

Dentro, fuera. En torno a la poliédrica reflexividad de *El prodigio* (*The Wonder*, S. Lelio, 2022)

Enric Burgos

Universitat de València. ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.91221>

Recibido: 30 de agosto de 2023 / Aceptado: 2 de noviembre de 2023

Resumen: El presente artículo se plantea como objetivo principal identificar los distintos gestos reflexivos de *El prodigio* (*The Wonder*, S. Lelio, 2022) y valorar su función discursiva. Tras un sucinto acercamiento a las manifestaciones y efectos de la reflexividad en el cine en diferentes épocas, presentamos la tipología en la que nos apoyamos para clasificar los elementos reflexivos de la cinta. A la vez, nos detenemos en ciertos conceptos –principalmente *mise en abyme* y metalepsis– que resultan clave en nuestro desarrollo. A continuación, y recurriendo a las pautas que marca el análisis textual, examinamos los cinco fragmentos de la película que mejor sirven a nuestros propósitos. Concluimos remarcando cómo los motivos reflexivos de *El prodigio* puntúan la diégesis y contribuyen a explicitar el mensaje último del film centrándonos, especialmente, en la estrategia de seducción con la que se intenta implicar al público y hacerlo partícipe de dicho mensaje.

Palabras clave: Reflexividad, metacine, metalepsis, *mise en abyme*, análisis fílmico, nivel extra-diégetico.

ENG In, Out. On the Multifaceted Reflexivity of *The Wonder* (S. Lelio, 2022)

ENG Abstract: The main objective of this article is to identify the different reflexive gestures of *The Wonder* (S. Lelio, 2022) and to evaluate their discursive function. After a brief approach to the manifestations and effects of reflexivity in cinema in different contexts, we present the typology on which we rely to classify the reflexive elements of the film. At the same time, we look at some concepts –mainly *mise en abyme* and metalepsis– that are key to our development. Next, we examine the five fragments of the film that best serve our purposes by using the guidelines of textual analysis. We conclude by stressing how the reflexive motifs of *The Wonder* punctuate the diegesis and contribute to making explicit the ultimate message of the film. Besides, we focus on the strategy of seduction which tries to engage the audience and makes them embrace that message.

Keywords: Reflexivity; metacinema; metalepsis; *mise en abyme*; film analysis; extra-diegetic level.

Sumario: 1. Introducción. 2. La reflexividad como constante en el cine 3. Horizonte teórico: conceptos y tipologías. 4. Objetivos, preguntas de investigación y metodología de análisis. 5. Análisis. 5.1. El plano inicial. 5.2. El cuestionamiento de Kitty. 5.3. El taumatropo como símbolo.

5.4. Kitty lee la noticia sobre la muerte de Anna. 5.5. El plano final. 6. Las múltiples caras de la reflexividad en *El prodigio*. 7. No somos nada sin historias. A modo de conclusiones. 8. Referencias.

Cómo citar: Burgos, E. (2024). Dentro, fuera. En torno a la poliédrica reflexividad de *El prodigio* (*The Wonder*, S. Lelio, 2022), *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 24(1), 51-63.

1. Introducción

El prodigio (*The Wonder*, S. Lelio, 2022) nos acerca a la historia de la enfermera inglesa Lib Wright (Florence Pugh), quien es enviada a un pueblo irlandés para resolver el misterio que rodea a Anna O'Donnell (Kíla Lord Kassily), una niña que se mantiene con vida pese a llevar presuntamente cuatro meses sin ingerir alimento. La enfermera y su enfoque científico entran pronto en conflicto con la mentalidad religiosa que impera en el pueblo y que marca especialmente a la familia de la niña. Lib y Anna van conociéndose y ayudándose a superar sus duras experiencias pasadas que, en un inicio, ocultan. Con el apoyo del periodista Will Byrne (Tom Burke), Lib conseguirá trazar el plan con el que salvar a Anna y perseguir una vida mejor.

Basada en la novela homónima de Emma Donoghue, la película reproduce bastante fielmente la historia original. Ahora bien, la adaptación presenta ciertas diferencias con respecto al texto literario. Entre estas destacan diversos gestos reflexivos que son añadidos en la obra audiovisual. Y es que, si bien la novela de Donoghue deja constancia de ese gusto de la autora por lo metaficcional que, asimismo, destilan sus anteriores obras (Mulvany, 2013, p. 162; Brouckmans y D'hoker, 2014; D'hoker, 2016; Alden, 2020), la película de Lelio envuelve la historia con una capa autoconsciente adicional que pivota en torno al personaje de Kitty O'Donnell (Niamh Algar), quien adquiere un rol y una trascendencia que no tiene en el libro. Introduciendo estos elementos, la cinta saca gran provecho de las particularidades de la representación cinematográfica (Price, 2023, p. 360) y, a nuestro juicio, se convierte en un interesante objeto de estudio.

El prodigio se presenta públicamente en el Festival de Cine de Telluride en septiembre de 2022, y ese mismo mes se proyecta tanto en el Festival Internacional de Cine de Toronto como en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Se estrena en cines a principios de noviembre del mismo año y, un par de semanas después, pasa a formar parte del catálogo de la plataforma Netflix. Su relativamente reciente estreno provoca que la literatura sobre la película siga siendo escasa –y casi inexistente dentro del ámbito académico, con la salvedad del escrito de Price al que acabamos de remitir y de las aportaciones de Fuentes (2022) y Hanifah, Hkikmat y Nurholis (2023). En cualquier caso, ninguna de estas tres contribuciones se dedica a analizar los elementos autoconscientes del film de Lelio. Eso sí, los estudios sobre la reflexividad son abundantes desde hace tiempo y han abordado el fenómeno desde diversas perspectivas. De entre estos, nos conciernen aquellos que revisan su manifestación y funcionamiento a lo largo de la historia del cine y, especialmente, los que han tratado de explicar, distinguir y jerarquizar los diferentes conceptos teóricos que surgen en relación a la reflexividad en el cine.

2. La reflexividad como constante en el cine

Pese a que suela asociarse a la irrupción de la modernidad cinematográfica y, más aún, a la de la posmodernidad, el fenómeno reflexivo ha estado presente desde los orígenes del séptimo arte. No es difícil, pues, encontrar ejemplos en cortometrajes de la época del cine primitivo como *How It Feels to Be Run Over* (C. M. Hepworth, 1900), *The Countryman and the Cinematograph* (R. W. Paul, 1901), *The Big Swallow* (J. Williamson, 1901) o *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (E. S. Porter, 1902). El efecto cómico de los elementos reflexivos continúa siendo explotado por figuras como Chaplin –*Carrera de autos para niños* (*Kid Auto Races at Venice*, H. Lehrman, 1914)– o Buster Keaton –*El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924)–, aunque lo metacinematográfico

muestra también pronto su capacidad para despertar conciencias e inducir al pensamiento –*El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparátom*, D. Vertov, 1929).

