

Resignificación e hipertextualidad en el discurso narrativo de *Lily, la tigresa*

Lucía Tello Díaz¹

Recibido: 28 de octubre de 2020 / Aceptado: 4 de febrero de 2021 / Publicado: 26 de febrero de 2021

Resumen. A pesar de que Woody Allen es una de las figuras más relevantes del espectro cinematográfico internacional, su *opera prima*, *Lily la tigresa*, ha pasado inadvertida por la literatura científica. Sin embargo, esta película de 1965 es paradigmática por resignificar una cinta previa, la japonesa *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi*, mediante la modificación parcial del código sintáctico y la eliminación completa del código sonoro original. El propósito de esta investigación es analizarlas estrategias narrativas empleadas por Allen para crear la parodia y hacer ostensible su intervención como autor, entre las que destacan el recurso al metalenguaje, al distanciamiento brechtiano y los niveles de transtextualidad enunciados por Gérard Genette. Mediante el estudio de su estructura, de los diferentes niveles de significación, de traducción y de doblaje, se evidenciará que *Lily la tigresa* es un ejemplo paradigmático de la capacidad filmica de generar vinculaciones textuales, haciendo patente la cualidad metalingüística del relato cinematográfico paródico.

Palabras clave: *Lily, la tigresa*; Cine; Resignificación; Hipertextualidad; Metalenguaje

[en] Resignification and Hypertextuality of Narrative Discourse in *What's Up, Tiger Lily?*

Abstract. Despite Woody Allen being one of the most relevant international filmmakers, his *opera prima*, *What's Up, Tiger Lily?* has been obviated by scientific literature. However, *What's Up, Tiger Lily?* (1965, Woody Allen, Senkichi Taniguchi, 1966) is a paradigmatic film that reveals how films have transcendence as narrative texts. The film, based on parodic narrative re-signifies the Japanese movie *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi* by modifying its syntax code (editing) and removing its sound code (dialogues and soundtrack). To achieve this purpose, Woody Allen uses several narrative strategies like metalanguage, The Alienation Effect by Bertolt Brecht, and the textual transcendence explored by Gérard Genette. This research concludes arguing that *What's Up, Tiger Lily?* proves the capability of the filmic discourse to generate relevant textual interconnections.

Keywords: *What's Up, Tiger Lily?*; Films; Resignification; Hypertextuality; Metalanguage

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Marco Teórico. 4. Análisis de contenido. 5. Conclusiones. 6. Apoyos. 7. Bibliografía.

Cómo citar. Tello Díaz, Lucía (2021). Resignificación e hipertextualidad en el discurso narrativo de *Lily, la tigresa*. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 21 (1), 59-76, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.72251>

¹ Universidad Internacional de La Rioja (España)
E-mail: lucia.tello@unir.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8343-0078>

1. Introducción

La década de los años sesenta fue un momento convulso en la historia de Estados Unidos. Inmerso en la guerra fría y en un conflicto con Vietnam desde 1945, el país presidido por Lyndon Johnson resolvió el envío de tropas al país asiático en 1965 (Lewy, 1978: 130- 132) lo que supuso el surgimiento de una masa crítica que se planteaba su participación en la guerra. Mientras la música y las calles proclamaban protestas contra la guerra, la segregación racial y a favor de los derechos civiles, la televisión se centraba en una producción que ejemplificaba una idílica *American Way of Life*. La contracultura y la disconformidad no formaron parte de la agenda de la ficción televisiva de estos años, cuya programación estuvo copada por una producción alejada de la crudeza de los informativos.

El aumento de *sitcoms* coincidió con la desaparición de la era clásica del cine de Hollywood, lo que supuso el fin de los estudios y la disminución de la asistencia a salas. En su lugar, la ficción televisiva ofrecía un resguardo doméstico para una audiencia seducida por los anuncios, los hogares, y la representación de cómo debía vivir el ciudadano norteamericano (Crespo, 2009: 83). Aquella programación, que Tim Brooks y Earle Marsh denominarían *The Idiot Sitcom Era*, estaba presidida esencialmente por la comedia *naïf*. Y es que, al contrario que los años cincuenta, que se habían mostrado altamente comprometidos con los problemas sociales y raciales por medio de sus series antológicas (Cascajosa, 2004: 54), dieron paso a la ficción seriada de la década de los sesenta alejada del tono crítico. *Los Picapiedra* o *La familia Monster* se combinaban con series de acción como *Batman* o de espionaje como *Misión imposible* para configurar un espacio televisivo plagado de comedia inofensiva ajena a “una sociedad que estaba cambiando a marchas forzadas” (Cascajosa, 2004: 55).

Al tiempo que las *sitcoms* triunfaban, la ficción televisiva se amplió con el nacimiento de las *TV Movies* en la década de los sesenta (Tello Díaz, 2020: 837-838). NBC fue el canal precursor de los telefilmes con su espacio *NBC Saturday Night at the Movies*, siendo seguido por ABC (McKenna, 2013: 20). Su inmediato éxito favoreció su paulatina difusión en todos los canales, consiguiendo que las *TV Movies* dominaran el prime time antes ocupado por programas en vivo (Castro, 1997, 167). En este contexto surge *Lily, la tigresa*, telefilme concebido para ser exhibido en televisión.

1.1. Woody Allen: de la stand-up neoyorkina al cine

Woody Allen (1935) es una de las figuras más relevantes de la historia del cine. Ganador de cuatro Premios Oscar, su prestigio ha sido refrendado por títulos como *Annie Hall*, *Manhattan*, *Match Point* o *Scoop*. La obra de Woody Allen ha sido analizada con exhaustividad desde la perspectiva audiovisual, si bien existe escasa literatura científica que aborde su *opera prima*, *Lily, la tigresa*; tal vez porque, aparentemente, la cinta se aleja del universo autoral de Woody Allen.

Cuando se unió al proyecto, Allen ya era un humorista de prestigio en la *stand-up comedy* así como en programas televisivos (Allen, 2020: 156). También había escrito su propia obra para Broadway, *Don't Drink the Water* y publicaba regularmente sus tiras cómicas en prensa, en especial *The New Yorker*. Además, un año antes de

que llegase el proyecto de *Lily la tigresa*, Allen había incursionado en el mundo del guion cinematográfico con *What's New, Pussycat?* (1965, Clive Donner), un éxito en taquilla que le resultó decepcionante y que precipitó que decidiera dirigir cada película que escribiera (Allen, 2020: 177).

Sin embargo, en 1965 realizó su *opera prima*, un proyecto a medio camino entre cine, televisión y comedia denominado *What's Up Tiger Lily?*, una cinta en la que el concepto de autoría es inusual.

1.2. *Lily, la tigresa*: origen del proyecto

En 1965, Henry Gahagen Saperstein, dueño de United Productions of America (UPA), decidió adquirir los derechos de *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi –Policía secreta internacional: Llave de llaves–* de los estudios Tōhō. Esta productora japonesa, conocida por los filmes *tokusatsu* –de ciencia ficción– y por el género *kaiju* –de monstruos– proveía de éxitos como *Godzilla* al mercado internacional (Allison, 2006: 47). Estos títulos eran adquiridos, en su mayor parte, por la productora American International Pictures (API), que insertaba en la película nuevas escenas interpretadas por actores norteamericanos, procediendo después a doblar todo el metraje (Weiner y Barba, 2011: 226).

