta evidentes relaciones entre los distintos niveles narrativos de la historia, como son *Los abrazos rotos* (2009) y *Dolor y gloria* (2019). Así, por ejemplo, Broullón (2011) analiza de manera exhaustiva la intertextualidad que se genera entre los diferentes niveles narrativos de *Los abrazos rotos*, a partir del diálogo que se establece entre las aportaciones de distintos departamentos de la película (arte, fotografía, montaje, etc.) con la puesta en escena. En la misma película, Poyato (2012), explora la doble vertiente en que las imágenes de la historia, pertenecientes al primer nivel, se relacionan con las del segundo. Por un lado, de un modo metafictional a través del *making of* de la película *Chicas y maletas*, que rueda el personaje de Mateo Blanco y, por otro lado, utilizando una de las herramientas de la transtextualidad, planteadas por Genette (1989), y en concreto la hipertextualidad que, según el propio autor, se produce cuando un texto deriva de otro anterior sin ser copia exacta, mostrando así la relación que existe entre los fragmentos que se ven del rodaje de *Chicas y maletas* y la similitud de los mismos con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). También, Gutiérrez Valencia (2020) indaga en los mecanismos intertextuales, pero centrada en el protagonismo de los personajes creadores, poniendo el foco en la relación que se establece entre sus creaciones y su vida personal. En un tono similar, pero más concreto, Martínez-Expósito (2021), busca relaciones intertextuales entre lo que para el autor del artículo constituye la escena clave de la película *Dolor y gloria*, con otros personajes y escenas de la filmografía del director y, por lo tanto, también con la propia persona de Almodóvar. Un acercamiento distinto a la misma película, proponen García Catalán y Rodríguez Serrano (2021), cuya investigación asocia el concepto de deseo, a partir del psicoanálisis de Lacan, al microanálisis textual de los símbolos que se muestran a lo largo de la película, dedicando un epígrafe el último plano del filme sobre el que reflexionan otorgándole un significado más allá de la habitual referencia metafictional. Fuera de estas dos películas, Cabello (2014) estudia el uso que la escultura de Louise Bourgeois presenta en el desarrollo dramático de la historia en *La piel que habito*, detallando el significado intertextual de los objetos

tallados por la artista francesa con el devenir de la protagonista. Y Cabrera (2020) enfoca su investigación hacia los personajes femeninos y los nuevos modelos familiares que se derivan de *Todo sobre mi madre* y recurre a los elementos metaficcionales e intertextuales que aparecen en dicha película como procedimientos narrativos que permiten anticipar algunos de los hechos que Almodóvar va desarrollando conforme avanza la película. Además de las investigaciones anteriores, que giran en torno a casos particulares de estudio sobre películas concretas, otros estudios abordan de manera más general los paralelismos transtextuales de modos muy diferentes. Por ejemplo, Perales (2008) se aproxima a los lazos que unen las películas del director manchego con las múltiples referencias al cine clásico que disemina a lo largo del desarrollo de las tramas de sus películas; Parejo (2020) realiza una investigación similar, pero tomando como punto de origen las imágenes fotográficas que abundan en las películas del director manchego, a través de las cuales analiza la correspondencia existente entre el pasado y el presente de los personajes. Del mismo modo, Parejo (2022) explora en otro artículo el papel del profesional de la fotografía en el cine de Almodóvar y sobre cómo ha ido evolucionando este personaje a lo largo de su filmografía, desde el hecho de ser alguien que vive de su profesión a personajes que utilizan la fotografía como un recurso doméstico. También, el teatro ha sido objeto de análisis en el juego intertextual y así lo atestiguan cuatro estudios que centran su investigación en este aspecto y que, además, dialogan a la perfección entre ellos, todos escritos por De la Torre-Espinosa (2017, 2018, 2019).

3. Objetivos, hipótesis y metodología

El presente artículo aspira a analizar las cuatro películas protagonizadas por directores de cine en la filmografía de Almodóvar, con el fin de realizar un estudio pormenorizado de los diferentes modos de narrar utilizando el *cine dentro del cine* y con el propósito de encontrar paralelismos entre ellas. Se establecerá un listado de las diferentes categorías transtextuales y metaficcionales para originar una clasificación que permita asociar las diferentes herramientas metadiscursivas planteadas con el modo en que cada una se manifiesta en las escenas correspondientes de las películas elegidas.

Para ello, se partirá de una revisión del concepto de transtextualidad de Genette a partir del estudio realizado por Yacavone (2021) en su artículo *Recursive Reflections: Types, Modes and Forms of Cinematic Reflexivity*, donde desarrolla el concepto de reflexividad cinematográfica propuesto originalmente por Gerstenkorn, que sugería que “el metacine puede dividirse en dos categorías genéricas que describen las dos prácticas básicas que lo definen: reflexividad cinematográfica y reflexividad fílmica” (Gerstenkorn, 1987, pp. 7-8). No obstante, como se verá más adelante, Yacavone no separará ambas prácticas, sino que incluirá la fílmica dentro de la cinematográfica:

existe un consenso considerable sobre la reflexividad cinematográfica en términos generales (...). Sin embargo, más allá de estas caracterizaciones generales, encontramos una marcada diversidad de puntos de vista sobre el funcionamiento detallado de la reflexividad como forma de significación, comunicación y expresión artística. Entre ellos se incluyen sus efectos específicos en los espectadores; su evolución histórica y estilística; su relación con el realismo y el ilusionismo cinematográficos; y las dimensiones críticas políticas y sociales de la reflexividad. (Yacavone, 2021, p. 85)