La época dorada de Hollywood recurre igualmente a la reflexividad (Cerisuelo, 2000; Cohan, 2019, pp. 19–48) con films como *Hollywood al desnudo (What Price Hollywood?)*, G. Cukor, 1932), *Sucedió en el tren (Without Reservations)*, M. LeRoy, 1946) o *Las zapatillas rojas (The Red Shoes)*, M. Powell, 1948), por remitir solo a algunos títulos representativos. El número de películas que se suman a esta tendencia en los cincuenta aumenta considerablemente. Sin ánimo de exhaustividad, y limitándonos a la primera mitad de la década, podríamos mencionar films como *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*, B. Wilder, 1950), *En un lugar solitario (In a Lonely Place)*, N. Ray, 1950), *Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain)*, S. Doney y G. Kelly, 1952), *Cautivos del mal (The Bad and the Beautiful)*, V. Minnelli, 1952), *Ha nacido una estrella (A Star is Born)*, G. Cukor, 1954), *La condesa descalza (The Barefoot Contessa)*, J. Mankiewicz, 1954) o *La podadora (The Big Knife)*, R. Aldrich, 1955).

Para entonces, el advenimiento de la modernidad cinematográfica es un hecho y, con ella, la propensión reflexiva experimenta un notable auge. La caída de los estudios y la mayor visibilidad de los discursos marginales así como la consciencia de las cuestiones teóricas implicadas en la construcción de ficciones (Waugh 1984, p. 2) se suman al inherente espíritu autoconsciente de la modernidad para ofrecernos obras como *Fellini 8½ (8½)*, F. Fellini, 1963), *El desprecio (Le Mépris)*, J. L. Godard, 1963) o *El viento del este (Le vent d'est)*, J. L. Godard, 1970). La reflexividad se convierte en necesidad para una modernidad que centra su atención en lo formal y hace que sus narrativas giren sobre sí mismas y consideren su naturaleza y estructura (Siska, 1979).

A diferencia de cuanto sucedía con los films reflexivos en el contexto tradicional, las películas modernistas que muestran esta inclinación no contienen sus elementos autoconscientes dentro de la historia para salvaguardar la transparencia de la narración (Siska, 1979, p. 285), sino que recurren a la reflexividad formal para exponer el artificio y atacar el ilusionismo de Hollywood (Siska, 1979, p. 286; Fredericksen, 1979; Stam, 1985, p. 167). La reflexividad se torna arma de denuncia ideológica que cumple con la subversiva finalidad didáctica –con la obligación política– de generar extrañamiento en el público y apelar a su inteligencia crítica (Greene, 1974; García, 2003, p. 75).

Como mantiene Canet (2014, p. 18), la mayor popularidad de esta tendencia en el cine llega con una posmodernidad que convierte la autorreferencia en una de sus piedras angulares (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 70) y cuyo texto ideal es un metatexto (Pfister, 1996, p. 207). Ubicamos aquí diversas películas de Woody Allen –*Annie Hall* (1977), *Recuerdos (Stardust Memories)*, 1980), *La rosa púrpura de El Cairo (The Purple Rose of Cairo)*, 1985)– o de Mel Brooks –*Sillas de montar calientes (Blazing Saddles)*, 1974), *La loca historia de las galaxias (Spaceballs)*, 1987)– y otras como *Brazil* (T. Gilliam, 1985) o *Cinema Paradiso* (G. Tornatore, 1988). Sea debido al agotamiento del arte (Barth, 1982; García, 2003, p. 74), a la necesidad de recuperar la convicción del medio cinematográfico (Cavell, 1979, p. 123), o al simple gusto posmoderno por el homenaje, la parodia y el pastiche, el caso es que los films reflexivos proliferan en las últimas dos décadas del pasado siglo. Aunque resulte complicado establecer un mismo propósito que explique el recurso de estas cintas a la reflexividad, sí que podemos apuntar a una marcada inclinación consistente en impugnar la frontera entre realidad y ficción que se expresa, mayoritariamente, en tono lúdico y humorístico.

Los ejemplos continúan siendo abundantes en la producción audiovisual de nuestros días y, como acabamos de mantener a propósito del cine posmoderno, no es sencillo (ni tampoco conveniente) fijar una retórica común para todas las variopintas muestras. Y es que, pese a que hayamos trazado un orientativo recorrido en el que cada época tiende a acudir de una determinada manera y con unas ciertas intenciones a la reflexividad, es el análisis de cada obra en particular el que puede ofrecernos una imagen cabal de los elementos que pone en funcionamiento y el tipo de efecto que, con ellos, persigue en su público.

3. Horizonte teórico: conceptos y tipologías

La investigación sobre la reflexividad –relacionada en primera instancia con otras formas de expresión artística diferentes de la cinematográfica– experimenta un importante impulso en el último tercio del siglo pasado. Buena muestra de ello es el hecho de que, bajo la luz de la

función metalingüística señalada por Jakobson (1988 [1956]), surjan toda una serie de neologismos con el prefijo *meta*. En este sentido, el primer hito reseñable sería *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963), el ensayo de Lionel Abel centrado en el estudio de las obras de Shakespeare y Calderón de la Barca que acuña el término *metateatro*, y etiqueta y categoriza diferentes gestos reflexivos. Años después, William H. Gass hace lo propio con el vocablo *metaficción* en el capítulo de su libro *Fiction and the Figures of Life* (1971) dedicado a auscultar la intersección entre el pensamiento filosófico y las formas de la ficción.

A finales de los setenta, y tras la aparición de diversos escritos sobre figuras retóricas reflexivas –como los estudios de Gérard Genette (1972) o el libro sobre la *mise en abyme* de Lucien Dällenbach (1977)–, un par de artículos abordan su funcionamiento en el ámbito cinematográfico. Por una parte, Don Fredericksen lleva a cabo en “Modes of Reflexive Film” el primer intento de desplegar las diversas caras de la reflexividad que, como el autor indica (1979, p. 299), han sido amalgamadas frecuentemente en las lecturas críticas de la obra de directores como Bergman, Godard, Fellini o Truffaut. Por otra parte, William C. Siska evidencia en “Metacinema: A Modern Necessity” el estrecho vínculo que une a los films reflexivos con el espíritu moderno, no sin advertir que el fenómeno tiene cabida tanto en el contexto cinematográfico tradicional como en el moderno (1979, p. 285) aunque, como ya hemos apuntado, sus manifestaciones presenten rasgos y efectos diferentes.

