



Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974)¹

Jorge Nieto-Ferrando²

Recibido: 20 de marzo de 2019 / Aceptado: 4 de noviembre de 2019

Resumen. Este artículo analiza la ironía y la parodia como estrategias de un discurso fílmico elusivo en la situación de falta de libertad de expresión generada por la censura franquista. Trabajamos sobre un corpus de películas amplio y diverso, para evitar la singularidad poco representativa de los análisis de casos concretos, lo que también permite apreciar la evolución en el uso ambos recursos. Atendemos sobre todo a las condiciones básicas para su recepción, como la existencia de lugares compartidos entre los autores y los públicos, la necesidad de que estos últimos configuren un autor implícito al que atribuir cierta intencionalidad y, en relación con lo anterior, la presencia una serie marcadores en los textos que suscitan la interpretación irónica o permiten apreciar la existencia de textos parodiados. La práctica de la ironía y la parodia alimentan la existencia de una comunidad de receptores capacitada para su interpretación, y esta se amplía considerablemente en los últimos años del franquismo. Finalmente, las ironías y las parodias nunca se quedan en mero juego textual, y en muchos casos están al servicio de la sátira.

Palabras clave: Franquismo; cine; ironía; parodia; recepción fílmica.

[en] Irony, Parody and Reception in Spanish cinema under Franco: From *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) to *Furia Española* (Francesc Betriu, 1974)

Abstract. This article analyses irony and parody as strategies of an elusive cinematic discourse in the context of the repression of freedom of expression resulting from censorship in Francoist Spain. A wide and diverse corpus of films is examined in the interests of offering a more representative study than would be achieved with the analysis of a few specific cases, and also to show how the use of both strategies has evolved over time. Special focus is given to the basic conditions for the reception of these strategies, such as the existence of shared spaces between filmmakers and audiences, the need for the spectator to constitute an implicit author who can be attributed with a certain intentionality and, in relation to this, the presence of a series of markers in the texts that elicit an ironic interpretation or facilitate the recognition of parodied texts. The practice of irony and parody fosters the development of a community of receivers capable of interpreting them, and this community grew considerably in the final years of Franco's regime. Moreover, such use of irony and parody is never limited to a mere textual stunt, as in many cases the strategies are used for satirical purposes.

Keywords: Francoism; cinema; irony; parody; film reception.

¹ Este texto se inscribe en el ámbito del proyecto “Los medios audiovisuales y la lucha por la democracia (1969-1982)” (MEM001/17/00014), financiado por el Memorial Democràtic de Catalunya (Departament d’Afers i Relacions Institucionals i Exteriors i Transparència de la Generalitat de Catalunya).

² Universitat de Lleida (España)
E-mail: nietojordi@filcat.udl.cat

Sumario: 1. Introducción. 2. La ironía, la parodia y su recepción bajo el franquismo. 3. Concreciones de la ironía y la parodia. 3.1. Parodia de la historia y del folclore. 3.2. Ironía del destino. 3.3. Ironías de situación y parodias. 3.4. Narradores irónicos y paródicos. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Nieto-Ferrando, J. (2020) Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974). *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 387-404.

1. Introducción

En 1980 Josep Maria Castellet profiere unas declaraciones a Abellán sobre la falta de libertad de expresión y sus consecuencias bajo la dictadura franquista. Para el crítico, la censura “impedía expresar hasta las últimas consecuencias todo pensamiento que pudiera derivar hacia planteamientos abiertamente democráticos”. La consecuencia de ello había sido la creación de “un código semántico, apto únicamente para nosotros mismos [...]. Este código, hecho de sobreentendidos, de silencios o de símbolos informó la casi totalidad de la creación literaria y artística española de la larga posguerra” (p. 103).

Castellet apunta dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, el uso de un discurso elusivo que vehicula temas de difícil tratamiento en un contexto de censura. Este discurso emplea, entre otros recursos, la ironía y la parodia³. Ya en sus primeras definiciones, la ironía verbal está asociada a la simulación que conlleva la presencia de dos sentidos diferentes en una misma expresión, siendo uno de ellos, el menos accesible, el que debe considerarse apropiado. Por su parte, la parodia necesita del reconocimiento en un nuevo texto de lo parodiado, y por lo tanto del uso desviado de un prototexto o algún aspecto del contexto, lo que no siempre resulta accesible a toda la audiencia. En segundo lugar, la configuración de una “comunidad de receptores” capacitada para comprender e interpretar este discurso elusivo; una comunidad sustentada justamente en la desigualdad en el acceso al sentido del texto y que es reforzada con el uso de estas estrategias.

La ironía y la parodia requieren interrelacionar —todavía más— los textos, su recepción y los aspectos socioculturales que envuelven a unos y a otra. Abordaremos, por tanto, su concreción en los textos filmicos, atendiendo en especial a la previsión que los mismos hacen de la actividad de su receptor, las condiciones requeridas para su éxito y su función satírica en el cine denominado “disidente” u “opositor”. Lo haremos en un corpus de películas amplio, de diverso género y periodo, para evitar análisis de casos específicos no siempre representativos. Esto también nos permite apreciar el cambio en el uso de ambas estrategias y sus diferentes objetivos a lo largo del tiempo. Pero nos obliga igualmente a acotar las fechas de este trabajo: 1951, año del rodaje de *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga), considerada una de las primeras películas “regeneracionistas” (Gubern *et al.*, 2000), incluso “disidentes” (Herederó, 1993), y 1975, año de la muerte de Franco y en el

³ Todas las historias del cine español bajo el franquismo y la transición hacen referencia al cine que recurre a este discurso elusivo, pero son pocos los trabajos que abordan sus estrategias. Entre estos destacan las aproximaciones al cine de Juan Antonio Bardem de Herederó (1993, pp. 336-346), Castro de Paz (2004), Zunzunegui (2004), Cerón (2006) o Castro de Paz y Paz (2015).

que *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) protagoniza uno de los periplos más sonados con la censura (Llorens y Amitrano, pp. 101-105).

2. La ironía, la parodia y su recepción bajo el franquismo

La ironía es entendida, simplificando mucho, como una expresión de la que pueden inferirse un sentido *literal* y otro *implícito*, estableciendo entre ambos una relación contradictoria, paradójica o antitética. Se confía en que el destinatario sea capaz de dar el salto de uno a otro. Esta definición remite sobre todo a la ironía verbal, y es frecuente en la conversación cotidiana y, obviamente, en los diálogos de los personajes en numerosas películas. También habitual en el cine es el uso de ironías dramáticas, de destino, de situación, *del narrador* o románticas.