Con el objetivo de establecer y de matizar las diferencias entre los elementos que componen la reflexividad cinematográfica, Yacavone emprendió dicha tarea no sin antes advertir también que “como es típico en toda empresa clasificatoria, lo que estos marcos dejan fuera es, en algunos casos, tan instructivo como lo que incluyen y los puntos en los que se solapan son tan esclarecedores como en los que divergen”. No obstante, a pesar de las dificultades que semejante tarea pueda suponer, el presente estudio se propone aplicar sobre el contenido metacinematográfico de las películas de Almodóvar la clasificación propuesta por Yacavone. De este modo, la investigación aspira a clarificar el uso artístico y narrativo que el director manchego concede a la reflexividad, siguiendo así la premisa del investigador y profesor británico que indica que “sólo cuando tengamos una idea clara de lo que es realmente la reflexividad cinematográfica, y de lo que la relaciona y diferencia de otras características de las películas, podremos empezar a comprender mejor sus diversas manifestaciones” (Yacavone, 2021, p. 86).

En base a esta propuesta, la reflexividad cinematográfica está formada por: la metaficción, la metalepsis, la autoconciencia, la *mise en abyme* y la intertextualidad.

3.1. Metaficción

Esta palabra es utilizada de manera común para señalar aquellas escenas concretas de una película que relatan el rodaje cinematográfico de la propia película y, por lo tanto, cuenta una trama de cine dentro del cine. De esta forma, el concepto de metaficción podría identificarse con la definición del término que la engloba, la reflexividad cinematográfica. Sin embargo, Yacavone esgrime la diferencia entre uno y otro, señalando que

aunque (...) la metaficción cinematográfica tiene un claro aspecto reflexivo, no toda, ni siquiera la mayoría, de la reflexividad en las películas es metafictional. Ya que las obras también ponen en primer plano características mediales, formales, estilísticas o contextuales que no giran en torno a la creación de referencias y la narración de ficción. (Yacavone, 2021, p. 88)

De una forma más directa y clara, pero en la misma línea que Yacavone, Waugh señala que la metaficción es un concepto que se utiliza para determinar “aquella escritura ficcional que de forma sistemática y autoconsciente pone atención en su estatus de artefacto, con el objetivo de hacerse preguntas sobre la relación que existe entre la ficción y la realidad” (Waugh, 2003, p. 2). Sin embargo, si nos remontamos diez años atrás, se constata que la diferencia entre ambos términos apenas existía. Así, cuando Stam define el fenómeno reflexivo, se puede descubrir que su significado es similar al concepto de metaficción aceptado por Waugh y Yacavone, ya que según Stam, “la reflexividad se identifica en aquellas obras, literarias o fílmicas, que se hacen preguntas con relación a las convenciones justamente cinematográficas o literarias, que rompen con el arte como encantamiento y reflexionan sobre su propia condición de constructos textuales” (Stam, 1992, p. 11). Se creó así una confusión terminológica que será resuelta por Yacavone, como se ha visto más arriba.

Es decir, la diferencia entre ambos significantes radica en que mientras la metaficción se vuelve autoconsciente y reflexiona sobre el proceso de creación; la reflexividad, que también provoca que la obra se vuelva autoconsciente, se

queda en este plano, sin entrar a reflexionar sobre la propia película. Por lo tanto, el concepto de metaficción presenta un alcance más concreto que al que se refiere la reflexividad, de carácter más general y aglutinador, tal y como indica Yacavone.

3.2. Metalepsis

La metalepsis consiste en la intromisión del narrador extradiegético en el mundo de la diégesis o, al revés. Es decir, supone cualquier interrupción de la diégesis en uno u otro sentido y, por lo tanto, “la ruptura por la que el narrador transgrede su estatuto e interfiere injustificadamente en el relato metadieético” (Sánchez Noriega, 2012, p. 48). De esta manera, se entiende que la metalepsis acontece cuando o bien los actores se salen de sus papeles, o bien las personas reales aparecen como ellos mismos en las películas, interrumpiendo, en ambos sentidos, la narración. Del mismo modo, también se produce metalepsis cuando se produce un inserto no diegético de un objeto que interrumpe la cronología de la historia.

3.3. Autoconciencia

La autoconciencia reflexiva supone un mecanismo según el cual en el argumento de una película se reflexiona sobre el mismo hecho cinematográfico, pero sin interrumpir la narración de la historia, tal y como sí sucede en la metaficción y, por lo tanto, prolongando el fenómeno ilusorio, característico de toda narración, en el espectador. Un ejemplo de ello serían las tomas de larga duración muy elaboradas, es decir, solo aquellos planos secuencia que incorporan en su realización complejos movimientos de cámara.

Para terminar de aclarar esta cuestión, que puede complicarse, también, con el grado de autoconciencia que presentan este tipo de películas, Yacavone, lo resuelve ilustrando la cuestión con un caso muy sencillo:

Consideremos las diferencias relevantes entre las tomas de larga duración, igualmente poco convencionales y que llaman la atención, que abren *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) y el *El juego de Hollywood* (*The Player*, Robert Altman, 1992), (...) sobre el coeficiente de reflexividad variable de las películas, como cuestión de grado, la segunda es considerablemente más reflexiva, cuantitativa y

cualitativamente (es decir, autoconsciente), que la primera. (Ya que) El *travelling* de *El juego de Hollywood* muestra un estudio de cine, ocurre en una película que trata explícitamente sobre el cine e incluye personajes que discuten sobre la duración y la complejidad del primer plano de *Sed de mal*. (Yacavone, 2021, p. 89)