En los ochenta, obras como *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Hutcheon, 1980), *The Meaning of Metafiction* (Christensen, 1981) o *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Waugh, 1984) continúan arrojando luz sobre el propósito, forma y significados de la metaficción. El libro de Patricia Waugh, pese a centrarse en el terreno literario, se ha convertido con el tiempo en referencia habitual de las investigaciones sobre cine. La autora liga estrechamente la metaficción con la posmodernidad (1984, p. 21) y su gusto por la parodia (1984, pp. 16-19). Además, proporciona una definición de metaficción a la que se recurre con asiduidad: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (1984, p. 2).

Paralelamente, la exploración del fenómeno reflexivo en el cine sigue su andadura con las destacables aportaciones de Robert Stam (1985) y Jacques Genstenkorn (1987). El sucinto y célebre artículo de este último propone una clasificación de los gestos reflexivos del cine que, desde entonces hasta la actualidad, ha sido tomada como base de ulteriores desarrollos, tanto por los que se centran en la voluntad de ofrecer tipologías útiles –Fevry (2000); Limoges (2008); Canet (2014); Yacavone (2021)– como por quienes la emplean en el análisis de films –Malo (2013); Fortin (2014); Codato (2017); Canet (2018); Van Broekhoven (2020). Movidos por la simplicidad y claridad que justifican la vigencia de la clasificación, y considerando su aplicabilidad a nuestro caso de estudio, nos dedicaremos a exponer la tipología de la reflexividad en el cine que Gerstenkorn (1987) presenta y Limoges (2008) reformula complementándola con nuestra aportación y las contribuciones de otros autores.

Antes de presentar dicha clasificación conviene que nos detengamos brevemente a perfilar el concepto mismo de reflexividad. El propio Gerstenkorn la define en el mencionado artículo como un fenómeno proteiforme cuyo mínimo denominador común consiste en una vuelta del cine sobre sí mismo (1987, p. 7), destacando así el típico giro del espíritu moderno. Por su parte, Stam subraya su potencial subversivo al mantener que se manifiesta en las obras que se muestran a sí mismas como construcciones textuales (1985, p. XV) y se oponen a la idea del arte como medio de comunicación transparente, como ventana abierta al mundo (1985, p. XI). En un escrito posterior, Stam se refiere a la reflexividad como el “proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción” (1999, p. 228). Poco después, y tras contemplar la reflexividad como síntoma del autoexamen metodológico del pensamiento contemporáneo, el autor presenta esta amplia noción como contenedor que engloba otros términos como ficción autoconsciente, metaficción, relato narcisista, arte del agotamiento, antilusionalismo, autorreferencialidad, *mise en abyme* o autodesignación del

código (Stam, 1999, pp. 228-229). Stam atribuye a la reflexividad, así, un carácter conjuntivo equivalente al que, como ahora mismo veremos, Gerstenkorn le otorga en su clasificación.

La primera distinción propuesta en la mencionada tipología es la existente entre reflexividad cinematográfica y reflexividad fílmica. La primera de ellas consiste en la inclusión en la película de referencias al hecho cinematográfico –relativas tanto al proceso de génesis y producción como al de recepción e incluyendo también cualquier gesto o elemento que apunte a lo constitutivo del séptimo arte, como su artificio o su carácter discursivo (Gerstenkorn, 1987, pp. 7-8). La reflexividad fílmica, en cambio, remite a los juegos de espejos que la película en cuestión establece con otras películas –o incluso con ella misma (Gerstenkorn, 1987, p. 9).

Dentro de la reflexividad cinematográfica –y siguiendo en este punto a Limoges (2008, p. 3)– cabe diferenciar entre autorreflexividad y reflexividad –que nosotros denominaremos, respectivamente, *autorreflexividad cinematográfica* y *reflexividad cinematográfica simple* para evitar confusiones. La primera de ellas se da cuando se evidencia el dispositivo cinematográfico *concreto* que hace posible la película misma. Tiene cabida aquí, por tanto, cualquier mostración –o insinuación– de los elementos que intervienen en el rodaje del propio film (cámaras, micrófonos, decorados...), así como las miradas a cámara no asimiladas por la diégesis, la aparición de un actor de la película haciendo de sí mismo o el caso de la película que versa sobre –o que considera de alguna manera– su propio rodaje (Limoges, 2008, p. 4). La reflexividad cinematográfica simple tiene lugar, en cambio, cuando estos gestos y elementos no se vinculan con la realización del propio film, sino con la representación de *una* producción (o *un* espectáculo) que se subsume en la película que estamos viendo. Parafraseando a Limoges (2008, p. 4), la diferencia entre la autorreflexividad cinematográfica y la reflexividad cinematográfica simple estriba en el hecho de que mientras en la primera se muestra (o se insinúa) *el* dispositivo de la película misma, en la segunda simplemente se muestra (o se insinúa) *un* dispositivo.

La subdivisión que Gesternkorn y Limoges establecen en el seno de la reflexividad fílmica responde al mismo criterio que acabamos de explicar. Así, la reflexividad homofílmica remite a los juegos especulares que una película mantiene consigo misma (Gesternkorn, 1987, p. 9) y, por tanto, a la *mise en abyme*, esto es, a esa suerte de espejo que el film contiene en su interior y que refleja la historia al completo (Dällenbach, 1977, pp. 52, 61). Metz (1991, p. 226) se refiere a la *mise en abyme* en términos similares a los de Dällenbach cuando afirma que esta tiene lugar cuando el film que aparece dentro del film es el mismo film. Limoges (2008, p. 17), por su parte, estima que podemos igualmente hablar de *mise en abyme* si la obra incrustada dentro de la obra incrustadora refleja un aspecto de la historia.

Pese a que Gerstenkorn y Limoges no aluden más que a la *mise en abyme* para ilustrar la reflexividad homofílmica, a nuestro juicio, este tipo de reflexividad puede también venir dado por el recurso a la metalepsis. De acuerdo con Genette (1972, pp. 243-245), esta figura supone el tránsito de la frontera entre dos mundos: el mundo de lo narrado y aquel desde el que se narra. Este tránsito puede concretarse, por ejemplo, con la intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético, con la participación de un personaje diegético en un universo metadiegético o con otras transgresiones que funcionen en sentido inverso (Genette, 1972, p. 245). La clave de la metalepsis, en cualquier caso, radica en la confusión entre niveles (*v. g.* diegético, extradiegético y extraficcional) que provoca. Este vértigo especular es el que vincula la metalepsis y la *mise en abyme* (Genette, 1972; Dällenbach, 1977; Limoges, 2012) y en el que nos amparamos para sostener que la metalepsis puede constituir una muestra de reflexividad homofílmica.

