

Fiesta y estilemas del discurso berlanguiano en el análisis de *¡Vivan los novios!* (1970)

Festivity and other Berlanguan discursal elements in textual analysis of ¡Vivan los novios! (1970)



Váleri Codesido Linares. Graduada y Máster en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, es contratada predoctoral FPU del Programa de Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas en la Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Ha realizado estancias de investigación en Western Sydney University (Australia) y el Centro de Investigação Em Ciência e Tecnologia das Artes de Oporto (Portugal), así como participado en diversidad de congresos y eventos de investigación en Europa, Australia y América Latina. Universidad Complutense de Madrid, España
valeri@ucm.es
ORCID: 0000-0002-9581-2815

Recibido: 15/01/2022 - Aceptado: 09/05/2022 - En edición: 09/06/2022 - Publicado: 01/07/2022 Received: 15/01/2022 - Accepted: 09/05/2022 - Early access: 09/06/2022 - Published: 01/07/2022

Resumen:

Esta investigación profundiza en los elementos del cine dirigido por el cineasta valenciano que operan como distintivos de su narrativa fílmica, y toma como referente el largometraje *¡Vivan los novios!* (1970). Ciertamente, el director valenciano retrató aspectos reconocibles de la España del momento: la llegada masiva del turismo y el consecuente choque cultural, el erotismo como rasgo argumental, etc., desde los presupuestos estéticos propios del cine comercial del momento. Sin embargo, sus reconocibles estilemas, relacionados con el esperpento y la fiesta como escenario subversivo, prevalecen si bien se entrelazan con los constructos de la comedia *alimenticia*. En la aplicación del método de análisis textual que propone la Teoría del Texto con el referente teórico planteado por Jesús González Requena, la presente investigación analiza la estructura simbólica del relato, así como su tesis narrativa, que contradice en su presupuesto a la habitual del cine comercial español coetáneo.

Palabras clave:

Berlanga; Teoría del Texto Audiovisual; fiesta; esperpento; cine tardo-franquista.

Abstract:

This paper considers those elements of the films directed by Berlanga that operate as hallmarks of his film narrative, taking as its reference the feature film "¡Vivan los novios!" (Long Live the Bride and Groom) (1970). The Valencian director portrayed recognisable aspects of the Spain of the time: the arrival of mass tourism and the consequent cultural shock, eroticism as a plot device, etc., utilising the aesthetic presuppositions of commercial cinema of the time. However, his recognisable style, related to the grotesque and to fiestas as stages of subversion, prevails, although it is intertwined with the constructs of conventional Spanish comedy. In its application of the method of textual analysis suggested by Text Theory, with the theoretical reference proposed by Jesús González Requena, the present study analyses the symbolic structure of the plot, as well as its narrative thesis, which contradicts the habitual narrative in contemporary Spanish commercial films.

Keywords:

Berlanga; Audio-visual text theory; fiesta; esperpento; late-Francoist cinema.

Cómo citar este artículo:

Codesido Linares, V. (2022). Fiesta y estilemas del discurso berlanguiano en el análisis de *¡Vivan los novios!* (1970). *Doxa Comunicación*, 35, pp. 323-341.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n35a1608>

1. Introducción

La labor de Luis García Berlanga como cineasta resulta referencial en la historia filmográfica nacional. Esta investigación profundiza en los elementos del cine dirigido por el realizador valenciano que operan como distintivos de su narrativa fílmica, y toma como referente el largometraje *¡Vivan los novios!* (1970). Ciertamente, el director retrató en el film aspectos claramente reconocibles de la España del momento: la llegada masiva del turismo, la represión sexual y el erotismo, etc. En el mismo, a su vez, Berlanga muestra un cambio notable con respecto a los largometrajes realizados con anterioridad; siendo, posiblemente, el novedoso empleo del color el aspecto más evidente en relación a su filmografía previa. Simultáneamente, su particular perfilado de personajes, escenarios y acciones, también se verá llamativamente afectado por las actualizaciones que efectúa en este su último film español en el franquismo desarrollista.

Enfocamos la labor analítica al texto berlanguiano como representativo del discurso comercial del cine español en el caso particular del largometraje *¡Vivan los novios!* (1970). En palabras del cineasta valenciano en relación a la película: “Al fichar por tres años con Cesáreo González me propuse entrar de lleno en el cine consumista, en los esquemas más digeribles por el público” (Hidalgo y Hernández, 2020: 149-150). La presente investigación tiene por objetivo segregar aquellos rasgos propios de la comedia alimenticia de los estilemas berlanguianos, entre los que se encuentra la fiesta carnavalesca como escenario identificativo. Para poder enfocarnos posteriormente en el relato señalado, repasaremos primeramente los aspectos de su cine que caracterizaron su propuesta narrativa hasta el momento del estreno.

1.1. Estilemas, el esperpento y lo grotesco

La representación escénica experimenta considerables cambios en la primera mitad del siglo XX. “En los albores de este nuevo siglo surgirá un enorme interés por los espectáculos circenses, ambulantes y callejeros. Un interés por lo popular que dejaba atrás el paternalismo para abrazar una verdadera apreciación por lo ancestral” (Partearroyo, 2020: 38). En su creación teatral, Valle-Inclán ofrece una propuesta tan española como esperpéntica ligada a la tradición carnavalesca y la sátira menipea desde el enfoque de Mijail Bajtín (1974). Posteriormente, el “efecto de extrañamiento”, también denominado “distanciamiento”, fue creado por el dramaturgo Bertolt Brecht en la búsqueda de un teatro que ofreciera una estampa crítica, más que emocional, que sirviera a la audiencia para reflexionar sobre ciertos aspectos, personalizando menos y atendiendo, en mayor medida, a aspectos ético-políticos de las situaciones escenificadas. Berroa apunta al factor seminal de la obra de Valle-Inclán en este sentido cuando afirma “que hay un paralelo demasiado evidente entre esta obra de Brecht [*Madre Coraje y sus hijos*, 1941], y uno de los textos claves del teatro de Valle-Inclán, *Divinas palabras*, publicada en 1920. (...) La obra de Bertold Brecht debe bastante a la de aquél” (1998, párr. 5). Ciertamente, la evitación de la identificación emocional con el personaje para favorecer la perspectiva crítica sobre la situación escenificada ofrece considerables aspectos en común en la obra de uno y otro.

Contrariamente al teatro isabelino –con W. Shakespeare por principal exponente, quien establece la propuesta narrativa hegemónica de la representación escénica– Valle-Inclán propone una perspectiva aérea sobre los personajes, un tratamiento que los sitúa en una posición inferior a la del autor, que se puede permitir con ello ridiculizarlos y criticar sus conflictos como parte de un sistema mayor errado; nace, de este modo, un particular esperpento.