3.4. *Mise en abyme*

Otro fenómeno derivado de la reflexividad cinematográfica alude a la construcción en abismo (*mise en abyme*), que

designa tradicionalmente a imágenes incrustadas dentro de imágenes iguales o similares, como en algunos emblemas heráldicos; o historias dentro de historias. En el cine, por extensión, se refiere a imágenes, pantallas y fotogramas contenidos en la imagen de la película. (Yacavone, 2021, p. 90)

Sin embargo, este contexto puede ampliarse cuando más allá de la repetición de elementos contenidos a modo de *matrioska* en la pantalla de cine, también incluye en su significado una definición “mediante la cual un pasaje, una sección o una secuencia reproduce en miniatura los procesos del texto en su conjunto” (Wolf, 2009, p. 60). Es decir, que cualquier paralelismo temático o narrativo que se establece en una película entre la trama de los protagonistas que pertenecen al primer nivel narrativo con la trama de una ficción representada por otros personajes-actores o por los mismos protagonistas, si se convirtieran en actores de una ficción perteneciente a un segundo nivel narrativo. Esta forma, supondría también una construcción en abismo y estaríamos poniendo en conexión los conceptos de *mise en abyme* con los de la narrativa metadieética, ya que esta aparece cuando se desarrolla una historia dentro de otra historia similar a la primera.

Para confirmar la concomitancia que existe en este punto entre *mise en abyme* y la metadiégesis, se puede recurrir a Vilches que argumenta que “una narrativa incluida dentro de una narrativa primera que puede originar: una causalidad directa, (cuando) el relato de segundo grado (o nivel) asume una función explicativa (...) y puede originar un contraste o una analogía, como la construcción en abismo” (Vilches, 2017, p. 588).

3.5. Intertextualidad

El último término contenido dentro del amplio marco conceptual de lo que supone la reflexividad cinematográfica, según Yacavone, es la intertextualidad. No obstante, este punto presenta cierta divergencia entre autores ya que Yacavone se inclina por incluir la intertextualidad como una idea contenida dentro de la amplia definición que implica el fenómeno de la reflexividad, poniendo en el mismo nivel que los otros conceptos anteriormente vistos su función referencial. Del mismo modo, también Genette cuando se refiere a la transtextualidad como concepción general que incluye “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, pp. 9-10), engloba la intertextualidad junto a otras cuatro categorías que evolucionan su significado desde lo concreto hasta lo más amplio, como son la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. No es el propósito de este artículo indagar en la fenomenología transtextual de Genette que, en su momento, actualizó el concepto de intertextualidad acuñado por Kristeva que definía el término como una característica inherente e involuntaria de los textos, según la cual “cualquier texto se construye como un mosaico de citas; cualquier texto es la absorción y transformación de otro” (Kristeva, 1980, p. 66).

No obstante, es importante señalar que, si bien Genette reformuló el significado intrínseco de intertextualidad que asumimos hoy en día, como se puede extraer de los estudios de Canet (2014) en *El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación*, este autor se desmarca del teórico francés y se acerca al postulado de Kristeva cuando enmarca la intertextualidad como una práctica autónoma, no perteneciente a ningún grupo y, por lo tanto, independiente. Y, además, Canet la pasó a denominar reflexividad fílmica, para distinguir su concepto de la correspondiente cinematográfica. Para establecer dicha segmentación, Canet otorga a cada uno de estos dos términos la siguiente función: “Mientras la primera (reflexividad cinematográfica) se centra en los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográficos, la segunda (reflexividad fílmica) dirige su mirada hacia la herencia fílmica” (Canet, 2014, p. 18).

Sin embargo, actualmente, Yacavone vuelve a incluir los postulados de la intertextualidad dentro del grupo que constituyen el resto de herramientas de la

reflexividad, ya que para él “tanto si se califica de alusión como de intertextualidad, la referencia de una película a otra, por ejemplo, *Sed de mal* en *El juego de Hollywood*, es ipso facto reflexiva en la definición general que he ofrecido” (Yacavone, 2021, p. 91).

4. El metacine en la filmografía de Pedro Almodóvar

Esta investigación dirigirá su esfuerzo a realizar una clasificación a partir del análisis de las escenas en las que la transtextualidad se manifiesta en la filmografía de Pedro Almodóvar según los conceptos que dimanen de la reflexividad cinematográfica estudiados por Yacavone, para quien, como se ha visto, se resumen en cinco prácticas: metaficción, metalepsis, autoconciencia, *mise en abyme* e intertextualidad.

No obstante, por cuestiones de espacio resulta inabarcable, aplicar la metodología a todo el *corpus* almodovariano. La razón es que se han encontrado usos de alguno de los cinco elementos en casi toda su filmografía. Solo *Los amantes pasajeros* (2013) no utiliza ninguno de los elementos de la reflexividad en su historia. Sin embargo, el constante uso que Almodóvar realiza de personajes artistas como protagonistas de sus películas permite tomar en consideración este criterio de división a la hora de utilizar una muestra ejemplar sobre la que aplicar la metodología planteada. De esta forma, las películas seleccionadas serán aquellas en las que su protagonista esté vinculado al mundo del cine, y más, concretamente, lo haga como director. De este modo, se busca establecer un paralelismo entre el propio Almodóvar como creador y sus protagonistas directores. Entre estas películas se encuentran: *La ley del deseo* (1987), *La mala educación* (2004), *Los abrazos rotos* (2009) y *Dolor y gloria* (2019).

