

The Viewfinder as a Regulating Element of Cinematic Mise en Abyme in Films about Filmmaking

El visor como elemento regulador de la puesta en abismo cinematográfica en filmes sobre rodajes

Sonia Carlos-García

Universidad Rey Juan Carlos, España

Abstract

*Within cinematic self-referentiality, films about filmmaking occupy a particularly complex position, since they do not merely introduce cinema as a theme, but stage the very process through which images are produced. This article analyses the viewfinder as a regulating element of cinematic mise en abyme in a corpus of Spanish films about filmmaking produced between 2000 and 2010: *Obra maestra* (David Trueba 2000), *Torremolinos 73* (Pablo Berger 2003), *La mala educación* (Pedro Almodóvar 2004), *Los años desnudos: Clasificada S* (Félix Sabroso and Dunia Ayaso 2008), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar 2009), and *También la lluvia* (Iciar Bollain 2010). Starting from the distinction between frame fiction and embedded fiction, the article argues that the viewfinder does not usually operate as a transparent window onto the present of the shoot, but rather as a device that anticipates the already filmed image. Thus, the viewfinder produces a technical flashforward: it presents as present an image that, aesthetically and materially, belongs to the future result of the filming process.*

Keywords: Metacinema, *Mise en Abyme*, Viewfinder, Films about Filmmaking, Self-referential cinema.

Introducción

El cine ha hecho de su propio proceso creativo un motivo narrativo y una forma de reflexión estética. Filmes como *El hombre de la cámara* (Vertov 1929), *Cantando bajo la lluvia* (Donen y Kelly 1952) o *La noche americana* (Truffaut 1973), son ejemplos de filmes autorreferenciales que sirven para que el espectador acceda a un espacio que normalmente permanece oculto: el rodaje, el estudio, la cámara, la preparación de una escena, el ensayo, el montaje o la primera proyección.

A esta autorreferencialidad la hemos denominado habitualmente metacine o *cine dentro del cine*. Sin embargo, la amplitud del término obliga a introducir una primera precisión, y es que no todos los filmes que incorporan algún elemento relacionado con el ámbito cinematográfico producen el mismo grado de reflexión sobre el medio. A veces, el cine funciona solamente como decorado o como excusa, como un simple contexto argumental.

Este trabajo se centra en los filmes que reflexionan sobre la propia construcción cinematográfica durante el proceso de rodaje. Es a partir del estreno de *La*

niña de tus ojos (Fernando Trueba 1998), cuando la temática autorreferencial dedicada a los rodajes cinematográficos prolifera en el cine español, y lo hace durante la década del 2000 con títulos como *Obra maestra* (David Trueba 2000), *Torremolinos 73* (Pablo Berger 2003), *La mala educación* (Pedro Almodóvar 2004), *Los años desnudos: Clasificada S* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso 2008), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar 2009), y *También la lluvia* (Iciar Bollain 2010). Más recientemente, películas como *La reina de España* (Fernando Trueba 2016) o *Competencia oficial* (Mariano Cohn y Gastón Duprat 2021) han retomado la autorreferencialidad, pero no ha habido tanta profusión como en la década del 2000.

Navarrete (2003) propone cuatro categorías diferentes al hablar de metacine: mostración, discurso reflexivo, atrezo y citación. En la modalidad de mostración, el filme expone el proceso de construcción de una película en cualquiera de sus etapas, de ahí que los filmes sobre rodajes pertenezcan a esta modalidad. Lo que vamos a estudiar es la puesta en escena cinematográfica de un rodaje, y, dentro de ella, observamos cómo se desarrollan dos ficciones, la del filme real (ficción-marco) y la de la película que están rodando los personajes (ficción-enmarcada) (Pérez Bowie 2005), es decir, se produce una puesta en abismo cinematográfica. Esta puesta en abismo (o *mise en abyme* en francés), puede realizarse, según nuestro análisis, a través de cuatro elementos reguladores: el visor, la pantalla, la puesta en escena o la *pieza ficcionada*.