La fiesta y el carnaval del universo berlanguiano ofrecen un espacio para la experimentación con los estereotipos, con cierto énfasis inicial en el contraste rico / pobre. Las mujeres, si inteligentes o capaces, ofrecen notas de frialdad y se muestran –con mayor acentuación según avanza en su filmografía– controladoras y notablemente mezquinas, mientras los hombres tornan cada vez más pusilánimes, confusos, a menos que ostenten algún cargo de poder. Las sinergias que se establecen entre los diversos roles se plasman en una puesta en escena que elabora una polifonía de caracteres dentro de un conjunto social. Las mismas son estructuradas, sutilmente, sobre la música de una eterna banda: pequeños instrumentos de viento y percusión que sirven de acompañamiento asiduo en las fiestas de provincias, especialmente costeras, mediterráneas; allí donde hay puerto y posibilidades de comercio. En las películas que dirige en los años cincuenta, la banda sonora se manifiesta paralelamente a aquellas de los estudios hollywoodienses, para dulcificar un ambiente en cuyo fondo vibra el sarcasmo. *Los jueves, milagro* (1959) opera como crítica a los poderes, mostrando la corrupción del maestro de escuela, el médico, el terrateniente y el potentado del pueblo, con humor. En el relato, se escucha de fondo la banda musical netamente popular y provinciana, aunque no sea visualizada.

En *Plácido* (1961), el motocarro conducido por el protagonista, en el que transporta diferentes personajes u objetos, parece salido de una cabalgata de Navidad pues luce una “estrella fugaz” de cartón y purpurina colocada encima. Las alusiones al desfile, ya sea en forma de comparsa carnavalesca o procesión funeraria, se inmiscuyen en el universo berlanguiano reiteradamente bien de manera implícita o explícita. En *Calabuch* (1956), la escena de los fuegos artificiales celebra el clímax del relato. En este texto, en cambio, la banda del pueblo es mostrada tanto acústica como visualmente.

Berlangua aboga por la creación de personajes grupales y acciones colectivas. Su errante perspectiva narrativa, que recorre uno y otro punto de vista con agilidad, conforma uno de sus más notables estilemas.

La manera de filmar de Berlangua la describiría como un universo múltiple lleno de zonas que existen dinámicas vivas. Una especie de coreografía global donde cada segmento tiene su espacio propio, su autonomía que invita al espectador a desplazarse entre ellas y a sumarse a cada una de ellas. Pocos cineastas grabaron así (González Requena, 2021).

En la época inicial, marcan estilo sus colaboraciones con Bardem y con Mihura. El primero ejercerá gran influencia en los temas de los relatos en colaboración. Mihura, en *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), por ejemplo, “mejora de manera muy eficaz la voz en off” (Rodríguez Merchán y Deltell Escolar, 2013: 128). Luego vendría su etapa con Azcona, y una última en la España democrática. A lo largo de su trayectoria, encontramos un sarcasmo de progresivas notas existencialistas atravesadas por lo mundanal y lo cotidiano. En relación a *La boutique* (1967), González Requena infiere sobre cómo las escenas de planos desoladores son rápidamente intervenidas por montaje para pasar a “una mirada más próxima y entretenida en todos esos pequeños detalles en la comedia de la vida” (Universidad CEU Cardenal Herrera, 2019), si bien, asiduamente, los personajes se retratan condicionados por sinergias mutuas, carentes de la capacidad de reflexionar detenidamente en el rápido ritmo narrativo, sometidos a cierta presión continua de parte a parte.

1.2. Narrativa del cine español y discurso berlanguiano

Para hablar de un cine nacional es preciso contar con un conglomerado de características particulares que unifiquen dichos textos. En *Theorising National Cinema*, Rosen elabora la nacionalidad de un determinado cine no ya en la acepción de una certificación que identifica el origen geográfico de la producción fílmica, sino como sintomatología intertextual que entrelaza una

familia de relatos con un origen cultural afín (2006, p. 17). El régimen franquista realiza un cambio de planteamiento notable y transita de la autarquía al comercio exterior y la internacionalización; si bien, con matices. El franquismo desarrollista operó como germen de una determinada narrativa, lo que afectó, en mayor o menor medida, la extensión de su producción discursiva. El binomio español o autóctono vs. foráneo, este último representado en el turismo o el personaje forastero, va a determinar la propuesta narrativa del cineasta valenciano desde *Bienvenido Mr. Marshall* (1953).

El crecimiento económico español de los años 60 resulta notable. El aperturismo facilitado se traduciría en la afluencia del turismo, entre otros aspectos, y con ello la transferencia intercultural proveniente de naciones democráticas en las que se fomentaba –al menos, aparentemente– la equidad y las libertades individuales. Viadero apunta que “estos hechos provocaron una serie de incoherencias de las que los propios españoles fueron conscientes” (2016, p. 333). Las paradojas germinadas en la ambigüedad del discurso franquista serán notablemente recogidas por la narrativa fílmica nacional en la diversidad de sus planteamientos durante las décadas de los sesenta y setenta.

El Nuevo Cine Español no solo plasma estas paradojas, sino que afila la crítica. En “su rechazo del cine oficioso-industrial sintonizaba con la actitud inconformista mantenida por el comentado tándem Berlanga-Bardem y un tanto con el ‘espíritu de Salamanca’ (Caparrós y De España, 2018: 84). Algunos de sus realizadores referenciales serán Manuel Summers y *Del rosa al amarillo* (1963), Miguel Picazo y *La tía Tula* (1964), Basilio Martín Patino y *Nueve cartas a Berta* (1966) o Francisco Regueiro, si bien la censura franquista suponía una amenaza patente a la difusión de la obra de los mismos. A finales de los sesenta, la censura se volvería ligeramente más flexible en relación a lo erótico y/o sexual, a modo que “incluso los filmes con valores más tradicionalistas querían beneficiarse de la cada vez mayor querencia a exhibir atractivos cuerpos femeninos” (Huerta y Pérez, 2012). La liberación sexual internacional en contraposición con el franquismo y la misión de proteger la configuración de la virtud patria –pero obteniendo el beneficio que el incipiente contenido erótico podía generar– se ofrece como caldo de cultivo para configurar el concepto de europeo, o internacional en general, como sinónimo de libertinaje. Después de todo, en sus inicios, el discurso franquista desdeñaba lo foráneo y ensalzaba lo español. Vilipendiar y comercializar con la imagen de lo extranjero –traducido en el estereotipo de la “sueca sexy”– se convierte en elemento habitual del escenario fílmico-narrativo del cine comercial tardofranquista, y la Costa Mediterránea en el escenario cinematográfico para retratar el erotismo *landista*.