Por lo tanto, no estarán dentro del estudio las películas que contienen personajes relacionados con el mundo del cine, desde otras profesiones distintas a la de director: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), actores de doblaje y *¡Átame!* (1989), actriz. Es cierto que en esta película hay un director de cine, Máximo Espejo, pero no es protagonista. Del mismo modo, tampoco estará en la muestra elegida *Madres paralelas* (2021), que presenta entre sus personajes una actriz de teatro.

En este sentido, películas que poseen prácticas reflexivas, pero protagonizadas por personajes cuyo medio de vida es la escritura –*Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) y *La hatación de al lado* (2024)– o aspirantes a escritores o escritoras –*Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Todo sobre mi madre* (1999)–; cantantes, como en *Tacones lejanos* (1991); toreros –*Matador* (1986) y *Hable con ella* (2002)–; bailarinas, también en *Hable con ella*; y, por último, fotógrafo, en *Kika*, quedarán fuera de la muestra analizada.

Solo existen cinco películas, de las veintitrés que actualmente componen su filmografía, en las que Almodóvar no ha recurrido a ningún personaje artista para desarrollar alguna de las tramas: *Laberinto de pasiones* (1982), *Carne trémula* (1997), *Volver* (2006), porque, aunque existe un equipo de rodaje que acude a comer al improvisado restaurante de Raimunda, ninguno de los personajes que conforman esa producción cinematográfica tiene un peso relativo en la trama, *La piel que habito* (2011) y *Julieta* (2016). Hay que decir que sí se han encontrado en ellas alguno de los cinco elementos que componen la reflexividad, aunque, bien es cierto, de una manera casi residual. Es decir, con mucha menos profusión e incidencia narrativa que en las películas protagonizadas por artistas.

El estudio va a ordenar de manera cronológica aquellas películas de la filmografía de Almodóvar seleccionadas, mientras se infieren las herramientas metacinematográficas explicadas a la historia en cuestión. La localización de una escena como perteneciente a alguna de las categorías de la reflexividad cinematográfica será destacada con una breve descripción de la misma y un análisis explicativo de las razones narrativas, temáticas y/o artísticas que las definen. Del mismo modo, cuando se tengan que establecer referencias partiendo del fenómeno de la intertextualidad se ampliará el del marco audiovisual y se incluirán en esta categoría las referencias a otras artes con las que la película también dialogue, como son la literatura, el teatro, la música y las artes plásticas más tradicionales.

4.1. *La ley del deseo* (1987)

El protagonista es un director de cine, Pablo Quintero, que sufre el acoso de un fan, Antonio Benítez, para quien estar con el director se ha convertido en una

obsesión enfermiza, ya que que se encuentra completamente enamorado de él, aunque no sea correspondido por este. La película no posee metalepsis ni autoconciencia.

4.1.1. Metaficción

La primera escena de la película consiste en una escena erótica que, según transcurre la acción, se descubre que se trata de la grabación del doblaje de la escena en cuestión. Sin embargo, después de ver sobreimpreso en la imagen la palabra “FIN”, se revela que se ha pasado a la pantalla de un cine, el día del estreno de dicha película, donde se acaba de proyectar la película terminada en una sala llena de público.

4.1.2. *Mise en abyme*

El ensayo de la adaptación teatral de *La voz humana*, de Jean Cocteau, que lleva a cabo Pablo, con su hermana, Tina, interpretando a la mujer que espera la llegada a casa del marido, que la ha abandonado, y que tiene preparada la maleta del mismo con sus cosas. La puesta en escena también presenta a la niña que ha adoptado Tina, interpretando *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel, sobre una plataforma móvil que se mueve de izquierda a derecha sobre el escenario, mientras Tina, por detrás destroza con el hacha el decorado. La diégesis de *La voz humana* y el ensayo que se está presenciando crea una relación en el segundo nivel narrativo con la trama del primer nivel narrativo de la película en la relación entre Pablo y su amor no correspondido por Juan y, también, del deseo no correspondido que Antonio experimenta por Pablo.

También, se produce cuando el policía que investiga el asesinato del amor no correspondido de Pablo, lee un guion escrito por Antonio, donde se refleja con exactitud dicha muerte y, además, se establece un paralelismo con el lugar donde se producen ambas: un acantilado cerca de un faro. Además, la chica que es la homicida en la ficción, Laura, coincide por los rasgos con los que es descrita con Tina, hermana de Pablo. Laura, es la sospechosa del crimen en la ficción por lo que la policía piensa que Tina lo es, también, en la vida real. Antonio, intenta con esta estrategia desviar la atención hacia Tina como verdadera autora del crimen pasional que él mismo ha cometido llevado por los celos que siente hacia Pablo y con la idea de que, desde ese momento, dirija su mirada hacia él.

4.1.3. Intertextualidad

Se produce un intertexto literario en la referencia que se hace al texto de la *La voz humana*, a partir de un primer plano del libro, cuya trama, protagonizada por una mujer, establece paralelismos emocionales y sentimentales, no narrativos, con la vida de Pablo Quintero.

También, se produce un intertexto musical, en la interpretación de *Ne me quitte pas* que la niña realiza en el ensayo de la obra teatral, ya que la canción supone un intertexto de la diégesis de la obra descrita en *La voz humana* que están ensayando.

Otro intertexto, también musical, es la copla que Antonio hace escuchar a Pablo cuando le ha secuestrado en su casa, al final de la película, y que lleva por título *Lo dudo*. La letra de la canción genera una clara referencia a los deseos del personaje de Antonio hacia Pablo e ilustra el amor no correspondido que siente hacia él.