En este trabajo nos centraremos en cómo el visor regula la puesta en abismo cinematográfica en filmes sobre rodajes. En este tipo de películas, el visor no es solo un objeto técnico ni un accesorio escenográfico asociado a la presencia de la cámara, sino que permite introducir una ficción dentro de otra. Determinaremos los dos tipos de ficción que se dan en este tipo de películas según las denominaciones de ficción-marco (el filme real) y ficción-enmarcada (la película que los personajes ruedan). Esta dualidad ficcional establece una peculiar relación temporal entre el presente del rodaje y el resultado futuro de la imagen filmada.

La hipótesis de partida es que el visor, en los filmes sobre rodajes, raramente funciona como una ventana transparente hacia la acción que se desarrolla ante la cámara. Aunque en un rodaje real el visor permite observar en tiempo presente aquello que se va a filmar, en la representación cinematográfica de los filmes sobre rodajes suele actuar como si fuera un proyector de la

ficción-enmarcada. La imagen vista a través del visor aparece con una textura, un formato, un etalonaje o un tratamiento sonoro que no pertenecen al instante de captación, sino al resultado posterior de esa captación. Dicho de otro modo: el visor permite ver en presente una imagen que ya posee la condición de “cosa filmada” (Gaudreault y Jost 1995, 110). Por tanto, el filme nos muestra durante el rodaje una imagen que parece ya revelada, procesada y proyectada, estéticamente cerrada, produciéndose un *flashforward* técnico.

El corpus de análisis del siguiente estudio está formado por seis filmes españoles que muestran diferentes procesos de creación cinematográfica: *Obra maestra* (David Trueba 2000), *Torremolinos 73* (Pablo Berger 2003), *La mala educación* (Pedro Almodóvar 2004), *Los años desnudos: Clasificada S* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso 2008), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar 2009) y *También la lluvia* (Iciar Bollain 2010). La elección de este corpus permite observar diferentes modalidades de inserción de una ficción dentro de otra, y aunque nosotros nos centraremos en el visor, no podremos desligarlo por completo del resto de elementos reguladores, ya que su especificidad se aprecia mejor cuando se compara con ellos.

La metodología utilizada será un análisis en profundidad, prestando atención a los procedimientos mediante los cuales se introduce la ficción-enmarcada dentro de la ficción-marco. El trabajo parte de la narratología cinematográfica, de la teoría del metacine y de la reflexión sobre la puesta en abismo, recuperándose las aportaciones de Navarrete, Dällenbach, Pérez Bowie, Bordwell y Gaudreault y Jost.

El análisis se organiza en dos niveles. En primer lugar, se delimita un marco conceptual general que permite distinguir los principales elementos reguladores de la puesta en abismo en los filmes sobre rodajes: visor, pantalla, puesta en escena y *pieza ficcionada*. Y, en segundo lugar, se analiza específicamente el visor como dispositivo narrativo y temporal capaz de convertir el presente del rodaje en anticipación de la imagen ya filmada. Por esta razón, el corpus no se aborda de manera homogénea, sino comparativa. Algunas películas permiten observar el funcionamiento directo del visor, mientras que, en otras, sirve como contraste respecto a la pantalla, la *pieza ficcionada* e incluso la propia puesta en escena.

Lipovetsky y Serroy (2009) señalan que el cine contemporáneo presupone un espectador educado por los medios, capaz de establecer complicidades basadas en una cultura común de imágenes y arquetipos. El espectador metacinematográfico necesitará tener un bagaje cultural tanto para identificar los artificios de la ficción de manera activa como para reconocer las citaciones a otros cineastas, géneros o épocas, que se realicen dentro del filme, ya que en este tipo de ficciones son cuestiones recurrentes. Por ejemplo, *Torremolinos 73*, remite al cine erótico tardofranquista y al imaginario de las películas de

Bergman, *Los abrazos rotos* introduce una película, *Chicas y maletas*, que dialoga con el propio universo almodovariano, y *Los años desnudos: Clasificada S*, evoca al cine de destape de los años setenta.