Saperstein decidió en 1964 imitar a American International Pictures, haciéndose con los derechos de una de las películas que API había descartado: *Kagi no kagi*, una imitación del cine británico de espías, con un estilo afectado que aludía paródicamente a James Bond. Dado su alto grado paródico, Saperstein se percató de que, de doblarse literalmente, la película sería un fracaso.

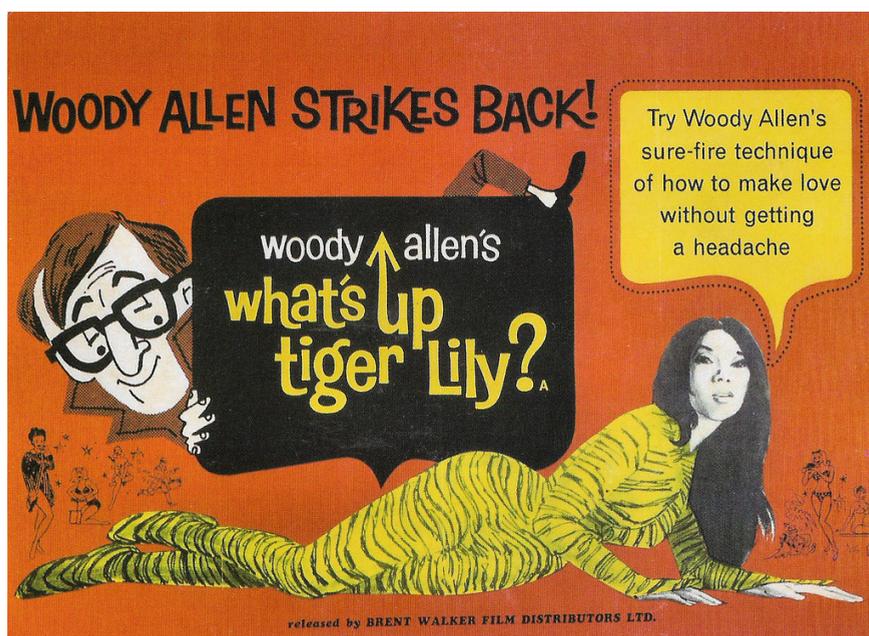


Imagen 1. Ejemplo del humor en uno de los pósters originales de *Lily la tigresa*. [Fuente: Brent Walker Film Distributions, 1966]

Esto motivó la aplicación de una estrategia heterodoxa, a saber: realizar con el metraje una parodia para su exhibición televisiva (Liebenson, 1998). Para su creación, Saperstein contó con Woody Allen como guionista y director (Brigham, 2019: XXIV). Allen convirtió el metraje en una farsa, reeditando algunas escenas, reorganizando las secuencias, eliminando más de treinta minutos de película y añadiendo diálogo completamente nuevo, en compañía de los actores y escritores Louise Lasser, Mickey Rose y Frank Buxton (Hischak, 2018: 312). Cada actor sugería propuestas que, una vez aceptadas, se añadían a la idea primigenia de Allen. El director gozó de total libertad creativa, tanto que la mayor parte de los gags de la película eran variaciones de sus propios monólogos (Wernblad, 1992: 27).

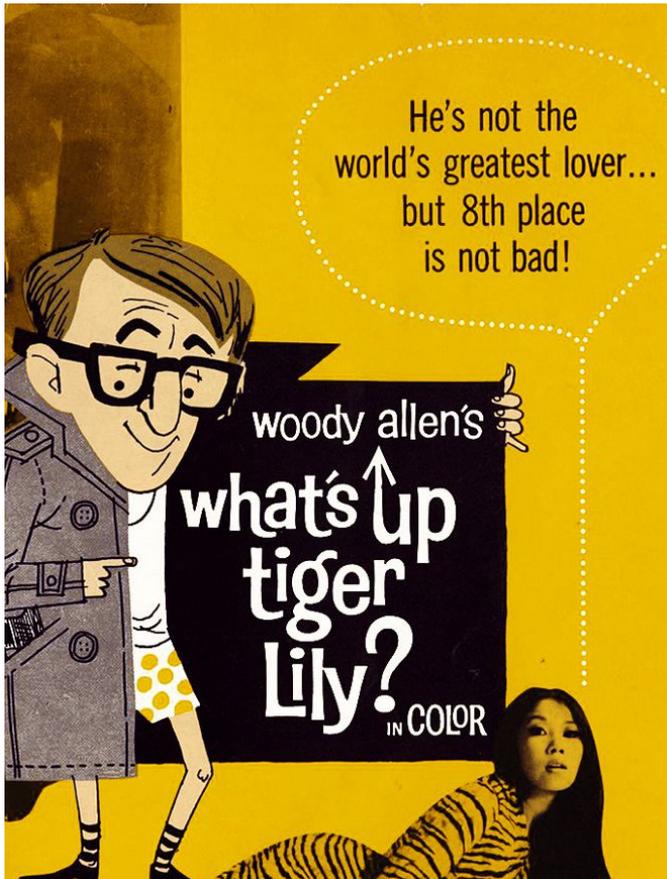


Imagen 2. Segundo ejemplo del humor en uno de los pósters originales de *Lily la tigresa*.
[Fuente: Brent Walker Film Distributions, 1966]

Si bien antes de *Lily, la tigresa* esta técnica solo se asimilaba a la realizada en Japón mediante *kowairo setsumei*, esto es, la presencia de varios actores que realizaban la *voz en off* en directo para películas extranjeras durante la etapa silente japonesa (Dym, 2008), a partir de la cinta de Allen sería un recurso relativamente frecuente en la comedia norteamericana, tal como sucede en *J-Men Forever* (1979), de Philip Proctor y Peter Bergman; *Attack of the Fifty Foot Woman* (1982) del grupo L. A.

Connection o el *talk show* *Thicke of the night*. Este mismo grupo reescribiría *Nothing Sacred* (1937, William A. Wellman) y presentaría *Blobermouth* (1990), una nueva versión de la película de 1958 *The Blob* (Weiner y Barba, 2011: 226). Más recientemente, Steve Oedekerk realizó *Kung Pow: A puñetazo limpio* (2002), empleando la película *Savage Killers* de 1976 como base.

Con *Lily, la tigresa* Allen no solo consiguió el resultado esperado, sino que allanó el camino para su futura incursión en el mundo del cine (Van der Poll, 2005: 39-40). Pese a ello, el director demandó a la productora para que eliminaran su nombre de los créditos. Sin embargo, el éxito de *Lily, la tigresa* hizo que retirara la demanda y aceptase que fuese firmada con su nombre. La idea inicial de emitir la película por televisión se vio pronto superada por su estreno en salas, lo que llevó a la productora a añadir veinte minutos de metraje obtenidos tanto de la secuela *International Secret Police: A Barrel of Gunpowder*, como de distintas secuencias grabadas con la banda *The Lovin' Spoonful* (Hischak, 2018: 312). La ausencia de intervención final sobre la película hizo que Allen abjurase de su resultado, empujándole a tomar el control creativo de sus películas a partir de entonces.