4.2. La mala educación (2004)

Enrique Goded es un director de cine que se encuentra buscando su siguiente proyecto, cuando recibe la visita de quien dice ser Ignacio, un antiguo amigo de la infancia y su primer amor (en realidad se trata de Juan, hermano de Ignacio y, también, culpable de su muerte). Juan le entrega un guion titulado *La visita* basado en su vida (en realidad la de su hermano) que se convertirá en la siguiente película de Enrique. La historia carece de metalepsis y autoconciencia.

4.2.1. Metaficción

En un momento de la película Enrique le cuenta a Ignacio que ha decidido iniciar el rodaje de *La visita*, fascinado por la lectura de la historia. Más adelante, el público descubre que el personaje de Zahara, que es Ignacio de mayor travestido, se queda atrapado en el despacho del padre Manolo, director del colegio, quien después de leer la historia de *La visita* entiende que los hechos que Zahara/Ignacio describe se refieren a los abusos sexuales perpetrados por él mismo hacia Ignacio de niño. Para evitar que estos salgan a la luz, tal y como se propone Zahara/Ignacio, el cura lo ha encerrado para matarlo. Cuando termina la escena del asesinato, el espectador descubre que se trataba del rodaje de la escena de la ficción que está grabando Enrique Goded

sobre *La visita*, ya que empieza a verse todo el artefacto técnico que conlleva un rodaje, a Enrique ordenando el final de la escena y a los actores saliendo de sus personajes. Se produce así la metaficción porque el público de *La mala educación* es capaz de extrapolar el significado de esta escena hacia las otras escenas que se han visto en la película del pasado y concluir que todas ellas forman parte del rodaje de la película que dirige Enrique Goded. Queda clara la intención de Almodóvar, que pretende trasladar la idea de que se reflexione sobre el proceso de creación y al igual que Enrique está rememorando su infancia a través de la historia de su mejor amigo de niño, Almodóvar está haciendo lo mismo, ya que la metaficción permite adivinar que ambos directores persona y personaje están contando la misma historia.

4.2.2. *Mise en abyme*

Antes de que se instale en el público la idea de metaficción, la película de Almodóvar lo ha conducido por una historia que crea un triple nivel narrativo de escenas. De hecho, al inicio de *La mala educación* se piensa que forman parte de dos *flashbacks* contenidos el uno en el otro. El primero (las escenas de la lectura que Enrique realiza del texto, con Zahara de personaje principal) que constituyen el segundo nivel narrativo de la historia y, un tercer nivel narrativo que se origina, desde el momento en que Zahara entrega el mismo texto de *La visita* al padre Manolo en su despacho y este empieza a leerlo, trasladándose las imágenes de la película a la infancia de Ignacio y Enrique, la atracción que Enrique siente hacia su amigo y el instante del abuso sexual del que es víctima Ignacio por parte del cura. De hecho, la escena en la que el padre Manolo empieza a leer *La visita* y se inicia el *flashback* dentro del *flashback* que se prolongará más adelante, dando origen a la metaficción, tal y como se ha indicado en el apartado anterior. Se implanta así una relación metadieética entre los tres niveles que los relaciona.

4.2.3. Intertextualidad

La intertextualidad se produce de dos formas. Por un lado, una cinematográfica, cuando los dos amigos, Ignacio y Enrique, asisten de niños a la proyección de la película *Esa mujer* (Mario Camus, 1969), donde una monja violada y ultrajada decide salir de la orden a la que pertenece y se convierte en cantante de éxito. Más tarde será conducida a juicio acusada del asesinato. El intertexto

cinematográfico que se origina entre la referencia y la película de Almodóvar es claro en cuanto a la cuestión del abuso sexual, el asesinato y el tema religioso, aunque existen ciertas divergencias entre ambos argumentos. Por otro lado, también se introduce otro intertexto, esta vez a partir de unos carteles de películas que se encuentran colgados en un tablón de anuncios en el vestíbulo del cine al que Manuel (que ha dejado de ser cura) y Juan (hermano de Ignacio) han acudido para evadirse de una realidad que atenaza su conciencia como consecuencia del asesinato de Ignacio que han orquestado juntos. Los carteles en cuestión hacen referencia a *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *La bestia humana* (*La Bête Humaine*, Jean Renoir, 1938) y *Teresa Raquin* (Marcel Carné, 1953). Las tres obras retratan los remordimientos y la culpa de otros tantos personajes que junto a sus amantes han planeado el asesinato del tercer miembro del triángulo amoroso que conforman. De hecho, el momento está subrayado por la frase que pronuncia Manuel, “es como si todas las películas hablaran de nosotros”, al salir de la proyección y emitida justo cuando pasa con Juan al lado de estos carteles, los cuales ignora a su paso.

4.3. Los abrazos rotos (2009)

El personaje principal es Mateo Blanco un director de cine quien tras quedarse ciego en un accidente de tráfico se convierte en guionista bajo el pseudónimo de Harry Cane. También Lena es actriz de la última película que dirige, *Chicas y maletas*, y en la cual se enamoran. La película de Almodóvar no presenta ni metalepsis ni autoconciencia, dentro de los elementos de la reflexividad cinematográfica.

4.3.1. Metaficción

El inicio de la película presenta varias tomas de la preparación de un plano donde se puede ver las mediciones que realiza el director de fotografía sobre el rostro de una doble de la actriz principal antes de que la misma ocupe ese lugar. Estos momentos rompen la ilusión y generan un distanciamiento propio de este tipo de práctica reflexiva dejando constancia de que se está asistiendo a una película al desvelar el artificio cinematográfico.