En el meridiano de la década, y aunque el emergente cine de la “tercera vía” plasma las relaciones internacionales como oportunidades de mejora económica para España –y contesta, con ello, al cine comercial habitual– se siguen encontrando comedias del desarrollismo que arremeten contra la vecindad internacional asiduamente. Así ocurre en la animación al inicio de *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975), al señalar que “es una mujer mala francesa, llamada también *pindogué*”. Simultáneamente, en *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975) el personaje que encarna Florinda Chico reparte golpetazos a las turistas extranjeras por sus actitudes “desvergonzadas”. En la comedia del desarrollismo y al otro lado de este mismo espectro, lo referente a las potencias internacionales es relacionado con la prosperidad económica, si bien en detrimento de los valores “patrios”. En *Celos, amor y mercado común* (Alfonso Paso, 1973) referencias dialógicas exponen que las mujeres europeas trabajan y no son celosas. En la fiesta a la que acuden Irene (Elisa Ramírez) y su marido, de mano de la tía de Caridad (Vicky Lusson) los invitados emplean el término “europeo” como sinónimo de promiscuidad.

En los primeros años de la década, la represión sexual de la España rural continuará emergiendo como temática recurrente del cine comercial. En *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), José Luis López Vázquez da vida a un hombre en la cuarentena cuya represión e inexperiencia amorosa ha derivado en obsesión con el sexo opuesto. En la ya mencionada *Zorrita Martínez* (1975), de nuevo, José Luis López Vázquez ofrece en la interpretación del protagonista un monólogo final sobre la represión sexual de los españoles.

Mencionábamos al cineasta Francisco Regueiro como promesa de ese Nuevo Cine Español que continua cierta estela discursiva de Berlanga. Cinco años tras el estreno de *¡Vivan los novios!*, Regueiro realizará *Duerme, duerme, mi amor* (1975), un esperpéntico relato protagonizado por José Luis López Vázquez atrapado en un matrimonio disfuncional y tortuoso. El reparto lo completa la vecina a la que da vida Laly Soldevilla, que viste con traje de boda cada día con velo incluido, a la espera de que alguien la despose. La representación de la muerte, propia del esperpento, es invocada también por un lugareño que encarna Manuel Alexandre, quien maquina suicidios que hagan desaparecer su cuerpo, impidiendo con ello que sus familiares puedan cobrar pensión alguna por su fallecimiento. Estos serían solo algunos ejemplos entre la batería de relatos que continúan la estela narrativa de *¡Vivan los novios!*, film que se sumaba ya a un discurso asiduo y popular en el cine del tardofranquismo.

2. Método

Ciertamente, el análisis fílmico cuenta con diversidad de enfoques¹. La presente investigación toma en cuenta planteamientos desarrollados en la Teoría del Texto Audiovisual, metodología elaborada por Jesús González Requena (2000). La misma abarcaría tanto aspectos cuantitativos y cualitativos. De una parte, se pueden cuantificar elementos de la narrativa audiovisual como pueden ser el plano y el punto de vista, parámetros compositivos tales como el color y la luz como significantes, referencias dialógicas y el lenguaje no verbal entre otros. Simultáneamente, este método de análisis recoge conceptos en una transversalidad de campos de estudio, como la semiótica, la filosofía, el psicoanálisis o la antropología, ofreciendo cierta flexibilidad pues, puede abarcar otros campos relacionados con las ciencias sociales o las humanidades, como, por ejemplo, la lingüística o la iconología.

Esta metodología conlleva, entre sus pasos prácticos iniciales, parar las imágenes en movimiento y *deletrearlas* al descomponerlas en sus elementos con minuciosidad. A su vez, se reconocen y describen sus parámetros visuales, tales como la relación figura-fondo o el tamaño de la configuración en el plano; y facilita, de este modo, el análisis de sus estructuras compositivas (González Requena, 2000). Tras el paso descrito, frecuentemente, la Teoría del Texto Audiovisual puede invitar al análisis de un determinado plano del film, de interés para un examen en profundidad en comparación con otro de una secuencia diferente en el texto, que ofrece contrastes o semejanzas significativas en la estructuras simbólicas y discursivas del relato en cuestión. En el análisis textual, también “se podrían trazar similitudes compositivas entre un fotograma del texto y una imagen externa, independiente del objeto de estudio que, por sus elementos iconográficos, pueda establecer una dialéctica de potencial interés para el análisis” (Codesido, 2017: 115) cuando los resultados pongan de relevancia una vinculación considerable por motivos expuestos con evidencia en la aportación de inferencias pertinentes.

1 Por ejemplo, Seymour Chatman (1990) ofrece una interesante disección del relato en historia y discurso, y los mismos en forma y sustancia respectivamente.

Tabla 1. Fases del análisis

Proceso de análisis propuesto		
1	Identificación	Contextualización de la obra
2	Examen	Comparación de la imagen
3	Aplicación conceptual	Elaboración de inferencias

Fuente: elaboración propia

La identificación de la obra implicaría lo que Panofsky denominó “significación natural” (1955) al tener en cuenta valores como la forma, el color, el conjunto de la composición, etc. La subsecuente “significación convencional”, propuesta de nuevo por el autor, (1955) relaciona los distintos elementos y la formulación de un tema o asunto. Su método “no es el único, pero sí el más completo a la hora de descifrar significados” (Gila, 2011). El modelo de análisis iconológico para el análisis cinematográfico, según Martínez (2005), “puede aplicarse de manera total o parcial a prácticamente cualquier relato cinematográfico”. Se tiene en cuenta, a su vez, la alerta expuesta por Zunzunegui sobre aquellos peligros que aguarda el análisis fílmico en relación “a la exacerbación de lo que denominaba mirada microscópica, capaz de perder de vista el cuerpo global del film del que se extraen los momentos elegidos para el desguace analítico” (1996, p.15). Si bien resulta fundamental la comprensión del texto en toda su extensión, tal y como ha sido aludido, los vínculos intertextuales resultan de gran interés en el análisis fílmico, ya sea con textos realizados por cineastas coetáneos, precedentes, e incluso, lo que podría denominarse auto-citas, referencias reiteradas en el universo de una particular autoría.