1. Los elementos reguladores de la puesta en abismo.

La puesta en abismo, como hemos comentado anteriormente, designa la inserción de una obra dentro de otra. La ficción-marco es el filme contenedor, es decir, la obra que el espectador ve como relato principal, mientras que la ficción-enmarcada corresponde a la obra interior que se inserta dentro de ella, es decir, la película que los personajes están rodando. Esta ficción-enmarcada suele tener una naturaleza estética y formal diferente a la ficción-marco. Esta diferencia puede construirse mediante el formato, el color, el grano, la saturación, el contraste, la textura, el sonido o la propia composición del plano. Por tanto, la puesta en abismo no es solo un procedimiento narrativo, sino también un proceso técnico y estético.

El fenómeno de la puesta en abismo, especialmente en las películas metacinematográficas sobre rodajes, suele recurrir a la utilización de elementos concretos, como cámaras y pantallas, para introducir la ficción-enmarcada, a pesar de que, en su artículo sobre metacine, Carlos Losilla (1994) señalara que el posmodernismo cinematográfico español de la década de los ochenta no necesitara recurrir a ellos para hablar de cine.

Por tanto, a partir del corpus analizado, podemos determinar que la puesta en abismo se articula mediante cuatro elementos concretos que permiten al espectador reconocer la transición entre la ficción-marco y la ficción-enmarcada: el visor, la pantalla, la puesta en escena y la *pieza ficcionada*.

La pantalla introduce la ficción-enmarcada como imagen ya filmada o proyectada, al igual que sucede en la *pieza ficcionada*. La *pieza ficcionada* es la forma más directa de puesta en abismo, ya que aparece la ficción-enmarcada como un fragmento ya montado o una escena o unidad dramática autónoma. No es necesario que esta ficción-enmarcada aparezca a través de un dispositivo técnico que justifique su inserción, como el visor o la pantalla, aunque la aparición de estos elementos como reguladores de la puesta en abismo sea un recurso habitual. Esta *pieza ficcionada* también puede aparecer precedida por una lectura de guion u otro tipo de transición narrativa que desplace temporalmente el relato, de ahí que alcance un alto grado de autonomía formal, pues no depende necesariamente de que veamos la cámara, la pantalla o el set de rodaje.

En el caso de la puesta en escena y el visor se produce una situación más ambigua. En los filmes sobre rodajes, el espectador contempla una escena que está siendo preparada o filmada por los personajes,

pero esta preparación forma parte de la puesta en cuadro del propio filme que estamos viendo como espectadores. En este sentido, se superponen dos niveles: la puesta en escena real de la ficción-marco y la puesta en escena representada del rodaje de la ficción-enmarcada. Por tanto, la puesta en escena como elemento regulador de la puesta en abismo, puede dar paso a una *pieza ficcionada*, puede formar parte de la propia ficción-marco, o puede activar otro de los elementos reguladores: el visor.

Por tanto, el visor ocupa una posición singular como elemento regulador de la puesta en abismo, ya que debería remitir al instante de captación (el presente de la acción del filme), pero, sin embargo, en los filmes sobre rodajes, suele comportarse de forma paradójica, ya que, aunque pertenece al presente del rodaje, enseña la imagen como si ya formara parte del futuro material de la película.

2. La doble temporalidad del filme

Seguendo a Gaudreault y Jost (1995), todo relato cinematográfico está sometido a dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados y la del mismo acto de relatar, lo que supone distinguir entre el filme como objeto (la *cosa filmada*), que pertenece al tiempo pasado, y el filme como acción o proceso (*imagen filmica*), que produce una impresión de presente. Esta última, que percibimos en tiempo actual, como "tiempo que pasa" (Martin 1999, 231) o acción del propio acto de relatar, alude a la *recepción filmica*. En un metafilme sobre rodajes, la ficción-marco se percibe como presente de recepción, mientras que la ficción-enmarcada puede oscilar entre varios estatutos: puede ser una acción que se está rodando, una imagen ya rodada, una película proyectada, una escena imaginada o una pieza montada, por lo que la puesta en abismo hace que el espectador tenga que ordenar constantemente estas temporalidades.