Las dos primeras las toma el cine de la narración. La ironía dramática es un proceso habitual de focalización, dado que está basada en la diferencia de información ofrecida al personaje y al espectador (personaje < espectador), por lo que el primero actúa en función de parámetros que el segundo sabe equivocados. La ironía del destino se fundamenta en la frustración de las expectativas que generan la evolución de los acontecimientos de la historia, lo que conduce a la paradoja en su resolución. Schoentjes (2003, pp. 48-49) la denomina “ironía de situación narrativa”. No obstante, preferimos diferenciarla de la ironía de situación —“ironía de situación pictórica”, según Schoentjes—. En esta última, siguiendo a MacDowell (2016), la paradoja surge de la contradicción, oposición o disonancia de los elementos de la puesta en escena, ya sea dentro del plano o como resultado de interacción entre diferentes planos.

MacDowell (2016) tiene en consideración también la actitud del narrador respecto a lo narrado —lo que denomina *ironía comunicativa*—. Si bien es sencillo detectar a un narrador delegado —un personaje que en cierto momento ejerce como tal o un narrador en *over*— distanciado de su narración, incluso cuestionando o valorando a los personajes o a los acontecimientos que expone, más complicado es apreciar cuando en ella interviene el “meganarrador” (Chatman, 1980) o “gran imaginador”, si es aceptada la existencia de esta entidad u otra equivalente responsable de todo el proceso narrativo en el film —autores como Bordwell (1985) o Branigan (1992) no la contemplan—, de la conjugación de los elementos icónicos, verbales y musicales; así como de las dos capas de narratividad: la mostración —concretada en la puesta en cuadro y la puesta en escena— y la narración —formulada a través del montaje— (Gaudreault y Jost, 1995). En todo caso, también puede hablarse de la actitud distante de la narración hacia sí misma mediante el recurso a una serie de convenciones representativas y narrativas que son cuestionadas e incluso invertidas desde dentro⁴. La *ironía del narrador* guarda ciertos puntos en común con la ironía romántica. La diferencia reside en que esta última, entre otras cosas, puede recurrir a la ruptura con la ilusión diegética —o de la ilusión de un vínculo transparente y veraz con la realidad en el cine de no ficción—, desvelando la condición de artificio del texto

⁴ Es muy significativo que MacDowell ponga como ejemplo de *ironía comunicativa* la secuencia final de *Siempre hay un mañana* (*There's Always Tomorrow*, Douglas Sirk, 1955), película producida cuando la Production Code Administration intenta imponer restricciones a la representación del adulterio en defensa de la institución familiar. Debido a ello, muchas películas que abordaban el tema concluían con el regreso al redil familiar. *There's Always Tomorrow* subvierte esta convención para concluir con un desolador “final feliz”.

y conduciendo a la reflexividad (Schoentjes, 2003: 87-101). Tanto una como otra ironía emplean en ocasiones la parodia.

La relación entre la ironía y la parodia resulta evidente. En muchas ocasiones las parodias son ironías “que tienen relación con la intertextualidad” (Schoentjes, 2003, p. 200). Harries (2000) define la parodia como la recontextualización de un texto que conlleva su transformación hasta dar lugar a otro texto distinto. En este último pervive el anterior, muchas veces desde la distancia evaluativa, ya se busque un efecto cómico o no. Dicha distancia respecto a algunos elementos de la puesta en escena o narrativos del prototexto filmico se logra mediante la desviación de su sentido original, incluso su inversión, la contradicción, la *literalización* o la hipérbole. La parodia puede ser de un texto específico, pero también —lo que es muy frecuente— de un género, un ciclo de películas, un movimiento cinematográfico, la obra de un director, etcétera.

En nuestro caso, además de los textos, se parodian los comportamientos, las actitudes y las mentalidades de ciertos grupos sociales —el clero, la burguesía propietaria, el funcionariado, etcétera—, de instituciones de la dictadura o cercanas a la dictadura o de algunos hechos, personajes y su significado. Con ello, por tanto, damos el salto a la sátira, donde la ironía también resulta esencial. Para Hutcheon (1985: 25), sin embargo, no debe confundirse parodia y sátira, dado que la primera queda circunscrita a la transtextualidad, mientras que la segunda apunta a aspectos de la sociedad con voluntad de denunciarlos y cambiarlos. Ahora bien, cuestionar un texto recontextualizándolo muchas veces conlleva criticar la norma social en la que está inscrito (Rose, 1979). Esto puede apreciarse en la parodia del cine histórico en *Esa pareja feliz*, que alude al género e, inevitablemente, a la función didáctica y propagandística que intenta atribuirle la dictadura. Por otra parte, no podemos reducir la transtextualidad solo a los textos filmicos. Piénsese, por ejemplo, en la abundancia de parodias de *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974), muchas de ellas a partir de clichés propagandísticos recurrentes en diferentes medios.

La ironía y la parodia requieren un incremento de la actividad del receptor. En primer lugar, en tanto que recursos de un discurso elusivo que aborda cuestiones incómodas para la dictadura, y normalmente puestos a disposición de la sátira, necesitan la configuración de un doble espectador implícito (Hutcheon, 1985 y 1994; Harries, 2000). Esto supone el establecimiento de una jerarquía entre los dos tipos de espectadores, dado que uno debe comprender e interpretar lo mismo que el otro, y más cosas (Richardson, 2007).

Podría parecer que el primer espectador implícito es una hipótesis o una presuposición del autor que contempla al censor, y su objetivo sería superar su acción. No obstante, muchos informes de censura muestran que los censores efectúan una recepción similar a la que previsiblemente puede realizar el espectador avezado, sin que ello suponga generar prohibiciones. De hecho, para los censores el uso de la ironía, la parodia y otros recursos elusivos configuran textos tan crípticos como para ser tolerados por considerarse ineficaces, ya que solo un segmento muy limitado del público puede acceder con plenitud a su sentido⁵. Este elitismo deja

⁵ Véanse los trabajos de Cerón (1999) sobre las películas de Juan Antonio Bardem o los de Hernández Les (1986) y Neuschäfer (1994) sobre las de Carlos Saura. Todos ellos reproducen informes de censura donde puede apreciarse la “tolerancia” con los textos que recurren a la parodia y la ironía. Sobre la censura véanse Gubern (1981) y Vaquerizo (2014).

de considerarse inofensivo cuando las películas muestran una marcada vocación popular —la adscripción sainetesca de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957)— o aumentan el número de espectadores estimulados para ir más allá en su interpretación, lo que sucede con *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973) debido a la enorme polémica que la acompañó tras su estreno.