4.3.2. *Mise en abyme*

Se crean dos niveles narrativos metadieéticos cuando el personaje que interpreta Lena en la película debe simular una caída por las escaleras en *Chicas y maletas* para justificar que se rompe la pierna y tenga que estar escayolada el resto de la misma, tal y como le ha sucedido a Lena en la vida real al ser empujada por Ernesto en las escaleras de su casa en una acción vengativa, como consecuencia de la humillación sentimental que le acaba de proferir negándole su amor.

El *making of* que graba Ray X, hijo de Ernesto, supone en realidad la prueba fehaciente de que Lena le está siendo infiel con Mateo. El hecho de que Mateo y Lena sean grabados sin darse cuenta y que Ernesto sea testigo oculto del amor que se profesan cuando visualiza estas imágenes, constatando la infidelidad de Lena, supone que el vídeo grabado certifica este hecho y sus imágenes se convierten en una narración de segundo nivel porque aunque no haya interpretación en los abrazos y besos de Mateo y Lena estos se producen en la diégesis del primer nivel narrativo. Ambos niveles se unen en la escena en que Lena entra en el salón donde Ernesto está viendo las imágenes del *making of* y pronuncia desde la puerta el mismo texto que dice ella misma en la grabación.

4.3.3. Intertextualidad

Se genera un intertexto literario cuando Mateo/Harry relata la anécdota de Arthur Miller y el hijo que tuvo con síndrome de Down al que renunció toda su vida y cómo este, ya mayor, se acerca a su padre para perdonarle la afrenta sufrida por su ignominia. La referencia entre esta historia y la que vive Ray X con su padre es la misma, pero, en esta ocasión, el hijo no pretende acercarse al padre con espíritu apaciguador sino vengativo.

Otro momento intertexto se produce cuando Mateo y Lena ven en la televisión *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954) y en concreto la escena donde los dos protagonistas pasean por las ruinas de Pompeya y observan la figura de dos personas calcinadas que permanecerán abrazados para la eternidad. La referencia al amor que se profesan Mateo y Lena, que manifiestan constantemente con besos y abrazos y al título de la película, es claro. También, se produce un intertexto en el momento en que Mateo, ya convertido en Harry, quiere “escuchar” *Ascensor para el cadalso* (*Ascenseur*

pour l'échafaud, Louis Malle, 1958), en una clara reminiscencia del momento en que él ha quedado atrapado en su ceguera, tras el accidente que ha provocado la muerte de Lena, al igual que el protagonista de la película lo hace en el ascensor.

La última película que ha rodado Mateo, que supuso su encuentro con Lena y financiada por Ernesto Valverde amante de ella, lleva por título *Chicas y maletas* y en sus escenas puede intuirse claras referencias a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, película de Almodóvar con la que establece un intertexto, esta vez, no producido con la diégesis de *Los abrazos rotos*, sino porque *Chicas y maletas* actúa como hipertexto de *Mujeres...*, que se convierte en hipotexto de aquella y que a su vez es hipotexto de la *La voz humana* que actúa como hipertexto de *Mujeres...*, en este caso. Las referencias se establecen con el gazpacho y los orfinales que lleva diluidos, la cama ardiendo y la maleta del título.

4.4. *Dolor y gloria* (2019)

La historia de esta película la protagonizan un director de cine, Salvador Mallo, y un actor, Alberto Crespo, con el que hace mucho que no se habla. Salvador está atravesando una crisis física y creativa que le han provocado un bloqueo artístico. La película carece de metalepsis y de autoconciencia.

4.4.1. Metaficción

La práctica de este elemento de la reflexividad se manifiesta al final de la película cuando se descubre a Salvador rodando la escena de la estación de tren de Paterna donde la madre y el hijo, que es un reflejo de él mismo de pequeño, pasan la noche a la espera de coger el tren rumbo a su pueblo a la mañana siguiente. El inicio de la escena comienza con un plano de la película que está viendo el espectador, dirigida por Almodóvar, pero según se va abriendo el plano, poco a poco, en el retroceso de la cámara se aprecia que lo que se estaba viendo era el rodaje de esa escena por parte de Salvador. De esta manera, se produce en efecto similar al presenciado en *La mala educación*, donde a la vista de los hechos, el público hace una extrapolación de lo visto y comprueba que las escenas del pasado, que reflejaban la niñez de Salvador y el descubrimiento de su homosexualidad, no son más que escenas filmadas por Salvador para su nueva película que ha titulado, no por casualidad, *El primer deseo*, en clara reminiscencia a la escena de su despertar sexual. Y todos los personajes que

salen en las escenas del pasado no son más que personajes actores. Se vuelve a revelar de esta forma el arte de crear y el oficio del cineasta que vuelve a crear una historia sobre sí mismo, utilizando un personaje a través del cual vuelca su vida.

4.4.2. *Mise en abyme*

Así, como *El primer deseo* actúa metacinematográficamente recurriendo a la práctica de la metaficción, la historia de *La adicción*, monólogo descubierto por Alberto en el ordenador de Salvador, cuando le visita en su casa, se manifiesta como una construcción en abismo. En líneas generales, el monólogo cuenta lo mismo que el *El primer deseo*, el pasado de Salvador, aunque, esta vez, recalcando dos momentos diferentes de su vida: el momento en el que surgió su amor por el cine, en la parte del monólogo que ensaya Alberto y, varias escenas más adelante, ya durante el estreno del monólogo ante el público, la parte en la que cuenta cómo conoció al amor de su vida, Marcelo. La representación teatral de la vida de Salvador supone producir, de nuevo, una narración de segundo nivel, de la que otros espectadores son testigos, además, del espectador de la película, creando relaciones metadieéticas entre el segundo y el primer nivel de la historia. Se diferencia esta línea argumental de la de *El primer deseo* cuya historia no produce dos niveles narrativos, sino que se descubre como una historia contenida en otra, es decir que se ha contado a través de otra en el mismo nivel narrativo.