La clasificación de Bordwell (1996) sobre la relación entre historia y argumento sirve para ordenar las relaciones temporales que genera cada uno de los elementos reguladores que sirven para llevar a cabo la puesta en abismo, determinando que los acontecimientos pueden ser simultáneos o sucesivos en la historia, y pueden presentarse de forma simultánea o sucesiva en el argumento. De las cuatro posibles fórmulas, la mayor parte de la narración cinematográfica convencional responde al tipo D: acontecimientos sucesivos se presentan de forma sucesiva.

Sin embargo, en el caso del visor como elemento regulador de la puesta en abismo, se produce una situación problemática. Si el visor funcionara como ventana, nos situaría ante una presentación tipo D, es decir, vemos sucesivamente a un personaje filmando y aquello que se filma. Pero en muchas ocasiones, el visor funciona como proyector, es decir, la ficción-enmarcada se presenta con las características de una imagen ya filmada, montada y etalonada, lo

que desencadena, desde un punto de vista técnico, la temporalidad B de Bordwell. Esta temporalidad B supone que acontecimientos sucesivos se presentan de manera simultánea, lo que supone que el rodaje y el resultado del rodaje se presentan al mismo tiempo, en una suerte de *flashforward técnico*. Por tanto, no hay una anticipación del argumento, sino una anticipación de la materialidad de la imagen. El espectador ve durante el presente de la ficción-marco una imagen que parece pertenecer ya al futuro resultado de la filmación, provocando una coexistencia entre la acción actual y una imagen virtual, que puede relacionarse con la imagen-cristal de Deleuze (1996) en la medida en que, en el visor, se cruzan lo actual y lo virtual, es decir, el presente de la captación y el pasado/futuro de la *cosa filmada*. Por tanto, el visor implica un artificio según el cual se muestra en tiempo presente una imagen ya revelada de la ficción-enmarcada dentro del presente de la ficción-marco.

3. El visor como ventana y como proyector

Villain (1997) recuerda que "en el cine, el encuadre está limitado por el cuadro que constituye la ventana del aparato de filmación, al que le corresponden, en principio, el encuadre de la imagen filmica y el de la pantalla de proyección" (Villain 1997, 17). El visor de una cámara real generalmente remite al presente de la acción, ya que permite ver lo que ocurre ante la cámara en el momento mismo de la filmación, de manera simultánea. Es decir, el visor funciona como una mediación técnica que no transforma la acción, sino que la prepara para convertirse en imagen y que muchas veces, estéticamente, contiene las marcas que delimitan un posible formato de encuadre. Sin embargo, cuando un filme pretende simular la captación de imágenes, generalmente el visor no se presenta como ventana hacia una acción en proceso, sino como un proyector de la ficción-enmarcada. La imagen que vemos a través de él ya está tratada, es decir, posee un formato diferenciado, una textura específica, un etalonaje diferente o un sonido que pertenece más al visionado que a la captación. En este caso, el visor deja de ser un instrumento del personaje para convertirse en uno del relato, introduciendo la puesta en abismo, regulando dos niveles narrativos. Como resultado, el visor forma parte del proceso, pero enseña el resultado.

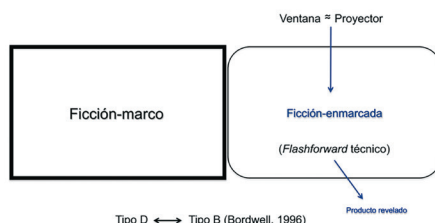


Figura 1 – La relación temporal del visor según la tipología de Bordwell. Fuente: elaboración propia.