En segundo lugar, la ironía y la parodia generan lazos grupales entre sus practicantes. Como señala Schoentjes respecto a la ironía, sus miembros “comparten una interpretación y la connivencia que se establece entre ellos acrecienta la cohesión del grupo. [...] El hecho de comprender un enunciado que, de entrada, no tiene claro el sentido, *con* otras personas y *como* ellas, refuerza siempre el sentimiento de pertenencia a una comunidad” (2003, p. 164). Esta comunidad requiere de la existencia de “lugares comunes” o “puntos de encuentro” específicos conocidos por el ironista o el parodista y los receptores (Hutcheon, 1985 y 1994). Si bien estos abarcan muchos aspectos, nos interesan especialmente los que afectan a algunos pilares del régimen, como una valoración de la guerra opuesta a la auspiciada por el franquismo, rechazando su violencia e inutilidad —*Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958) o *La prima Angélica*—, o la consideración de que la Iglesia o la familia tradicional, consideradas pilares fundamentales de la dictadura, son represivas e hipócritas —*Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972) o *La prima Angélica*—. También son relevantes aquellos que tienen un carácter más general, aunque se concreten de una manera particular bajo el régimen: el atraso y la cerrazón de la ciudad provinciana, sinécdoque del aislamiento de España para muchos autores desde finales del siglo XIX, y en particular para los de la década de los cincuenta (Ríos Carratalá, 1999) —*Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966)—, o la opresión que padecen los desfavorecidos por parte de las élites —*El inquilino*, *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) o *El arte de vivir* (Julio Diamante, 1965)—. Muchos de estos puntos de encuentro nacen de la puesta en cuestión, cuando no de la inversión o la subversión, de los lugares comunes de la propaganda franquista, y su conocimiento es esencial para el éxito de muchas parodias.

Para Hutcheon (1994, p. 17), la interpretación de la ironía —y de la parodia— requiere la existencia previa de lo que denomina “comunidades discursivas” —que se nutren de estos puntos de encuentro—, sustentadas en contextos y situaciones compartidos. Cuanto más compartidos son estos, menos evidentes necesitan ser los marcadores de la ironía y la parodia (1994, pp. 17-18 y 89-101). Respecto a la valoración de la Guerra Civil, por ejemplo, los trabajos de Gracia (1994) muestran cómo, a través de la prensa estudiantil, comienza a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta a cuestionarse los sentidos impuestos al conflicto y la situación social y política generada por el mismo, sin que ello suponga escorarse todavía hacia posturas opositoras. Es la prensa de unos estudiantes que, en ausencia de un sistema democrático, están destinados a ser la elite que repondrá los cargos públicos —a mantener la supervivencia de la dictadura—, y que poco después comienzan a frecuentar los más permisivos y prolíficos cineclubs y a acceder a revistas cinematográficas que avisan de la necesidad de superar la recepción “literal” en ciertas películas.

Este marco, por ejemplo, propicia la interpretación irónica de los diálogos de los personajes en una conocida escena de *Muerte de un ciclista* ambientada en la Ciudad Universitaria de Madrid, lugar de algunas de las batallas más cruentas de

la Guerra Civil. En ella, Juan, el protagonista, y un entrenador de atletismo, ambos antiguos soldados del bando nacional, comparan las carreras de unos estudiantes con las suyas con un fusil en las manos, a lo que el entrenador añade “Alguien dijo que era el complemento ideal”. La distancia que ambos muestran respecto al conflicto, la referencia a alguna de las numerosas consignas de la propaganda militarista —su uso distanciado y, por tanto, paródico—, invitan a interpretar la frase como irónica y paródica a unos espectadores pertenecientes a una comunidad que igualmente está empezando a cuestionar la guerra y, sobre todo, los discursos que la envuelven⁶.

En tercer lugar, el texto que recurre a la ironía y a la parodia debe generar una serie de expectativas en el espectador sobre las “intenciones del autor”, lo que es muy relevante para superar el plano del sentido literal (Hutcheon, 1994). Ahora bien, no son tan relevantes las intenciones del autor empírico —desglosado en el cine en diferentes autorías— como lo que el receptor considera que son las intenciones del autor, lo que nos hace movernos en términos de autor implícito (Booth, 1961) o, si desconfiamos también de esta entidad, de la intencionalidad al propio texto.

Dado que no podemos separar los textos de los contextos de producción y recepción, hay numerosos aspectos externos a las películas que en situación de ausencia de libertad de expresión contribuyen a construir este autor implícito y a atribuirle una serie de intenciones. Podemos destacar dos: el conocimiento del cineasta empírico y los metatextos que generan las películas. Por una parte, este conocimiento surge de los datos más o menos de dominio público sobre su biografía, en particular sus posicionamientos políticos. Por otra parte, los comentarios sobre las películas de otros espectadores, ya sean profanos, expertos o resultado del ejercicio institucional de la crítica, en muchas ocasiones explicitan lo eludido, o como mínimo avisan de la necesidad de que el espectador reoriente su interpretación de los textos. Así sucede con revistas cinematográficas vinculadas a la izquierda opositora como *Objetivo*, *Cinema Universitario* o *Nuestro Cine* (Nieto, 2009 y 2013). A ello hay que añadir la recepción de títulos anteriores de un cineasta, si en ellos ha recurrido a la ironía y a la parodia, pues invita al espectador a sospechar del uso de idénticas estrategias en una nueva película, aunque no siempre sea así.

Pero son los propios marcadores de la parodia y la ironía los que estimulan a especular sobre las intenciones del autor o del texto. En el caso de la parodia el principal marcador es la presencia de un texto o un grupo de textos en otro, ya sea mediante la reiteración de sus personajes o de personajes equiparables a los de sus historias, de elementos característicos de la puesta en escena o de su articulación narrativa, si el prototexto es filmico (Harries, 2000), o de diferentes particularidades de su estilo y/o su contenido cuando son de otro tipo. En ambos casos, lo parodiado debe ser suficientemente conocido por la comunidad de receptores como para permitir unas expectativas en el público que deben ser replanteadas al someterse a la desviación, a la inversión, a la contradicción o a un tratamiento hiperbólico.

