



REVISTA PRISMA SOCIAL N° 48
INVESTIGACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN
AUDIOVISUAL ESPAÑOLA DE FICCIÓN:
PERSPECTIVAS INDUSTRIALES, ARTÍSTICAS Y COMUNICATIVAS

1ER TRIMESTRE, ENERO 2025 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 122-153

RECIBIDO: 10/11/2024 – ACEPTADO: 22/1/2025

VOLVEREMOS A VERLAS:
INTERTEXTO, (DES)AMOR
Y METAFICCIÓN

ANÁLISIS DE LA OBRA DE JONÁS TRUEBA

WE WILL WATCH THEM AGAIN: INTERTEXT,
(DIS)LOVE AND METAFICTION

ANALYSIS OF JONÁS TRUEBA'S FILMOGRAPHY

AIMAR ERKIAGA ERKIAGA / AIMAR.ERKIAGA@EHU.EUS

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA – UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

ASIER DEL BADO JARAMAGO / ADELBADO001@IKASLE.EHU

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA – UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

Hay un instante en *Volveréis* (2024) donde el personaje de Fernando Trueba, citando a Cavell, afirma que el cine nos hace mejores. La siguiente propuesta parte de esa admiración hacia el séptimo arte que manifiesta Jonás en toda su obra, y propone como objetivo investigar mediante la metodología del análisis fílmico la autoconciencia cinematográfica del cineasta.

Con dicha idea en mente, el siguiente artículo académico se centrará, dualmente, en los conceptos de intertextualidad y metaficción que se dan entre personajes enamorados, actos y actores que crea Trueba en el corpus de sus ocho películas. Asimismo, cuenta con el fin de analizar las diferentes capas que teje el cineasta donde la ficción diegética y la realidad extradiegética se fusionan junto a las relaciones amorosas de sus personajes, y así dar paso a reflexiones sobre cuestiones como la nostalgia, las crisis existenciales (y creativas) o el estado actual del séptimo arte.

PALABRAS CLAVE

Jonás Trueba; Volveréis; autoconciencia fílmica; metaficción; intertextualidad; análisis fílmico; cine español contemporáneo.

ABSTRACT

There is a moment in *The other way around* (*Volveréis*, 2024) where Fernando Trueba's character, quoting Cavell, affirms that cinema makes us better. The following proposal is based on the admiration for the seventh art that Jonas shows in all his work, and proposes to investigate the filmmaker's cinematographic self-awareness through the methodology of film analysis.

With this idea in mind, this academic article will focus, dually, on the concepts of intertextuality and metafiction that occur between characters in love, acts and actors that Trueba creates in the corpus of his eight films. It also aims to analyze the different layers woven by the filmmaker where diegetic fiction and extradiegetic reality merge together in the love relationships of his characters, in order to give way to reflections on issues such as nostalgia, existential (and creative) crises or the current state of the seventh art.

KEYWORDS

Jonás Trueba, The other way around; cinematographic self-awareness; metafiction; intertextuality; film analysis; Spanish contemporary cinema.

1. INTRODUCCIÓN

Jonás Trueba (Madrid, 1981) es ferviente defensor del poder que el cine es capaz de ejercer sobre la gente. Él define el cine como un “arte al servicio de las personas, capaz de potenciar lo mejor de nosotros mismos” (Trueba, 2014: 34). Esta máxima la hereda directamente del filósofo Stanley Cavell, que teorizó acerca de la capacidad del séptimo arte como medio en el que fijarse para aprender a ser mejores.

El director madrileño lleva gran parte de su vida ligado al cine, algo que no resulta extraño, puesto que su padre es Fernando Trueba, aclamado director español que tiene en su haber premios tan importantes como un Óscar a mejor película extranjera y tres premios Goya a mejor película. Esta vida dedicada al séptimo arte ha hecho que Jonás Trueba se haya convertido en un director consolidado en el panorama cinematográfico español. Así lo demuestra a sus 42 años con ocho películas dirigidas y algunas de ellas galardonadas en festivales de cine como los de Málaga, Donosti, Karlovy Vary o Cannes.

Jonás Trueba resulta un caso particular en el cine español actual, puesto que se ha regido por un modelo de producción concreto que ha llevado a cabo bajo el sello de su productora *Los Ilusos Films*, una creada a partir de amigos y conocidos del director. De esta manera, Jonás Trueba ha sido capaz de realizar un cine con mayor independencia, la cual ha causado que ha abierto la vía de elaborar un estilo propio.

Esta forma de hacer cine pasa por una constante alusión y referencia a otras disciplinas como la literatura y al mismo cine. Así lo cree el investigador Elios Mendieta: “Confecciona películas que son una oda a la intertextualidad” (Mendieta, 2023b: 398). Además de ello, se teoriza que esta intertextualidad viene acompañada de una fuerte carga metaficcional. Especialmente a través de múltiples recursos metacinematográficos. También resulta pertinente destacar la importancia del amor romántico en su obra, que es el motor que suele mover a sus films.

Con el objetivo de comprobar dichas afirmaciones, se llevarán a cabo diferentes análisis mediante la metodología del textual cinematográfico, con el fin de efectuar una interpretación apropiada de cada película que compone la filmografía de Jonás Trueba. Principalmente, y como se ha comentado, concediendo gran protagonismo a los conceptos de metaficción e intertextualidad, y teniendo presente el amor entre los personajes de sus obras.

El análisis se elabora a partir de toda la obra fílmica de Jonás Trueba como director de largometrajes, que se compone concretamente de ocho. Aunque el análisis se aborde de manera cronológica considerando la fecha de estreno de cada film, se ha decidido dividirlo en cinco categorías, teniendo en cuenta el contenido y contexto de cada uno.

Se comienza con *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010); para el siguiente caso se decide un análisis conjunto de *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013) y *Los exiliados románticos* (Jonás Trueba, 2015); posteriormente se lleva a cabo una investigación sobre *La reconquista* (Jonás Trueba, 2016) y *La virgen de agosto* (Jonás Trueba, 2019); a continuación, el documental *Quién lo impide* (Jonás Trueba, 2021) y *Tenéis que venir a verla* (Jonás Trueba, 2022); y se finaliza con el análisis de *Volveréis* (Jonás Trueba, 2024).

1.1. TRAYECTORIA DE JONÁS TRUEBA

Jonás Trueba es un director y guionista madrileño nacido en 1981. Su familia también se encuentra ligada al cine, ya que su padre es el director Fernando Trueba, y su madre, Cristina Huete, es productora. También es sobrino del cineasta David Trueba. Puede que por estar rodeado de una familia tan estrechamente relacionada con el cine, Jonás Trueba ya a los veinte años escribe y colabora en el guion del largometraje *Más pena que gloria* (2001), dirigido por Víctor García León. Más tarde, en 2005, vuelve a colaborar con él en el film *Vete de mí* (2005), y cuatro años después trabaja junto a su padre en el guion de *El baile de la Victoria* (2009).

Como director, aunque ya realizó un cortometraje en el año 2000 llamado *Cero en conciencia*, no fue hasta 2010 cuando realizó su primer largometraje titulado *Todas las canciones hablan de mí*, que obtuvo la nominación a mejor director novel en los Premios Goya. En ella ya se pueden observar los dos conceptos clave que se trabajan en este artículo: La metaficción y la intertextualidad. A partir de ahí Trueba se centró en sus proyectos y en la dirección siguiendo con el mediometraje *Miniaturas* (2011). En 2013, a raíz de la película experimental *Los ilusos* (2013), Trueba crea junto a personas de su confianza la productora *Los Ilusos Films*. Mediante ella produce sus próximas películas, junto a esporádicas colaboraciones con otras productoras.

La primera película que sale de su creación es *Los exiliados románticos* (2015), premiada con el premio especial del jurado en el Festival de Málaga, sigue *La reconquista* (2016) y ese mismo año se embarca en su proyecto más extenso, que se trata del documental *Quién lo impide* (2021). Esta última resulta una de sus obras más premiadas con especial mención a su galardón en los premios Goya en la categoría a mejor documental. Pero antes realizó también *La virgen de agosto* (2019), que obtuvo una nominación a mejor película extranjera en los premios César y fue premiada en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary. Tres años más tarde estrenó en el mismo festival *Tenéis que venir a verla* (2022) que se hizo con el premio especial del jurado. Ya en 2024 estrena *Volveréis*, que ganó el premio a mejor película europea en La Quincena de Cineastas del festival de Cannes y ha obtenido dos nominaciones en los Premios Goya.

A pesar de que la obra de Jonás Trueba se pueda catalogar de cine independiente, la mayoría de sus películas han tenido un estreno comercial en salas españolas. Según los datos de taquilla que proporciona el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), que comienzan a partir del 2016, *La Virgen de Agosto* (160.329 €) y *Volveréis* (421.850 €) han sido las únicas que han llegado a las cinco cifras. En contraste, *La Reconquista* (38.117 €), *Quien lo impide* (16.529 €) y *Tenéis que venir a verla* (62.039 €) han obtenido una acogida más modesta.

Además de director, Jonás Trueba también es autor del libro *Las ilusiones* (2013), ha ejercido de editor para la editorial Plot y Caballo de Troya, y fue escritor de un blog llamado *El viento sopla donde quiere* para el diario *El Mundo*. También ha desempeñado el papel de docente para algunos proyectos educativos y escuelas de cine (*Los Ilusos Films*, 2021).

1.2. METAFICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD

La metaficción y la intertextualidad son dos conceptos que se encuentran muy relacionados, ya que la metaficción en sí misma pasa por ser una forma de intertextualidad. El punto de partida de un texto metaficcional es otro texto o el mismo texto (Cabrejo, 2010; Zavala, 2005). Es

decir, supone una reflexión propia “sobre su condición de artificio, de constructo, de lenguaje, y que puede entrar en contacto lúdico con otras ficciones” (Cabrejo, 2010: 44). En esencia la metaficción forma un discurso sobre la propia ficción. “Es una escritura sobre la escritura y una lectura sobre la lectura”¹ (Vachon, 2006).

Aunque desde el *Quijote*, a inicios del siglo XVII, ya existen obras que exploran las fronteras de la ficción, no es hasta la segunda parte del siglo XX cuando la metaficción se convierte en objeto de análisis (Zavala, 2005). Por ello, no es casualidad que a finales de la década de 1950 el cine comience a hacer lo propio, a través, valga la redundancia, del cine. Siendo su máximo exponente la Nouvelle Vague, abanderada por cineastas como Godard o Truffaut. Los cuales supondrán una de las principales fuentes de inspiración para Jonás Trueba.

En la práctica metacinematográfica el cine reflexiona sobre el propio cine. En palabras de Fernando Canet: “el cine se mira al espejo con la pretensión de conocerse mejor” (Canet, 2014:18). Siguiendo con el artículo que Canet elabora para la revista *L’Atalante*, que es útil para resumir el concepto de metacine, el autor basa su artículo en la propuesta de Jacques Gerstenkorn, el cual divide la práctica metacinematográfica en dos categorías: reflexividad cinematográfica y reflexividad fílmica (Gerstenkorn, 1987: 7-8; citado en Canet, 2010: 18). Y así lo explica de manera clara el propio Fernando Canet: “Mientras la primera se centra en los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográficos, la segunda dirige su mirada hacia la herencia fílmica” (Canet, 2014: 18). Pero muchas veces, y como indica el mismo autor, estas dos categorías pueden aparecer de manera conjunta.

La reflexividad cinematográfica está compuesta de múltiples posibilidades que basan su principal intencionalidad en la ruptura, en desvelar la condición de artefacto del film. José Luis Cabrejo (2010), en base a autores y obras reconocidas, categoriza las diferentes técnicas metacinematográficas de mayor relevancia, y por ello se tiene en cuenta para este apartado.

La más común de estas técnicas es la *mise en abyme* o construcción en abismo, que supone un relato dentro de otro relato. Para comprenderlo de manera más clara, la comparación más obvia es con una matrioshka, donde cada muñeca se encuentra dentro de otra. Cada relato o texto puede ser o no dependiente del anterior, sin embargo, en su conjunto forman un sentido.