4. El visor en las películas españolas sobre rodajes del periodo 2000-2010.

En *Obra maestra* (David Trueba 2000), el visor aparece asociado a una cámara de Super 8 y a la precariedad del proceso de filmación. La imagen de la ficción-enmarcada es parecida al formato de proyección de la ficción-marco, pero con una estética diferente, donde varía la textura, hay un etalonaje de colores más saturados, anomalías en el recorte de la imagen y una leve deformación en su formato de proyección, lo cual hace que los personajes parezcan más anchos. La presencia del visor en *Obra maestra* permite observar ya una primera forma de desajuste entre captación y resultado. La imagen que se ofrece al espectador no reproduce la mirada del operador, sino de una materialidad fílmica reconocible a través de la textura, la deformación del formato y la saturación cromática de la cámara de Super 8. Esta estética no funciona solo como marca de la época o del soporte, sino como un signo de transformación temporal: aquello que debería aparecer en presente, se muestra ya como una imagen procesada. De este modo, el visor introduce una ficción-enmarcada que se presenta simultáneamente como acción en curso y como objeto ya filmado. Además del visor, *Obra maestra* introduce la puesta en abismo de la ficción-enmarcada a través de otro elemento regulador, el de la pantalla, que contendrá una imagen con un etalonaje diferente al de la ficción-marco.

Torremolinos 73 (Pablo Berger 2003), es uno de los ejemplos más claros del corpus para poder hablar de los cuatro elementos reguladores para introducir la puesta en abismo. No obstante, en este trabajo, nos centraremos en el visor. El visor articula la ficción-enmarcada en el filme a través de dos soportes diferenciados: el Super 8 y el 35 mm. Las imágenes de las primeras películas domésticas del matrimonio siguen la estética del formato en Super 8: cuadrangular, con los bordes redondeados y una textura diferenciada. Aquí el visor no funciona como ventana, sino como proyector, mostrando una imagen ya revelada, en esta especie de *flashforward* técnico, con la textura y las dimensiones del formato Super 8 y el particular sonido de la cámara. Cuando el protagonista se plantea realizar una película en 35 mm, con más presupuesto e ínfulas artísticas, la ficción-enmarcada se presenta en blanco y negro, en un formato de pantalla de 1,85:1, con un estilo cinematográfico que remite a las películas de Bergman, especialmente *El séptimo sello* (Bergman 1957). A través de estas decisiones estéticas (Super 8 y 35 mm), vemos cómo sus primeras películas domésticas se asocian a la precariedad, mientras que el salto a la película en 35 mm se asocia ya con una voluntad de legitimación artística por parte del protagonista.

En la última secuencia del filme podemos observar una compleja relación entre puesta en escena, visor y mirada subjetiva. En ella, asistimos primero a la preparación de la puesta en escena, con indicaciones

previas a los actores, en el tiempo presente del rodaje, hasta que se introduce el visor como elemento regulador de la puesta en abismo. En ese momento, la ficción-enmarcada se presenta en blanco y negro, como *cosa filmada*, a través de la mirada subjetiva del protagonista a través del visor.

El resto de los filmes del corpus recurre a los otros elementos reguladores para introducir la puesta en abismo, como la pantalla, la puesta en escena o la *pieza ficcionada*. En *La mala educación* (Pedro Almodóvar 2004) la ficción-enmarcada se articula especialmente mediante un juego con el guion, la reconstrucción y la memoria, no tanto a través del set del rodaje como mediante diferentes niveles del relato. En *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar 2009), la pantalla y la *pieza ficcionada* adquieren mayor relevancia, especialmente porque la inserción de la ficción-enmarcada, la película titulada *Chicas y maletas*, suele mostrarse en la fase de montaje o en el visionado de la película, como una especie de recuperación del pasado. En el caso de *Los años desnudos: Clasificada S*, (Félix Sabroso y Dunia Ayaso 2008), el filme se vincula más al equipo humano del cine de destape que con el propio proceso del rodaje y la ficción-enmarcada se presenta generalmente a través de la puesta en escena y la pantalla. Sin embargo, en *También la lluvia* (Iciar Bollain 2010), al igual que en *Torremolinos 73*, el momento del rodaje adquiere mayor presencialidad, por lo que la puesta en abismo se articula más frecuentemente a través de la puesta en escena y *piezas ficcionadas*, centrándose más en la relación entre el relato histórico filmado y el conflicto contemporáneo de la ficción marco.