Un marcador destacable de la parodia y la ironía es la incongruencia, que supone la irrupción de elementos extraños o paradójicos en el relato o en la puesta en escena que fuerzan la coherencia de la diégesis y la historia. Obsérvese que esto implica el conocimiento por parte del espectador de la norma transgredida, y que otras formas

⁶ No es un hecho menor que los redactores del número 3 (1955) del *Boletín del Congreso de Escritores Jóvenes*, órgano del prohibido congreso que, a su vez, fue la antesala de la revuelta estudiantil de 1956, consideraran a Bardem, tras *Muerte de un ciclista*, su portavoz.

de narrar y representar generan otros parámetros de coherencia, por lo que lo extraño en uno puede ser la norma en otro —en la narración de “arte y ensayo”, en términos de Bordwell (1985), por ejemplo—. En cualquier caso, la atribución de sentidos irónicos es una manera de intentar regresar a la coherencia en el marco de una u otra norma. Dicha incongruencia puede darse de múltiples maneras: entre diferentes acontecimientos de la historia, entre acciones y existentes —personajes y ambientes— dentro de dichos acontecimientos, entre las diferentes escenas y secuencias en las que toman cuerpo los anteriores, entre los elementos que componen las escenas, entre la banda sonora y la imagen, etcétera. Esta última es especialmente importante en el cine político de no ficción alternativo, que vehicula textos narrativos y también argumentativos. Ahora bien, más allá de la contradicción que pueda establecerse entre ambas pistas, lo que conduce a un tratamiento irónico de la imagen, del *narrador* —en especial cuando recurre a un prototexto que la película pretende parodiar— o de ambos, la voz en *over* puede mostrar un tono irónico, como sugiere Kozloff (1988), recurriendo a la litotes, a la hipérbole o al oxímoron.

Un marcador igualmente importante es la contradicción o la distorsión entre los paratextos y los textos. *Plácido*, por ejemplo, comienza con un rótulo que desvincula los sucesos y los personajes que muestra a acontecimientos y personajes reales, eximiendo a sus responsables de cualquier responsabilidad al respecto. Esto entra en parte en contradicción con el propio texto, donde, si bien la sátira no se centra en personas concretas, son parodiados comportamientos estereotipados de una burguesía acomodada respecto a los más desfavorecidos. De la misma manera, el rótulo “9. Un mundo feliz” de *Nueve cartas a Berta*, parodia el título de la obra de Huxley, cuya ironía es aplicada a la rendición definitiva del protagonista a la inacción.

El texto filmico restringe o guía la comprensión e interpretación de la parodia y la ironía. A ello contribuye que los marcadores aparecen de manera reiterada y vinculados unos a otros. Pero la ubicación contextual del espectador, que incide en la interpretación, también ayuda a discernir si un texto es paródico —o simplemente una comedia divertida— y, en el caso de que sea considerado paródico, a identificar con mayor o menor precisión sus prototextos. En ocasiones pueden reconocerse los indicadores de la parodia pero no lo parodiado, ya sea total o parcialmente. Esto último es frecuente en la parodia de la propaganda franquista al final de la dictadura, donde son identificados textos específicos y, sobre todo, clichés que se encarnan y reencarnan en infinidad de textos y en medios muy diferentes.

De la misma manera, es posible considerar una intencionalidad paródica o irónica en un texto donde los marcadores no son concluyentes. Algunos autores (Fish, 1989; Elleström, 2002, entre otros) consideran que la ironía no es tanto una propiedad del texto como una actitud del receptor ante el mismo situado en una comunidad discursiva específica. Como señaló Riambau en 1980, debido a las restricciones a la libertad de expresión el espectador español está “dotado de un sexto sentido que le permite descubrir símbolos donde no los hay o interpretaciones mucho más depuradas que las planteadas inicialmente” (p. 34). Así puede entenderse la atribución de ironías o parodias a ciertas películas rechazadas por los propios cineastas —con todo el cuidado que debemos tener a la hora de contemplar las declaraciones de los autores (Hutcheon, 1994)—. García-Berlanga, por ejemplo, consideraba equivocado buscar alusiones paródicas a Franco en algunas escenas de *Esa pareja feliz* (Hernández Les, 1981: 47). Ello implica también la posibilidad de que ciertas películas propagandísticas de la dictadura —*Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942)

o *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)— fueran interpretadas como parodias de sí mismas —o de los lugares comunes propagandísticos que exhibían—, lo que supone una recepción “opuesta” en los términos manejados por Hall (1980).

3. Concreciones de la ironía y la parodia

3.1. Parodia de la historia y del folclore

La parodia aparece ya en *Esa pareja feliz* y en *Bienvenido, mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), dos de las primeras películas que, según la crítica de los años cincuenta, renuevan el cine español (Nieto, 2009). En la escena con la que comienza la primera, lo parodiado es el conocido género histórico, y específicamente el ciclo de películas históricas de los años cuarenta. La reiteración la encontramos a nivel de la puesta en escena, en la iconografía, los personajes, más en concreto en la heroína, y en la acción propia de un momento de especial intensidad dramática en la historia. La desviación proviene de la ruptura de la ilusión, al apreciarse que es el set de un rodaje. A esta se añaden una serie de elementos disonantes, como los movimientos de las pelucas de los personajes o la ruptura con la tónica reconocible en la interpretación y la dicción de los diálogos en ese tipo de cine. Finalmente, las particularidades de la puesta en escena habitual en el género están hiperbolizadas —las propias pelucas—, más aún la interpretación de los actores, en concreto la de la heroína, aunque esta bien podría entenderse como un elemento de reconocimiento del prototexto si se tienen en cuenta las sobrecargadas actuaciones de Aurora Bautista en películas históricas como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) o *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) (Fig. 1 A y B).



Figura 1 A y B. *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)
Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951)
 (Fuentes: Tribanda Pictures y Divisa).

Bienvenido, mister Marshall parodia el cine folclórico, género también muy conocido. El objetivo de los habitantes de Villar del Río es construir una imagen atractiva a los esperados visitantes norteamericanos y, de esta manera, intentar lograr sus inversiones. Para ello recurren a transformarse en un estereotipado

pueblo andaluz. El carácter de construcción de la parodia es un claro marcador de la distancia respecto a la abundancia de prototextos a los que remite, e implica tanto a la escenografía (Hernández Ruiz, 2004) como a la caracterización y las acciones de los personajes. Estos últimos, los habitantes del pueblo, son instruidos para vestir y comportarse siguiendo el estereotipo folclórico. Con el recurso a la parodia, la película de Berlanga va más allá de los textos al satirizar dos aspectos clave de la exitosa “españolada”: por una parte, el hecho de convertir la mitología andaluza en una sinécdoque de la totalidad de España y, por otra, los supuestos beneficios de la proyección exterior de la imagen orientalista que construye. De igual manera, la parodia del cine histórico en *Esa pareja feliz* —y en *Bienvenido, mister Marshall*— no puede desvincularse del uso que en esos momentos intenta hacer el régimen de este cine⁷.