4.4.3. Intertextualidad

A pesar de que la película posee varios cortes de películas clásicas, como *Esplendor en la hierba* o *Río sin retorno* (*River of No Return*, Otto Preminger, 1954), esta vez no suponen intertextos, sino únicamente recuerdos de la infancia de Salvador. Solo las voces que proceden de las imágenes de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) que Salvador escucha a través de su móvil que ha colocado junto a él mientras teclea la historia de *El primer deseo*, permiten pensar en un posible intertexto a partir del paralelismo que se establece entre el propio Salvador de niño, escribiendo la historia del descubrimiento de su homosexualidad, con el hijo de la prostituta de la película a quien otra prostituta inicia en las artes del amor.

Del mismo modo, la insistencia de Alberto para que Salvador dirija la pieza teatral de *El bello indifferente*, de Jean Cocteau, cuyo argumento es muy similar al de *La voz humana*, supone una referencia clara al primer y único amor de su vida, Federico, a quien desde el momento en que lo abandonó no ha podido quitarse de la cabeza, produciéndose así un intertexto literario.

5. Conclusiones

Aunque no forme parte directa del estudio que se ha realizado, sí que hay que indicar, sin embargo, una cuestión que es definitoria a la hora de afrontar este tipo de exégesis sobre el trabajo de Almodóvar y es su predilección por contar siempre con personajes vinculados al arte entre sus protagonistas, bien sea en la faceta cinematográfica, literaria, musical o, incluso, en relación al mundo del toreo. Además, entre todas estas facetas, la cinematográfica y la literaria son las más repetidas por sus personajes a lo largo de su filmografía. Como se ha visto, tan solo en cinco películas no recurre a ninguna profesión artística para definir a ninguno de los personajes. Esta circunstancia puede deberse a dos motivos: primero, la sintonía que Almodóvar posee con el mundo del arte a todos los niveles (cine, literatura, pintura, música) que provoca, de una manera orgánica, el diseño de este tipo de personajes y, más concretamente, de directores de cine, actores o escritores, ya que todos ellos forman parte del mundo profesional que conoce tan bien; y, segundo, el hecho de inclinarse por este tipo de profesiones, le permite realizar con más facilidad propuestas metadiscursivas por las que, desde luego, siente predilección a la hora de narrar una historia. La cantidad de relaciones y referencias que existen en su filmografía, y no solo en las películas que se han analizado en este artículo, a partir de las herramientas que constituyen la reflexividad cinematográfica, sugieren un interés por parte de Almodóvar de experimentar con las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

En este sentido, la investigación de estas cuatro películas en las que explora en profundidad el trabajo de la dirección cinematográfica arroja el dato de que tres de ellas están muy cercanas a sus vivencias personales (*La ley del deseo*, *La mala educación* y *Dolor y gloria*), por lo que el lenguaje metacinematográfico le ofrece muchas alternativas para vincularse a los personajes y establecerlos como *alters ego*. La película que falta, *Los abrazos rotos*, si bien no presenta

conexiones autobiográficas tan patentes como las otras, sí que permite establecer vínculos emocionales entre su figura y el personaje del director de cine, Mateo Blanco, sobre todo en el sentimiento tan marcado que experimenta para mostrar el amor, de la forma más desgarradora y efusiva posible, ya que aunque en esta película no se hable de *La voz humana*, este texto con el que Almodóvar se identifica tanto y que convirtió en cortometraje en 2020, está presente de manera muy marcada en *Los abrazos rotos* y en muchas de sus películas.

Hay que constatar que las cuatro películas tienen en común la aplicación de las tres mismas prácticas reflexivas: la metaficción, la *mise en abyme* y la intertextualidad. Las dos primeras permiten crear imágenes que sugieren asociaciones entre la realidad y los distintos niveles de ficción de dos formas distintas. No obstante, la metaficción provoca, al romperse la ficción y, por lo tanto, el fenómeno ilusorio que atrapa a los espectadores, una reflexión sobre el ejercicio de la creación, en este caso, cinematográfica, detrás de la cual Almodóvar no se esconde y sugiere que lo que estás viendo le ha sucedido a él, con mayor o menor detalle.

Sin embargo, el uso de la construcción en abismo le permite a Almodóvar, sin salir de la diégesis (operación que sí realiza la metaficción), crear varios niveles narrativos que actúan a su vez como espejos entre sí. En este sentido, Almodóvar, no recurre a la *mise en abyme* para concebir reflejos en cascada de la misma imagen proyectada hasta el infinito, sino que usa este fenómeno reflexivo para establecer paralelismos narrativos entre las tramas de un nivel y las de otro, de modo, que actúan como matrioskas. De esta forma, se sugieren así relatos metadieéticos contenidos unos en otros a través de la historia que se cuenta en cada uno de los niveles, que, al final, son la misma. Aunque habría que establecer distinciones entre *La ley del deseo*, donde la metadiégesis del segundo nivel narrativo se realiza a partir del ensayo de la obra teatral de *La voz humana*; el *making of* del rodaje de la película *Chicas y maletas*, que actúa de segundo nivel narrativo en *Los abrazos rotos*; y el rodaje cinematográfico, que hace lo propio en *La mala educación* y *Dolor y gloria*. En todos ellos, salvo en el caso de *Los abrazos rotos*, el protagonismo del segundo nivel narrativo recae en actores distintos a los del primer nivel.