2. Metodología

Para realizar este estudio se ha empleado una metodología estructuralista, ya que permite analizar el filme como un sistema de significación cuyas categorías, relacionadas entre sí, conforman un todo. Estas categorías son: semánticas, transtextuales y paródicas, aplicables tanto a la película propuesta, como a su expresión lingüística –diálogo, títulos de crédito, elementos escritos y subtítulos–. Una de las categorías fundamentales estudiadas será el metalenguaje, aplicando los presupuestos transtextuales expuestos por el narratólogo Gérard Genette –paratextualidad, architextualidad, metatextualidad, intertextualidad e hipertextualidad–, para establecer el tipo de relaciones presentes entre *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi*, y *Lily, la tigresa*. Se han elegido estas categorías por ser las más adecuadas para el análisis global de la cinta, así como las relaciones que se establecen entre las distintas partes del texto. Asimismo, al tratarse de una obra paródica, se ha aplicado la teoría del distanciamiento de Bertolt Brecht, imprescindible para vislumbrar si Allen ha deseado imprimir algún grado de disrupción o alienación, en términos brechtianos, entre la cinta primigenia y la derivada.

Asimismo, se ha realizado una revisión bibliográfica en cuanto a lingüística, semántica y metalingüística, para llevar a cabo un análisis de contenido de la película propuesta tanto en su versión original como doblada. Con esta metodología se han podido observar las alteraciones semánticas que se han llevado a cabo en cada uno de los niveles lingüísticos estudiados. En este proceso se ha incluido un tercer nivel de análisis correspondiente a la versión doblada al español, *Lily la tigresa*, ya que el equipo de doblaje español se permitió licencias semánticas que transformaron la significación del texto de Allen, alcanzando un nivel discursivo independiente en ciertos pasajes. Este análisis favorecerá una reflexión acerca de su intencionalidad comunicativa.

Por otro lado, la investigación concluirá con un análisis cuantitativo de los temas más tratados en la cinta, de manera que se puedan establecer vinculaciones entre los temas presentes en *Lily, la tigresa* y el resto de la filmografía de Allen, para así saber si existen ya en esta película incipiente rasgos autorales del director.

Los objetivos de esta investigación, en definitiva, son los de contextualizar y definir el marco histórico-social de la película, así como definir los procesos trans-textuales de *Lily la tigresa* basándonos en las categorías de análisis establecidas por Genette –paratextualidad, architextualidad, metatextualidad, intertextualidad e hipertextualidad–. Por otro lado, se comprobará si existe un distanciamiento intencional del creador en *Lily la tigresa* con respecto a la obra original, *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi* mediante su manipulación de los códigos sintáctico y sonoro y con el uso de la parodia. Asimismo, se descubrirá si Allen intenta mantener la conciencia del público respecto al artificio filmico y a la finalidad cómica de la cinta mediante el doblaje. Finalmente, también se reivindicará la película *Lily la tigresa* como referente del cine paródico de los sesenta.

La hipótesis de partida de la investigación establece que Woody Allen despliega voluntaria y conscientemente estas herramientas semánticas –metalenguaje, trans-textualidad, distanciamiento y parodia– a la hora de configurar su *opera prima*, así como se postula que Allen pretendía realizar una obra en la que se hiciera evidente sus rasgos autorales y sus estilemas propios como autor.

3. Marco Teórico

3.1. Lenguaje y metalenguaje

El lenguaje es la expresión del pensamiento. Socializados en un determinado contexto, y compartiendo un mismo código con los interlocutores, los individuos se expresan a través del lenguaje, herramienta para conducir y expresar el pensamiento humano. El lenguaje no solo es un vehículo transmisor del complejo sistema de los valores y de las ideas, sino un elemento sustancial y permanente de la evolución social en el devenir del tiempo (Miranda, 2011, 162). Este lenguaje que al mismo tiempo es herramienta y apéndice del pensamiento, es un elemento cardinal para el establecimiento de las relaciones humanas, quedando al arbitrio de cada individuo el empleo del lenguaje dependiendo de las intencionalidades comunicativas y semánticas perseguidas. Dicho de otro modo, los hablantes pueden elegir recursos del lenguaje para construir los significados, no obstante “estas elecciones no son completamente voluntad del hablante, sino que están motivadas y condicionadas por el contexto” (Gutiérrez, 2011).

Investigadores de la expresión lingüística como Vygotsky (1987) ya se refirieron al lenguaje como un ente en constante transformación que, lejos de ser estático y universal, es un mecanismo dinámico, cambiante y flexible que codifica y decodifica significados. La semántica es fundamental para facilitar la comprensión discursiva, constituyendo un basamento de significación esencial para entender el mundo.

El lenguaje, a su vez, está compartimentado palabras, cuyo significado alude a una realidad concreta. De hecho, existe parcelación de la realidad por el léxico de las distintas lenguas y aun, dentro de una misma lengua, por los distintos niveles, estilos o autores (Rodríguez Adrados, 1971: 16). En términos generales, el lenguaje se definiría por tres nociones esenciales como “ser un conjunto de signos arbitrarios de los cuales se vale el individuo”, implicar la “existencia de ideas o representaciones de las cosas” e incluso la “capacidad de utilizar estos símbolos con independencia de las cosas representadas” (QinThana, 1994: 23).

El metalenguaje formaría parte de un estadio lingüístico superior, siendo una articulación autorreflexiva del lenguaje y del pensamiento humano. En este sentido, el metalenguaje “apuesta por una perspectiva epistemológica de segundo orden, que permita dar cuenta del lenguaje natural mediante un lenguaje o semiótica de nivel superior” (González de Requena Farré, 2017: 126).

Cualquier texto tiene la capacidad de ser pensado y reflexionado como objeto. Ese texto puede ser, a su vez, aludido por otros, existiendo un discurso en el interior de un discurso (Jakobson, 1985: 308). De este modo, la cualidad metalingüística se define como el lenguaje que hace del lenguaje el objeto de su reflexión (Vigara, 1998: 125).

3.2. Distanciamiento, metatextualidad y parodia

El efecto del distanciamiento es una teoría enunciada por Bertolt Brecht que enuncia la necesidad de alejar al espectador de la realidad representada, de manera que no establezca vínculos emocionales con ella, sino un verdadero espíritu crítico y analítico. Así, la representación es una acción que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra como algo ajeno o distante (Brecht, 1974: 42).

Para ello, la representación funciona como un mecanismo que arranca lo real de la realidad representada (Toscano, 2013: 37), siendo necesario depurar la categoría de su referente (Badiou, 2005: 77). Los autores despliegan su intencionalidad al hacer evidente la falsedad del artificio textual, rompiendo la continuidad del discurso clásico e incluyendo una disrupción a lo largo de su desarrollo.

En el cine, al igual que en el teatro, esto se puede llevar a cabo rompiendo la cuarta pared o apelando directamente a la audiencia. Este efecto alienador de Brecht se lleva a cabo para que el público sea consciente de la construcción artística, esgrimiendo las armas propias del realismo, al desvelar los mecanismos sobre los que se ha construido la ficción. Así se evidencia el “mundo posible hecho a discreción del autor” (García, 2009: 653). Con el empleo de recursos que apelan al espectador, Brecht insiste en cederle protagonismo, autonomía y conciencia, al tiempo que se aleja del sistema de narración clásico (Escobar, 2016: 53).