3.2. Ironía del destino

Las parodias de *Esa pareja feliz* y *Bienvenido, mister Marshall* están ubicadas en historias sustentadas en la ironía del destino. Esto es frecuente en el cine que Berlanga realiza bajo el franquismo: los acontecimientos generan una serie de expectativas en los personajes de mejora social —el premio en un concurso en la primera y la llegada de los estadounidenses en la segunda— que luego son frustradas, regresando a una situación igual o peor que la de partida. Así, en *Plácido* la campaña de caridad orquestada por los más pudientes acaba casi hundiendo en la miseria a uno de los pobres trabajadores que ha participado en ella, y en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) el oficio que el protagonista se ve obligado a aceptar para prosperar le acaba destrozando moralmente cuando tiene que ejercerlo⁸. La ironía del destino es apreciable también en muchas películas del Nuevo Cine Español.

En *Muerte de un ciclista* la ironía del destino tiene un componente más político. La película plantea una lectura alternativa —en términos de lucha de clases— a las auspiciadas por la dictadura sobre la Guerra Civil y sus consecuencias. Para ello recurre a la alegoría, donde los diferentes personajes individuales simbolizan una parte representativa del todo, sus respectivas clases sociales (Cerón, 2006). Aquí la ironía del destino puede apreciarse en la relación que establecen el principio y detonante de la historia y su resolución, donde la falta de humanidad de María José ante el trabajador atropellado que se desplaza en bicicleta en el primero es contrastada con el intento de rescatarla por parte de otro trabajador cuando ella misma sufre un accidente. Esta paradoja acaba por redondear el posicionamiento político de la película, incidiendo en la solidaridad de la clase trabajadora en oposición al egoísmo de la alta burguesía.

3.3. Ironías de situación y parodias

Las ironías de situación, sustentadas en las contradicciones y paradojas de la puesta en escena, pueden ser esenciales para el distanciamiento respecto al prototexto en las parodias —esto es apreciable en la secuencia inicial de *Esa pareja feliz*— o para

⁷ Sobre *Bienvenido, mister Marshall*, véase Sojo Gil (2009).

⁸ Sobre la participación del guionista Rafael Azcona en ambas películas, véase Cabezón García (1997) y Sánchez Salas (2006).

reforzar las ironías del destino. Así sucede con la famosa escena de *El verdugo* en la que José Luis, encargado de ajusticiar a un preso, es conducido por los guardias hacia el patíbulo como si del propio preso se tratara (Fig. 2). Prácticamente cada secuencia de *Plácido* plantea situaciones paradójicas que ponen en cuestión la caridad aparental de los burgueses respecto a los pobres y al protagonista, que intenta pagar las letras de su medio de subsistencia. Las ironías de situación —además del sinnúmero de ironías verbales en los diálogos— también refuerzan la actitud irónica del narrador en todas las secuencias en las que los protagonistas de *El Inquilino* se reúnen con quienes pueden ayudarles a solucionar su problema de vivienda.



Figura 2. *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). (fuente: Divisa Home Video).

Este tipo de ironías son igualmente relevantes en *El arte de vivir* (1965) y *Los que no fuimos a la guerra* (1962), ambas de Julio Diamante⁹. En la primera destaca una escena en la que el jefe del protagonista señala la imposibilidad de ascender en la empresa y, al mismo tiempo, ser solidario con los compañeros de trabajo. La puesta en escena enfatiza un grabado colgado de la pared protagonizado por lo que parecen ser esclavos egipcios. Lo dicho por el personaje establece una relación paradójica con este elemento de la escena, que muestra unas relaciones laborales muy diferentes. Esta película ya comienza con una ironía sustentada en la contradicción entre la música en *over*, donde se reproduce el tema “Todo va bien”, y las escenas que presentan al protagonista, cuyas reflexiones también en *over* contradicen la letra de la canción. En su resolución vuelve a aparecer el tema, y, si bien la vida del personaje ha mejorado, sigue planteando una situación irónica, dado que en su mejora ha destrozado a su pareja.

Los que no fuimos a la guerra contrapone el militarismo de los germanófilos de Iberina —“Hay que inyectar gérmenes de militarización en todas las venas de la patria”, llega a señalar Aristides Sobrido, interpretado por José Isbert— con los cuerpos poco castrenses de los actores que los interpretan. Aquí la ironía de situación está puesta a disposición tanto de la actitud ironía del narrador como de la configuración alegórica de la película, que remite a la Guerra Civil. Encontramos un uso similar de este tipo de ironías en *Ana y los lobos*, donde se alegorizan el

⁹ Sobre el cine de Julio Diamante, véanse Diamante (1996) y Larrauri (2018).

militarismo, la religión y la represión sexual con una finalidad satírica. Destaca sobre todo la escena en la que José, vestido con una bata de estar por casa, recibe por correspondencia un uniforme militar, y Ana, empleando la ironía verbal, le invita a ponerse la chaqueta del uniforme halagando su vanidad. En varios planos José se mira en un espejo con la parte superior del uniforme, apreciándose debajo los faldones de la bata. La situación es paradójica, pero adquiere un énfasis mayor cuando se relaciona con una escena previa en la que la matriarca de la casa relata a Ana que a José le vistió de niña —es decir, con falda— hasta que tomó la Primera Comunión, pues no deseaba tener un niño (Fig. 3).



Figura 3. *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972). (fuente: Manga Films).

En *Ana y los lobos*, además, hay una curiosa “parodia seria”, en la que no se busca ridiculizar el prototexto, sino más bien utilizarlo para redondear la configuración alegórica de Fernando, el personaje que representa la religión hipócrita. En una escena concreta, este blanquea su cueva-sepulcro, aludiendo con ello al pasaje del evangelio según Mateo en el que Jesús achaca a los fariseos justamente su hipocresía tildándolos de “sepulcros blanqueados, bien arreglados por fuera, pero llenos por dentro de huesos de muertos y de toda inmundicia”. La alusión se distancia de su prototexto —es una parodia, no una cita— mediante lo que Harries (2000) denomina literalización.

Saura ya había empleado la literalización en *El jardín de las delicias* (1970). La historia de esta película está fundamentada en el proceso de recuperación de Antonio, cabeza de una de las familias pudientes y privilegiadas bajo la dictadura, que ha perdido la memoria y se encuentra postrado en una silla de ruedas tras un accidente. Para ello su familia representa momentos de su vida, algunos de ellos ligados a la historia de España. Todas estas representaciones recurren a la recontextualización y a la hipérbole de los hechos —son parodias—, pues sus familiares consideran que así son más efectivas para lograr que sane. Uno de los episodios más destacados es su Primera Comunión, el 14 de abril de 1931, que es interrumpida por un grupo de ciudadanos que festeja la llegada de la República, con el consiguiente enfrentamiento con los asistentes a la celebración. La representación de estos hechos produce el *alzamiento* físico de Antonio de su silla, un paso importante en su recuperación, mientras grita “¡los rojos! ¡los rojos!”. De esta manera, se literaliza el alzamiento

militar. La parodia aquí va más allá de los textos para remitir a acontecimientos históricos bien conocidos.

La ironía de situación puede ser un marcador de la parodia con función satírica. Así sucede en *La prima Angélica* y en *Furia española*. Su objeto paródico es el saludo romano, muy frecuente en los primeros momentos de la dictadura, despojado de toda solemnidad y vinculado en un caso a una ortopedia y en otro al intento de recuperar la vitalidad sexual. En la película de Saura está en principio justificado por la diégesis, aunque la posición del brazo y el excesivo tiempo del relato dedicado a mostrarlo invitan a la interpretación paródica. En la película de Betriu, que arranca con una hiperbolización y recontextualización del estilo y el léxico de los discursos franquistas haciendo referencia ahora al fútbol, los marcadores son más débiles, dado que toda la película se construye a partir de situaciones disparatadas, y, sin embargo, el uso de este gesto asociado al fascismo sigue resultando extraño en una escena de cama, lo que de nuevo invita a interpretarlo en términos de alusión paródica.

3.4. Narradores irónicos y paródicos

En lo que respecta a la ironía del narrador, debemos diferenciar la actitud irónica de ciertos narradores delegados, algunos de ellos voces en *over*, de la del meganarrador. La primera puede inferirse del tono del narrador y de la relación entre lo que dice y la imagen. En *El campo para el hombre* (Helena Lumbreras y Mariano Lisa, 1975) —película alternativa de no ficción—, por ejemplo, la voz en *over* parodia el estilo de los cuentos infantiles hiperbolizándolo para ironizar sobre las excelencias de la España franquista exponiendo algunos de sus tópicos propagandísticos, y al mismo tiempo sugerir la condición infantilizada que estos asignan al destinatario. En este caso no hay una contradicción entre el contenido de lo que dice y los planos que la acompañan, más bien complementariedad y redundancia. La contradicción la encontramos en películas como *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) y *La venganza*, que arrancan con voces en *over* cuyo objetivo es, sin ningún tono irónico, desubicar la situación en la que suceden sus historias, diluyéndolas en un poder darse en muchos otros lugares, y negando lo que puede inferirse del propio relato con posterioridad a estos prólogos: que su contexto es estrictamente español. En ayuda de esta interpretación acude la crítica de ambas películas publicada en la revista *Cinema Universitario* (González Egido y De Prada, 1955; González Egido, 1959).

En ambas películas de Bardem puede apreciarse la actitud irónica del meganarrador. Esta es concretada igualmente rompiendo las expectativas genéricas. Así sucede con algunas comedias influidas por el sainete, como *Esa pareja feliz* y *Bienvenido, mister Marshall*. Pero destaca sobre todo en *El inquilino*. Aquí, el costumbrismo, los personajes castizos y su vocación popular se ponen a disposición de la crítica social, derivando el humor sainetesco hacia el humor negro y sustituyendo la amable resolución de los conflictos habitual en el género por un demoleedor y desesperanzado final —en una primera versión de la película, ya que la censura obligó a sustituirlo por otro más dócil— (Castro de Paz, 2003)¹⁰. Sin que el género sea parodiado, las convenciones del sainete son empleadas en el tratamiento de un problema social específico, el de la vivienda. Lo mismo sucede con *Los que no fuimos a la guerra*, ayudando en este caso a su configuración alegórica. Con el tiempo, el cineasta Eloy

¹⁰ Sobre la influencia del sainete en el cine español, véase Ríos Carratalá (1997).

de la Iglesia recurrirá a las particularidades del cine de terror y del melodrama en sus punzadas panfletarias a la sociedad y a la política del tardofranquismo y la transición (Torreiro, 1996; Losilla, 1996).

La actitud irónica del meganarrador o del “gran imaginador” se vuelve más incisiva, además de estrechar sus lazos con la parodia, en el cine de no ficción alternativo —es decir, expulsado, o situado por voluntad propia, fuera de los canales institucionales de producción, distribución y exhibición— desde finales de los años sesenta. En muchos casos, además, viene acompañada de la reflexividad, rompiendo con las expectativas que genera en el público —en especial su supuestamente poco problemático vínculo con la realidad— y con sus convenciones discursivas, lo que conduce en ocasiones a mostrar los dispositivos de registro y de reproducción de la imagen —como sucede en *Distància, de 0 a infinit* (Jordi Bayona, 1969), *Monegros* (Antonio Artero, 1969) o *Un lloc per dormir* (Jordi Bayona, 1971)—. Puede apreciarse, por tanto, la incidencia de algunas estrategias atribuidas a la ironía romántica, aunque despojadas de su sustrato ideológico idealista —y, simplificando mucho, puestas a disposición del materialista—, a partir de la influencia de los planteamientos de Bertolt Brecht en este cine.

Buena parte de estas películas tienen como objetivo el *No-Do*, los temas que aborda, su carácter propagandístico y en especial su discurso, centrado en la omnipresencia de la voz en *over* (Nieto, 2017). Este noticiario es el prototexto de *Noticiario RNA* (Llorenç Soler, 1970). La película reitera su organización en bloques de contenido compuestos por noticias no atadas temporalmente a la realidad inmediata o que tratan acontecimientos previsibles, algunos serios y otros frívolos, protagonizados en ocasiones por autoridades cuyo discurso se acompaña de cerradas ovaciones; su interés por las innovaciones técnicas, las curiosidades y lo insólito heredado de las *atracciones* de los primeros tiempos del cine; o su uso de una voz en *over* cuya función, en principio, es concretar el sentido de las imágenes. Ya en la cabecera, donde unas imágenes frívolas son interrumpidas por otras violentas, apreciamos la desviación. Esta, sin embargo, es más flagrante cuando el uso conocido de la voz en *over*, que genera unas expectativas sobre el tratamiento de los temas amables que aborda, vehicula unos contenidos que desbordan los límites del noticiario franquista —la educación sexual, el aborto, las relaciones sexuales extramaritales, la tortura, etcétera— y en general de “lo decible” bajo la dictadura, o cuando hiperboliza hasta lo grotesco el estilo propagandístico del *No-Do*. En este sentido es remarcable en uno de los bloques la reproducción en *over* del discurso del “ministro de Avances Industriales”, acompañado de planos de escombros. Aquí la relación entre la voz en *over* y la banda de imagen es contradictoria, pero también nos encontramos con relaciones ilustrativas y complementarias. Así, el primero de sus bloques, centrado en la formación sexual “de carácter práctico” en un colegio femenino, está acompañada de planos de un laboratorio donde las estudiantes van pertrechadas con trajes especiales para evitar la contaminación biológica. Las imágenes “literalizan” visualmente —recurso frecuente en la parodia, como se ha comentado— un monólogo en *over* que, o puede estar hablando de la educación sexual, o hacerlo sobre las prácticas sexuales de los adolescentes.

La ironía y la parodia toman entre sus objetivos la figura de Franco y los discursos propagandísticos que la envuelven. *El altoparlante* (Llorenç Soler, 1970) parodia los propios discursos del dictador al contrastarlos con primeros planos y planos medios de ciudadanos anónimos. En *Caudillo* —con el antecedente de *Canciones para*

después de una guerra (1971), también de Basilio Martín Patino— los prototextos se multiplican: canciones de exaltación de los sublevados, el cómic sobre su biografía *Soldado invicto* (1969), material filmico de archivo de actos institucionales o privados y, entre otros, el discurso hagiográfico que arropa a la figura del dictador. La película toma distancia respecto a estos textos rompiendo con su función propagandística, tanto por contraponerlos a la visión de los vencidos en la Guerra Civil como por ser tratados resaltando aquellos aspectos que permitan ridiculizar la figura del dictador. Así, en muchas ocasiones se recurre a la congelación de la imagen en el material de archivo para destacar la expresión más grotesca de Franco (Fig. 4 A y B). Con todo, lo destacable es que la parodia está al servicio de la ironía, dado que la desviación de los lugares comunes propagandísticos conduce a un sentido contrario. Y esto es logrado mediante la contradicción entre lo mencionado por la voz en *over*, que reproduce dichos lugares comunes, y las imágenes que la ilustran. De esta manera, mientras la voz en *over* señala al principio del film que “hubo un hombre enviado por Dios para salvar a España”, las imágenes que la ilustran son de ruinas; en otro momento se compara “la más alta legitimidad de Franco” como líder, según la voz en *over*, con su escasa estatura física.



Figura 4 A y B. *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974). (fuente: La Linterna Mágica).

4. Conclusiones

Hemos analizado la ironía y la parodia como estrategias de un discurso elusivo en una situación de ausencia de libertad de expresión, así como las condiciones básicas para su recepción: la existencia de lugares compartidos entre los autores y los receptores, la necesidad de que estos últimos configuren un autor implícito al que atribuir cierta intencionalidad y, en relación con lo anterior, la presencia de una serie de marcadores en los textos que suscitan la interpretación irónica o permiten apreciar la existencia de un texto o textos recontextualizados.

La práctica de la ironía y la parodia apuntalan la existencia de una comunidad de receptores capacitada para su interpretación, que se amplía considerablemente en los últimos años del franquismo, como demuestra el éxito de *La prima Angélica* o el hecho de que ya no exima de la actuación de la censura la dificultad de acceso

a estas, como sucede con *Furia española*. Sería necesario definir en términos sociológicos esta comunidad de receptores y valorar la incidencia del discurso elusivo en sus posicionamientos políticos disidentes u opositores. Hemos aventurado como hipótesis que, al menos respecto al cine que sigue los canales institucionales y en los años cincuenta y sesenta, estaría nutrida por estudiantes molestos con algunos aspectos de la dictadura y con acceso a la cultura cinematográfica. Respecto a la incidencia política, Ballart (1994: 421) afirma que, a diferencia de la invectiva o de la sátira más explícita —muy difíciles dentro de los canales institucionales culturales de la dictadura—, los efectos de la ironía son a largo plazo. No obstante, el dramaturgo Alfonso Sastre, que en el ámbito del teatro se vio envuelto en un debate con Buero Vallejo sobre el uso de similares estrategias elusivas en las obras de ambos, muestra una opinión tajante al respecto: “La postura que hay que mantener frente a la necesidad del cambio social es simplemente luchar políticamente [...]. He sido un poco ingenuo al pensar que el teatro podía aportar algo al cambio político” (1987, p. 17).

Como ya hemos apuntado, las ironías y las parodias nunca quedan en mero juego textual. Para entender el alcance de la parodia del cine histórico en *Esa pareja feliz* o *Bienvenido, mister Marshall* —en el sueño del hidalgo— debe tenerse en cuenta la apreciación de este cine poco tiempo antes. En revistas afines a las instituciones cinematográficas de los años cuarenta como *Primer Plano* o *Radiocinema* la *Historia* era defendida como un elemento clave para definir la identidad del cine español bajo el nuevo régimen, y con ella, además, podía explotarse el potencial didáctico del medio (Nieto, 2009). Más consenso genera el denostado y muy popular cine folclórico, parodiado en *Bienvenido, mister Marshall*. Buena parte de la crítica y la reflexión cinematográfica lo considera ya desde la inmediata posguerra una parodia de “lo español” en sí mismo, y superarlo suponía para la crítica más afín a la dictadura reivindicar “la españolidad”, que podía sustentarse en la historia o en las adaptaciones literarias. Ambas películas se plantean desde la crítica más inquieta como como el referente a seguir para el desarrollo del cine español.

Muchas ironías y parodias requieren explícitamente del vínculo con el contexto circunstancial, con algunos hechos, actitudes y acciones de las instituciones e incluso con políticas específicas. En *Bienvenido, mister Marshall* también la ironía está al servicio de la sátira en el paradójico sueño del cura, juzgado por el comité de Actividades Antiamericanas por sus opiniones, lo que requiere un conocimiento del papel de la Iglesia en la censura moral bajo el franquismo; de hecho, se le juzga por su rechazo a los norteamericanos, y por emplear para ello argumentos equiparables a los que sustentan sus actuaciones censoras en la realidad. Como hemos visto, en *Muerte de un ciclista* un personaje ironiza verbalmente sobre el militarismo y su inutilidad, aludiendo a consignas propagandísticas identificables. En fin, en *El inquilino*, centrada en el problema de la vivienda en las grandes ciudades —como en *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) y, en parte, en *El verdugo*—, contradice los esfuerzos propagandísticos del franquismo —apreciables en el *No-Do* de los años cincuenta y sesenta— orientados a dar a conocer las distintas iniciativas del Estado para solucionarlo.

La parodia es usada como estrategia para la sátira de determinados grupos sociales. En *El inquilino*, como en *El pisito*, tiene por objetivo la burguesía propietaria de inmuebles, en especial su actitud frente a la clase media-baja que inevitablemente depende de ella. La parodia recurre a la hiperbolización de las particularidades

estilísticas y de contenido de los diálogos y de las acciones de unos propietarios estereotipados. De igual manera, la ironía del destino y las ironías de situación en *Plácido* refuerzan la parodia de las actitudes y comportamientos caritativos de las clases acomodadas, de nuevo buscando la sátira. Por si hubiera alguna duda, la música en *over* en la resolución de la película enfatiza todavía más su tema: la hipocresía de la caridad. Las parodias y las ironías son claves para la configuración alegórica de películas como *Muerte de un ciclista*, *Los que no fuimos a la guerra*, *Ana y los lobos* o *El jardín de las delicias*, y dichas alegorías tienen igualmente por función cuestionar la guerra y sus consecuencias o los grupos privilegiados que prosperaron tras esta.

En los últimos años de la dictadura la sátira se afila mucho más, y su objetivo es ahora el propio franquismo, sus símbolos y sus instrumentos de propaganda. Esto es apreciable tanto en el cine situado en los márgenes externos de las instituciones como en el que tiene la voluntad de seguir los canales comerciales. Así lo demuestran los casos de *Ana y los lobos*, *El jardín de las delicias* o *Furia española*.

Referencias

- Abellán, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península: Barcelona.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. New York: Routledge.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge.
- Cabezón García, L. A. (Ed.). *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- Castro de Paz, J. L. (2003). Algunas consideraciones sobre la 'disidencia' en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El Inquilino*, 1957). En J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (Eds.). *Tragedia e ironía. El cine de Nieves Conde* (pp. 75-92). Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- Castro de Paz, J. L. (2004). Una pareja feliz. A vueltas (historiográficas) con *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956). En J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (Eds.). *Juan Antonio Bardem. El cine a codazos* (pp. 71-82). Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- Castro de Paz, J. L. & Paz, H. (2015). *Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955). Una firme mirada opositora*. La Coruña: Vía Láctea.
- Cerón, J. F. (1999). El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963). Las contradicciones de la represión cinematográfica. *Imafronte* (14), 23-36.
- Cerón, J. F. (2006). Además de las palabras. Las películas proyectadas durante las Conversaciones de Salamanca. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company (Eds.). *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (pp. 99-108). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University.

- Diamante, J. (1996). *Los trabajos y los días. Pasión y vida de un hombre de cine*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Elleström, Lars (2002). *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. Londres: Bucknell University Press.
- Fish, Stanley (1989). Short People Got No Reason to Live: Reading Irony. En *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (pp. 180-196). Oxford: Clarendon Press.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- González Egido, L. (1959). “Crítica de películas: *La venganza (Los segadores)*”. *Cinema Universitario* (9).
- González, L. & De Prada, J. (1955). “*Muerte de un ciclista*”. *Cinema Universitario* (2).
- Gracia, J. (1994). *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del Franquismo (1940-1960)*. Barcelona: PPU.
- Gubern, R. (1981). *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- Hall, S. (2005 [1980]). Encoding/Decoding. En S. Hall, D. Hobson, A. Love y P. Willis (Eds.). *Culture, Media, Language* (pp. 117-127). Londres: Hutchinson.
- Harries, D. (2000). *Film Parody*. Londres: British Film Institute.
- Herebero, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid / Valencia: Filmoteca Española / Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Hernández Les, J. (1981). *El Último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama.
- Hernández Les, J. (1986). *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Bilbao: Mensajero.
- Hernández Ruiz, J. (2004). La escenografía como elemento vertebrador. En J. Pérez Perucha (Ed.). *Bienvenidos Mister Marshall... 50 años después* (pp. 43-62). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Larrauri Gárate, I. (2018). *Julio Diamante. Compromiso ético y estético de un cineasta*. Santander: Shangrila.
- Llorens, A. & Amitrato, A. (1999). *Francesc Betriu, profundas raíces*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Losilla, C. (1996). En los límites de la realidad. La marginalidad y el arte burgués. En VV.AA. *Conocer a Eloy de la Iglesia* (pp. 49-77) San Sebastián: Filmoteca Vasca / Festival de San Sebastián.
- MacDowell, J. (2016). *Irony in Film*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro, C. (2000). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Neuschäfer, H. J. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Nieto Ferrando, J. (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

- Nieto Ferrando, J. (2013). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Nieto Ferrando, J. (2017). Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática (1967-1977). *Signa*, 26, 401-420. Doi: 10.5944/signa.vol26.2017.19950
- Pérez Millán, J. A. (2002). *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine.
- Riambau, E. (1980). Cine español 78-80. *Dirigido por* (77), 31-35.
- Richardson, B. (2007). Singular Text, Multiple Implied Readers. *Style*, 41 (3), 259-274.
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, J. A. (1999). *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rose, M. A. (1979). ***Parody and Metafiction***. Londres: Croom Helm.
- Sánchez Salas, B. (2006). *Rafael Azcona, hablar el guion*. Madrid: Cátedra.
- Sastre, A. (1987). *Escuadra hacia la Muerte. La mordaza*. Madrid: Castalia.
- Schoentjes, P. (2003). *Poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Sojo Gil, K. (2009). *¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a Bienvenido Mr. Marshall*. Madrid: Notorius Ediciones.
- Torreiro, C. (1996). Del cineasta como cronista airado: historia e ideología. En VV.AA. *Conocer a Eloy de la Iglesia* (pp. 15-47). San Sebastián: Filmoteca Vasca / Festival de San Sebastián.
- Vaquerizo García, L. (2014). *La censura y el Nuevo Cine Español. Cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Zunzunegui, S. (2004). El vuelo excede el ala. Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem. En J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (Eds.). *Juan Antonio Bardem. El cine a codazos* (pp. 84-97). Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.