Otra de las prácticas más utilizadas es el efecto de distanciamiento, proveniente del teatro de Brecht. A diferencia de sumergir al receptor en la obra, para este caso se busca una rotura de las normas, dejando de lado la verosimilitud (Cabrejo, 2010). En cine las maneras de realizarlo son variadas, como enseñar al equipo técnico, que un actor deje de actuar o muestre autoconsciencia de estar actuando, romper conscientemente el *raccord* etc.

Uno de los pilares más importantes de una película, como es la figura del director, también ha sido fruto de numerosos ejercicios metacinematográficos. Ya sea mostrándose o manifestándose de alguna manera durante la cinta, o bien mostrando una historia de otro director real o ficticio.

Por último, resulta pertinente destacar la metalepsis. Si bien se trata de una figura retórica, en cine adquiere otro significado. En este caso, cuando lo que se podría considerar niveles

¹ Las primeras investigaciones sobre la metaficción se centraron en la novela, de ahí que la terminología se encuentre estrechamente ligada con la literatura. A este respecto, algunos de los autores más reconocidos son Robert Alter, Robert Scholes o Patricia Waugh.

narrativos de un film, se relacionan o chocan. Uno de los ejemplos más comunes es cuando el personaje de la ficción se introduce en otra ficción dentro de la misma.

En lo concerniente a la reflexividad fílmica, esta se relaciona directamente con la intertextualidad (Canet, 2014). Puesto que esta práctica tiene que ver con la reflexión de la historia del medio, es decir, una película puede hacer referencia de muchas maneras a otras películas, personalidades o fenómenos cinematográficos. Incluso el autor de un film puede referenciarse a sí mismo, ya sea a su figura o a su obra, el cual recoge el término de autorreferencialidad.

Sin embargo, la intertextualidad no es exclusivamente metaficcional. Este concepto fue nombrado por Julia Kristeva a mediados de los años 60, quien teorizaba que todos los textos contenían de base otros textos. Cada uno suponía una alteración de otros. Según Lauro Zavala, por ello la intertextualidad es parte de la cultura contemporánea. Para poder crear esas relaciones y redes de significación, se necesitan otros textos creados anteriormente, “la tradición de lo clásico” (Zavala, 1996: 3).

Con todo esto, se puede suponer que cualquier fenómeno, acción o producto cultural puede considerarse como un texto. Dicho de otra forma, todo lo que tenga un significado. Acciones tan cotidianas como una conversación o un gesto pueden ser interpretados, por tanto pueden tratarse como textos. “Todo puede ser convertido en texto si es visto, reconocido e interpretado por un ser humano” (Van Zoonen, 2017: 4).

Esta amplia red de interpretaciones y asociaciones no se limita a un solo medio. Las referencias o conexiones pueden darse entre distintos contextos o entornos culturales. Esto último es el caso del cineasta Jonás Trueba, quien utiliza y referencia distintos medios culturales. Como indica Fernando Canet, la intertextualidad es un ejercicio de referencialidad que puede añadir mayor profundidad al texto (Canet, 2014: 21-22). Es justamente lo que intenta el director madrileño, sus películas suponen tanto una muestra de lo que ha aprendido de sus antecesores como un homenaje a ellos (Mendieta, 2023b). Especialmente en lo referido a directores de cine. Bien sabida es la predilección de Trueba por el cine de Rohmer, Truffaut o Godard.

Entre sus usos de la intertextualidad destaca su representación de Madrid. Tanto a través de películas de otros directores, del espacio mismo o de sus propios films en un ejercicio de autorreferencialidad. Es el espacio que se muestra en casi toda su filmografía, siendo *Los exiliados románticos* la única excepción. Sus films son rodados tanto en lugares icónicos o emblemáticos de Madrid (Las Vistillas, el Viaducto de Segovia, la Calle de Bailén, entre otros), como en barrios o establecimientos más desconocidos. Este uso del espacio, es, según Mendieta (2023b), una manera de citar.

2. DISEÑO Y MÉTODO

Como ya señalaron los teóricos de cine Jacques Aumont y Michael Marie, no existe un método universal para analizar una película (Aumont y Marie, 1990). Tras dejar esto claro, y con el objetivo de llevar a cabo la investigación, se ha decidido utilizar la metodología del análisis fílmico textual. Este tipo de análisis cuenta como objetivo principal entender el discurso que tiene la película, es decir, encontrar el significado de la misma. Pero no se queda ahí, además del significado, también analiza el cómo se cuenta el discurso; así pues, dispone de la finalidad de

entender el cómo se dice y lo que se dice (Marzabal y Arocena, 2019:15), (Casetti y Di Chio, 1991).

Por ende, el análisis suele dividirse en 4 partes: 1- Documentación 2-Descripción 3-Interpretación y 4-Redacción del análisis. A lo largo de estas fases la película se trabaja como objeto de investigación y a través de un proceso llamado *decoupage* el texto se descompone en partes más pequeñas. Si dicha división e interpretación se llevan de manera adecuada se obtienen los verdaderos significados de la película (Gómez Tarín y Marzabal, 2006: 3).

Asimismo, y en menor medida, la siguiente investigación se aborda desde un punto de vista cultural y sociológico. Para ello, se hace uso de la antropología visual que, en primera instancia, analiza los símbolos culturales en entornos naturales o construidos y a posteriori interpreta su significado y representación cultural (Ruby, 1996).

En el caso de este análisis, además de trabajar con los ocho largometrajes del cineasta madrileño Jonás Trueba, también se hará especial hincapié teórico en conceptos como intertextualidad y metacine, con el objetivo de encontrar elementos tanto referenciales dentro de la obra como ajenas al corpus fílmico de Trueba.

Volviendo a Aumont y Marie, cabe recalcar que el punto de vista único y lógico propio del investigador es clave a la hora de realizar la investigación. Por lo tanto, el buen análisis será el que trabaje esta interpretación con libertad y coherencia, trabajando siempre en los espacios más verificables posible (Aumont y Marie, 1990:24). Completando esta idea, es necesario remarcar que no es posible escribir cualquier cosa de cualquier forma, es decir, no todo vale. Como remarca Zunzunegui, en esta fase hay que actuar con sentido y argumentar bien cada idea (Zunzunegui, 2007:57). Zumalde aborda la cuestión mediante el mismo punto de vista. Subraya la necesidad de plantear las hipótesis y actuar con raciocinio en la parte de la interpretación. Asimismo, propone tres requisitos para que el análisis se cumpla correctamente: en primer lugar, lo que se argumenta debe estar gradualmente definido, sin contradicciones y con coherencia. En segundo lugar, tiene que trabajar en una fidelidad empírica, creando un discurso a partir de datos objetivos extraídos de la película. Y, por último, el análisis debe añadir algo no investigado, construyendo un saber inédito sobre la película (Zumalde, 2011: 21-22).

3. TRABAJO DE CAMPO Y ANÁLISIS DE DATOS

En consonancia con la hipótesis de partida y los objetivos planteados, se procede a la recopilación de los datos de los ocho largometrajes dirigidos, y la novela escrita, por Jonás Trueba. Cabe destacar que el primer visionado de la última película de Trueba se llevó a cabo el 24 de mayo de 2024 en el Septuagésimo Séptimo Festival Internacional de Cine de Cannes donde se estrenó mundialmente. Tras el mencionado visionado, y observar la riqueza intertextual y metaficcional de la película, se procedió a buscar la manera de ver el resto de la filmografía del cineasta. Mientras algunas de las películas del director se encuentran dispersas en diferentes plataformas de *streaming* como Netflix, Filmin o Movistar +, otras no están disponibles en servicios de *Video on Demand*. Por este motivo se decidió comprar los DVD de los filmes faltantes.

Con los datos seleccionados y obtenidos, se llevó a cabo un primer visionado de toda la obra de Jonás Trueba a inicios de agosto a excepción de su última película, *Volveréis*, ya que se es-

trenó a finales de mes. Mediante este primer acercamiento a los filmes se consiguió categorizar y dividir la filmografía en subapartados con el objetivo de facilitar el visionado y su consecuente análisis. Dos meses más tarde, en octubre, volvimos a ver toda la obra del cineasta para proceder a la escritura del artículo académico. Cabe destacar que durante esta etapa se llevó a cabo la lectura de *Las Ilusiones*, novela escrita por el cineasta.

4. RESULTADOS

4.1. FICCIÓN Y LA PRIMERA NOSTALGIA: *TODAS LAS CANCIONES HABLAN DE MÍ*

Hay dos momentos en la vida (momentos que pueden repetirse incansablemente a lo largo de ésta, por cierto) en que creemos que todas las canciones que escuchamos están hablando de nosotros. Uno es al enamorarse, en el inicio activo de una relación. El otro momento corresponde al de la ruptura, cuando toda canción melancólica (que no necesariamente de amor), cuando toda melodía aún sin entender la letra, cuando todo acorde oído al alza y de casualidad en una emisora parece estar compuesto para nuestro dolor (Ferrón, 2011).

El yo herido, melancólico, al que le describen todas las canciones (y películas, y libros), será el encargado de abrir el telón de la filmografía de Jonás Trueba. El hijo del veterano Fernando debutará en el largometraje con apenas veintinueve años y titulará así, haciendo referencia a ese instante en el que el individuo con el corazón roto piensa que el universo le habla directamente, su ópera prima: *Todas las canciones hablan de mí*.

Comenzando la película con unas viejas estanterías repletas de libros, Trueba narrará los momentos posteriores de la ruptura entre Ramiro (Oriol Vila) y Andrea (Bárbara Lennie), una pareja casi en la treintena que llevaba más de seis años juntos. A este quebranto, en el que en ningún momento se explican los motivos de ruptura, le acompañan los clásicos vaivenes mundanos; quedar con la antigua pareja para terminar haciendo el amor (con su consecuente arrepentimiento), ahogar las penas entre amigos, retomar el contacto con antiguos ligues, o poner en práctica la vena artística, serán el mantra que seguirá nuestro protagonista.

Teniendo como base la ruptura amorosa, Jonás se bastará de diferentes elementos dentro de la propia diégesis para crear relaciones intertextuales. En el caso de Ramiro, aparte de ser el personaje melancólico con una evidente crisis existencial y creativa, también es graduado en filología y trabaja en la vieja librería de su tío (un guiño a la relación del cineasta con su tío David, también escritor y director). Por ende, y siendo consecuente con esta naturaleza literaria, la película se dividirá (como si de un libro se tratara) en siete capítulos; mostrará planos con decenas de libros, y citará a diestro y a siniestro a autores como Kundera, Pizarnik o Martín Gaité que definirán el estado de ánimo de los personajes: “Me gusta mucho pero es muy triste, me acordaba todo el rato de ti” declara Andrea a Ramiro en relación a un poema de Pizarnik (Mendieta, 2023b).

Como el propio Jonás admite en una entrevista, los siete intertítulos dotan a la película de cierta identidad fragmentada, y subrayan la idea de una obra sin una línea argumental clara donde se compartimenta y trabaja por asociación de ideas y de sensaciones. A su vez, siguiendo con estos títulos de capítulo, Trueba remarca el guiño dedicado al disco de Bunbury con Nacho

Vegas ("El tiempo de las cerezas"), subraya la forma de evocar a Pío Baroja ("Las inquietudes de Ramiro Lastra") y enfatiza en la cita kunderiana ("La paradoja matemática de la nostalgia") (Castro, 2010).

Si Ramiro resultaba ser un escritor de poesía melancólico que trabaja entre libros llenos de polvo, Andrea es graduada en arquitectura. Hay un instante en la película donde ella, refiriéndose a una plaza que quieren remodelar, defiende que hay ocasiones donde en vez de buscar tanta innovación y efectismo, es mejor dejar las cosas como están. La nostalgia del protagonista también es la del director, nostalgia por un mundo anterior, analógico, en el que el amor se transmitía por escritos.

Jonás define como embudo el momento (surgido espontáneamente) donde la película pasa del fragmento de Kundera a la canción de Battiatto ("La estación de los amores"), y admite que es en ese instante cuando aparece el gran tema del filme: la primera nostalgia. Esa sensación, o momento, en el que el joven individuo recapitula y echa cuentas por primera vez, el instante de lucha entre el presente y el pasado, será de lo que terminará hablando la obra (Castro, 2010).

Como deja intuir la combinación Kundera-Battiatto, no solo existe literatura en *Todas las canciones hablan de mí*. La ópera prima de Jonás bebe mucho del séptimo arte, sobre todo de ciertos maestros del diálogo supuestamente cotidiano que, a pesar de parecer vacuo, está cargado de contenido (Maldivia, 2010). Estos personajes que reflexionan sobre los vaivenes del amor, y el uso de la narración y de los espacios urbanos, evocan a nombres como Woody Allen, Francois Truffaut o Eric Rohmer, que se hacen notar desde el póster de la película (clara la referencia a Manhattan) o la identidad del protagonista, que el propio Jonás admite de ser en parte autobiográfica (Castro, 2010), y tanto recuerda al Antoine Doinel de Truffaut (Costa, 2010).

Figura 1. Pósters de las películas *Todas las canciones hablan de mí* y *Manhattan*.



El personaje que mirando a cámara recita cartas del pasado, o reflexiona sobre la separación, es otro de los elementos *truffautianos* (extraído directamente de *Las dos inglesas y el amor* (1971)) que inundan la película y dota de un carácter, junto al voz en off en tercera persona, rupturista a la obra (Olmedo, 2010).

Figura 2. Primeros planos de *Todas las canciones hablan de mí* y *Las dos inglesas y el amor*



El séptimo capítulo, el que cierra la película, titulado “Amor transparente” comenzará con uno de los edificios favoritos de Andrea, y servirá para adelantar el cambio de parecer en forma de arrepentimiento que vive Ramiro. Jonás termina su ópera prima repitiendo la intertextualidad formal con Truffaut y muestra al protagonista personificar lo que todas las canciones han hablado de él. Ramiro lee a Andrea la carta que ha escrito de su puño y letra, y a ritmo de jazz, admite echarla de menos, quiere compartir ese instante con ella y, a fin de cuentas, aún la sigue queriendo.

4.2. LA DECISIÓN DE HUIR. ROMPIENDO LA ILUSIÓN FICTICIA: *LOS ILUSOS* Y *LOS EXILIADOS ROMÁNTICOS*

Tres años le bastarán al joven Trueba para estrenar su segundo largometraje y a su vez debutar en la literatura. Jonás presenta en 2013 *Los Ilusos*, película que homenajea directamente la novela homónima de Rafael Azcona y publica *Las Ilusiones* (Jonás Trueba, 2013), libro-diario que medita sobre el proceso creativo de rodar el filme y dialoga entre “el estado y pensamientos que se mezclan en el momento de ver, hacer, compartir y vivir la película” (Pitters, 2022).

Los Ilusos comienza dejando clara, dualmente, la intención del director; por una parte, y en primera instancia, se puede observar un rótulo de letras blancas sobre fondo negro que avisan al espectador de que está a punto de presenciar una película entretiempos, un proyecto filmado en los ratos libres, y entre amigos, desde noviembre de 2011 hasta junio del año siguiente. Los protagonistas de dicha obra son *Los Ilusos*, “jóvenes artistas que quieren dedicarse al cine, al teatro, a la pintura, a la música, pero no lo consiguen” (Trueba, 2013: 8).

A parte de esta intencionalidad por dar la espalda a un proceso industrial establecido, y a continuación de la mencionada frase, los primeros planos de la película mostrarán, prediciendo cierta intencionalidad por desmontar el artilugio fílmico que más adelante se llevará a cabo, diferentes pinturas utilizadas antaño en máquinas precinematográficas que emulaban primitivamente la imagen en movimiento con el objetivo de contar una historia al espectador.

Figura 3. Inicio de *Los Ilusos*



Rodada con una Arriflex SR1 y 5000 metros de película super 16 milímetros, regalos de Javier Trueba (Broullón, 2015), *Los Ilusos* da la espalda la ficción colorida y férrea de *Todas las canciones hablan de mí* y se atreve a experimentar creando varias capas que parten de la historia de un iluso, León (referencia al cortometraje dirigido por su padre *El León enamorado* (Fernando Trueba, 1979) y actuado por Francesco Carril); un director que quiere rodar una película sobre el suicidio. Asimismo, la cinta continúa con instantes donde se reflexiona sobre la propia filmación y se enseña, en un intento metacinematográfico, al propio director, al equipo del rodaje o a los actores fuera de la ficción.

Poco más de cinco minutos necesitará la película para que la ficción y la realidad, el enunciado y la enunciación, se den de bruces en una secuencia donde la naturaleza ficticia que muestra al grupo de amigos pasear por la Plaza Mayor se ve obstaculizada, cercenada, por una la voz en off del propio cineasta ordenando grabar el ambiente de los cielos madrileños.

Será este el instante donde el espectador pueda ver el título de la película escrita en una especie de cartela cristalina que recuerda a los del cine mudo. A partir de este momento el relato ficticio coexistirá con lo que se encuentra antes y después de rodar un plano; se mostrarán los sutiles detalles de grabar las voces en off, se exhibirá las claquetas de inicio y final, y habrá momentos donde se verá a Jonás aconsejar a sus actores.

Figura 4. Ruptura de la ficción en *Los Ilusos*.



Al intento de cineasta protagonista le acompañarán la dupla de personajes formada por Bruno (Vito Sanz) y Lillian (Isabelle Stoffel), actores amateurs que quieren meter la cabeza en la industria, y se les sumará a posteriori Sofía (Aura Garrido), estudiante de periodismo que terminará viviendo un romance con León. Estos serán *los ilusos* que junto a Jonás y el reducido equipo técnico rodarán en su tiempo libre y sin un guion claro el experimento que tanto recuerda, en trama, sobre todo, a *La noche americana* (*La Nuit américaine*, François Truffaut, 1973). Cabe destacar, a pesar de compartir punto de partida, la forma en la que Trueba deja de lado esa idea que plantea Truffaut de mostrar el cine como un monstruo indomable que arrasa con todo lo que tiene a su paso, y apunta más bien al oficio, al disfrute y al ingenio de crear una película (Vallarelli, 2023).

Como admite Jonás: “*Los ilusos* es una película sobre nosotros mismos, posibles personajes de ficción, en un tiempo de espera, de incertidumbre, lleno de posibilidades” (Broullón, 2015). Por ello, la película resulta “tan amplia y poco traducible como la trama cotidiana más transparente de la vida del director, el productor, los actores, el fotógrafo, el sonidista, el montajista, las vidas de todos los que están dentro y fuera del cuadro” (Ergueta, 2014).

A este resultado entre ficción cotidiana y realidad que traspasa la pantalla le seguirán, como ya ocurría en su ópera prima, diferentes autores literarios referenciados como Edouard Levé por *Suicidio* (2020), Chusé Izuel por el instante donde León, después de pasar la noche con Lillian,

lee en voz alta (y Jonás proyecta en pantalla) un pasaje de *Genios o enamorados* (2007) o la constante intertextualidad, que se da tanto figurativamente como explícitamente mediante una cartela, a *La muerte del cine* (2005) de Cherchi Paolo Usai (Pitters, 2022).

Siguiendo con la idea de poner en duda y reflexionar sobre el cine contemporáneo que plantea Usai, cabe destacar que *Los Ilusos* también cuenta con un carácter rupturista sobre el sistema industrial y narrativo establecido que recuerda en parte al cine de Jean-Luc Godard (Broullón, 2015). Además de mostrar los personajes vivir los vaivenes artísticos y amorosos que les depara la vida, la película apuesta por darle la espalda a un uso de la información narrativa meramente utilitaria y se centra en los detalles, las mínimas expresiones, para conseguir filmar, en última instancia, los gestos de humanidad que comúnmente se suelen excluir de las películas (Vallarelli, 2023).

Existe un instante en el film donde León y Bruno se ríen de cómo un productor importante empezó a correr cuando el actor amateur le preguntó sobre aquella película en la que iban a trabajar juntos. En consecuencia de este hecho, la pareja de amigos piensa, teoriza, sobre los motivos de dicha reacción, e intentan rellenar en su cabeza los huecos de la historia para conseguir una respuesta coherente. El ejercicio que lleva a cabo la pareja protagonista será la misma que el espectador tendrá que llevar a cabo mientras visiona *Los Ilusos*, ya que es la propia película la que reniega de los instantes claves que comúnmente harían avanzar la trama y apuesta, mediante elipsis y cartelas, por unos saltos entre eventos cotidianos para buscar un espectador activo, e iluso, que mira y piensa en la obra que está viendo (Broullón, 2015).

Para finalizar con el análisis de la obra, cabe destacar que los diferentes personajes mirarán dubitativos a León cada vez que este manifieste su intención de llevar a cabo una película sobre el suicidio. “Ya lo decía Rivette, filmar el suicidio es cosa de impostores” (Trueba, 2013). Como ya ocurría en su ópera prima, *Los Ilusos* tampoco está exento de referencias provenientes del séptimo arte. Jonás parte de la idea de Usai y cita de manera literal, cuando a León le regalan el DVD de *Vive l’amour* (1994), y luego en forma figurativa, mientras él y Sofía asisten a un cine vacío que recuerda a *Good Bye, Dragon Inn* (2003), al taiwanés Tsai Ming-liang. Asimismo, hay un instante durante esta proyección donde Trueba convierte a su protagonista en un personaje de cine mudo y lo muestra preguntar, con la banda sonora de *La Gran Ilusión* (*La Grande Illusion*, Jean Renoir, 1937) de fondo, por la mala calidad de la copia y crea así un instante cómico sobre la naturaleza actual del cine digital (Ergueta, 2016).

Cada vez que alguien cuestiona la buena intención de León por hacer una película sobre el suicidio, este explica que será un film que con el suicidio hablará de la vida, que dicho acto marcará la vitalidad del resto de personajes. No es casualidad que Jonás cite *La muerte del cine* y decida ficcionalmente en los compases finales de la obra abandonar las decenas de películas “vietnamitas, rusas, italianas” que “no se pueden encontrar en internet ni están editadas” y cerrar la obra, ahora en formato documental, con imágenes, llenas de luz, de unas niñas jugando junto a Jonás con dichas cintas antiguas. Como admite el cineasta: “Sigo dando vueltas a la idea de mezclar el cine que envenena todo y el cine que todo lo purifica” (Trueba: 41, 2013).

Figura 5. Final de *Los Ilusos*.



A su vez, “La muerte del cine sólo puede ser un principio, un punto de partida” (Trueba, 2013: 60). Hay cierta idea reparadora, redentora incluso, en el final de *Los Ilusos*, donde el hermetismo de una industria y de un tipo de cine (que el propio director admite venerar) “mueren”, dan paso, a un instante cotidiano y real donde la infancia, y por ende la ilusión, juegan con el material fílmico para así dar paso a un futuro incierto, pero a su vez esperanzador.

“Jean-Luc Godard sostenía que, con un coche, una pistola y una chica bastaba para hacer una película”. La tercera incursión en el largometraje de Jonás toma prestada esta idea, y plantea una road trip movie siguiendo el concepto de filmar con lo mínimo, sobre la marcha, y dejar de lado las exigencias industriales del séptimo arte (Bernades, 2015).

Los exiliados románticos creo que surge de las ganas de seguir rodando con el equipo de *Los Ilusos*. Sentíamos que habíamos conquistado una especie de libertad y alegría de trabajar con lo puesto, renunciando a algunas de las herramientas que tienes cuando haces una película normal y, a la vez, ganándonos la posibilidad de tener los tiempos que quisiéramos, de no tener la presión de “¿esto qué va a ser?” o de si tiene que tener éxito o no... (Galán, 2015).

Rodada en doce días, en tres o cuatro ubicaciones, con un equipo reducido y teniendo la canción Oda al amor efímero de Tulsa como única pincelada de lo que podría (o no) ser el guion que terminaría viendo el espectador; son los elementos que cimentan la base de una historia de tres amigos que partirán desde Madrid rumbo a tierras galas con el objetivo de reencontrarse con sus amores de verano.

Dicha idea, que el propio Jonás admite proveniente de una noche de borrachera (Galán, 2015), sigue la estela entre documental y ficción que ya planteaba *Los Ilusos*. En *Los exiliados románticos* Vito Sanz actuará de Vito, Francesco Carril será Francesco y Luis E. Parés hará de Luis. El espectador no sabe nada de estos tres amigos que viajan en una pequeña furgoneta naranja, pero es invitado a compartir este final estival con el trío protagonista, a ser ese invitado mudo que ocupa el cuarto asiento del vehículo (Bernades, 2016).

Francesco será el primer iluso en reencontrarse con su amor efímero: Renata (Renata Antonante), una mujer italiana con la que él había comenzado una historia de amor pero que terminó reulando por miedo. Después de hacer las paces, y reflexionar sobre el libro *Las pequeñas virtudes* (1962) de Natalia Ginzburg, Jonás mostrará las calles de la capital occitana donde Renata y Francesco se darán un beso con sabor a pasado. Con los protagonistas diegéticos de fondo, y los ciudadanos en primera instancia pasando y mirando a cámara, se dará otro momento donde la ficción y la realidad se unirán en el encuadre.

Trueba dotará de especial importancia a la banda sonora compuesta por Miren Iza (Tulsa). Haciendo referencia a una de las canciones de la cantante, *Los exiliados románticos* también cuenta con esa idea de dejar de lado aquel romance del pasado, ese pensamiento efímero y seguir adelante. En palabras del propio Jonás, este tipo de relaciones, las historias de amor que han terminado, o no han llegado a comenzar, son las que nos consumen más tiempo (Morán, 2015).

Al llegar a París, Luis se reencontrará con Isabelle (Isabelle Stoffel), una mujer suiza con la quiere construir un futuro y tener un hijo. En contraste, Vito no correrá la misma suerte que sus amigos, dicho personaje, que se ve practicar su francés, chapurreado desde el inicio de la cinta, se topará con Vahina (Vahina Giocante), una parisina con la que compartió un par de noches y por la que está locamente enamorado. El tercer iluso confiesa su amor como quien se despide de un muerto al que ha querido, y extiende una carta escrita (repitiendo Jonás el mismo *modus operandi* que en su ópera prima) que transmite sus sentimientos, asumiendo la unidireccionalidad del sentir, y encarnando lo ilusorio del amor junto a la valentía común de todos *los ilusos* (Villagra, 2021).

Jonás crea un tríptico amoroso mediante los tres amigos protagonistas. Francesco rechazará a Renata, Luis querrá construir un futuro con Isabelle, y el personaje de Vito vivirá uno de los momentos más vergonzosos de su corta vida al ver que Vahina no siente lo mismo que él. Aparte de la variedad de casos, el idioma es otro de los elementos diferenciales que separan a estas mujeres. Italia, Suiza y Francia serán las nacionalidades de los amores efímeros de los protagonistas, y por ello escucharemos a Francesco, Luis y Vito dejar de lado el castellano para comunicarse con sus respectivos intereses románticos. Además de dotar de un carácter exótico a la cinta, esta elección también apuesta, como pasa en el caso del cine, por remarcar la universalidad de los sentimientos y el amor.

Los exiliados románticos ve su final al iniciar el viaje de vuelta a tierras madrileñas. Mientras conducen por autopistas galas, Jonás terminará su tercera película con un recurso a lo Godard mezclando la diégesis de los personajes, la aparición de Tulsa y la banda sonora extradiegética (Bernades, 2016). Con parada en un lago incluido, parece que el grupo de amigos observan melancólicos la despedida de un verano, y una era, que no volverá, y afrontan el futuro con cierta nostalgia, pero también con la ilusión por descubrir las aventuras, desamoríos y anécdotas que les deparará.

4.3. ASENTANDO LA FICCIÓN: LA RECONQUISTA Y LA VIRGEN DE AGOSTO

El cuarto largometraje de Jonás Trueba, *La Reconquista*, cuenta cómo un hombre en la treintena, Olmo (Francesco Carril), que vive con su pareja, Clara (Aura Garrido), se reencuentra una noche con su primer amor adolescente, Manuela (Itsaso Arana). Los dos personajes que llevaban quince años sin saber nada del otro, quedarán en las escaleras del Viaducto de Segovia, que como explica el propio Jonás "son como una extensión al centro de Madrid [...] me parece que tienen algo de laberinto" (Faus, 2016).

Segundos después de juntarse, Manuela sacará una carta del bolso, un escrito donde el Olmo del pasado admite querer pasar el resto de su vida a su lado. Mediante los motivos de las escaleras y la carta Jonás crea una relación intertextual entre el final de su ópera prima, *Los exilia-*

dos románticos y *La Reconquista*. Mientras en *Todas las canciones hablan de mí* la subida del viaducto y la posterior carta servían para que Ramiro, con la mirada en el futuro, le transmitiese a Andrea que la echaba de menos, en el inicio de su cuarta película, Trueba mira al pasado y muestra a un protagonista que no se acuerda del contenido de dicho texto.

Figura 6. Escaleras del Viaducto de Segovia en *Todas las canciones hablan de mí* y *La Reconquista*.

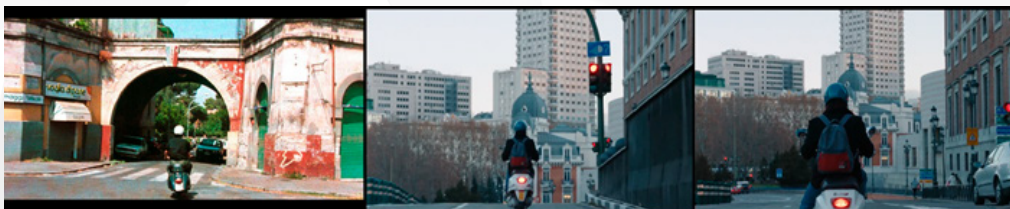


La Reconquista está dividida en tres partes marcadas. La primera cuenta el reencuentro de Olmo y Manuela, y muestra cómo avanza su relación durante una noche de fiesta. La segunda transcurre en poco más de una hora y cuenta el regreso a casa de Olmo y el desayuno con Clara. La última parte, rodada en doce días y aún sin tener un guion (Medina, 2016) muestra la historia de amor adolescente entre el Olmo y la Manuela del pasado.

Después de reencontrarse en las escaleras, Olmo y Manuela beberán en un restaurante asiático, irán al concierto del padre de ella (actuado por Rafael Berrio, músico y en este caso compositor de la banda sonora), bailarán swing y casi se besarán. En estas pocas horas, los dos protagonistas pasarán de ser pseudodesconocidos, seres desconectados de su primer amor, a reconquistar el corazón del otro y desbloquear esos recuerdos y sentimientos que el espectador verá en la tercera parte de la cinta.

Al terminar la noche, y la pareja bajar (esta vez casi a oscuras y en silencio) las escaleras del viaducto, Olmo coge su escúter y comienza la vuelta al hogar. En este instante donde se ve al protagonista conducir, y se escucha extradiegéticamente la canción *Arcadia en flor* de Berrio, Jonás referencia la *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993) de Moretti y lleva a cabo un *dolly zoom*. Este recurso formal, a parte de generar cierta inquietud en el espectador, le sirve a Trueba para ejemplificar formalmente el cambio que se da en el corazón del protagonista respecto a lo que siente por Manuela.

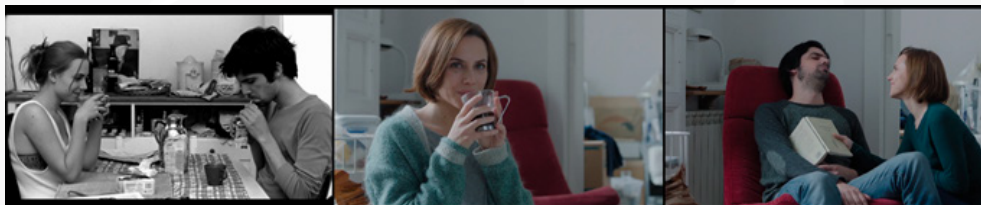
Figura 7. Fotogramas de *Caro Diario* y *La Reconquista*.



Como explica Trueba, cada parte de la película está construida mediante una gama cromática muy marcada (Faus, 2016), pero no solamente el color ambiente importa en *La Reconquista*; Jonás define mediante el color azul a Olmo y utiliza tonos rojos con Manuela. Asimismo, al llegar a casa, y limpiarse la imagen a tonos blancos, la cinta atribuye el color verde al personaje de Clara, remarcándola como tercera vía cromática. Mientras la pareja habla y desayuna,

Jonás traza otro paralelismo metacinematográfico con *Los Ilusos*. La segunda película de Trueba muestra a una joven Aura Garrido besarse con Francesco Carril, pasar la noche juntos, y desayunar los pocos alimentos de los que dispone el joven cineasta. Ahora, dos películas más tarde, parece que la relación ha funcionado.

Figura 8. Francesco Carril y Aura Garrido en *Los Ilusos* y *La Reconquista*.



La tercera y última parte de la película narrará el inicio y final de la corta relación novel entre Manuela y Olmo. Cabe destacar que, durante este último tramo, que se podría entender desde un flashback hasta una ensoñación del protagonista, el espectador escuchará en los momentos importantes el afinar de una guitarra, el *Concierto para dos mandolinas* de Vivaldi o las canciones de Rafael Berrio, sonidos que ya se introducían en el reencuentro de la primera parte y que dotan a la cinta de cierto carácter circular y autorreferencial.

La Reconquista ve su final volviendo al presente. Durante este instante se puede observar a un Olmo pensativo y cabizbajo, y a su vez escuchar en off al personaje leer, y ahora, entender, las palabras de la carta que le dedicó a su primer amor. Así define el final de la cinta Jonás: “Creo que aquí están conjugados los famosos tres tiempos que uno siempre aspira a que convivan en una película: Manuela de adolescente es el pasado, Olmo el presente, y la carta el futuro [...] Aunque parezca que representa el pasado, la carta en realidad tiene mucho de futuro” (Faus, 2016).

Se podría considerar a *La virgen de agosto* (2019) como la película de Trueba más ligada a la ficción cinematográfica convencional. Puesto que en este film apenas se utilizan algunos recursos metaficcionales. Además, también se aleja de las tramas que el director madrileño pone como foco central en su cine, las relaciones interpersonales de carácter romántico. En este caso la historia no la mueve el amor, si no el afán de la protagonista por conocer lugares y personas en Madrid, lugar que podría considerarse coprotagonista de la película. Por ello, ante la escasez de metaficción y romanticismo, su principal conexión con su filmografía es a través de la intertextualidad, y, más concretamente, la autorreferencialidad.

Eva (Itsaso Arana), una mujer de treinta y tres años, decide quedarse el mes de agosto en Madrid, la ciudad en la que vive. Ha sufrido una ruptura sentimental y ha dejado su trabajo de actriz. Mientras sobrelleva esta crisis, Eva se dedica a vagar por la ciudad encontrándose con conocidos y conociendo a su vez a nuevas personas que amenizarán su estancia.

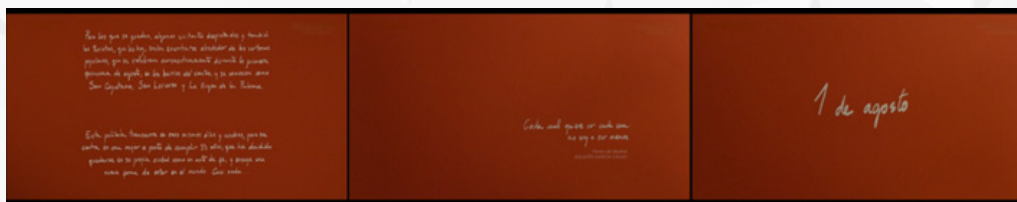
Trueba comienza el film tomándose una licencia extradiegética, situando la historia espacial y temporalmente a través de un texto (Martínez y Castro, 2022). El texto está planteado como si de un escrito del propio director se tratara. Esto queda patente en el último párrafo de este texto introductorio, que ofrece un breve contexto del personaje protagonista: “Esta película transcurre en esos mismos días y noches, pero se centra en una mujer a punto de cumplir 33 años, que ha

decidido quedarse en su propia ciudad como un acto de fe...” Además, alude explícitamente al carácter filmico de la obra, mencionando que se trata de una película.

Después, comienzan los títulos de crédito, y al finalizar estos, conviene destacar dos elementos más. Por un lado, se introduce también una cita del himno de la Comunidad de Madrid, “cada cual quiere ser cada una: no voy a ser menos”. Se podría considerar que la cita resume el tema principal del film, la búsqueda identitaria de la protagonista. Que se encuentra en una crisis después de una ruptura y de haber dejado su trabajo de actriz. Pasar el verano sola en su ciudad es una forma de encontrarse a sí misma, de pensar y reflexionar sin presiones en quién quiere ser. Todo ello, ofrece al film un aura rohmeriana que tiene su reflejo concreto en *El rayo verde* (Éric Rohmer, 1986).

Por otro lado, se establece una fecha, 1 de agosto, que sitúa de manera aún más concreta el momento temporal de la película. Trueba divide la película por días, introduciendo la fecha en ciertos momentos, como si se tratara de un nuevo capítulo. Ofreciendo al film un carácter literario (Mendieta y López, 2023). Estos dos elementos muestran la intertextualidad que adorna a la película, el director madrileño se vale de otros medios para enriquecer su obra.

Figura 9. Comienzo de *La Virgen de Agosto*.



En lo concerniente a este gran espacio común en su cine que es Madrid, relaciona a sus películas mediante la repetición de espacios concretos y la forma de representar estos. Según Martínez y Castro (2022), en *La virgen de agosto* Madrid no se representa como una ciudad turística. Aunque aparezcan lugares considerados turísticos como los Jardines de Sabatini o el Museo Arqueológico Nacional, muchos otros lugares que se muestran son barrios que no tienen un grado de iconicidad como los mencionados. Se representan desde la cotidianidad, de hecho, es en estos lugares donde la protagonista conoce o se encuentra con la mayoría de personajes (Martínez y Castro, 2022). Siendo marcados como puntos sociales y de reunión. El film aborda un punto de vista antropológico de los hábitos culturales y actividades sociales que se llevan a cabo en Madrid durante el verano.

Este hecho puede encontrarse también en otras películas de Jonás Trueba. Cabe destacar que el director madrileño no pone el foco en los espacios, sino en los personajes. Es decir, Trueba no trata de enseñar mediante la cámara los espacios que habitan los personajes. Establece la importancia en los personajes que habitan esos espacios. El foco son siempre estos, rara vez se puede observar un plano sin un personaje. Así ocurre también en *Todas las canciones hablan de mí* y *La reconquista*, que suceden en distintos puntos de Madrid. Repite incluso localizaciones, por ejemplo, en los tres films pueden encontrarse escenas que ocurren en el parque urbano Las Vistillas. Por ello, mediante esta repetición de lugares y una representación común a través de la cámara, Trueba va tejiendo una relación en su filmografía que se podría considerar intertextual y autorreferencial.

Como es costumbre, Trueba repite actores para los personajes más importantes. Destacando Itsaso Arana en el papel de Eva y Vito Sanz como Agostino. Estos dos personajes hacia la parte final del film comienzan una relación sentimental. Curiosamente, Itsaso Arana y Vito Sanz repiten como pareja en *Volveréis*, sin embargo, en ese caso como una que está a punto de romper.

A pesar de ser una de sus obras menos centradas en las relaciones románticas, *La virgen de Agosto* tampoco supone una excepción. Eva y Agostino se conocen casualmente en el viaducto de la Calle Segovia, punto de encuentro de clara carga simbólica, puesto que se trata de un lugar donde se cometieron varios suicidios. Agostino es el personaje más parecido a Eva. Parece también encontrarse perdido, aunque a diferencia de Eva, su expresión y actitud demuestra melancolía. El inicio de una relación entre los dos personajes supone el tramo final del film.

En el momento después al acto sexual con Agostino, Eva comenta, casi como si se lo dijera a sí misma, que está embarazada. Mostrando incredulidad, ya que piensa que no es posible. Según Mendieta y López, este milagro en forma de embarazo puede ser el paso previo a “ser una persona de verdad” (2022: 486). Dicho esto, cabe destacar cómo esta especie de epifanía viene dada inmediatamente después del acto sexual, que en este caso puede tomarse como un acto de amor y de conexión entre dos personas desorientadas. Trueba vuelve a incidir en la importancia que tiene el amor, en este caso, como catarsis.

4.4. REALIDAD FICCIONADA: QUIÉN LO IMPIDE Y TENÉIS QUE VENIR A VERLA

En *Quién lo impide*, que se podría denominar como una obra de no ficción, aunque tiene sus matices, se graba a varios adolescentes de entre 14 y 19 años durante un largo periodo de tiempo. Fue un proyecto de cinco años, que comenzó en el otoño de 2016 y finalizó en 2021 (*Los Ilusos Films*, 2021). La larga duración del proyecto también se plasma en el film final, que consta de tres partes de aproximadamente una hora. La película mezcla fragmentos reales con testimonios de adolescentes e incluso con extractos de ficción que protagonizan los propios adolescentes.

Desde el mismo título el director madrileño hace referencia directamente a dos elementos. *Quién lo impide* es una canción del artista musical Rafael Berrio, tema que ya hace acto de presencia en *La reconquista*, film con el que se encuentra estrechamente ligado. Como ya se ha explicado, el propio artista tiene un papel en ella, interpretando al padre de Manuela (Itsaso Arana). Siguiendo con *La reconquista*, cabe subrayar que el tema aparece en la parte del film en la que Manuela y Olmo son adolescentes, interpretados por Candela Recio y Pablo Hoyos, los cuales, a su vez, tienen un papel fundamental en *Quién lo impide*.

Resulta entonces evidente plantear que Trueba relaciona este tema musical con la adolescencia y lo convierte en el símbolo de esta etapa, algo que se puede observar hacia el final del documental, en el que varios adolescentes realizan su propia reinterpretación de la canción durante un concierto. En el que también está presente Rafael Berrio. De esta manera, a través de esta pieza musical Trueba realiza un doble ejercicio. El de intertextualidad por valerse de otro medio y convertirlo en uno de los elementos centrales del largometraje relacionándolo con la adolescencia, y el de autorreferencialidad siguiendo con el mismo motivo que creó en *La reconquista*.

Figura 10. Rafael Berrio en *La Reconquista* y *Quién lo impide*. A la derecha un grupo de jóvenes cantando su propia versión del tema *Quién lo impide*.



Sin embargo, resulta más destacable aún la presencia de Candela y Pablo. Estos dos jóvenes vuelven a aparecer en *Quién lo impide* como ejes principales del film. Pero esta vez interpretándose a ellos mismos. Si se menciona "interpretación" es porque el documental contiene también algunos fragmentos ficcionados construyendo así un relato dentro de otro relato (mise en abyme). Es decir, Trueba se vale de dos capas narrativas, la documental y la ficticia. Sin embargo, aunque pueda ser deducible, nunca se llega a dejar claro cuál supone la parte ficcionada y la que no, creando una confusión y una especie de caos como representación de la propia etapa que están viviendo todos y todas los/as adolescentes. Esta interpretación de sí mismos crea la sensación de que los/as adolescentes o personajes transitan entre lo real y lo ficticio. Se produce una metalepsis, ya que estos/as parecen moverse entre los distintos niveles narrativos del film. Para añadir más a esta combinación, Trueba también juega ligeramente con la temporalidad a través de imágenes y el uso del voice-over.

Quién lo impide comienza con una videollamada entre el director y algunos/as de los/as adolescentes implicados/as en el largometraje. Esta presencia del propio director será constante durante todo el metraje, ya sea en forma de apariciones muy breves o mediante su voz. Después de la videollamada a modo de prólogo, la siguiente secuencia resulta fundamental para entender la dinámica del film. En esta secuencia los/as adolescentes se reúnen por parejas y cada pareja forma una historia ficticia que establece una relación de amistad o amorosa turbulenta. Después, cada pareja actúa esa relación delante de Candela y Pablo, quienes hacen de consejeros con el fin de solucionar el problema de cada pareja. De esta forma, desde el inicio Trueba establece el constante juego entre ficción y documental que se muestra durante todo el metraje. Ya en el siguiente fragmento se introduce una secuencia posiblemente ficcionada protagonizada por algunos/as de los/as adolescentes que aparecían en la secuencia anterior.

Para finalizar con esta mezcla, el cineasta madrileño también recurre a testimonios reales de adolescentes, propio de un formato más cercano al debate o a la entrevista. Estos son fragmentos que se introducen entre las partes ficcionadas. En estas partes vemos, con sus miradas fijas en el director, que se encuentra fuera de campo y se puede escuchar su voz de vez en cuando, a estos/as adolescentes opinando sobre distintos temas. Muchos de estos/as adolescentes también son parte de los fragmentos ficcionados.

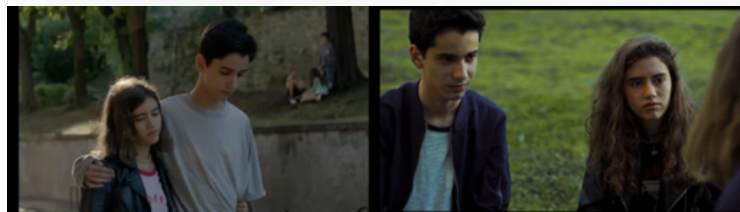
Figura 11. Fotogramas de *Quién lo impide*.



Esta ficción está especialmente protagonizada por Candela y Pablo. Este hecho resulta notorio en la segunda parte. Cada uno protagoniza una secuencia y está narrada por la otra persona. Es decir, la secuencia que protagoniza Candela está narrada por Pablo y la de Pablo por Candela. Sin embargo, la narración no se mantiene objetiva y cada uno de ellos expresa en momentos puntuales sus sensaciones u opiniones. Como ya viene siendo habitual en el cine Trueba, en las dos historias el amor tiene un papel importante. En la parte de Candela, ella empieza a salir con Silvio, un chico que conoce a través de otros amigos. Pablo, por otra parte, se enamora de una compañera de clase con la que entabla amistad durante un viaje de fin de curso a Andalucía.

El ejercicio metaficcional también se produce por medio de la temporalidad. Destaca el uso del voice-over, que se incluye casi constantemente en las secuencias que pueden considerarse ficcionadas. En ellas, el personaje protagonista de la escena habla sobre sus acciones y sensaciones. En varios momentos se habla en pasado, como si estos estuvieran viendo el metraje de la secuencia y opinando en tiempo real sobre ella. Este hecho, resulta más claro aún hacia el final, cuando Trueba enseña a Pablo y Candela algunos momentos del metraje. Se deduce que se están viendo a ellos mismos hace algunos años, ya que la producción duró cinco años. No es casualidad que el último título tenga el nombre de "Un pasado futuro". La importancia de Candela y Pablo reside en que Trueba los ha acompañado mediante la cámara desde su entrada en la adolescencia hasta su madurez en jóvenes adultos. Primero con *La reconquista*, y después, con *Quién lo impide*.

Figura 12. Candela y Pablo en *La Reconquista* y *Quién lo impide*.



Este juego entre ficción y realidad también lo sigue en *Tenéis que venir a verla*, un largometraje producido por *Los Ilusos Films* y distribuido por *Atalante*. Se realizó después de la pandemia, algo importante, puesto que en la propia película se refleja la situación postconfinamiento y los mismos personajes hacen referencia a ello. Según Trueba, la realización de este film se lo tomó como un reto personal para sacar una película adelante ante la extraordinaria situación que se estaba viviendo (Juevas, 2022). En esta película, dos parejas (Itsaso Arana interpreta a Elena, Vito Sanz a Daniel, Irene Escolar a Susana y Francesco Carril a Guillermo) vuelven a quedar mucho tiempo después. Tras ese primer encuentro postconfinamiento, seis meses después, una de las parejas acude a la casa de la otra, que se encuentra en un lugar rural.

Ya desde el propio título, la película intenta ir más allá, puesto que "*Tenéis que venir a verla*" realiza un claro llamamiento al espectador para que vaya a ver el film. Este juego con el título recoge un mayor significado por la situación en la que quedó el cine durante y después de la pandemia. Se puede interpretar que el título tiene el fin de animar a la gente a que vuelva a las salas de cine, además de incitar a ver la propia película. Esta misma frase se dirá explícitamente dentro del film, pero sin salir de la diégesis.

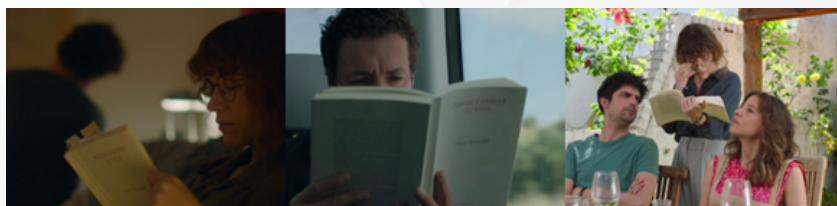
En el primer encuentro de las dos parejas, la compuesta por Susana y Guillermo, animan a la otra pareja a ir a su casa, que se encuentra en una zona rural. Sin embargo, esto al principio no se especifica. Y antes de que se concrete sobre qué están hablando, invitan a Elena y a Daniel "a verla". Susana les dice "no puede ser que nos veamos tan poco", momentos después comenta que "la próxima vez tenéis que venir vosotros", a lo que Guillermo, para reforzar la frase dice, "*tenéis que venir a verla*". El subtexto de este diálogo traspasa la diégesis refiriéndose directamente al espectador. Trueba aquí realiza un juego con el público escondiendo al principio el objeto principal de la conversación. Ante la idea de "ir a verla" es Daniel quien se muestra más reticente.

Partiendo de esta interpretación, se podría denominar a Susana y Guillermo como entidades que animan al espectador a ir al cine, mientras que Elena y Daniel representan a dos tipos de espectadores. Elena al persuadido y Daniel al indeciso o receloso que finalmente acaba convencido, puesto que los dos acuden a la casa de la otra pareja. Así lo confirma Trueba en una entrevista, donde compara la idea de ir a la casa de unos amigos con la de ir al cine, que desde su punto de vista tiene algunas similitudes (esRadio, 2022).

La intertextualidad también tiene una función importante en la película. Esta comienza con un tema musical tocado a piano llamado Limbo, compuesto por Chano Domínguez durante el confinamiento, algo que él mismo explica en el film. La pieza hace una clara referencia al confinamiento que se vivió, algo que el título ya connota y se conecta así con el contexto del film. Cuando los personajes salen de la cafetería, también se introduce un poema que Olvido García Valdés recita en voice-over mientras los personajes se despiden y transitan por Madrid. El poema es un fragmento sacado del poemario *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Poesía reunida (1982-2008) escrito por la propia Olvido García Valdés. Así comenta Trueba su motivo de añadirlo: "Es ella la que me pone la idea de la crisis de la irrealidad. La pone en palabras de una forma que me estimuló mucho" (Juesas, 2022).

No obstante, Trueba sigue enfatizando la literatura, y en la película los personajes hablan explícitamente sobre un libro de Peter Sloterdijk titulado *Has de cambiar tu vida*. El libro aparece durante varios momentos del metraje, pero su aparición más importante es en la segunda parte, cuando Elena y Dani comen con Susana y Guillermo en su casa. En esa escena los cuatro personajes reflexionan y conversan sobre diversos temas en relación con lo que se dice en el libro. Trueba define así la idea de introducir el libro en la película: "El libro de Sloterdijk es un libro que yo venía leyendo en esa época casi de manera compulsiva. Me atraía mucho y de pronto se me coló en la peli de una manera muy natural. ¿Por qué no podría este libro formar parte de la película? Me hizo gracia" (Juesas, 2022).

Figura 13. La aparición del libro *Has de cambiar tu vida* en diferentes momentos de *Tenéis que venir a verla*.



El tono con el que expresa la introducción del libro denota cierta consciencia de su manera de citar y sus constantes referencias. La seriedad con la que introduce otros textos en películas anteriores, contrasta con el carácter casi autoparódico de *Tenéis que venir a verla*.

Más allá de este juego interdisciplinar, se debe mencionar por último otro ejercicio metaficcional, esta vez puramente metacinematográfico. Hacia el final de la película, sucede una completa ruptura de la diégesis del film, un efecto de distanciamiento. De repente aparecen planos fugaces del equipo técnico de la película, incluido el director, así como planos de elementos naturales y la casa que habitaban los personajes. La ruptura también es técnica, puesto que estas imágenes se encuentran grabadas en formato super-8, ofreciendo menor definición, pero cierta atmósfera nostálgica y bucólica, potenciada especialmente por la naturaleza que se muestra.

Esta última parte es directamente comparable con el tráiler que se lanzó de la película. Donde se muestran también imágenes en super-8 que se grabaron durante el rodaje. El tráiler es un claro ejercicio metacinematográfico, casi pareciendo un making of de la película final y parodiando algunos tópicos de los tráilers. La intención de Trueba era enseñar lo mínimo posible generando a la vez curiosidad en el espectador, una especie de juego (eCartelera, 2022). Con esta secuencia el director madrileño mezcla una vez más no ficción y ficción. Este entrelazamiento de los dos conceptos es un reflejo más de lo que ha ido cultivando a lo largo de la mayoría de sus obras y que vuelve con *Volveréis*.

Figura 14. Fotogramas del tráiler de *Tenéis que venir a verla*.



4.5 FICCIÓN Y REALIDAD, SANANDO LA CRISIS: VOLVERÉIS

El octavo, y de momento último, largometraje de Jonás Trueba vio su estreno en La Quincena de Cineastas de Cannes en 2024 y se proclamó vencedor ganando el premio a Mejor Película Europea. La cinta parte de la premisa de una pareja en crisis que lleva catorce años de relación. Una noche, Alex (Vito Sanz), que trabaja como actor, le comunicará a Ale (Itsaso Arana), directora de cine, que quizás deberían hacer caso al padre de ella y llevar a cabo una fiesta de separación.

Volveréis plantea desde la conversación inicial de la pareja aspectos clave que Trueba desarrollará a posteriori durante las casi dos horas de metraje de la película. En primer lugar, se puede intuir la duda que tiene la propia pareja en crisis de llevar a cabo la separación y, a su vez, los personajes plantean una autoconsciencia fílmica que ya es habitual en gran parte de la filmografía de Jonás, admitiendo que la idea de hacer ese tipo de fiesta solamente funcionará en una película. Estos individuos, que por un lado tienen oficios relacionados con el hacer de un filme, y que a su vez son personajes guionizados y actuados, rompen desde el primer momento la ilusión, y subrayan el artificio de la propia diégesis ficticia entre espectador y obra.

La conversación ve su final cuando la pareja hace referencia a la lluvia y tormenta que está a punto de llegar. Dicha predicción, aparte de subrayar el clima adverso, también funciona como

preludio para entender la tempestad figurativa que sacudirá la relación de Ale y Alex. Cabe recalcar que será el personaje de Vito Sanz quien afirmará desde un punto de vista positivo, casi tranquilizador, que “hacía falta” dicha tormenta. Los siguientes instantes de la película mostrarán a la pareja protagonista desayunar, decidir llevar a cabo la fiesta de separación definida como una boda al revés y comunicar la decisión a amigos cercanos.

La narración diegética parecerá convencional hasta que Jonás introduce, como si de casi otra historia o ficción se tratase, al personaje de Ale editando la película en la que ella está trabajando y que el espectador acaba de ver. Lo que al inicio lucía solamente un ejercicio anecdótico de metaficción se convertirá en una directora de cine que rueda y edita su propia ruptura. En relación a estas dos capas ficticias con las que juega la película, cabe destacar que se le suma una tercera, esta vez extradiegética. Como el propio Jonás indica en una entrevista, el cineasta admite estar pasando por una crisis vital, y recalca que la película, aparte de contar en primer plano la ruptura amorosa, y en segundo lugar, los vaivenes de una directora en apuros, también habla del estado de ánimo y dudas que vivió el cineasta madrileño a la hora de gestar la obra (Pardo, 2024).

Como subraya Itsaso Arana, que esta vez produce y también coescribe el guion junto a Jonás y Vito, *Volveréis* plantea cierta confusión que experimentan *Los Ilusos* en el proceso creativo de una película, confusión que viven entre cine y vida, entre estar en la oficina y en la propia diégesis filmica (Sisí, 2024). Retomando la entrevista de Jonás, es curioso remarcar cómo el propio cineasta menciona que durante el rodaje bromeaba con estar haciendo su propio *Ocho y Medio* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963), película que cuenta el tormento creativo de un aclamado cineasta que a su vez funcionaba como alter ego del propio Fellini (Pardo, 2024).

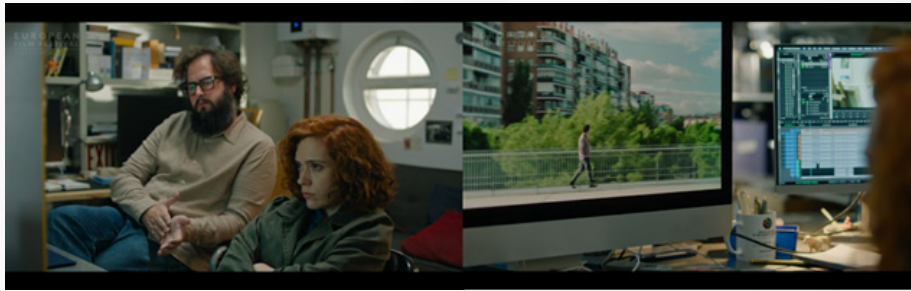
“Es mi octavo largo más un medimetroaje y nos hacía gracia decirlo porque se puede apreciar cierto reciclaje de nuestras propias historias, nuestras obsesiones de otras películas en esta [...] No es tanto que quiera hacer un discurso del cine dentro del cine como la idea de que el cine y la vida se me confunden” (Pardo, 2024).

Prosiguiendo con esta idea, y argumentando que la crisis de la pareja protagonista (y la de la directora), también hace referencia a la crisis del propio cineasta, no es casualidad que Ale y Alex lleven catorce años de relación, exactamente la misma cantidad de años que han pasado desde que Jonás estrenó su ópera prima, y en consecuencia comenzase su andadura en la industria como director.

Desde el momento que el espectador ve la sala de montaje, la trama principal de la ruptura se irá mezclando, combinando, con la vida de esta directora que monta la película que ella y el espectador están viendo. A su vez, y estrujando la idea metacinematográfica, Trueba mostrará a sus protagonistas invitar a otros individuos cercanos a la fiesta de separación y creará momentos con un claro carácter intertextual.

Un ejemplo de dicho concepto es el instante donde Alex le cuenta a Ale cómo ha invitado a su representante a la fiesta. Jonás construye *mise en abyme* el acontecimiento, mostrando en flashback lo ocurrido, pero a su vez siendo comentado en voz en off por el Alex del presente. A parte de servir para explicar lo sucedido, la película juega con la idea de que la pareja protagonista comente, teorice, lo ocurrido en el flashback, emulando la acción que el espectador realiza cuando lleva a cabo el visionado de un filme.

Figura 15. Instante donde *Volveréis* se muestra a la directora protagonista montar la propia película.



Otro de los momentos con clara naturaleza intertextual ocurre cuando Ale visita el rodaje de *Los años nuevos* (Rodrigo Sorogoyen, 2024), serie en la que está trabajando un amigo actor. El personaje interpretado por Francesco Carril, uno de los habituales en la filmografía de Trueba, explica a Ale cómo está yendo el rodaje de la serie romántica y admite no saber si su personaje llegará a romper con la pareja ficticia. Esta duda, que es extraída directamente de la serie de Sorogoyen, también funciona como espejo en *Volveréis*, donde el espectador no sabrá si Ale y Alex lo llegarán a dejar o no.

Siguiendo con la conversación entre Francesco y Ale, cabe recalcar que cuando él le pregunta a ella cómo va la película, ella le responde que tiene “ganas de dejar el cine, quiero dejarlo todo...”. Esta frase proveniente de la protagonista también se puede entender como parte de la crisis vital por la que pasa Trueba y a su vez es posible argumentar que Ale es su alter ego. Esta idea tomará aún más fuerza cuando aparezca el padre ficticio del personaje en la película y resulte ser Fernando Trueba, padre real de Jonás. A la mencionada frase de Ale le seguirá la que comunica su ruptura con Alex: “no vamos a renovar temporada”. Mediante este símil repite otra vez Trueba el vínculo entre la relación ficticia de la pareja protagonista, la inseguridad de la Ale directora y el bache del propio Trueba.

El personaje de Francesco reacciona, en primera instancia, dubitativo respecto a la fiesta, y a continuación recordará que dicha idea proveniente del padre de ella también contaba con otra anécdota, en este caso sobre la vida de Ingmar Bergman. Explica así Francesco el peculiar método de marcar la puerta de la vivienda con corazones de colores (rojo si era positivo o negro si era negativo) con el que el cineasta sueco y su pareja Liv Ullmann se comunicaban del estado de la relación durante los tres años que vivieron en la isla de Fårö. Asimismo, y después de explicar la breve historia, Francesco saca una baraja de tarot con las películas de Bergman que admite utilizar con el objetivo de preguntarle sobre qué decisiones tiene que tomar a futuro.

Cabe mencionar que a pesar de parecer una tontería, el propio Jonás admite el haber hecho uso de la mencionada baraja durante la escritura del guion de la película (Arantzazu, 2024). A su vez, y como se ve más adelante en el metraje, cuando los personajes de Ale y Alex están dudando si de verdad hacer dicha fiesta de separación se harán valer del tarot de Bergman para en definitiva llevarla a cabo. También mencionar que al final de la secuencia Trueba situará, como si de recursos de archivo se tratasen, las imágenes de la puerta verdadera donde se pueden visualizar los corazones dibujados por Ullmann y Bergman, procedentes del documental *Searching for Ingmar Bergman* (Margarethe von Trotta, 2018) y que dotan de otra capa de intertextualidad a la película.

Figura 16. Francesco Carril en el rodaje de *Los años nuevos* y la referencia a Bergman en *Volveréis*.



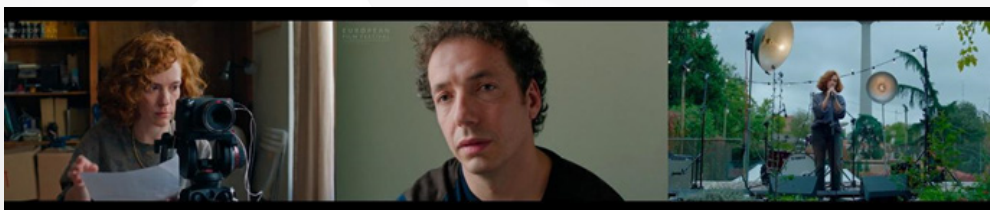
Algunas secuencias más tarde se lleva a cabo el primer encuentro entre Ale y Fernando Trueba, su padre ficticio. El instante, que partirá de un largo plano general que se reencuadra mediante zoom in (que recuerda formal y temáticamente al surcoreano Hong Sang-soo) será el momento donde ella comunicará la intención de dejar a Alex y llevar a cabo, como su padre contaba, la fiesta de separación. El padre, perplejo por la tontería que acaba de decir Ale, intentará deshacer la idea y recomendará para ello libros como *La repetición de Søren Kierkegaard* o *El cine ¿Puede hacernos mejores?* (1971) y *La búsqueda de la felicidad* (1981) de Stanley Cavell.

Como admite Jonás, *Volveréis* bebe mucho de esa idea constante de repetición que se vive en nuestro día a día, y a su vez aboga por un afán, proveniente de su padre, por la transmisión de las cosas que le gustan. El cineasta, sintiéndose identificado con la protagonista en crisis, remarca que “los libros y las películas pueden tener algo curativo” (Gil, 20024), y ve un punto de fuga, una ayuda, donde el arte protege y da cobijo al iluso desamparado.

Será esta la idea sanadora con la que Jonás concluirá su última película. Ale y Alex, la pareja que se verá anunciar su ruptura, decidirá abrir su corazón por primera vez en toda la película mediante la ayuda del artificio fílmico. Será primero Alex el que, con la excusa de pedir ayuda a Ale para grabar una separata, interprete la parte de un guion que habla de cómo se siente respecto a la relación: “Siento que no puedo corresponderte, y me siento presionado” y Ale, también recitando el guion, responderá que aún está enamorada de él.

Si la perspectiva sobre la relación de Alex se contaba mediante la imagen, y recuerda al recurso formal utilizado en la ópera prima de Jonás extraído de *Las dos inglesas* y el amor de Truffaut, el punto de vista de Ale se dará mediante el sonido, cantando frases como “te quiero, pero me da miedo que el amor siga creciendo” [...] “y lo rompa sin querer”.

Figura 17. Tramo final de *Volveréis*.



Entre estas dos declaraciones se da otro momento donde el cine, o la imagen de archivo, toma gran valor. Ale encontrará los videos donde la pareja fue de vacaciones a París y visitaron la tumba de Truffaut. Después de observar estas imágenes Ale y Alex se besarán; la pasión volverá a la pareja con ayuda de la naturaleza del medio fílmico, para así cambiar de paradigma y ver a los dos desnudos, riéndose, después de mantener relaciones sexuales como antaño. Cabe

destacar que Trueba mezclará mediante fundido los besos de la pareja y la localización de la futura celebración junto a la lluvia que tanto se esperaba al inicio de la cinta.

Para concluir el análisis, *Volveréis* termina, como su tercera cartela indica, un 22 de septiembre, es decir, el último día de verano. Ale y Alex se juntarán con sus amigos, que también trabajan en la industria del cine, para despedir la relación y el verano, pero con un gran cambio en su interior. Como admite Trueba, una crisis, aparte de tener un final catastrófico, también puede guiar al individuo a identificar y superar el problema, creando así una nueva sabiduría en el proceso (Gil, 2024). De la forma en el que tanto los distintos personajes y el título de la película adelantan, Ale y Alex, como el propio Jonás Trueba, superarán la crisis, adquirirán un nuevo conocimiento y a fin de cuentas volverán a amar, volverán a ver películas y volverán a disfrutar del proceso de crear una.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Tras realizar los análisis pertinentes, se puede argumentar que mediante el uso de la metaficción y la intertextualidad, Jonás Trueba cuenta con una autoconciencia fílmica en su obra. Esto se ve reflejado sobre todo en su inquietud acerca del séptimo arte, de la que ya habla explícitamente en varias entrevistas en relación con su último film hasta la fecha, *Volveréis*. Dicha preocupación de Trueba es mostrada a través de sus películas, las cuales utiliza para realizar una reflexión tanto del estado creativo y vital del séptimo arte como de él mismo. Con esta idea en mente, el cineasta se hace valer de recursos metaficcionales, especialmente metacinematográficos, con el objetivo de plantear la mencionada reflexividad fílmica.

Para ello, se vale principalmente de unos personajes que él mismo los denomina como ilusos. Sus protagonistas suelen ser artistas, generalmente relacionados con el cine, que se encuentran en un periodo de crisis creativa y vital. Son personajes desorientados, perdidos, casi inmersos en una búsqueda identitaria. Así se muestran Ramiro en *Todas las canciones hablan de mí*, León en *Los Ilusos*, los protagonistas enamorados de *Los exiliados románticos*, Eva en *La virgen de agosto*, o Ale en *Volveréis*. Son personajes-reflejos del propio cineasta, creando así un juego autorreferencial extradiegético.

De igual manera, Trueba refuerza esta autorreferencialidad valiéndose constantemente de los mismos actores. A través de esta repetición actoral, Trueba ofrece una sensación de continuidad entre algunas de sus películas, a pesar de que supongan realidades distintas. De esta manera, el cineasta madrileño teje una relación intertextual entre todos sus films; es el caso de Itsaso Arana y Vito Sanz, que repiten como pareja hasta en tres de sus películas: en *La virgen de agosto* comienzan, en *Tenéis que venir a verla* su relación está consolidada y en *Volveréis* a punto de romperse.

Esta autorreferencialidad puede observarse también en otros elementos. El elemento de la carta como objeto transmisor de los verdaderos sentimientos es prueba de ello. Así como objetos que pueden pasar más desapercibidos como el cuadro/cartel proveniente del Museo Marítimo de Estocolmo que aparece en varias de sus películas.

Como se ha comentado, también es destacable el uso de lo metacinematográfico, que está presente en toda su filmografía y supone una clara ruptura del canon narrativo establecido. Con

el constante juego y revelación del artilugio fílmico, el director madrileño realiza un ejercicio intertextual, en tanto que se sirve de otras disciplinas, así como de recursos que sus referentes cinematográficos (destacan Truffaut y Godard) ya utilizaron en el pasado.

Así se muestra en la mirada y diálogo a cámara que realizan la pareja de *Todas las canciones hablan de mí*, mostrando sus sentimientos con la revelación del artificio cinematográfico; en la intención de León en *Los Ilusos* a realizar una película sobre el suicidio para hablar de la vida, es decir, terminar, matar, el séptimo arte para nacer de nuevo, mejor; o valiéndose de la crisis de pareja de Ale y Alex en *Volveréis* para representar su propia crisis y superarla con la ayuda del elemento fílmico.

Otra de las características de su obra es la forma en la que el cineasta retrata a sus personajes. Individuos jóvenes y adultos son los protagonistas de sus ocho largometrajes, donde es posible identificar ciertos patrones como la edad, su situación sociolaboral y la sensación de estar perdidos y necesidad de expresarse. De esta manera construye una identidad acorde a su propia generación.

El cine de Trueba es uno que oscila entre la realidad y la ficción. Estos dos elementos están constantemente mezclados y, en consecuencia, confundidos. Porque en su ficción se reflejan inevitablemente elementos de su realidad, su identidad. En su cine se puede observar una evolución identitaria de sí mismo, en relación a su punto de vista acerca de lo creativo e indudablemente de lo cinematográfico. Además, se debe añadir a ello que lo descrito como inquietud fílmica tiene su reflejo en el amor. Un concepto esencial en su filmografía. Su manera de afrontar sus películas se ha mostrado también en la manera de retratar a sus personajes y sus relaciones románticas.

Su ópera prima, *Todas las canciones hablan de mí*, muestra un amor lleno de melancolía, una ruptura cimentada en el pesar. Esta carga dramática también la tendrán sus tres siguientes obras, y ya a partir de *La virgen de agosto* sus tramas irán perdiendo la intensidad, mostrando un amor más cotidiano que culmina en *Volveréis*, en la cual se atreve incluso a introducir comedia.

Esta evolución de las relaciones amorosas tiene su símil en la forma que Trueba ha tenido de afrontar sus films. Comienza con formas de hacer y narrar más rupturistas, fuera de la convención cinematográfica y con un equipo reducido y de confianza que le otorga más libertad. Esta independencia se sigue sosteniendo, pero pasa a ofrecer películas más enfocadas en la ficción y más planificadas. Es decir, ese hacer entre lo lúdico e improvisado se va perdiendo, ofreciendo un cine más premeditado que se encuentra en los cánones de la industria actual, y que a su vez muestra un entendimiento de las relaciones amorosas más mundano.

Teniendo en cuenta todas las ideas mencionadas, se puede concluir que Jonás Trueba se sirve del cine para ofrecer una reflexión sobre el medio y su propio estado creativo e incluso vital. Para ello se sirve de numerosos recursos metaficcional y no duda en referenciar otras obras realizando también un ejercicio intertextual llegando a extremos como la autorreferencialidad creando así un particular cosmos cinematográfico. Junto a todo ello, Jonás Trueba utiliza el amor como motor de sus tramas y reflejo de sus inquietudes, el cual va evolucionando como su estilo cinematográfico. Esta forma de realizar cine tiene un sentido para con el mensaje de sus films, la psique y el sentir de sus personajes, con él mismo, su perspectiva y relación con el arte, y especialmente el cine.

6. REFERENCIAS

- Arantzazu, P. (2024, 28 de agosto). «He llegado a odiar bastante la película»: Jonás Trueba regresa al cine con "Volveréis". SensaCine.com. <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-1000100191/>
- Arocena, C., & Marzabal, I. (2019). Películas para la educación: Aprender viendo cine, aprender a ver cine. Ediciones Cátedra.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). Análisis del film. Paidós. Barcelona
- Bernades, H. (2016, 8 de abril). Una combi, tres chicos y tres chicas. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-38497-2016-04-08.html>
- Broullón, M. A. (2015). Algunas claves de la poética de Los ilusos (Jonás Trueba, 2013): En torno al concepto de «entretiempo». Apuntes de cine: homenaje a Rafael Utrera, 2015, ISBN 9788416383085, págs. 15-26, 15-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5303138>
- Cabrejo Cobián, J. (2010). Un cine sobre el cine: La metaficción. Ventana Indiscreta, 44. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2010.n004.1406>
- Canet, F. (2014). El metacine como práctica cinematográfica: Una propuesta de clasificación. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 17-26.
- Casetti, F., & Di Chio, F. D. (1990). Cómo analizar un film. Grupo Planeta (GBS).
- Castro, D. (2010, 13 de diciembre). ENTREVISTA: TODAS LAS CANCIONES HABLAN DE MÍ. Bloguionistas. <https://bloguionistas.com/2010/12/13/entrevista-todas-las-canciones-hablan-de-mi/>
- Costa, J. (2010, 29 de noviembre). Todas las canciones hablan de mí. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a421789/todas-las-canciones-hablan-de-mi/>
- eCartelera. (2022, 17 de junio). Jonás Trueba: "Tenéis que venir a verla' la sentía breve, algo inconcluso que generase perplejidad" [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y9BM-PvV8W4>
- Ergueta, M. (2016, 18 de marzo). Los ilusos (Jonas Trueba, 2013). Warszawa. <https://warszawasite.wordpress.com/2016/03/18/los-ilusos-jonas-trueba-2013/>
- esRadio. (2022, 1 de julio). Entrevista a Jonás Trueba y a Irene Escolar por «Tenéis que venir a verla...» [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0cNEzfYNJL4>
- Faus, M. (2016, 10 de octubre). Desnudando «La reconquista» con Jonás Trueba. Jot Down Cultural Magazine. <https://www.jotdown.es/2016/10/desnudando-la-reconquista-jonas-trueba/>
- Ferrón, C. (2011, 30 de marzo). Todas las canciones hablan de mí, de Jonás Trueba. Por Celia Ferrón Paramio (30/03/2011). Asociación de Escritores de Asturias. <https://www.escriitoresdeasturias.es/literarias/cine/todas-canciones-hablan-mi-jonas-trueba-celia-ferron-paramio-30032011/>
- Galán, Edu (2015, 9 de septiembre). "Tengo la sensación de que el género masculino está en decadencia absoluta". El diario.es

https://www.eldiario.es/cultura/cine/los-exiliados-romanticos-jonas-trueba_128_2494971.html

Gil, M. (2024, 28 de agosto). Jonás Trueba: "El cine parece que le tiene miedo a la vida". Academia de cine. <https://www.academiadecine.com/2024/08/28/jonas-trueba-el-cine-parece-que-le-tiene-miedo-a-la-vida/>

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. (s. f.). Taquilla y espectadores. Recuperado 27 de enero de 2025, de <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/datos/taquilla-espectadores.html>

Juestas, M. (2022, 13 de junio). Entrevista | 'Tenéis que venir a verla': Un reencuentro dirigido por Jonás Trueba. Milana. <https://www.milanacine.es/teneis-que-venir-a-verla-reencuentro-dirigido-jonas-trueba/>

Los Ilusos Films (2021). QUIÉN LO IMPIDE. https://www.dropbox.com/scl/fo/e3hoq4xl-16h399ocpj3gh/AAFF_QLI_2021_dossier_prensa_Premios_RGB.pdf?dl=0&rlkey=9nl6383pv4xcuty4x31ftpvhg

Martínez Puche, S. y Castro, D. (2022). El espacio urbano y su influencia narrativa en el cine de ficción: una propuesta metodológica aplicada. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, 95. <https://doi.org/10.21138/bage.3301>

Maldivia, B. (2010, 14 de diciembre). «Todas las canciones hablan de mí», amor con desgana. Espinof. <https://www.espinof.com/cine-espanol/todas-las-canciones-hablan-de-mi-amor-con-desgana>

Medina, M. (2016, 27 de septiembre). ¿Qué harías si el primer amor de tu vida reapareciese para reconquistarte? elconfidencial.com. https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-09-27/lareconquista-jonas-trueba-festival-san-sebastian_1265866/

Mendieta, E. (2023b). Las múltiples caras de la literatura en la obra de Jonás Trueba. En M. Bermúdez Vázquez y J. Martín Párraga (Coords.), La palabra a través: diálogos entre el pensamiento, la palabra y el cuerpo (pp. 398-411). Dykinson S.L. <https://produccioncientifica.ugr.es/documentos/655baef71f819671967cb9dc>

Mendieta, E. y López Fernández, Á. (2023). Búsquedas y milagros de un Madrid en agosto. De Cómo dejar de escribir (2017), de Esther García Llovet, a La virgen de agosto (2019), de Jonás Trueba. Castilla: Estudios de Literatura, 14, 465-494. <https://doi.org/10.24197/CEL.14.2023.465-494>

Morán, J. MG (2015). Jonás Trueba: "Está bien que el cine se detenga en lo pequeño". Academia de cine. <https://www.academiadecine.com/2015/09/11/jonas-trueba-estrena-los-exiliados-romanticos/>

Olmedo, C. C. (2012, 14 de junio). TODAS LAS CANCIONES HABLAN DE MÍ, 2010 | Jonás Trueba. El tornillo de Klaus Revista de cine. <https://eltornillodeklaus.com/todas-las-canciones-hablan-de-mi/>

Pardo, L. (2024, 26 de septiembre). Jonás Trueba: «No podemos imponer a las obras del pasado los valores del presente». Ethic. <https://ethic.es/2024/09/entrevista-jonas-trueba/>

- Pitters Pérez, L. (2022). El escenario de los «ilusos y las ilusiones» de Jonás Trueba: Notas sobre la ciudad, el cine y las ilusiones perfectas. En J. C. Alfeo Álvarez y L. Deltell Escolar (Eds.), *Madrid, ciudad de imágenes* (pp. 153-164). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8505977>
- Ruby, J. (1996). *Visual Anthropology*. In: Levinson & M. Ember (Eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology* (pp. 1345-1351), New York: Henry Holt and Company.
- Sisí Sánchez, A. (2024, 27 de agosto). "Discutir, discutimos siempre. Es un proceso abierto y esa discusión es buena": Jonás Trueba e Itsaso Arana (y Vito Sanz) vuelven a colaborar en 'Volveréis'. *Vogue España*. <https://www.vogue.es/articulos/volvereis-jonas-trueba-itsaso-arana-vito-sanz-entrevista>
- Tarín, F. J. G., & Marzabal, I. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. https://www.academia.edu/2078251/Una_propuesta_metodol%C3%B3gica_para_el_an%C3%A1lisis_del_texto_f%C3%ADlmico
- Trueba, J. (2013). *Las ilusiones*. Periférica.
- Trueba, J. (2014). La hipótesis resuelta. *Comparative Cinema*; Núm. 5 (2014): *Pedagogías de la creación*. <http://repositori.upf.edu/handle/10230/49391>
- Vachon, E. (2006). *Seeking an Aesthetics of Metafiction*. Senior Honors Projects. <https://digital-commons.uri.edu/srhonorsprog/1>
- Vallarelli, F. (2023, 10 de octubre). Los ilusos #55. *REVISTA 24 CUADROS*. <https://revista-24cuadros.com/2023/10/10/los-ilusos-55/>
- Van Zoonen, L. (2017). Intertextuality. En P. Rössler, C. Hoffner y L. van Zoonen (Eds.), *The International Encyclopedia of Media Effects*. Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0219>
- Villagra Domínguez, P. (2021, 5 de abril). «Los exiliados románticos», una oda a la amistad sobre ruedas. *Cinemagavia*. <https://cinemagavia.es/los-exiliados-romanticos-pelicula-critica/>
- Zavala, L. (1996). *Elementos para el análisis de la intertextualidad*. La Colmena. https://www.academia.edu/1331310/Elementos_para_el_an%C3%A1lisis_de_la_intertextualidad
- Zavala, L. (2005). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UAM Xochimilco.
- Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica: Cine, pensamiento y emoción*. Cátedra. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=750818>
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: El estado de las cosas. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 51-58. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>

5.1. OBRAS MENCIONADAS Y UTILIZADAS

5.1.1. OBRAS AUDIOVISUALES

- Allen, W. (Director). (1979). Manhattan [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.
- Fellini, F. (Director). (1963). 8½ [Otto e mezzo] [Película]. Cineriz; Francinex.
- García León, V. (Director). (2001). Más pena que gloria [Película]. Olmo Films S.L; RTVE; Canal+ España.
- García León, V. (Director). (2005). Vete de mí [Película]. Gonafilm.
- Ming-liang, T. (Director). (1994). Ai qing wan sui [Vive L'Amour] [Película]. Central Motion Pictures Corporation.
- Ming-liang, T. (Director). (2003). Bu san [Good Bye, Dragon Inn] [Película]. Homegreen Films.
- Moretti, N. (Director). (1993). Caro diario [Película]. Sacher Film Rome; BanFilm; La Sept Cinéma.
- Renoir, J. (Director). (1937). La Grande Illusion [La gran ilusión] [Película]. RAC.
- Rohmer, É. (Director). (1986). Le Rayon vert [El rayo verde] [Película]. Les Films du Losange; Ministry of Culture and Communications.
- Sorogoyen, R., Fabra, P. y Cano, S. (Creadores). (2024). Los años nuevos [Serie de Televisión]. Movistar Plus+; Caballo Films; ARTE France.
- Trueba, F. (Director). (1979). El león enamorado [Cortometraje]. Fernando Trueba P.C.
- Trueba, F. (Director). (2009). El baile de la Victoria [Película]. Fernando Trueba P.C.
- Trueba, J. (Director). (2000). Cero en conciencia [Cortometraje]. Olmo Films S.L.
- Trueba, J. (Director). (2010). Todas las canciones hablan de mí [Película]. Castafiore Films; Tornasol Films.
- Trueba, J. (Director). (2011). Miniaturas [Mediometraje].
- Trueba, J. (Director). (2013). Los ilusos [Película]. J. Trueba; J. Lafuente.
- Trueba, J. (Director). (2015). Los exiliados románticos [Película]. Los Ilusos Films.
- Trueba, J. (Director). (2016). La reconquista [Película]. Los Ilusos Films.
- Trueba, J. (Director). (2019). La virgen de agosto [Película]. Los Ilusos Films.
- Trueba, J. (Director). (2021). Quién lo impide [Documental]. Los Ilusos Films.
- Trueba, J. (Director). (2022). Tenéis que venir a verla [Película]. Los Ilusos Films.
- Trueba, J. (Director). (2024). Volveréis [Película]. Los Ilusos Films; Les Films du Worso; arte France Cinéma; RTVE.
- Truffaut, F. (Director). (1971). Les deux anglaises et le continent [Las dos inglesas y el amor] [Película]. Les Films du Carrosse.
- Truffaut, F. (Director). (1973). La Nuit américaine [La noche americana] [Película]. Les Films du Carrosse; PECF; PECF.

von Trotta, M., Moeller, F. y Böhler, B. (Directores). (2018). Auf der Suche nach Ingmar Bergman [Searching for Ingmar Bergman] [Documental]. C-Films.

5.1.2. OBRAS ESCRITAS

Cavell, S. (1981). Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage (La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood).

Cavell, S. (2003). El cine: ¿Puede hacernos mejores?

García Valdés, O. (2008). Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008).

Ginzburg, N. (1962). Le piccole virtù (Las pequeñas virtudes).

Kierkegaard, S. (1843). Gentagelsen (La repetición).

Levé, É. (2008). Suicide.

Sloterdijk, P. (2009). Du mußt dein Leben ändern: Über Religion, Artistik und Anthropotechnik (Has de cambiar tu vida: Sobre antropotécnica).

Usai, C. P. (2001). The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age (La muerte del cine).

5.1.3. OBRAS MUSICALES

Battiato, F. (1985). La Estaciòn De Los Amores [Canción]. En Ecos De Danzas Sufi. Universal Music Italia Srl.

Berrio, R. (1996). Quién Lo Impide [Canción]. En Una Canción de Mala Muerte. Amor a Traición.

Berrio, R. (2016). Arcadia en flor [Canción]. Fernando Neira.

Bunbury y Vegas, N. (2006). El Tiempo de Las Cerezas [Álbum]. Parlophone Music Spain, S.A.

Domínguez, C. (2020). Limbo [Partitura].

García Calvo, A. (1983). Himno de la Comunidad de Madrid [Canción].

Tulsa. (2015). Oda al Amor Efímero [Canción]. En La Calma Chicha. Tulsa.

Vivaldi, A. (XVIII). Concierto para dos mandolinas en sol mayor, RV532 [Partitura].