Cerrando la propuesta tipológica encontramos la reflexividad heterofílmica. Esta subcategoría da cuenta de los juegos de espejos que una película establece con otras películas (Gerstenkorn, 1987, p. 9), es decir, del diálogo que la cinta entabla con la herencia fílmica. Serían, pues, ejemplos de reflexividad heterofílmica los guiños, citas, alusiones, parodias y homenajes a otras obras cinematográficas, así como también la práctica del remake (Limoges, 2008, p. 4).

4. Objetivos, preguntas de investigación y metodología de análisis

Nos marcamos como objetivo principal identificar los diferentes gestos reflexivos que *El prodigio* pone en funcionamiento y apreciar su cometido discursivo. Asimismo, nos proponemos valorar la clasificación de estos elementos de acuerdo con las categorizaciones establecidas por la tipología que acabamos de presentar. En nuestro recorrido, pues, exploraremos respuestas para las siguientes preguntas: ¿Cómo se manifiestan los distintos motivos reflexivos del film y cómo se conectan entre sí? ¿De qué manera quedan integrados en la película y contribuyen a perfilar el mensaje último de esta? ¿Cómo afectan estos gestos reflexivos a la experiencia espectral?

Para acercarnos a nuestros propósitos recurrimos a un enfoque cualitativo y nos dejamos guiar por las herramientas del análisis fílmico que proporcionan Aumont y Marie (1990), Bordwell y Thompson (1995) y Marzal y Gómez Tarín (2007). Dicho análisis se fundamenta en una deconstrucción y reconstrucción del objeto analizado para obtener un conocimiento más cabal sobre la construcción y funcionamiento de este (Marzal y Gómez Tarín, 2007, p. 38). Así, atendiendo a cuestiones de contenido y forma, nuestra lectura de la película ahondará en sus recursos narrativos y expresivos. Abordaremos la trama y personajes (especialmente el de Kitty), nos detendremos en los símbolos y metáforas que entroncan con el carácter reflexivo del film y desplegaremos el juego que la película propone entre los niveles diegético, extradiegético y extraficcional a la vez que consideraremos, principalmente, la planificación, el montaje y las relaciones entre sonido e imagen.

En pro de una mayor precisión, valoraremos las cinco escenas que, según consideramos, mejor sirven al objetivo de esclarecer el funcionamiento de la reflexividad en la película. Seleccionando y analizando pormenorizadamente los fragmentos del film en los que se condensan las líneas de fuerza que lo constituyen evidenciamos también nuestra deuda metodológica con el microanálisis fílmico de Zunzunegui (1996, p. 15).

5. Análisis

5.1. El plano inicial

El plano primero de *El prodigio* nos presenta un set de rodaje. En el centro del encuadre vemos una casa de madera rodeada por andamios y, junto a ella, unos raíles de trévil y unos focos de iluminación. El plano se mantiene estático durante más de medio minuto mientras los créditos se muestran sobrepuestos y se nos sumerge en una siniestra atmósfera sonora. El título del film aparece acompañado de un inquietante motivo aural que lo subraya. Justo entonces, se inicia un movimiento de cámara de izquierda a derecha que sigue descubriendo la trama y oímos una voz femenina que nos dice: “Hola. Esto es el principio. El principio de una película llamada *El prodigio*. La gente que vais a conocer, los personajes, creen en sus historias con total devoción. No somos nada sin historias. Así que os invitamos a creer en esta”.

Tras una breve pausa, la voz continúa hablándonos a la vez que el movimiento de cámara nos introduce en el habitáculo del set donde se encuentra la protagonista: “Estamos en 1862. Partimos de Inglaterra y vamos a Irlanda [...] Ahí hay una enfermera, una enfermera inglesa. Está viajando sola. Y con ella, empezamos”. El encuadre se cierra lentamente en torno a Lib, a quien vemos comiendo y compartiendo espacio con otros viajeros. A la ominosa ambientación musical que oímos desde el principio se suma el sonido del crepitar de la estufa y de las gotas de agua que caen del techo del compartimento.

Amén de servir para alojar los créditos, los casi tres minutos de duración del plano inicial nos llevan de un nivel narrativo a otro. Primeramente, la *voice-over* de la narradora nos sitúa en un plano extradiegético y fija un “yo” (narradora) y un “vosotros/as” (personas espectadoras), reconociendo así a un público, presentando el film como tal (como construcción), y enfatizando su carácter ficcional. A continuación, nos adentramos en el nivel diegético. La omnisciencia de la narradora nos traslada al siglo XIX y nos acerca (de manera paralela a como la imagen nos introduce donde transcurre la acción) a “ella” (Lib), sobre quien versará la historia en la que entramos.

En vez de adormecer al público para romper posteriormente la ilusión, la película opta por desnudar el artificio desde un primer momento, haciendo un guiño a la tradición de la narración (*storytelling*) irlandesa en la que la manera de contar es tan importante como lo que se cuenta (Price, 2023, p. 359) y tendiendo puentes, asimismo, con el arranque de otros films como *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, O. Welles, 1942), *La mujer de al lado* (*La femme d'à côté*, F. Truffaut, 1981) o, sobre todo, *El desprecio*.

El hecho de que el paso del nivel extradiegético al diegético se produzca sin cortes, en el seno de un único plano, dota a la transición de una sugerente fluidez. Es el reencuadre el que deja progresivamente fuera de campo el espacio contenedor del set de rodaje para centrarse en esa parte en la que se representa el comienzo de la historia de Lib. La continuidad sonora, marcada por la ambientación musical y por la *voice-over* que nos conduce de un nivel a otro, contribuye igualmente a forjar el primero de los momentos del film en los que la frontera entre ambos niveles narrativos es difuminada.

A partir de entonces la película nos sume en el misterio que Lib tendrá que esclarecer. Se nos presenta a Anna O'Donnell –la niña que aseguran sobrevive ayunando–, a su familia y a las fuerzas vivas del pueblo. Paralelamente, va dibujándose el personaje de Lib: se remarca el choque entre su mirada científica y la religiosidad de los lugareños y se van ofreciendo pistas sobre ese otro misterio, a saber, el que afecta personalmente a la enfermera y nos remite a su pasado. Y se introduce también a Will, el periodista que ha sido enviado para informar acerca del extraño caso de la niña. Nos detendremos a continuación en la escena posterior a la de la presentación de Will, en la que Lib conversa con Kitty, la criada de los O'Donnell.