Tal y como señala el Grupo Entrevernes, “no se trata, por tanto, de decir cuál es el verdadero sentido del texto ni de encontrar un sentido nuevo e inédito fuera del cual no se darían otros sentidos” (1982, p. 15) sino de profundizar en su estructura simbólica.

3. Análisis

Tabla 2. Ficha técnica

<i>Vivan los novios</i> (1970)			
Dirección	Luis García Berlanga	Montaje	José Luis Matesanz
Guion	Rafael Azcona, Luis García Berlanga	Producción	Cesáreo González Rodríguez
Fotografía	Larraya, Aurelio G.	Música	Pérez Olea, Antonio
Duración	83 minutos	Estreno	20/01/1970
Intérpretes	López Vázquez, José Luis. Soldevila, Laly Prada, José María Alexandre, Manuel Vivo, Francisco Javier. Gisbert, Teresa		

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del ICAA

3.1. Descripción del relato

En vísperas de la boda, Leonardo, interpretado por José Luis López Vázquez, ha viajado junto con su madre para reunirse con su prometida en el pueblo costero en el que trabaja y vive ella. Pese a encontrarse Loli (Laly Soldevilla) avanzada la treintena y él en la cuarentena, han mantenido hasta el momento el celibato en su noviazgo, situación que Leonardo desea finalizar cuanto antes dado que siente deseos por, prácticamente todas, las mujeres atractivas que se cruzan a su paso, evento habitual en el entorno turístico en el que se encuentra.

En un ambiente de liberación en el que su vecino de apartamento, por ejemplo, mantiene una relación con dos atractivas enfermeras alemanas simultáneamente, Leonardo se siente especialmente tentado. Tratará de comprar los afectos de una bella artista callejera irlandesa, encarnada por la actriz Jane Feller, pagándole una noche en un hotel que ella no puede permitirse. Sin suerte en la conquista y tras una velada de infructíferos intentos de seducción con varias turistas en la víspera de su boda, al llegar a su apartamento, Leonardo descubre que su madre ha fallecido repentinamente.

Loli y su futuro cuñado (José María Prada) lo convencen para seguir con la celebración de la boda y posponer el velatorio. Ante la contradicción de celebrar el casamiento sin haber realizado el duelo, Leonardo se sentirá incomprendido y utilizado por su familia política, aunque accede a sus exigencias. A modo de evasión, fantaseará con seducir a la atractiva artista foránea que lo busca, por fuera de la iglesia tras la boda, para devolverle el dinero.

Al día siguiente de la ceremonia, se descubre el cadáver hundido en el mar de la madre de Leonardo. Tras las consecuentes gestiones, se procede al enterramiento. En el velatorio, Leonardo se cruzará de nuevo con su objeto de deseo y, con la ayuda de su otro cuñado (Manuel Alexandre) que, por una patología, padece de amnesia transitoria, se sirve para traducirle pues no logra hablar con la mujer en su idioma.

De camino al entierro, Leonardo verá cómo la muchacha se aleja en parapente mientras él participa de la procesión del funeral de su madre. Aunque trata de abandonar la marcha y correr hacia ella, no logra darle alcance.

3.2. Rasgos argumentales

Películas previas, dirigidas y coescritas por Berlanga tales como *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963) o *Las pirañas* (1967) –de manera implícita en *Calabuch* (1956)–, presentan temáticas comunes relacionadas con el casamiento y/o el matrimonio; mientras, repiten a su vez los escenarios rurales y/o costeros. En lo que a la sustancia del contenido (Chatman, 1990) se refiere, *¡Vivan los novios!* continúa en estas mismas líneas, con personajes que se correlacionan notablemente con los anteriores; si bien, a partir de *Las pirañas* (1967), su parte menos luminosa resultará especialmente denotada.

La muerte, presente de manera explícita en el cine berlanguiano desde *Plácido* (1961), ocupa un lugar de relevancia en este relato. A su vez, aparece en la filmografía de Berlanga, curiosamente, en 1970, la represión sexual y la madre impedida, dominante y castradora, que emerge como metáfora de España en el cine patrio de esos años. Si en *Las pirañas* (1967) se nos ofrece una suegra, y por ello madre, manipuladora y maquiavélica, en *¡Vivan los novios!* (1970), la madre y futura suegra resulta clave para poner en marcha los engranajes argumentales, aunque se haya configurado, como es habitual también en los relatos coetáneos, a modo de personaje secundario.

Ejemplos de la madre moribunda como símbolo de la España franquista pueden ser hallados posteriormente en *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973) y En *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973), en la que Doña Íniga (Milagros Leal) es la madre, convaleciente pero aseñorada, de Don Joaquín, un hombre de mediana edad, emocional y sexualmente inmaduro –de nuevo, encarnado por López Vázquez–, mientras ella se muestra extremadamente conservadora, anclada en el pasado, controladora, condenatoria, provinciana, y, además, ostenta cierto poder social.

Si hubiera alguna duda sobre la función metafórica del personaje de la madre en el ocaso de su existencia como símbolo nacional, *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973) lo presenta de manera patente. Pero en *¡Vivan los novios!* (1970) no se retrata a una madre convaleciente o moribunda, sino fulminantemente muerta. La crudeza, asiduamente extrema, podría presentarse a su vez como un rasgo berlanguiano.

El desenfreno e incluso el intercambio de parejas resultan, de nuevo, rasgos reincidentes del cine comercial tardofranquista. Por su originalidad, sin embargo, llama la atención que en *¡Vivan los novios!* emerja un chupete como elemento fetiche, a la vez que disonante dentro del género y, también por ello, distintivamente berlanguiano. Si el chupete se retira entre los dos y los cuatro años, se deduce que la perspectiva con la experimentan estos personajes libidinosos su deseo parte de una mentalidad paralela, desprovista, paradójicamente, de formulación posible en cualquier caso.

Si reparamos en el travestismo hallado, puntualmente, en *¡Vivan los novios!*, podemos apuntar que en los films de finales de los sesenta y principios de los setenta encontraríamos este rasgo tan frecuentemente que resulta llamativo. Por ejemplo, en *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970), el matrimonio al que dan vida Carmen Sevilla y Juan Luis Galiardo intercambia cuerpos, de manera que sus almas quedan atrapadas en cuerpo del otro. Posteriormente, *El calzonazos* (1974), protagonizado por Paco Martínez Soria, presenta el travestismo del personaje protagonista como parte de la trama principal.