La intertextualidad, permite constatar el conocimiento que Almodóvar tiene del cine clásico desde que tenía ocho años, cuando “iba a ver los programas dobles de cine muy variado. La sala se llamaba Capitol (...) allí era donde yo realmente recibía la educación con la que me identificaba” (VV.AA, 1995, p. 76). Así, demuestra la capacidad que posee para encontrar referencias y establecer relaciones entre las tramas de sus películas y las del cine clásico que ha visto, con las que aumenta las posibilidades de lectura de sus filmes. Y lo mismo sucede con las canciones que utiliza, o bien cantadas por los protagonistas, o bien escuchadas en un disco. De una forma o de otra, la música también crea un intertexto narrativo con los sentimientos y circunstancias narrativas de los protagonistas.

No se ha encontrado en este estudio ningún uso de la metalepsis, una herramienta que sí utilizó mucho en sus primeras películas, cuando sus propuestas resultaban más rompedoras y espontáneas (aunque siempre ha tratado de mantener este punto, sobre todo, en la dirección de actores). Se aprecia que, al mismo tiempo, que ha ido tendiendo más hacia el melodrama ha ido desapareciendo su intromisión como narrador extradiegético en la diégesis de la historia.

Por último, añadir que aunque la práctica de la autoconciencia es habitual encontrarla en películas que tratan sobre el mundo del cine, sin embargo, en ninguna de las cuatro películas analizadas existe una conversación sobre un plano, una actuación, un movimiento de cámara, etc... en el que los protagonistas (recordemos que son directores de cine) discutan o evidencien sus opiniones, con otros personajes del equipo de filmación, acerca de su predilección o no, por determinadas películas o actuaciones de la historia del cine. De la misma forma, tampoco se crea autoconciencia en el sentido de que el propio Almodóvar no realiza tomas que, por su complejidad técnica, resulten llamativas al espectador de sus películas, haciéndolo consciente de la reflexividad cinematográfica, pero sin salir de la diégesis de la película.

Referencias bibliográficas

- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Broullón, M. (2011). Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009). *Frame. Revista de cine de la Facultad de Comunicación*, (7), 124-145. <http://hdl.handle.net/11441/68351>
- Cabello, M.T. (2014). Intertextualidad en *La piel que habito*: Louise Bourgeois según Pedro Almodóvar. *Revista de letras y ficción audiovisual*, (4), 34-46. <https://es.scribd.com/document/512915801/Dialnet-IntertextualidadEnLaPielQueHabitoLouiseBourgeoisSe-4675492>
- Cabrera, L. (2020). *Todos sobre mi madre*, la mujer y los nuevos modelos familiares a través de la metaficción y la intertextualidad. *Kañina: Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, 44(2), 115-126. <http://dx.doi.org/10.15517/rk.v44i2.44411>
- Canet, F. (2014). El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (18), 17-26. <https://doi.org/10.63700/239>
- De la Torre Espinosa, M. (2017). Nuevos paradigmas críticos para abordar la teatralidad en el cine de Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (14), 111-132. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/3575/3316>
- De la Torre Espinosa, M. (2018). Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca. *Revista de Comunicación*, 17(2), 101-124. <https://doi.org/10.26441/RC17.2-2018-A4>
- De la Torre Espinosa, M. (2019). Intertextos parateatrales en el cine de Pedro Almodóvar. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (13), 509-533. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.13136>
- García Catalán, S. y Rodríguez Serrano, A. (2021). La pantalla fetiche. Deseo y sublimación en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(1), 95-110. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880815>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gerstenkorn, Jacques (1987). À travers le miroir (Notes introductives) en *Le cinéma au miroir*. París: Avancées cinématographiques Vertigo, (1), 7-10. https://www.reddit.com/r/Scholar/comments/66igza/article_scan%C3%A0%20travers%20le%20miroir%20notes/
- Gutiérrez Valencia, C. (2020). Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de Aleph*, (11), 132-153. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=7579781>
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press.
- Martínez Expósito, A. (2021). La escena primordial en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Estudios hispánicos. Universidad de Wrocław*, (29), 85-93. <https://doi.org/10.19195/2084-2546.29.9>

- Parejo, N. (2020). La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar. *Discursos fotográficos*, 16(29), 44-75. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p44>
- Parejo, N. (2022). Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar. *Cuadernos. Info*, (52), 266-284. <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.52.36267>
- Perales, F. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 13(24), 281-301. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2885462>
- Poyato, P. (2012). El cine en el cine: *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (5), 7-23. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.voi5.5893>
- Sánchez Noriega, J.L. (2012). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. (2ª ed., Vol. 2). Alianza Editorial.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press.
- VV.AA. (1995). Almodóvar secreto en J.L. Garci (Ed.) *¡Qué grande es el cine español!* (pp. 74-151). Nickel Odeon.
- Vilches Manterola, L. (2017). *Diccionario de teorías narrativas. Cine, televisión, transmedia*. Caligrama.
- Waugh, P. (2003). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- Wolf, W. (2009). Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions en W. Wolf (Ed.), *Metareference across Media: Theory and Case Studies* (pp. ix-85). Brill. https://doi.org/10.1163/9789042026711_002
- Yacavone, D. (2021): Recursive Reflections: Types, Modes and Forms of Cinematic Reflexivity en D. LaRocca (Ed.), *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity* (pp. 85-114). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190095345.003.0005>