5.2. El cuestionamiento de Kitty

Un plano general muestra a Lib acercándose al lugar donde Kitty está cavando con una pala. La enfermera le pregunta por lo último que comió Anna y la criada le responde: “El cuerpo del Señor”. Mientras toma notas, Lib *traduce* las palabras de Kitty: “Solo agua y trigo”. El diálogo continúa evidenciando las diferentes cosmovisiones de las que ambas parten:

KITTY: No, señora, no solo agua y trigo. Comió el cuerpo y la sangre de Cristo.

LIB: Eso es un cuento, Kitty. Yo busco hechos.

Ante la reacción de Kitty, Lib se disculpa y guarda silencio durante unos instantes, pero prosigue con la conversación:

LIB: Para eso estoy aquí, para encontrar la diferencia...

KITTY: Yo desentierro turba y usted la verdad.

LIB: Exactamente.

KITTY: Usted también necesita cuentos. Los escribe en ese libro que lleva consigo.

La enfermera le da las gracias, cruza el encuadre y sale de campo. Girando la cabeza hacia donde Lib acaba de marchar, la criada le espeta: “Está escribiendo una Biblia”. Tras esta última frase, el plano americano de la criada se mantiene durante unos segundos. Al leve y progresivo zoom de acercamiento a Kitty se le suma un sonido desasosegante que recuerda a los que escuchábamos al inicio de la cinta. El sonido se torna estridente en el momento en que Kitty gira su cabeza y dirige su mirada a la cámara. Unos instantes después, y confirmando la ruptura de la cuarta pared que supone el gesto de Kitty, volvemos a escuchar la voz de la narradora: “Hola, otra vez. Como os decía, no somos nada sin historias”.

La escena redonda en el conflicto entre la aproximación científica de Lib y el enfoque religioso de la comunidad, a la vez que cuestiona la supuesta superioridad de esos razonamientos lógicos de Lib que, al menos para Kitty, no son sino *cuentos*. Que sea la criada la que ponga a la misma altura ambas miradas sobre la realidad no es baladí, y menos aún si consideramos el desdoblamiento que sufre en el fragmento el personaje interpretado por Niamh Algar. La narradora

extradiagética y omnisciente del inicio del film se fusiona ahora con el personaje secundario de Kitty y se nos insta a contemplar a esta como figura metaléptica que mantiene un pie en la diégesis y otro en el nivel extradiagético. Si antes hablábamos de fronteras que se difuminan, ahora nos referimos más bien a niveles narrativos permeables, que se contaminan y se confunden –quizá tanto como lo hacen las explicaciones científicas (¿factuales?) y las religiosas (¿ficticias?) de acuerdo con la advertencia que Kitty lanza a Lib (y al público).

El nuevo rol que la escena nos permite asignar a Kitty invita a mirar con otros ojos pasajes anteriores del film –como aquel que retrata la primera visita de Lib a la casa de los O'Donnell en el que es Kitty quien abre la puerta y le da la bienvenida para después servirle de intérprete al traducir las palabras en irlandés del padre de familia. Pero sobre todo, nos predispone a evaluar bajo un nuevo prisma las siguientes intervenciones de la criada. De alguna manera, nos sentimos legitimados a revestir a Kitty con la omnisciencia de la narradora y a preguntarnos hasta qué punto la enunciación delega en este personaje desdoblado. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando Kitty procura el acercamiento empático de Lib a Will al contarle la trágica suerte que corrió la familia del periodista durante la hambruna. La revelación impulsa a la enfermera al encuentro sexual con Will, a la posterior conversación que mantienen en la que Lib confiesa que perdió a su bebé y su marido la abandonó y, en última instancia, a la colaboración de ambos en la empresa de resolver el misterio que rodea a Anna.

5.3. El taumatropo como símbolo

Empujado por su pretensión de aclarar la verdad de los hechos y contarla, el periodista consigue acceder a la niña con la connivencia de la enfermera. Will se une a uno de los paseos por el campo de ambas y, tras hablar distendidamente con la niña, le regala un taumatropo. Anna hace girar el disco y las imágenes de la jaula y el pájaro parecen fusionarse en una sola. Perpleja, la niña pregunta: “¿Está atrapado o es libre?”. Y el periodista responde: “Eso lo decides tú. Dentro, fuera. Dentro, fuera...”. El taumatropo –también conocido como *wonder turner* en inglés– representa el aprisionamiento de Anna (el prodigio, *the wonder*) en el relato que su familia y su comunidad han construido en torno a su milagroso ayuno, pero también la posibilidad de escapar de esa jaula y la importancia que, en esa posibilidad, tiene su decisión personal.

Asimismo, el artilugio ilustra la paralela situación en la que se encuentra Lib, esto es, su encadenamiento a un triste pasado del que no se ha librado. La transición entre la escena que estamos comentando y la siguiente es especialmente elocuente en este sentido. El primer encuentro entre Will y Anna se cierra con un plano detalle del taumatropo girando y ofreciéndonos su ilusión óptica. Mientras oímos a Anna repetir una y otra vez “Dentro, fuera...” la imagen del taumatropo se encadena con un plano medio-corto de Lib, de manera que durante unos momentos vemos el rostro de Lib enmarcado y enjaulado en el disco. Pero también para Lib, la oportunidad de virar está en sus manos. Y esa oportunidad pasa por su capacidad de abrirse a aquello que su vivencia en el pueblo le está ofreciendo, por reconciliar su perspectiva racionalista con esa otra mirada que su relación con Anna le está posibilitando alcanzar –de nuevo, las dos distintas caras de un disco que la ilusión puede fundir. En definitiva, su oportunidad pasa por creer en el poder transformador del relato. Solo así trazará el plan con el que escapar con Anna y Will para empezar, como le dirá al periodista, “una nueva historia y una nueva vida”.

Antes de analizar el próximo fragmento, nos detendremos un poco más en los segundos en los que la imagen del taumatropo en funcionamiento y el busto de Lib conviven en la pantalla. Esta vez, el efecto no es causado por el juguete óptico que antecedió al cine, sino por la propia técnica cinematográfica y la ilusión no va dirigida a la mirada perpleja de la niña, sino a la nuestra, como si se nos quisiera decir algo que va más allá de nuestra comprensión del personaje de Lib y de la trama y que nos afecta en tanto que personas espectadoras. Nuestra hipótesis cobra fuerza al considerar el resto de sonidos que oímos mientras el encadenado se produce: por una parte, un motivo musical similar al que se agregaba tanto a las palabras de la narradora al inicio del film como a la aludida mirada a cámara de Kitty y, por la otra, el audio de la escena que arranca y que permite escuchar la voz de la criada leyendo con dificultades la Biblia.