Es coherente pensar, por tanto, que, dentro del corpus estudiado, tanto *Obra maestra* como *Torremolinos 73* son los filmes en los que el visor adquiere mayor relevancia, ya que se centran más directamente en el proceso de rodaje y realizan una reflexión, en parte técnica, sobre el cine en sí mismo, especialmente esta última. Estos casos permiten precisar la singularidad del visor. Cuando la ficción-enmarcada aparece a través de una pantalla, el espectador suele reconocer de inmediato que se encuentra ante una imagen ya filmada, pero cuando aparece a través del visor, el estatuto de la imagen se vuelve más ambiguo, condensando la contradicción temporal propia del metafilme sobre rodajes: mostrar el cine mientras se hace y, a la vez, mostrarlo como si ya estuviera hecho.

Por tanto, en estos filmes españoles sobre rodajes de la década del 2000 al 2010, el visor no es el único mecanismo de la puesta en abismo, pero sí un elemento regulador esencial cuando el filme presenta la puesta en escena de la película. Tanto en *Obra maestra* como en *Torremolinos 73*, el visor introduce la ficción-enmarcada como un material fílmico, con una textura diferenciada y un aspecto particular respecto a la ficción-marco, y se produce la ambigüedad D-B de Bordwell, donde la ficción-enmarcada se presenta

como un *flashforward* técnico, siendo la imagen que se ve en tiempo presente, en el propio ocurrir del tiempo del filme, una imagen ya filmada, un objeto o *cosa filmada*, en pasado. Por tanto, el visor es especialmente relevante para los filmes sobre rodajes, pues permite mostrar el momento en que una acción escenificada empieza a convertirse en cine, adelantando la estética de una película antes de que esta exista como tal. Esto permite, en muchos de los casos, que la autorreferencialidad del cine ponga de manifiesto la estética de otros formatos cinematográficos, algunos ya obsoletos, como un recurso para embellecer el propio filme y como recuperación histórica velada del proceso de creación cinematográfica y sus resultados.

Conclusiones

El estudio del visor como elemento regulador de la puesta en abismo cinematográfica permite comprender mejor la complejidad narrativa y temporal de los filmes sobre rodajes. El visor no solo remite a un aparato técnico de filmación, sino que organiza el tránsito entre el proceso de rodaje y la imagen cinematográfica resultante.

En este tipo de metafilmes, la autorreferencialidad no se limita a la presencia temática del cine, sino que afecta al modo narrativo en que una ficción se inserta dentro de otra. Esta puesta en abismo cinematográfica suele llevarse a cabo a través de cuatro elementos reguladores: la pantalla, el visor, la puesta en escena y la *pieza ficcionada*. Cada uno de ellos establece una relación temporal diferente entre la acción que se filma, la imagen ya filmada y el propio acto de recepción. La pantalla introduce habitualmente la ficción-enmarcada como imagen proyectada, la *pieza ficcionada* se inserta como un fragmento autónomo de la ficción-enmarcada y la puesta en escena puede funcionar como marco de introducción de la ficción-enmarcada o activar otros dispositivos, como el visor y la *pieza ficcionada*. Frente a ellos, el visor ocupa una posición más ambigua y significativa por sus cualidades técnicas, ya que pertenece al presente de la captación, pero suele mostrar una imagen que ya posee apariencia de resultado cinematográfico, situándose entre la acción del rodaje y la imagen ya filmada.