Por otro lado, lo español en relación a lo andaluz –uno de los rasgos argumentales clave del primer éxito rotundo de Berlanga *Bienvenido Mr. Marshall* (1953)– es señalado no solo por medio del flamenco que suena en el velatorio, sino el cantante folclórico que vomita embriagado desde el barco en la fiesta que se celebra en el yate. Lo andaluz se ofrece de nuevo como espectáculo para turistas. En líneas generales, el universo del cineasta valenciano ofrece personajes que banalizan su profesión con naturalidad hasta hacerla parecer un disfraz.

3.3. Elementos estético-simbólicos

3.3.1. Erotismo berlanguiano

Ciertamente, dada la vertiente psicoanalítica del cine berlanguiano a finales de los sesenta y setenta², podría llamar la atención la ausencia del símbolo fálico en el relato de análisis: *¡Vivan los novios!*. El texto es invadido por los elementos de la infancia en la latencia de su erotismo. En palabras de González Requena, los filmes dirigidos por Berlanga fuera de España ofrecen toda la ca-

2 Con probabilidad, se podría analizar la presencia del símbolo fálico en *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978). En el relato, los personajes se movilizan por un erotismo que, si bien continuaría por presentar notas psicoanalíticas, de evocar fases apuntadas por Freud, las mismas remitirían a una edad posterior; ámbito del desarrollo que permita cierta autonomía y una conciencia mayor que la correspondiente a la edad de guardería.

racteriología que el psicoanálisis identifica con la fase sádico-anal (Universidad CEU Cardenal Herrera, 2019, 25m57s); es decir, la edad que comprende de los dos a los cuatro años.

Planteamos que *¡Vivan los novios!*, el último film español dirigido por Berlanga aún en el franquismo, estructura su simbología erótica, precisamente, sobre este mismo presupuesto. Cuando Leonardo ve la oportunidad de seducir a la mujer que llora desconsolada debido a una situación de celos en la proa del barco en la que los demás ocupan los camarotes –rindiéndose estos, se deduce, a actividades amorias–, el protagonista trata de consolarla con bocados que lleva de la paella a la boca de la exótica dama con el tenedor, como se le daría de comer a un bebé que está aprendiendo a ser alimentado más allá del amamantamiento y/o el biberón. Coincide con lo apuntado por González Requena, para *Las pirañas* (1967), en la que también la dominante alimenticia en las fases iniciales de la infancia constituye, curiosamente, el fundamento erótico (Universidad CEU Cardenal Herrera, 2019, 20m25s). En *¡Vivan los novios!* (1970), el protagonista acompaña la acción alimenticia de besitos que le propina acercándose progresivamente a la boca.

Con insistencia, Leonardo languidece por retornar a un estado de bebe amantado o infante consolado por su/s objeto/s de deseo. Pero no él solo, también su jefe, una suerte de áter-ego de Leonardo que logra efectuar aquello que para este es imposible: poner límites a Loli y su hermano ejerciendo un rol autoritario y, finalmente, seducir a sus atractivas y lúdicas vecinas germanas. El indicio de que una noche de lujuria ha tenido lugar es, nada menos que, un chupete colgando del cinturón del superior de Leonardo mientras se despide obnubiladamente de las bellas muchachas que lo observan con complicidad desde la ventana mientras se aproxima a su coche aparcado bajo la misma. De este modo, el chupete, símbolo inequívoco de la edad inferior a los cuatro años, opera a modo de sinécdoque para dar a entender que han pasado una velada erótica, un refuerzo más a la estructura simbólica aludida por el texto que reemplaza la actividad sexual por secuencias lúdicas propias de la jornada de un bebé y, en ello, desprovistas del acto. La paradoja dota de un surrealismo latente a lo erótico en el relato, y a la vez, también de lo grotesco.

La confusión de lo sexual con lo materno, perspectiva desde la que se percibe la feminidad –es decir, la mujer– es aquella que la convierte en un ser en situación de poder amenazador con la que el infante percibe a su progenitora. En otras palabras, el retrato que Berlanga realiza de la mujer –en cada película, además, con mayor acentuación– parte del punto de vista de un niño que ama y teme a su madre, no del adulto de sexualidad asimilada y madura. Desde este planteamiento, se entiende que los personajes femeninos berlanguianos trasmuten narrativamente de seres todopoderosos y amenazantes, como los interpretados por Sonia Bravo y Ana María Campoy en *Las pirañas* (1967), a sexuadas muñecas³, no solo en solo en su incursión francesa, *Tamaño natural* (1974), sino también en *La escopeta nacional* (1978)⁴. El rasgo propiamente berlanguiano en este momento de su filmografía parte de cómo los protagonistas masculinos se sumergen en la fragilidad del niño en cuestiones afectivas, si bien son representados en la treintena, o cuarentena, y el gag se ofrece, precisamente, por el esperpento conjurado en el hincapié sobre este aspecto mismo.

3 En cualquier caso, estos rasgos argumentales responden simultáneamente a corrientes estético-narrativas propias del momento, por lo que la representación fetichista de la muñeca, y la mujer como muñeca, puede ser rastreada en otros relatos fílmicos coetáneos del cine patrio, como en *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).

4 Se ha dicho que personajes como el de la aspirante actriz en este relato coral “sobrepasan la caricatura y la transforman en un mero objeto, poco se diferencia a esta mujer de la muñeca de *Tamaño Natural*” (Deltell, 2012, pp. 115-116).

3.3.2. Fiesta grotesca y esperpento

Cuando Leonardo encuentra a su objeto de deseo en el velatorio, antes de declararse, muestra a la muchacha el cadáver de su madre y llora desconsolado ante ella, lo mismo que haría un niño pequeño que ha perdido a su madre y, no solo llora la pérdida, sino que reclama una figura materna de sustitución con inmediatez, como sería natural en el caso de un infante. De este modo, Leonardo, más que seducir a la joven parece enfocar sus esfuerzos en provocar que ella lo acune, aunque finalmente no suceda.

Poco tardará el ritual fúnebre en ofrecer un ambiente festivo cuando empieza a sonar flamenco. En un rincón, unos jóvenes extranjeros escuchan con devoción el entusiasta relato sobre una legendaria corrida de toros mientras otros consumen sustancias, todo ello al son de las palmas y el cante de foráneos y locales. De esta forma, el velatorio de la yacente madre, que comparte recinto con otros cadáveres, se transforma en una fiesta. La escena, dentro del trazado de paralelismos con el carnaval, pareciera un soterrado “entierro de la sardina”.