5.4. Kitty lee la noticia sobre la muerte de Anna

Son diversas las escenas en las que Kitty se aplica en su tarea de aprender a leer. Cuando lee en voz alta noticias relativas al caso de Anna, la intersticialidad del personaje queda subrayada al adoptar sus palabras una función similar a la que ejercerían las de una narradora. El pasaje en el que esto se hace más patente lo encontramos en la última parte del film. Kitty lee el periódico sentada junto a una zanja. A diferencia de otros momentos en los que practica su lectura, ahora no hay nadie junto a ella. Salvo nosotros, nadie la escucha cuando dice: “Así que a falta del cuerpo, la famosa niña que ayuna se ha declarado muerta en ausencia. Nadie tiene la culpa. No se le atribuye culpa alguna al padre ni a la madre que dejaron que la niña se consumiera”.

Más allá de que lo leído no reproduzca, como cabría esperar de un periódico, la veracidad de los hechos sino la historia que Lib ha hecho creer a la comunidad, lo que más nos interesa es destacar la manera en la que el pasaje incide en el desdoblamiento de Kitty. Mientras el fragmento de la noticia que acabamos de reproducir lo escuchamos con sonido directo y asociado a un único plano de la criada, el resto de la noticia nos llega con sonido de estudio y acompañando a diversos planos que dan cuenta del funeral de la niña y la marcha de Lib. Además del apreciable cambio de origen del sonido, la lectura titubeante de Kitty va adquiriendo cada vez mayor fluidez hasta acabar con una perfecta prosodia en la última parte de la noticia. El pasaje incide, pues, en el carácter metaléptico del personaje de una Kitty que empieza su lectura dentro de la diégesis y la finaliza en el nivel extradiegético previamente atribuido a la narradora (¿ella misma?) que nos introducía en la historia.

5.5. El plano final

Llegamos así a la última secuencia del film en la que Lib se reúne con Anna y Will. Con nuevas identidades (ficticias y, a la vez, efectivas), la ahora familia Cheshire¹ se embarca rumbo a Sídney para emprender otra vida. El último plano de *El prodigio* establece interesantes rimas con el que abría el film. Lib/Elizabeth aparece comiendo, pero en este caso no está sola, sino acompañada por Will/Wilkie y Anna/Nan. Tampoco lo hace en un espacio lúgubre e inhóspito como el de las primeras imágenes, sino alrededor de una mesa servida con esmero y todo tipo de manjares. La niña mira a la enfermera y al periodista, sonríe y se lleva la cuchara a la boca, confirmando que la historia de muerte y resurrección que Lib le contó ha calado en ella. Un camarero pasa por detrás de ambas y un trénelin le sigue. El movimiento de cámara continúa más allá de donde el camarero se detiene y revela la pertenencia del lujoso espacio al conjunto del set de rodaje que ahora vuelve a mostrarse.

El tema musical –una variación más armónica y amable del que escuchábamos al principio del film– alarga su última nota a la vez que la actriz que encarna a Kitty y da voz a la narradora aparece en cuadro vestida de negro y con prendas actuales. El movimiento de cámara se ralentiza hasta parar cuando su figura queda centrada y un suave zoom nos acerca a ella. Mirando fijamente a cámara, la mujer añade: “Dentro, fuera. Dentro, fuera”. La música cesa mientras pronuncia estas palabras. Instantes después, un sonido fantasmagórico coincide con un rápido fundido en negro que acaba de expulsarnos del film.

Tal como sucedía al comienzo de la película, el paso de un nivel narrativo a otro se produce dentro del mismo plano. Esta vez, la dirección es la contraria y el movimiento de cámara nos devuelve al ámbito extradiegético en el que había comenzado nuestro viaje inmóvil. La presencia de la actriz Niamh Algar en el set de rodaje evidencia aquello que ya antes se nos había apuntado de manera no tan explícita, a saber, el desdoblamiento de su personaje y su condición metaléptica. Ahora más que en cualquier otro momento, la mirada a cámara y la interpelación directa al público nos tientan con la posibilidad de revestir al fragmento con los atributos de lo extraficcional. Se ponen en cuestión, así, los límites entre lo diegético y lo extradiegético y además, los existentes entre

¹ Encontramos aquí una referencia intertextual (inexistente en la novela) al gato de la obra de Lewis Carroll que nos remite a lo ambiguo, lo enigmático y a la posibilidad de desaparecer y reaparecer.

lo extradiegético y lo extraficcional. Por otra parte, las palabras que la mujer nos dirige corroboran cuanto suponíamos al analizar el papel simbólico del taumatropo: esa suerte de concentrado metafórico al que alude la aparición del juguete nos ayuda a entender la situación de Lib y Anna, pero también a comprender la relación que el film nos propone que establezcamos con él.

6. Las múltiples caras de la reflexividad en *El prodigio*

Procederemos a continuación a clasificar los motivos reflexivos detectados en el análisis remitiéndonos a la tipología que hemos presentado anteriormente. Nos centramos en primera instancia en los planos inicial y final del film y, más concretamente, en los momentos en que estos nos sitúan en el nivel extradiegético. La mostración del set de rodaje constituye un claro ejemplo de autorreflexividad cinematográfica. No se está mostrando un set cualquiera, sino el del rodaje de la propia película: son esos focos los que iluminan sus escenas, esos raíles los que sirven para mover las cámaras y es en el interior de esa casa donde se desarrolla una parte importante de la acción de la historia. Son, pues, estos dos planos los que más claramente nos permiten hablar de autorreflexividad cinematográfica, por encima de cualquier otra marca enunciativa o incluso de las miradas a cámara que el personaje interpretado por Niamh Algar nos dedica.

Por otra parte, el protagonismo del taumatropo en la cinta nos inclina a valorar el recurso a este juguete como gesto de reflexividad cinematográfica simple. No contemplamos aquí tanto su función como concentrado metafórico del film sino especialmente su condición de artillugio óptico previo a la invención del cinematógrafo. *El prodigio* se suma así a una larga lista de películas en la que la aparición de algún juguete, aparato o espectáculo precursor del séptimo arte sirve al propósito de remitir veladamente al dispositivo cinematográfico². Bajo este prisma, la exposición del truco óptico del taumatropo en *El prodigio* nos lleva a pensar en el mecanismo del cine que posibilita la ilusión de movimiento al convertir imágenes fijas –como la que el daguerrotipista³ toma de Anna hacia el comienzo del film– en un flujo constante.