Aunque, en un principio, el visor debería funcionar como ventana hacia la acción presente, en los casos del corpus analizado en los que actúa como elemento regulador de la puesta en abismo, suele comportarse como proyector de una imagen ya elaborada con una estética diferente a la de la ficción-marco. Además, en los dos filmes donde el visor adquiere mayor relevancia (especialmente en *Torremolinos 73*), se recurre a los parámetros estéticos del soporte fílmico, ya sea Super 8 o 35 mm, para anticipar la apariencia final de la película que el equipo de rodaje está llevando a cabo. Por ello, estos filmes no muestran únicamente una acción mientras se filma, sino una acción que aparece ya transformada en material cinematográfico.

De este modo, mediante este elemento regulador, la ficción-enmarcada aparece como una imagen actual en el presente de la ficción-marco, pero con las marcas estéticas de una cosa filmada: soporte, textura, etalonaje, formato e incluso tratamiento sonoro. Así, lo que se presenta como proceso se ofrece, al mismo tiempo, como resultado. Esta ambigüedad es la que produce una oscilación entre el tipo D y el tipo B de Bordwell: los acontecimientos parecen sucederse en presente, pero la imagen los presenta simultáneamente, como si ya hubieran sido filmados. No se trata, por tanto, de un *flashforward* argumental, puesto que no se anticipa un acontecimiento futuro de la historia, sino de un *flashforward* técnico: lo que se adelanta es la materialidad de la imagen de la futura película.

Por tanto, la puesta en abismo en el metacine sobre rodajes conlleva una ilusión temporal que manifiesta la particularidad de la narración cinematográfica en este tipo de filmes, más allá de la mera mostración de un proceso de rodaje. El visor permite comprender que los filmes sobre rodajes no solo muestran cómo se hace una película, sino cómo el cine representa su propia conversión en imagen en movimiento. En esta tensión entre proceso y resultado, es donde reside la principal aportación narrativa y temporal del visor como elemento regulador de la puesta en abismo cinematográfica.

Bibliografía

- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Dällenbach, Lucien. 1992. *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Deleuze, Gilles. 1996. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, André, y Jost, François. 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean. 2009. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Traducido por Antonio-Prometeo Moya Valle. Barcelona: Anagrama.
- Losilla, Carlos. 1994. "Tautología y metacine." *Vértigo* 10: 16-21.
- Martin, Marcel. 1999. *El lenguaje del cine*. Traducido por Mariana Segura Gálvez. Barcelona: Gedisa.
- Navarrete, Luis. 2003. "Una aproximación al metacine." *Zemos98*. https://www.zemos98.org/IMG/article_PDF_article_28.pdf.
- Pérez Bowie, José Antonio. 2005. "El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla. Revista *Anthropos: Huellas del conocimiento* 208: 122-137.
- Villain, Dominique. 1997. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

- La mala educación*. 2004. De Pedro Almodóvar. España: El Deseo.
- Los abrazos rotos*. 2009. De Pedro Almodóvar. España: El Deseo.

Los años desnudos: Clasificada S. 2008. De Félix Sabroso y Dunia Ayaso. España: The Little Giraffe y Antena 3 Films.

Obra maestra. 2000. De David Trueba. España: Buenavida Producciones y Fernando Trueba PC.

También la lluvia. 2010. De Iciar Bollain. España, México y Francia: Morena Films, Vaca Films, Alebrije Cine y Video y Mandarin Cinéma.

Torremolinos 73. 2003. De Pablo Berger. España: Telespan 2000, Estudios Picasso Fábrica de Ficción, Mama Films y Nimbus Film.

Filmografía citada

La niña de tus ojos. 1998. De Fernando Trueba. España: Fernando Trueba PC.

La reina de España. 2016. De Fernando Trueba. España: Fernando Trueba PC, Atresmedia Cine y otros.

Competencia oficial. 2021. De Mariano Cohn y Gastón Duprat. España y Argentina. The Mediapro Studio.

Cantando bajo la lluvia. 1952. De Stanley Donen y Gene Kelly. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

El hombre de la cámara. 1929. De Dziga Vertov. Unión Soviética: VUFKU.

El séptimo sello. 1957. De Ingmar Bergman. Suecia: Svensk Filmindustri.

La noche americana. 1973. De François Truffaut. Francia: Les Films du Carrosse.