Por su parte, el concepto de transtextualidad fue enunciado por Gérard Genette para hacer referencia a la vinculación de un texto con otro (1982: 9). Genette estableció cinco categorías de ligazón entre ambos textos –paratextualidad, architextualidad, metatextualidad, intertextualidad e hipertextualidad–, de manera que es fácilmente distinguible el tipo de relación que vincula los dos textos.

La paratextualidad es la categoría más alejada del texto a nivel de contenido. Se compone de aquellos aspectos que procuran un entorno variable al texto (Genette, 1982: 11) como los títulos, los comentarios, las ilustraciones o las advertencias.

La relación metatextual sugiere “la relación de un texto con otro que habla de él sin citarlo” (Genette, 1982: 13). Como ejemplo de ello, Genette aporta los conceptos de comentario o crítica para establecer esta vinculación. Por su parte, la architextualidad es la cualidad genérica de un texto, esto es, a su adscripción a un género o categoría concreta, siendo una vinculación de índole taxonómica (Genette, 1982: 13).

La intertextualidad es una categoría definida por la teórica Julia Kristeva como la presencia de un texto en cualquier otro, asumiendo que todo texto es absorción y transformación de otro (1978:190). Años después, Genette ampliaría su formulación, señalando que la intertextualidad es “la relación de copresencia entre dos o

más textos [...] o la presencia efectiva de un texto en otro” (1982: 10). Aunque el modo más habitual de encontrar la intertextualidad es la cita, también son relaciones intertextuales el plagio y la alusión. La primera de ellas indicaría sin ambages la procedencia del texto extraído, la segunda lo obviaría intencionalmente y, por último, la tercera la eludiría por sobreentenderse la autoría. Por último, la hipertextualidad es la relación transtextual manifiesta la vinculación existente entre dos textos, el original o hipotexto y el derivado o hipertexto. Para establecerse este tipo de relación textual, el hipotexto debe resultar transformado, modificado, elaborado o ampliado por el hipertexto, el cual, a su vez, actualiza, transmuta y amplifica al primero (Stam, 2001: 243). Este texto derivado puede surgir, tal como señala el narratólogo francés, bien por transformación simple –parodia– o bien por transformación indirecta –imitación–.

Es en el seno de la relación hipertextual donde Genette incorpora el concepto de parodia, un tipo de relación que vincula a los textos original –hipotexto– y derivado –hipertexto– de forma humorística, siendo el primero parodiado por el segundo. Para Boris Tomachevski, habrá parodia cuando se ponga “al desnudo” un procedimiento creativo ajeno –literario, dramático, cinematográfico– y, al realizarse, adquiera un valor cómico (1982: 210).

Autores como Bajtín se oponen al concepto de parodia como mera “destrucción burda y superficial del lenguaje ajeno”, aduciendo que se trata de un proceso destinado a “recrear el lenguaje parodiado como un todo esencial que posee su lógica interna y que revela el mundo especial ligado de modo inseparable al lenguaje parodiado” (Bajtín, 1986: 203). Dada la profusión de teorías y conceptualizaciones en torno a la parodia, se hace evidente la dificultad que entraña “deslindar la parodia de otras nociones tradicionalmente ligadas al registro irónico de la comunicación [...] la sátira y la comedia” (Campesino 2017: 275). Por ello, a efectos de esta investigación emplearemos el enfoque enunciado por Genette, en el que realiza una división funcional satírica que coloca la parodia como relación textual transformadora del primer enunciado, en contraposición de la sátira o el pastiche, que simplemente se encargarían de imitarlo (Genette, 1988).

4. Análisis de contenido

4.1. Metalenguaje en *Lily, la tigresa*. Distintos niveles de discurso

Si bien autores como Barthes indican que ningún texto es original, sino resultado de la interacción de distintas escrituras en un entorno multidimensional como lo es el propio texto (1987: 69), lo cierto es que, a efectos de esta investigación, se habla de la cinta dirigida por Senkichi Taniguchi como la germinal, por ser de la que emana su posterior versión *Lily, la tigresa*. En este sentido, se observa el predominio de la función metalingüística, enfatizando la disrupción del guion de Hideo Andô para reconstruir el texto y brindar una visión actualizada de la versión original (Tello Díaz, 2014: 114). Tanto el argumento de Allen como el versionado en español se relacionan con el discurso japonés de manera metaficcional, articulándose en torno a una nueva codificación del relato y estableciendo una intencionalidad semántica nueva. Por ello se habla en términos de resignificación, porque interviniendo en el lenguaje no solo se transforma la realidad, sino su propia construcción (Wigginsy

Potter, 2017). Así, las imágenes permanecen, pero el significado adherido a ellas desaparece: una vez que el agente de la resignificación opera sobre las fuentes, procede a condensarlas, relacionarlas, ampliarlas o refigurarlas, todo bajo el signo de una nueva focalización (Rimoldi, 2012: 165). De este modo, se advierte tanto una resignificación del mensaje como un alejamiento del referente mediante la reflexión metalingüística y otros mecanismos tales como el humor, la ironía y el juego de palabras (Pano, 2012: 609). Por lo tanto, nos enfrentamos a una cinta en la que se realiza una doble reflexión sobre el código lingüístico, subrayando la importancia de la relación entre el significante, el significado y el sentido (2012: 609).

Los niveles lingüísticos en *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagiy Lily la tigresa* implican las diferentes versiones realizadas. La trama de la historia original, escrita por Hideo Andô y dirigida por Senkichi Taniguchi, aborda la vida de Jiro Kitami –Tatsuya Mihashi– un agente de la Interpol cuyo objetivo es infiltrarse en una organización criminal para interceptar el dinero que Gegen –Tadao Nakamaru–, jefe de la mafia, atesora en su caja de caudales. Una vez dentro de la organización, Kitami se valdrá de la espía Miichin –Mie Hama– y de la ladrona Bai-Lan –Akiko Wakabayashi–, para reventar el arca de Gegen. También contarán con He-QingCai –Susumu Kurobe–, quien parece servir a la causa de Kitami, pero que ambiciona hacerse con el dinero de Gegen. Cuando abran la caja fuerte, ubicada en un barco, descubrirán que en su interior solo hay una filmina que deberán descifrar.

El segundo nivel lingüístico, representada por *Lily, la tigresa* mantiene prácticamente intacto el significante original –película–, pero la eliminación de la banda de sonido hace que se pierda el significado –trama–, provocando una relación metalingüística entre ambas cintas, al encontrarse una embebida en la otra. Sin embargo, en esta cinta Allen alude paródicamente a la cultura hebrea, incluyendo gran número de conceptos de origen judío como el propio nombre del protagonista.

Aunque mantiene una trama de espías, su argumento gira en torno al agente Phil Moscowitz –Tatsuya Mihashi–, quien ha sido contratado por el Gran Machá de Raspur para encontrar la receta de la ensalada de huevo. En su camino será necesaria la ayuda de una prófuga llamada Suki Yaki –Akiko Wakabayashi– y su amiga Teri Yaki –Mie Hama–. Percíbese la intencionalidad lúdica llevada a cabo con el nombre de la coprotagonista, ya que *teriyaki* es una técnica culinaria japonesa. En su camino deberán introducirse en un barco donde el cruel Shepherd Wong –Tadao Nakamaru– tendrá la receta a buen recaudo. Para la consecución de su fin, Phil, Teri y Suki deberán luchar contra WingFat –Susumu Kurobe–, quien se interpondrá en el camino de Moscowitz con la ayuda de Cobra –Hideyo Amamoto–.

Para acercar la realidad de la película al contexto español de 1981 –cuando llegó a España–, se llevó a cabo el doblaje de *Lily la tigresa* o *Woody Allen... El número uno*, decidiendo mantener el tono cómico, pero adaptado al humor del país. Es entonces cuando el doblaje en español supone un tercer nivel lingüístico. Al igual que en caso anterior, en el que se eliminó la significación discursiva y cultural japonesas, en *Lily la tigresa* el equipo de doblaje fue consciente de que la cultura destino determina el proceso creativo (Rimoldi, 2012: 165) y, por ello, se obvia toda alusión a la cultura japonesa de la primera cinta –primer nivel de significación– y a las referencias hebreas de la versión norteamericana–segundo nivel–, incluyendo aspectos que aluden a la realidad española, tales como comunidades autónomas, canciones, dichos y expresiones, para constituir un nuevo estadio de significado. Ejemplos de ello son: “¿Te sabes los reyes Godos?”, insultos como “Cerdo sarraceno, cerdo es-

partano”, un parte meteorológico en acento gallego, cantar “Asturias patria querida” o expresiones como “Devuélveme el Rosario de mi madre” y “Podrían ser los niños de San Ildefonso, pero es raro, porque yo ni canto ni juego a la Lotería”.

Asimismo, el protagonista se llama Iparraguirre Goikoetxea –Tatsuya Mihashi–, un agente vasco de Azpeitia doblado por Manuel Cano. Sus acompañantes serán Teri Yaki –Mie Hama–, de quien dicen ser “una de sus mejores agentes”, ya que “el año pasado consiguió recuperar su doncellez por cuarta vez” y su hermana, la prófuga Suki –Akiko Wakabayashi, doblada por Mari Pe Castro–. De esta última dirá el protagonista que es “oriental por su marcado acento alemán”.

El enemigo será Apóstata Ta –Tadao Nakamaru–, doblado por Ricardo Tundidor, “ladrón de gachas en su tinta”. En este caso, su oponente será el torero Chinito de Huelva –Susumu Kurobe, doblado por Diego Martín– (Postigo, s/f). Con esta especificidad contextual, la cinta mostrará en español un nuevo nivel metalingüístico, encontrando diferencias en términos contextuales como la concreción gastronómica, las demarcaciones territoriales y la referencia a aspectos estereotípicamente españoles.

4.2. Estructuras y distanciamiento en el discurso de *Lily, la tigresa*

La película se compone de varios segmentos montados de manera secuencial, pero semánticamente desemparejados, cada uno con una función narrativa diferente. Los primeros tres minutos del metraje son un extracto de la película original, manteniendo su idioma y edición primigenios sin doblaje, traducción o subtitulación. A partir de entonces, se inicia un segmento de metraje original de Woody Allen, en el que conversa con un entrevistador. Esta pieza, con apariencia de falsa entrevista, tiene como finalidad ejercer de prólogo, en el que Allen explica en qué consiste la cinta:

Decidimos comprar una película japonesa, hecha en Japón, con actores japoneses. Y es una monada de película, con colores preciosos y violaciones, saqueos y matanzas. Le quité la banda sonora, suprimí todas las voces y escribí una comedia. Junté todo con algunos actores y actrices norteamericanos y pusimos nuestra historia, cambiando la anterior de sangre, violaciones y demás zarandungas.

Este segmento finaliza cuando se pone en marcha el proyector mirando ambos a la cámara, un potente mecanismo de metaficción que pretende “desvelar los mecanismos que configuran tal ilusión, negando esa idea de transparencia y verismo que tradicionalmente se ha otorgado a las ficciones” (García, 2009: 653). El tono irónico del discurso ejerce, igualmente, de elemento distanciador, de hecho, la ironía funciona como subversión del discurso adverso y, por lo tanto, “adopta el discurso ajeno, pero lo sitúa en otro contexto, cambia su estilo o tono, haciendo de este un enunciado absurdo y ridículo” (Pedrazinni, 2010: 90).



Imagen 3. Fotograma de los protagonistas de *Lily la tigresa*. [Fuente: *Spinof*, 2012]

A partir del minuto quinto se inicia una larga introducción en la que un *alter ego* de Allen, una caricatura típicamente paródica, recorre el cuerpo de varias imágenes femeninas mientras los participantes de la película son consignados en los títulos. A partir del minuto séptimo, comienza el auténtico metraje, el cual es rápidamente interrumpido interpelando al espectador con una flecha que señala dos aspas colocadas sobre los senos de una bailarina bajo el título de *Foreign Version*, apelando a la censura que sufría la película. Inmediatamente después, y tras una serie de gags, la acción vuelve a interrumpirse por un número musical añadido con posterioridad al montaje de Allen, un *playback* del grupo *Lovin' Spoonful*. Finalmente, en el minuto diez la acción se re-toma, mostrándonos la historia de Phil Moscowitz y sus compañeros.

Sin embargo, no se deja en la intencionalidad de subrayar la farsa que vertebra la película, introduciéndose constantes alusiones a la propia construcción fílmica en su doblaje. Por ello, en el minuto diecisiete el protagonista vuelve a romper la continuidad del relato al afirmar: “Casi me matan antes de que salieran los títulos de crédito”. Del mismo modo, en el minuto veinticuatro indica: “Esta es la escena obligada en todas las películas. El director pasa ante la cámara con su mujer... Egomaniaco”.

Otro momento disruptivo sucede en el minuto cuarenta, cuando se inserta una entrevista con el director, en la que el periodista increpa: “Bien, Woody, teniendo en cuenta que la trama es un poco difícil de seguir, ¿no crees que sería conveniente que les explicases a los espectadores y a mí de qué va el asunto?”, a lo que Allen: “No”. De nuevo, cuando el metraje alcance los sesenta y un minutos, cuando el protagonista inicia este diálogo:

- ¿Crees que me darán el Premio a la Mejor interpretación por esta película?
- ¡Egocéntrico! Esta barra será tu premio. Eres el peor actor que hay: Esto por Sonny Tufts, esto por John Wayne ¡y por el propietario de este cine!

En el doblaje español, el último diálogo se modificará diciendo: “Voy a darte un par de Oscar con esta barra. Eres el peor actor que jamás he visto. Toma un Oscar ¡majadero! Y el premio al Mejor actor principal ¡y el premio de la crítica!”.

Todavía quedará una disrupción elocuente en el minuto sesenta y dos, cuando aparezca en escena la mano de un individuo que toma la posición del proyccionista, con la intención de apartar un cabello que se ha adherido al celuloide. Aunque esta escena es muda en la versión original, en la doblada al español se menciona que las manos son de don Ramiro, un censor jubilado. Cuando le indican que la película “no es una clasificada con S”, contrariado, don Ramiro solicitará que le muestren “una de esas películas que hieren la sensibilidad del espectador” ya que no tiene “partida de julepe”.



Imagen 4. Fragmento de la entrevista de Woody Allen. [Fuente: *Spinof*, 2012]

Tras esta intervención en *voiceover*, se retoma la dinámica de la versión doblada por Woody Allen, apareciendo una mano femenina en la pantalla, la cual comienza a acariciar la masculina. Mediante el sonido extradiegético, se descubre que se trata del proyccionista Max, que mantiene una relación con su compañera Dolores, a la que revela: “No podemos seguir citándonos aquí, mi mujer comienza a sospechar”. Cuando Dolores le señale que le ama, él replicará: “Y yo también a ti, pero en la cabina de proyección no, son las reglas del estudio”. En su versión española indicará “son las normas del sindicato”. Tras la interrupción del proyccionista, se retoma la trama de la cinta. Es entonces cuando el protagonista se ve rodeado de persecutores, a quienes disparará con un arma descargada. Así, el propio personaje señalará: “Si el público cree en las hadas, que aplauda y, así, mi pistola se cargará sola”.

Como puede observarse, a lo largo de los setenta minutos de trama, Allen se afana en demostrar que el espectador se encuentra ante una farsa, un juego cinematográfico de carácter lúdico.

4.3. Niveles de transtextualidad en *Lily, la tigresa*

La relación que el texto filmico *Lily, la tigresa* mantiene con el de *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi* es manifiesta, haciéndolo ostensible desde su propia introducción. Para analizar el sentido de la relación textual entre ambas películas, analizaremos el filme de Allen desde las cinco categorías de transtextualidad enunciadas por

Genette, de modo que sea fácilmente reconocible el tipo de relación transtextual que vincula ambos filmes.

En primer término, se ha mencionado que la paratextualidad es la categoría más alejada del texto a nivel de contenido, tratándose de los títulos, los comentarios, las ilustraciones o las advertencias. En *Lily, la tigresa* resultan llamativos, a nivel paratextual, los títulos e intertítulos, así como la imaginaria paródica de Allen. Durante la introducción, con humor ya se indica en la categoría de reparto que no hay ninguna estrella adherida al casting, a pesar de que se podría haber incluido el elenco de actores originales. Esta disparidad entre lo que se muestra y lo que se explica al respecto, será clave en la filmografía posterior de Allen, concretamente en su éxito *Annie Hall* (1977), lo que convierte a la disrupción de *Lily, la tigresa* en un anticipo de los mejores títulos de Allen (Wernblad, 1992: 27).

En cuanto a la imaginaria, destacan los eslóganes promocionales de las distintas versiones del póster de la película en Estados Unidos, ya que no mantienen ninguna relación lógica ni directa con la trama. Textos como: “Él no es el mejor amante del mundo, pero el octavo puesto tampoco está mal” o “pruebe la técnica segura de Woody Allen de cómo hacer el amor sin tener dolor de cabeza” son ejemplos de elementos paratextuales que se alejan del texto primigenio.

Otros aspectos de la imaginaria y de los títulos de la película vienen expuestos en la introducción del metraje. Mientras se sucede la secuencia inicial diseñada por Phill Norman, una caricatura de Woody Allen (dibujada por el animador Jimmy T. Murakami para la UPA) se solaza observando imágenes de mujeres en ropa interior, haciendo alusión al carácter satírico de la cinta. Este tono se retoma al final del metraje, cuando una mujer se desnuda frente a la cámara ante la reacción impávida de Woody Allen. Mientras esto ocurre, los títulos de crédito, en apariencia habituales, se van sucediendo, interpelando al espectador: “Si has estado leyendo esto en lugar de mirar a la chica, entonces ve a ver a un psicoanalista o a un buen oftalmólogo”. Tras esta advertencia, se sucederán caracteres de una tabla optométrica con un orden azaroso: “E1 FP2 TOZ3 LPED4 PECFD5 EDFCZP6 FELPZD7”. Todos estos elementos paratextuales coadyuvan a enfatizar el carácter mordaz de la película.

La relación metatextual es, como se ha comentado previamente, la relación de ambos textos –filmes–, incluso cuando se realiza sin citación ni alusión. Estos pueden ser codificados como comentarios o críticas, los cuales establecen esta vinculación con el texto original. En este caso, la relación entre ambos filmes es evidente, exponiéndose en la propia introducción de la cinta: “Señoras y señores, lo que acaban ustedes de ver es el extracto de una película rodada enteramente en Japón. Estoy aquí, charlando con Woody Allen, que es el autor. Woody ¿podemos emplear la palabra ‘autor’ como la más adecuada?”. El director indica que el resultado de la modificación es, en realidad “una película donde la gente va de un lado a otro tan ricamente, haciendo tonterías a lo James Bond, pero diciendo cosas que no tienen que ver nada con la acción”.

La architextualidad, que es la adscripción de un texto a una categoría concreta, se muestra en *Lily, la tigresa* a través de su género cinematográfico, el de comedia, más concretamente, el de la parodia con una trama deslavazada que progresa por el ingenio de los gags y por un montaje debidamente articulado. Sin embargo, esta parodia ya estaba presente en *Kagi no kagi*, realizada como imitación del género de espías. No obstante, la intencionalidad crítica y el conocimiento de las características

genéricas se permean a través del texto en fragmentos como: “Fíjate con qué salero me cargo a cuatro tíos con tres balas”, aludiendo a la imaginería propia del género. Tanto esta mixtura como la narración a distintos niveles producen una relación architextual compleja, en la que una parodia emula a una cinta que, a su vez, es un simulacro cómico del género al que imita. De ahí que resulte dificultoso encuadrar el filme dentro de una única categoría, máxime si se tienen en cuenta los distintos niveles de imitación, resignificación y simulacro.

Respecto a la intertextualidad, en *Lily, la tigresa* se observan dos de las tres relaciones intertextuales enunciadas por Genette –cita, plagio y alusión–, estando entreveradas mediante la alteración del orden de la primera película, de su significación y de su estilo. Aunque pueda parecer que también figura el plagio, ya que el metraje original de *Kagi no kagi* es completado con secuencias provenientes de *Kokusai himitsu keisatsu: Kayaku no taru* (Witthaker, Wright, 2017: 145), en realidad no es cierto, puesto que la productora poseía los derechos de reproducción y de modificación de la cinta.

En cuanto a las alusiones, *Lily, la tigresa* menciona en distintas escenas otros textos, tanto filmicos como literarios, en ocasiones citando el título y, en otras, dándolo por sobreentendido. Al comienzo de la cinta, cuando el entrevistador confiesa que jamás había conocido una película en el que los actores representarían una historia y cuenten otra, Allen le refuta:

Se hizo con *Lo que el viento se llevó*. No lo sabe mucha gente, pero en realidad son actores japoneses. Luego en América doblamos las voces con acento del Sur. Eso ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial, había muchas bases japonesas por todos los lados y, ya sabe, había que llevarlo en secreto.

Por otro lado, títulos como *Locura de amor* también se entremezclan en el metraje doblado al español, cuando el censor se refiere a la película de Juan de Orduña (1948) para comparar el buen nivel técnico de las cintas del pasado. También se alude a la novela *Peter Pan* al final del metraje, cuando Phil, el protagonista, va a ser tiroteado y solicita que la gente aplauda si cree en las hadas para que le salve, en alusión directa a la obra de James M. Barrie. Finalmente, se alude a muchos actores (James Cagney, Claude Rains o W. C. Fields); fragmentos de canciones (*Nobody Knows the Trouble I've Seen*, de Louis Armstrong o *La Vie en Rose*, de Édith Piaf) constituyendo una suerte de pastiche de otros productos audiovisuales de la cultura popular expuestos con intencionalidad burlesca.

Respecto a la hipertextualidad, ya se ha comentado que es la relación transtextual más relevante de *Lily, la tigresa*, manifestando la vinculación existente entre el hipotexto *Kagi no kagi* y el hipertexto *Lily, la tigresa*. En la segunda película esta vinculación es ineludible, ya que no existiría sin la cinta de Senkichi Taniguchi (Genette, 1982:15). En este caso, la transformación es simple, concretamente paródica, efectuada alterando parámetros sintácticos –montaje– y códigos sonoros –banda sonora y diálogos–. Con su intencionalidad humorística e incluso satírica, Allen recompone el metraje original dotando de una significación completamente diferente a la película, acertando en realizar una relectura en clave cómica de su argumento.

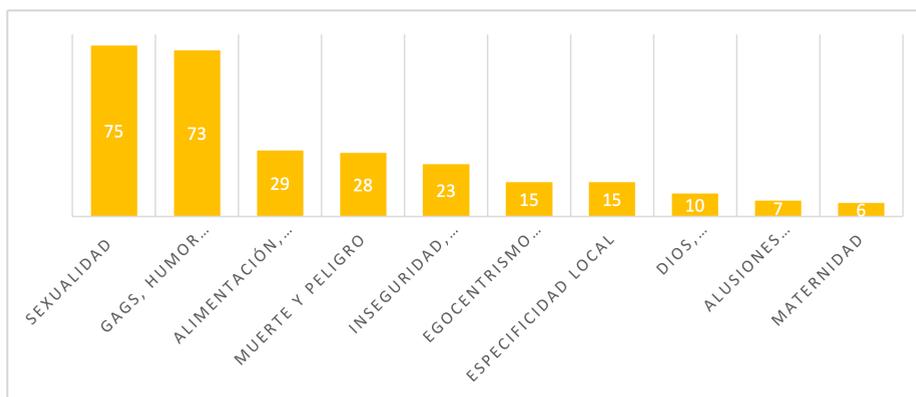


Imagen 4. Representación de los temas más frecuentes en *Lily, la tigresa*. [Fuente: Elaboración propia]

A este respecto, a pesar de lo temprano de la cinta, los temas que emergen con más frecuencia en *Lily la tigresa* son prototípicos dentro del universo de Allen, siendo los diez primeros la sexualidad y el amor –con setenta y cinco alusiones en el guion, 27%–, los gags y el humor absurdo –setenta y tres alusiones, veintiséis por ciento–, la alimentación y la bebida –veintinueve alusiones, diez por ciento–, la muerte y el peligro –veintiocho alusiones, diez por ciento–, la inseguridad del protagonista, su torpeza, ansiedad o enfermedad –veintitrés alusiones, ocho por ciento–, el egocentrismo del personaje principal –quince alusiones, cinco por ciento–. Seguidamente será el humor el que haga referencia a especificidades concretas o locales –religión, países, estereotipos–, presentes en quince alusiones y un cinco por ciento del guion. Finalmente, la idea de dios o de la trascendencia figurará en diez ocasiones –cuatro por ciento–, así como las alusiones metalingüísticas en siete ocasiones –tres por ciento– y la alusión a la maternidad o a la figura materna en seis ocasiones –dos por ciento–. Este hecho entronca con la idea global del cine de Allen, un director “obsesionado por el amor, el arte, la muerte, la existencia de Dios, el destino del universo y el absurdo de la vida” (García-Abad, 2018: 347). De hecho, el binomio amor-sexo-vida y muerte-enfermedad-destrucción son dos ejes fundamentales de su obra, tal como él mismo relata: “Migran obsesión es nuestra mortalidad, el hecho de ser mortales. La dificultad del amor es mi segunda mayor obsesión” (Caparrós, 2008: 15).

5. Conclusiones

En los años sesenta, el contexto televisivo norteamericano propiciaba la ficción cómica en contraposición a la crudeza del género informativo. En este contexto surge *Lily, la tigresa*, un telefilme que, aunque finalmente fuera estrenado en cines, fue concebido para televisión, lo que hace de él una *TV movie* con recorrido comercial en salas.

En *Lily la tigresa* Allen imprime rasgos propios de su personalidad creadora, rasgos que, tal como se ha observado, más tarde desarrollaría en sus subsiguientes películas. Entre ellos destaca la sexualidad y el amor, el humor, la inseguridad y ansiedad, la presencia de la muerte o la figura de la madre, temas recurrentes en toda su obra.

Asimismo, se observa la intencionalidad burlesca del director con respecto a la resignificación de la cinta *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi*, mostrando la facilidad con la que se puede asignar una nueva significación a los textos filmicos, al tiempo que establece una actitud crítica hacia el propio género –el de espías– y al acto mismo de doblar. La resignificación del telefilme viene propiciada, además, por la ruptura de la linealidad narrativa, un elemento clave para entender *Lily, la tigresa*, en tanto que ejerce un distanciamiento voluntario y reflexivo para que el espectador tome conciencia de la farsa cinematográfica. Este proceso de resignificación del campo semántico se realiza por la acción de montaje, pero, sobre todo, por la variación del código sonoro, el cual no solo es diferente –diálogo–, sino con un enfoque distinto –humor absurdo–. Al tratarse embrionariamente de una parodia, el transformar *Kagi no kagi* en *Lily, la tigresa* supone la inclusión de un nuevo nivel de lectura metalingüística en clave paródica, añadiendo una dimensión de significación diferente. Por añadidura, el cambio propiciado por la acción del doblaje en español aporta una nueva ampliación del campo semántico, derivando, en determinadas escenas, en una realidad paródica aumentada. Esta inflexión metalingüística se distribuye, por tanto, en distintos niveles del relato.

Además, el lenguaje empleado por Woody Allen en su nuevo guion está vertebrado con arreglo a la teoría del distanciamiento de Bertolt Brecht, generando un espacio de reflexión en el espectador, al que se hace consciente del artificio filmico. A través del humor y mediante la disrupción del discurso, Woody Allen hace explícita la puesta en escena, rompiendo la dinámica discursiva basada en la continuidad cinematográfica. Asimismo, por su naturaleza metaficcional, la película posee los cinco niveles transtextuales enunciados por Gérard Genette. Así, la imbricación entre el relato primigenio, *Kagi no kagi*, y el derivado, *Lily, la tigresa*, opera como un mecanismo transtextual en el que la primera película se convierte en hipotexto y, la segunda, en hipertexto. Esto la convierte no solo en una película con voluntad disruptiva y de distanciamiento, sino también de transtextualidad y de metalenguaje.

Por último, no se puede obviar el hecho de que *Lily, la tigresa* es la primera película de Woody Allen, a pesar de que, en su momento, el propio director intentara desvincularse legalmente de ella. Pese a ello, la hipertextualidad será un elemento frecuente en su cine, así como la inclusión de la parodia en las tramas a lo largo de toda su filmografía, si bien de un modo mucho más sutil y elaborado. Así, títulos como el falso documental *Zelig* o, películas como *La última noche de Boris Grushenko*, *La rosa púrpura del Cairo*, *Sombras y niebla* o *Días de radio* volverán a incidir en la parodia, la metaficción y la autorreferencialidad. Esto convierte a *Lily, la tigresa* en inicio de su identidad como cineasta y, por lo tanto, de su estilema autoral.

6. Apoyos

Esta investigación es resultado del grupo de investigación MediaART (Media Art: Narrativas comunicacionales, audiovisuales y artísticas en la sociedad digital), desarrollada bajo el amparo de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

7. Bibliografía

- Allen, W. (2020). *A propósito de nada*. Madrid: Alianza.
- Allison, A. (2006). *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. Los Ángeles: California University Press.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: El manantial.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Brecht, B. (1974). *El pequeño órgano*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brigham, W. (2019). *Historical Dictionary of Woody Allen*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Brooks, T.; Marsh, E. (1999). *The Complete Directory to Prime-Time Network and Cable TV shows (1946-Present)*. New York: Ballantine Books.
- Campesino, J. (2017). La parodia en el tiempo. *AnMal: Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, n° XXXIX. Vol. 39, N. 1-2, 2016-2017, pp. 247-276.
- Caparrós, J.M (2008). *Woody Allen, barcelonés accidental: Solo detrás de la cámara*. Madrid: Encuentro.
- Cascajosa, C.C. (2004). El espejo deformado: procesos de hipertextualidad en la ficción audiovisual norteamericana. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Castro, J. L. de (1997). Entre el manierismo y la estandarización: El telefilm de los cincuenta y la crisis de Hollywood (el ejemplo de Alfred Hitchcock). *MINIUS*, VI, pp. 167-176. Recuperado de: <http://minius.webs.uvigo.es/docs/6/art11.pdf>
- Crespo, A. (2009). *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Dym, J. (2008). A Brief History of Benshi (Silent Film Narrators). *About Japan. A Teacher's Resource*. Recuperado de http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/a_brief_history_of_benshi (fecha de acceso: 26 de octubre de 2020).
- Escobar, A. (2016). El distanciamiento brechtiano en las obras de Michael Haneke. *Revista Xihmai XI* (21), enero-junio, pp. 45-64.
- García-Abad, M. T. (2018). Bufonería y cinetextualidad en la obra de Woody Allen: literatura y cine. *Revista Signa*, 27, pp. 343-367.
- García, A. N.(2009). El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, año 12, 3ª época. DOI: <https://10.4185/RLCS-64-2009-850-654-667>.
- Genette, G. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco.
- González de Requena Farré, J. A. (2018). Metalenguaje y gramática de algunos juicios cotidianos de verdad en español. *Folios*, n° 48, pp. 55-71.
- González de Requena Farré, J. A. (2017). Metalenguaje y metaorganización en la lingüística sistémico-funcional. *Filología y Lingüística* 43 (2): 125-142.
- Gutiérrez Barrientos, R. M. (2011). Descripción sistémico-funcional y gramática multi-registro. *Estudios filológicos*. N° 47 junio, 59-82. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132011000100004>
- Hischak, T. S. (2018). *The Woody Allen Encyclopedia*. Maryland: Rowman and Littlefield.
- Jakobson, Roman (1985). “Los conmutadores, las categorías gramaticales y el verbo ruso”, en *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Planeta.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Lewy, G. (1978). *America in Vietnam*. Nueva York: Oxford University Press.

- Liebenson, D. (1998). What's Up? 'Tiger Lily' Makes a Return. *Los Angeles Times*, 16 de enero. Recuperado de: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jan-16-ca-8739-story.html> (fecha de acceso: 26 de octubre de 2020).
- Mckenna, M. (2013): *The ABC Movie of the Week: Big Movies for the Small Screen*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Miranda, L. A. (2017). Lenguaje: Algo más que un mecanismo para la comunicación. *Revista Educare*, vol. XV, núm. 1, enero-junio, 2011 pp. 161-170.
- Pano, A. (2012). *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Roma: AISPI, pp. 607-616.
- Pedrazinni, A. (2010). Absurdo, bulo e ironía: pilares del humor escrito del suplemento argentino *Sátira/12. Perspectivas de la comunicación*, vol. 3, n° 2, pp. 84-106.
- QinThana, G. (1994). *Psicología y lenguaje*. Madrid: ICEUCM.
- Rimoldi, L. (2012). El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral. *Revista Escena*, 35(70-71), 161-172.
- Postigo, I. (s/f). Ficha de doblaje de *Lily la tigresa*. *Eldoblaje.com*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=23490> (fecha de acceso: 26 de octubre de 2020).
- Rodríguez Adrados, F. (1971). La semántica estructural: estado actual y perspectivas. *Habis*, n° 2, pp. 9-34. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.12795/Habis.1971.i02.01>
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Tello Díaz, L. (2014). Transtextuality and metafiction in fake documentaries: self-referential discourse in *The Unmaking of Communication & Society* 27 (4), 113-130. DOI: 10.15581/003.27.4, p.113-129
- Tello Díaz, L. (2020). Construcción de género en los telefilmes emitidos en la televisión generalista española (2005- 2018): Análisis y propuesta de un código de buenas prácticas. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 26 (2): 837-84. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5209/esmp.67797>
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Van der Poll, A. (2005). Woody Allen. Sex & the City. *Western Cape Government*, marzo-abril. Recuperado de: https://www.westerncape.gov.za/text/2005/6/mar_apr05_40-42.pdf (fecha de acceso: 26 de octubre de 2020).
- Vigara, A. (1998). Función metalingüística y uso del lenguaje. *Espéculo*, 9. Recuperado de: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/fmetalin.html> (fecha de acceso: 26 de octubre de 2020).
- Vygotsky, Lev(1987). *Lenguaje y pensamiento*. Buenos Aires: La Pleyade.
- Weiner, R. y Barba, S. (ed.). (2011). *In the Peanut Gallery with Mystery Science Theater 3000: Essays on Film, Fandom, Technology and the Culture of Riffing*. North Carolina: McFarland & Company.
- Wernblad, A. (1992). *Brooklyn is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*. Massachusetts: Associated University Presses.
- Whittaker, T. y Wright, S. (ed.). (2017). *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*. Oxford: Oxford University Press.
- Wiggins, S. y Potter, J. (2017). Discursive Psychology. *The SAGE Handbook of Qualitative Research in Psychology*. London: Sage. <https://dx.doi.org/10.4135/9781526405555.n6>