Encontramos además diversos ejemplos de reflexividad fílmica en la obra que nos ocupa y que conciernen, principalmente, a lo que hemos denominado reflexividad homofílmica. Como hemos podido comprobar, en el juego de espejos que la película dispone consigo misma, la figura metaléptica encarnada por Niamh Algar resulta fundamental. Ciertamente, podríamos considerar que, en el último plano, la actriz se interpreta a sí misma y entender esto como señal de autorreflexividad cinematográfica. Y, de acuerdo con lo que manteníamos al exponer la clasificación, también sus miradas a cámara –desde dentro de la diégesis y desde fuera de ella– podrían ser valoradas de igual manera. Sin negar esta posibilidad, nos decantamos más por contemplar estos gestos como operadores básicos del despliegue de la metalepsis y, por consiguiente, como contribuyentes a la reflexividad homofílmica que rezuma *El Prodigio*.

El desdoblamiento metaléptico del personaje hace tambalear la distinción entre el ámbito diegético y el extradiegético y juega a desdibujar la insuperable frontera entre lo extradiegético y lo extraficcional, generando un vértigo similar a (si no coincidente con) el que causa la *mise en abyme*. Valoremos, pues, hasta qué punto podemos sostener que la película explora la reflexividad homofílmica a través de la estrategia de la puesta en abismo. Manteníamos anteriormente, siguiendo a Limoges, que podemos hablar de *mise en abyme* si la obra incrustada dentro de la obra incrustadora refleja un aspecto de la historia. Pero, ¿cuáles podrían ser la obra incrustadora y la obra incrustada en *El Prodigio*? Si consideramos la capa extradiegética que envuelve la historia de Lib y Anna bien podemos afirmar que este marco constituye la obra incrustadora y que el nivel diegético que

² Esta lista incluiría, por ejemplo, *La linterna mágica* (*La lanterne magique*, G. Méliès, 1903), *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, M. Ophüls, 1948) y su escena del panorama móvil, *El amigo americano* (*Der amerikanische Freund*, W. Wenders, 1977) y la presencia del zoótropo o el papel que el mismo taumatropo desempeña en *Sleepy Hollow* (T. Burton, 1999). Para profundizar en las representaciones fílmicas de este tipo de artillugios, *vid.* González de Arce (2018).

³ La comparecencia del daguerrotipo en el film refuerza cuanto estamos manteniendo en torno a la aparición del taumatropo y su alusión a los albores del cine.

nos acerca a las peripecias de las protagonistas hace las veces de obra incrustada. No obstante, encontramos más motivos para plantear el asunto en el otro sentido ya que es el nivel diegético el que soporta mayoritariamente el peso de la película y el extradiegético el que depende de aquel, el que ofrece una guía de lectura y refleja un aspecto de la historia de Lib y Anna.

Lejos de que la doble posibilidad de interpretación suponga un problema para afirmar que la película recurre a la *mise en abyme*, juzgamos que esta ambivalencia incide precisamente en el vértigo que caracteriza el mencionado procedimiento y avala su funcionamiento en el film de Lelio. Y es que, más allá de determinar qué incrusta a qué, lo que está claro es que los dos niveles narrativos constituyen *el mismo film* –como recalcan las palabras iniciales de la narradora– y se cumple así con el rasgo que Metz atribuye a la *mise en abyme*. Encontramos, pues, en *El prodigio* una singular puesta en abismo que se apoya en la metalepsis y que se refuerza con el juego dentro/fuera que brinda la aparición del taumatopo y que la película explota tanto para propiciar el salto de lo diegético a lo extradiegético como para seducirnos con el (paralelo, aunque ilusorio) tránsito de lo extradiegético a lo extraficcional.

Por último, cabe interrogarse acerca de la presencia en la película de muestras de reflexividad heterofílmica. El ejemplo más claro de este tipo de reflexividad lo encontramos en el arranque del film. Como indicábamos al principio de nuestro análisis, los primeros compases de *El prodigio* nos permiten establecer evidentes rimas con el arranque de películas como *El cuarto mandamiento*, *La mujer de al lado* y, muy especialmente, *El desprecio*. Las coincidencias con el comienzo de este último título son tantas que no podemos sino considerar el plano como guiño (o mejor, homenaje), más aún si tenemos en cuenta que el mismo Lelio (2022) señala la cinta de Godard como fuente directa de inspiración del plano inicial de *El prodigio*.

7. No somos nada sin historias. A modo de conclusiones

Nuestro recorrido nos ha permitido distinguir las diversas caras de la reflexividad a las que recurre *El prodigio* y, asimismo, apreciar cómo se entrelazan y retroalimentan para subrayar el mensaje último del film y ampliar su calado. Los gestos reflexivos ofrecen, desde un primer momento, una guía de lectura de la historia de Lib y Anna. Y son estos los que se encargan de ir remarcando que la identidad de ambas y la vida que han llevado no son más que historias –que les han contado, que se han contado a sí mismas– y que, si asumen la identidad como relato, se les abre una posibilidad de reinención personal que depende de su propia voluntad.

No obstante, juzgamos que la principal aportación de los elementos reflexivos de *El prodigio* apunta hacia la relación que la película *como un todo* propone a su público. El mismo arranque del film nos invita a creer –y, a la vez, a ser conscientes de la creencia que depositamos en la historia que se nos está contando. Más que motivar un distanciamiento de índole intelectual, el motivo reflexivo potencia la fuerza del relato y sienta las bases de la experiencia espectral que el film urde. Se establece entonces que la capacidad de generar convicción del film descansa en gran parte en la voluntad de creer del público y se insta a este a entablar un vínculo más afectivo que racional con cuanto la pantalla le ofrece. En última instancia, lo que presencia no es ni más (ni menos) que una historia de la que, si lo desea, podrá extraer un aprendizaje, pero no una verdad entendida en términos lógicos y absolutos.

Más allá de evidenciar nuestra condición de personas espectadoras y de poner en valor nuestra necesaria aportación a la película, la reflexividad de *El prodigio* resulta clave para propiciar el salto que permite tomar conciencia del ineludible papel que desempeñamos (ya no ante el film, sino) en nuestras propias vidas. Y es que, pese a que la intervención inicial de la narradora fije un “yo” y un “vosotros/as”, el desarrollo posterior del film invita a pensar que el “No somos nada sin historias” que se nos lanza tiene por sujeto un “nosotros/as” en el que se nos incluye junto a la narradora. Tanto esta como otras apelaciones al público que salpican diversos momentos del film nos seducen y nos impulsan a tomar lo extradiegético por extraficcional, a romper la infranqueable pantalla con el poder transgresor del relato. De manera similar, los continuos trasvases entre los niveles diegético y extradiegético nos tientan a inferir una paralela porosidad entre el mundo desde el que miramos y aquel desde el que se nos habla.