En la secuencia, el cuñado llega con bebidas alcohólicas mientras Leonardo, de nuevo, se halla cerrado en el asiento del conductor del coche fúnebre aparcado en el interior del amplio recinto. Como ha sido mencionado, el personaje se encuentra en la fiesta en diversas ocasiones, sin poder, en cualquier caso, participar de la misma. Son los *otros* los que lo hacen⁵, mientras el protagonista y los cuñados combustionan el festejo proporcionando viandas (paella), bebidas (“licor de anís y coñac”) o, simplemente, un motivo para el ritual (el duelo); pero, si bien contribuyen con su servicio, ni se comportan como participantes ni tampoco invitados propiamente. Dada la intertextualidad con películas paralelas, y una puesta en escena que resalta lo español vs. lo foráneo durante el velatorio, este aspecto bien podría remitir indirectamente, a la ansiada entrada de España en la Unión Europea⁶, cuyas inquietudes eran reflejadas constantemente en la narrativa del cine comercial coetáneo y planteamiento por el que la madre yacente operaría como representación del ocaso de la España franquista.

Por otra parte, no solo la muerte como rasgo argumental resulta intrínseco al esperpento, sino la banalización de la misma. El componente grotesco acentúa la deformación de lo mortuorio e incide en una comicidad sutil si bien perversa; cumple la función de poner de relieve las emociones bajas en momentos de trascendencia vital. En *¡Vivan los novios!*, con tanta honestidad como ingenuidad, la dibujante foránea expresa a Leonardo que el rostro de su difunta madre ha quedado deformado hasta el punto en que no puede plasmarlo con fidelidad, pues perjudicaría con ello la estética en su obra. De este modo, la dulce joven privilegia un improvisado boceto sobre la pérdida y la orfandad que, en ese momento, experimenta el protagonista; paradójicamente, la desconsideración de la joven parte de su mejor voluntad, y aporta un matiz más con ello al humus esperpéntico del relato.

3.3.3. Simbología, retórica

El cuestionamiento del matrimonio como institución resulta temática asidua del cine comercial tardofranquista y también de la primera etapa de la Transición. Aspectos como la infidelidad, las dificultades en la felicidad marital o el rol convencional de la

5 En una escena anterior, cuando entre Leonardo y su cuñado llevan la paella al barco, ocurre de manera similar: están en la fiesta, pero no participan realmente de ella. De hecho, parecen haber llegado tarde, cuando los invitados están ya en sus respectivos camarotes, por lo que el protagonista se perfila como observante embargado por el conflicto, inmerso en el esperpento.

6 España solicita entrada en Europa en 1977. El decenio anterior había supuesto un periodo de deseo de adhesión y sentimiento marginal con respecto a los privilegios continentales.

mujer, serán tratados en un sinfín de relatos cinematográficos coetáneos⁷ desde diversas perspectivas. El traje de novia puede ser considerado un símbolo de esta temática. *¡Vivan los novios!* nos ofrece planos significativos del traje de novia: la turista extranjera que entra en la tienda de Loli se lo prueba fugaz y despreocupadamente, como si se tratara de una prenda más, o incluso, de un disfraz.

Figura 1. Momento en el que Leonardo y Loli posan ante el fotógrafo tras la boda



Fuente: *¡Vivan los novios!* (Luis García Berlanga, 1970)

Figura 2. Leonardo observa el cadáver de un matrimonio en la funeraria



Fuente: *¡Vivan los novios!* (Luis García Berlanga, 1970)

Tras la boda –en la que Loli, prácticamente por primera vez, no para de sonreír así sea hipócritamente–, el relato nos ofrece una imagen fugaz, si bien, simbólica de lo que el matrimonio supone para Leonardo. Al llegar al velatorio, se encuentra con su objeto de deseo plasmando a carboncillo la estampa de un matrimonio que ha cometido suicidio conjunto: desde la perspectiva del protagonista, el matrimonio se ofrece como un sacrificio letal, una suerte de romanticismo fúnebre.

⁷ Incluso la boda como farsa puede ser hallada en la comedia dirigida por Fernán Gómez y estrenada ese mismo 1970: *Cómo casarse en siete días*.

Figura 3. Tras identificar el cadáver, Leonardo es transportado a modo de imagen doliente



Fuente: *¡Vivan los novios!* (Luis García Berlanga, 1970)

Cuando se descubre el cuerpo de la madre en el mar y Leonardo es llamado a reconocerlo, su reacción, incapaz de gestionar la pérdida emocionalmente, es la de un bebé que precisa ser transportado en un cochecito. El vehículo, sin embargo, es configurado a modo de trono y cargado por ambos lados, a su vez, presentando similitudes a las imágenes en la procesión de Semana Santa. La contracción facial, con los ojos cerrados y la mandíbula desencajada en un grito sordo, ofrece la estampa del dolor y el sacrificio, cuando en parte se trata de una pantomima pues el personaje sabía de antemano de la ubicación del cuerpo, por lo que la triste sorpresa es obra de la exageración y la teatralidad.

Posteriormente, Leonardo se declarará a la turista anglosajona no solo ante el cuerpo de su madre, sino descubierto el rostro de la difunta, tal y como exige la joven, pues se encuentra distraída realizando un boceto del mismo. “Como bien nos alecciona el viejo carnaval, es preciso enterrar a la sardina para proclamar el nacimiento de algo nuevo” (Partearroyo, 2020: 70). Leonardo pide a su cuñado, que sufre de amnesia y no podrá delatarlo, que le sirva de traductor. Si el personaje que encarna Manuel Alexandre, con su déficit de memoria, representa la burocracia administrativa que pasa de un discurso hegemónico a otro diametralmente opuesto en el cambio de la dictadura a la democracia, y la alegoría es eminentemente política en alusión a las aspiraciones patrias en el contexto internacional –el mismo presionaría contra el franquismo desde la posguerra–, teniendo en cuenta la elaboración del escenario del velatorio apuntada con anterioridad, la metáfora parecería bastante evidente.

Figura 4. Justo antes de declararse, Leonardo es ordenado a mostrar el rostro inerte de su madre



Fuente: ¡Vivan los novios! (Luis García Berlanga, 1970)

Enfatizamos, en este sentido, el duelo al personaje de la madre como representación del régimen vinculada al rito carnavalesco y al entierro de la sardina: “una femenina sardina, madre y origen de todos” (Barreto, 1993: 254-255) en el que la burla y la desambiguación de conceptos establecidos tiene lugar a modo de catarsis.

Lo mismo que el ritual aludido, al velatorio es proseguido por una marcha fúnebre de mascaradas. En el film, se enfatizan los contrastes a lo largo del desfile: los de la sobria simbología fúnebre en contraposición con los coloridos bikinis en un día soleado en la costa. Sin embargo, el acto no será culminado con el entierro ya que el relato terminará antes. En este sentido, el cine comercial del tardofranquismo podría ser valorado como un gran carnaval fílmico, que no se clausurará para ofrecer un planteamiento discursivo renovado en su generalidad hasta la Transición española.

Figura 5. Marcha fúnebre ante la colorida indiferencia de los veraneantes



Fuente: *¡Vivan los novios!* (Luis García Berlanga, 1970)

Señalamos la alegoría final del relato, el plano con el que el texto es clausurado y que muestra el desfile fúnebre que, desde la altura, asemeja la silueta de una amenazante araña, como la mayor irreverencia narrativa en la extensión del texto. Como ha sido elaborado previamente, el film toma sus principales claves compositivas del cine comercial tardofranquista, propio de la realización de cineastas como Ozores y Lazaga, responsables estos mismos del fenómeno *landista*. El *landismo* ofrece, nada menos, que una fábula del estereotipo español del desarrollismo: una suerte de catarsis que conjura la superación de complejos –considerables, por otro lado, en el ocaso del franquismo– por medio, bien sea de una extenuante actividad sexual del personaje, o la auto-aceptación; con voluntad de otorgar, en ambos, casos una resolución “feliz”.

Figura 6. Metonimia final de la fagocitación (araña) de la libertad (ser alado)



Fuente: ¡Vivan los novios! (Luis García Berlanga, 1970)

Condenar la represión del protagonista de principio a fin en *¡Vivan los novios!* y potenciar la crítica en el último plano traiciona la convención –comercial, *landista*– conjurada en la película. Esto podría ser razón, tal vez suficiente, para que este largometraje berlanguiano haya sido vilipendiado hasta la actualidad. Con esta metáfora, el cineasta valenciano favorece la perspectiva internacional –el punto de vista es el de la turista irlandesa que se aleja, por los aires, del deseo de Leonardo– para empequeñecer aquello que subyace en la cultura nacional, contradiciendo su propio discurso: el de Berlanga en una etapa previa e inicial; en la que los protagonistas eran retratados como víctimas de las circunstancias, incluso, en su faceta más sombría.

El planteamiento metonímico ofrecido otorga un retrato obviamente negativo, una crítica punzante no ya a una clase privilegiada y politizada –como resulta habitual en los relatos realizados por Saura durante los sesenta y setenta– sino al español medio y provinciano, es decir, “todo hijo de vecino”. Pese a la codificación esperpéntica –confusa en ocasiones al entrelazarse con las convenciones de la habitual comedia *alimenticia* de esos años–, encajar la afrenta con humor, como posiblemente deseara el cineasta, bien pudo ser mucho pedir, sobre todo a la taquilla.

4. Resultados

Con un guion escrito en colaboración con Rafael Azcona, el largometraje *¡Vivan los novios!* (1970) engloba una serie de rasgos argumentales representativos del cine popular de los últimos años del franquismo, entre los que se encuentran la cultura europea y el auge del turismo, liberación y represión sexual, el cuestionamiento del matrimonio, además de las libertades personales vs convenciones sociales. No solo por las temáticas sino también el tratamiento de las mismas, *¡Vivan los novios!* (1970) remite constantemente al cine comercial coetáneo, y sin embargo presenta, simultáneamente, rasgos característicos del universo berlanguiano. Entre ellos, primeramente, la fiesta supone un elemento característico ya que se configura como elemento subversivo y responde a la propuesta carnavalesca. De este modo, el funeral, que en este caso alude en aspectos notables a una suerte de “entierro de la sardina”, se convierte en una improvisada fiesta flamenca. La marcha fúnebre, por su configuración estética y el contexto, responde más a un desfile para el entretenimiento turístico que un ritual convencional. Sin embargo, los personajes protagonistas presencian la fiesta, pero no gozan de ella –aspecto habitual en relatos previos dirigidos por Berlanga, como *Plácido* (1961)– por encontrarse trabajando, como ocurre con el personaje del cuñado, o sumamente afligidos o invadidos por la culpa, tal es el caso de Leonardo.

Por otra parte, aunque los personajes *landistas* y otros propios del cine comercial español del momento se muestren especialmente inmaduros como parte del gag cómico, la enfatización de lo infantil en la configuración del personaje protagonista supone un estilema berlanguiano exacerbado en esta etapa avanzada de su filmografía. Sobre este mismo aspecto es estructurado, además, curiosamente, el erotismo en el relato –sensualidad subrayada que resulta, de uno u otro modo, prácticamente imprescindible en el cine de esos años; que acusaba ya la “ola de erotismo” sobrevenida también a España–. La configuración de notas psicoanalíticas en el planteamiento erótico que remiten a las primeras etapas del desarrollo infantil supone un elemento diferenciador con respecto a textos paralelos del cine patrio coetáneo.

A su vez, la madre convaleciente o moribunda como representación del ocaso del franquismo en esos años no sería un rasgo narrativo aislado en el texto de análisis, sino que responde a una configuración mayor al partir de la convención simbólica del cine popular tardofranquista. Por otra parte, la fulminante muerte de la misma y el tratamiento carnavalesco de los rituales fúnebres sí ofrece un añadido más al estilo propio del autor.

5. Discusión y conclusiones

En 1970, *¡Vivan los novios!* se estrenaba en un contexto de ardua competencia paralela. *En un lugar de La Manga* (Mariano Ozores), *Porque pecamos a los 40* (Pedro Lazaga), *Verano 70* (Pedro Lazaga), *El señorito y las seductoras* (Ramón Fernández), *Cómo casarse en siete días* (Fernando Fernán Gómez) presentan temáticas parejas configuradas en la convención del cine comercial del momento y adelantaron a *¡Vivan los novios!* en taquilla con los puestos noveno, decimocuarto, vigésimo-octavo, trigésimo-tercero y trigésimo-noveno respectivamente. Aunque el largometraje dirigido por Berlanga se acerca estética y narrativamente al cine alimenticio coetáneo, planteamos que traiciona la propuesta del mismo en su tesis, pues el cine comercial es un cine fundamentalmente optimista y condescendiente, mientras *¡Vivan los novios!* afila la crítica en sus metáforas para ofrecer un retrato final del lado de lo dantesco.

En relación a esta obra coescrita y dirigida por Berlanga, ubicar dónde acaba la metáfora crítica a lo político-social y empieza la catarsis emotivo-personal se presenta como tarea de ardua disección analítica. En todo caso, 1970 ofrece un punto de inflexión en el discurso cinematográfico tardofranquista a la vez que un momento de renovación estética y narrativa tanto en el panorama nacional como internacionalmente. En esta tesitura, Berlanga parece buscar una nueva perspectiva autoral desde la que reposicionarse como cineasta. En este sentido, *¡Vivan los novios!* se presenta como un ejercicio estilístico, un puente entre fases creativas de un realizador referencial del cine español desde la década de los cincuenta. Pese a mantenerse fiel a ciertos presupuestos y estilemas forjados en su labor anterior, el giro en el planteamiento discursivo resulta vertiginosamente notable y probablemente necesario en el avance de su posterior fase creativa ya en la España democrática.

6. Agradecimientos

Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Universidades, Innovación y Universidades gracias a una Ayuda para la formación del profesorado universitario (FPU).

Artículo traducido al inglés por Brian O'Halloran.

7. Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barral. https://www.academia.edu/download/37679538/La_cultura_popular_en_la_edad_media_y_en_el_renacimiento.pdf
- Barreto, C. M. (1993). *El carnaval de Santa Cruz de Tenerife: un estudio antropológico*. [Tesis de doctorado, Universidad de la Laguna]. <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/9895/cs177.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Berroa, R. (20 de noviembre de 1998). *El esperpento de Valle-Inclán: apuntes para una interpretación*. Conferencia en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, República Dominicana. <http://mason.gmu.edu/~rberroa/Valle-Inclan.htm>
- Brecht, B. (1941). *Madre Coraje y sus hijos*. Centro Dramático Nacional.
- Caparrós, J. M. y De España, R. (2018). *Historia del cine español*. T&B.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. Taurus.
- Codesido, V. (2017). Análisis Textual: el caso True Detective. Metodologías de la Comunicación. En Eguizábal, R. (Ed.). *Metodologías III*, pp. 113-131. Fragua.
- Deltell, L. (2012). Marqués de Leguineche & son: análisis de La escopeta nacional, Patrimonio Nacional, Nacional III y de los proyectos cinematográficos Nacional IV y ¡Viva Rusia! En García Serrano, F., *Luis G. Berlanga: de Villar del Río a Tombuctú*, pp. 110-129. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/15626/>
- Gila, M. C. (2011). Análisis iconológico de la obra Figura colgando de Juan Muñoz, basado en el método Panofsky. *El Artista: Revista De Investigaciones En Música y Artes Plásticas*, 8, pp. 211-223.

González Requena, J. (2000). «El ser de las imágenes» Memoria de Cátedra. Jesús González Requena: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-i-la-imagen-y-la-realidad-los-registros-de-la-imagen-b/#P5C2-7>

González Requena, J. (2021). (22 de noviembre de 2021). “Berlanguiano es la combinación de una mirada entre el sainete y el aguafuerte o el esperpento”. El Rotativo CEU. Jesús González Requena: <https://medios.uchceu.es/elrotativo/2021/11/22/jesus-gonzalez-requena-berlanguiano-es-la-combinacion-de-una-mirada-entre-el-sainete-y-el-aguafuerte-o-el-esperpento/>

Grupo Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos*. Cristiandad.

Hidalgo, M. y Hernández, J. (2020). *El último astrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Alianza.

Huerta, J. M. y Pérez, E. (2012). (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ‘ciclo Paco Martínez Soria’ *Comunicación y Sociedad*, 15(1), 289-311. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/36177/30725>

Martínez, C. J. S. (2005). El modelo de análisis iconológico: Propuesta aplicada al relato cinematográfico. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 3, 80-100.

Panofsky, E. (1955). *El significado de las artes visuales*. Icon Editions.

Partearroyo, M. (2020). *Luces de varietés: Lo grotesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán*. La uña rota.

Rodríguez Merchán, E. y Deltell Escolar, L. (2013). ¡Bienvenido Mr. Marshall! *Sesenta años de historias y leyendas*. T&B.

Rosen, P. (2006). History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas. En Vitali, V. & Willemsen, P. (Ed.). *Theorising National Cinema*, pp. 17-28. British Film Institute.

Universidad CEU Cardenal Herrera (17 de mayo de 2019). *Conferencia Jesús González Requena Jornadas Berlanga CEU UCH*. Youtube; <https://youtu.be/lvdNKQ2QFEw>

Valle Inclán, R. M. (1920). *Divinas palabras*. Yagües.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/divinas-palabras-tragicomedia-de-aldea-875761/>

Viadero G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Marcial Pons.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana*. Paidós.

6.2. Filmográficas

Buchs, J. (1970). *Una señora llamada Andrés*. Izaro Films.

De Armiñán, J. (1973). *Un casto varón español*. José Frade.

Escrivá, V. (1973). *Lo verde empieza en los Pirineos*. Filmayer.

Escrivá, V. (1975). *Zorrita Martínez*. Aspa e Impala.

Fernández, R. (1970). *El señorito y las seductoras*. Balcázar.

Fernán Gómez, F. (1970). *Cómo casarse en siete días*. Arturo González.

- García Berlanga, L. (1953). *Bienvenido, Mr. Marshall*. Uninci.
- García Berlanga, L. (1956). *Calabuch*. Águila Films.
- García Berlanga, L. (1957). *Los jueves, milagro*. Filmayer.
- García Berlanga, L. (1961). *Plácido*. Jet Films.
- García Berlanga, L. (1967). *La boutique (Las pirañas)*. Cesáreo González.
- García Berlanga, L. (1970). *¡Vivan los novios!*. Cesáreo González.
- García Berlanga, L. (1974). *Tamaño natural*. Jet Films.
- García Berlanga, L. (1978). *La escopeta nacional*. In-Cine.
- Lazaga, P. (1970). *Porque pecamos a los 40*. Pedro Masó.
- Lazaga, P. (1970). *Verano 70*. Pedro Masó.
- Lazaga, P. (1975). *Tres suecas para tres Rodríguez*. Rafael Vázquez.
- Martín Patino, B. (1966). *Nueve cartas a Berta*. Eco Films.
- Nieves Conde, J. A. (1973). *Las señoritas de mala compañía*. José Frade.
- Olea, P. (1973). *No es bueno que el hombre esté solo*. Lotus Films.
- Ozores, M. (1970). *En lugar de La Manga*. Arturo González.
- Ozores, M. (1974). *El calzonazos*. Filmayer.
- Paso, A. (1973). *Celos, amor y mercado común*. Arturo González.
- Picazo, M. (1964). *La tía Tula*. Eco Films.
- Regueiro, F. (1975). *Duerme, duerme, mi amor*. Serafín García Trueba.
- Saura, C. (1973). *Ana y los lobos*. Elías Querejeta.
- Summers, M. (1963). *Del rosa al amarillo*. Eco Films.