Esta cautivadora permeabilidad entre lo diegético, lo extradiegético y lo extraficcional nos lleva a detectar en la estrategia reflexiva de la cinta de Lelio puntos de conexión con los films autoconscientes de la modernidad y la posmodernidad. Por una parte, el cuestionamiento de la frontera entre la ficción y la realidad entronca a todas luces con el espíritu posmoderno aunque, ciertamente, en *El prodigio* esta indecibilidad no sea puesta al servicio de lo lúdico o de la mera sorpresa efectista. Por otra parte, consideramos que la película se alinea en cierta medida con la intención didáctica que tradicionalmente se ha asociado a la reflexividad del cine moderno. Ahora bien, si el propósito de los films de aquel contexto consistía principalmente en criticar y desenmascarar el ilusionismo, *El prodigio* se dedica a presentarnos lo liberadora y capacitadora que puede resultar la asunción del carácter narrativo de nuestra realidad.

8. Bibliografía

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang.
- Alden, N. (2020). From the Effective to the Affective: Postmemory in Emma Donoghue's *The Sealed Letter*. *Contemporary Women's Writing*, 14(1), 107-124. <https://doi.org/10.1093/cww/vpaa017>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Barth, J. (1982). *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Lord John Press.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Brouckmans, D. y D'hoker, E. (2014). Rewriting the Irish Short Story: Emma Donoghue's *The Woman Who Gave Birth to Rabbits*. *Journal of Short Story in English*, 63, 213-228. <https://journals.openedition.org/jsse/1528?lang=en>
- Canet, F. (2014). El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, 17-26. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/239/183>
- Canet, F. (2018). Making Cinema, Thinking Cinema: Reflexive Practices in Spanish Film-Making. *Bulletin of Spanish Studies*, 95(4), 273-302. <https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1434996>
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Harvard University Press.
- Cerisuelo, M. (2000). *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Christensen, I. (1981). *The Meaning of Metafiction*. Columbia.
- Codato, H. (2017). Mise en abyme e reflexividade em Mulholland Drive, de David Lynch. *Imagofagia*, 16, 29-50. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/244/234>
- Cohan, S. (2019). *Hollywood by Hollywood: The Backstudio Picture and the Mystique of Making Movies*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190865788.001.0001>
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Seuil.
- D'hoker, E. (2016). Double Visions: The Metafictional Stories of Éilís Ní Dhuibhne, Anne Enright and Emma Donoghue. En *Irish Women Writers and the Modern Short Story* (pp. 177-210). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-30288-1_7
- En J. J. Marzal y F. J. Gómez Tarín (Eds.), Metodologías de análisis del film (pp. 31-56). Edipo.
- Fevry, S. (2000). *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*. Éditions du Céfal.
- Fortin, M. E. (2014). *Parodies satiriques et documentaires expressionnistes : la représentation critique de la célébrité dans l'œuvre cinématographique de William Klein* (Tesis de doctorado). Université de Montréal-IRCAV, Montréal.
- Fredericksen, D. (1979). Modes of reflexive film. *Quarterly Review of Film & Video*, 4(3), 299-320. <https://doi.org/10.1080/10509207909361003>
- Fuentes, A. (2022). The Wonder (2022). *Comunicación y Género*, 5(2), 157-158. <https://doi.org/10.5209/cgen.8505>
- García, A. (2003). Metaficción: Cuando el cine atraviesa el espejo. *Nuestro Tiempo*, 587, 72-79.
- Gass, W. H. (1971). *Fiction and the Figures of Life*. Nonpareil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Gerstenkorn, J. (1987). À travers le miroir (notes introductives), *Vertigo*, 1, 7-10.

- González de Arce, R. (2018). Representaciones fílmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 16, 118-142. <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eljoquepiensa/article/view/284/288>
- Greene, N. (1974). Esthetics and Politics in Cinematic Language. *SubStance*, 3(9), 137-143. <https://doi.org/10.2307/3684518>
- Hanifah, A., Hkikmat, M. H. & Nurholis (2023). Religious Dogma in Sebastián Lelio's *The Wonder* (2022). *Saksama: Jurnal Sastra*, 2(1), 55-63. <https://doi.org/10.15575/sksm.v2i1.26975>
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Routledge.
- Jakobson, R. (1988 [1956]). El metalenguaje como problema lingüístico. En *Obras selectas (I)* (pp. 369-376). Gredos.
- Lelio, S. (2 de septiembre de 2022). *Florence Pugh and Sebastián Lelio on the Battle Between Religion and Science in 'The Wonder'*. (E. Kohn, Entrevistador). <https://www.indiewire.com/features/general/the-wonder-interview-florence-pugh-sebastian-lelio-1234757698/>
- Limoges, J. M. (2008). Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain: Pour une distinction de termes trop souvent confondus. En *De l'autre côté du miroir, 10th symposium SESDEF*. University of Toronto. https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/download?is_thesis=1&oclc_number=1273936152&id=8359c06b-4403-40bb-92c8-7771e5491416&fileName=25113.pdf
- Limoges, J. M. (2012). La métalepse au cinéma. Aux frontières de la transgression. *Cinergie-Il Cinema e le altre Arti*, (1), 126-144. <https://cinergie.unibo.it/article/view/7484>
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. <https://doi.org/10.7764/cdi.24.61>
- Malo, M. (2013). *L'écran argenté. Étude sur l'utilisation du miroir au cinéma, suivie de l'analyse de Black Swan de Darren Aronofsky* (Tesis de maestría). Université Laval, Québec. <https://corpus.ulaval.ca/bitstreams/450fb186-4cea-4348-a7c0-03238009f627/download>
- Marzal, J. J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. J. Marzal y F. J. Gómez Tarín (Eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Edipo.
- Metz, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Méridiens Klincksieck.
- Mulvany, M. (2013). Spectral Histories: The Queer Temporalities of Emma Donoghue's "Slammerkin". *Irish University Review*, 43(1), 157-168. <https://doi.org/10.3366/iur.2013.0062>
- Pfister, M. (1996). ¿Cuán postmoderna es la intertextualidad? En A. Vidal (Ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes* (pp. 195-218). Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.
- Price, G. (2023) *The Wonder*. *Estudios irlandeses*, 18, 359-362.
- Siska, W. C. (1979). Metacinema: A Modern Necessity. *Literature/Film Quarterly*, 7(4), 285-289.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press.
- Stam, R. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Van Broekhoven, A. (2020). *Figures de réflexivité dans le cinéma de M. Night Shyamalan*, (Tesis de maestría). Université de Liège, Liège. <http://hdl.handle.net/2268.2/10451>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge. <https://doi.org/10.2307/1771928>
- 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>
- Zunzunegui, Santos. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós.