

***Torremolinos 73* de Pablo Berger: una mirada posmoderna a la  
España tardofranquista**

**Pablo Berger's *Torremolinos 73*: A Post-Modern Look at Late-Franco  
Spain**

**Diane Bracco**

Université de Limoges (EA 1087 EHIC), Francia  
[diane.bracco@unilim.fr](mailto:diane.bracco@unilim.fr)

**Resumen**

En 2003 Pablo Berger estrena su primer largometraje, *Torremolinos 73*, comedia ambientada en la España del franquismo tardío. Este filme es la transposición cinematográfica del auténtico itinerario de un aspirante cineasta español de los años 70, autor de una película pornográfica que acabó siendo comercializada en Dinamarca. El contexto temporal en el que se desarrolla la historia del protagonista es pretexto a la recreación de una época pre-democrática de la que Berger conserva ante todo la cultura consumista, haciendo de la cinta un lugar de memoria popular. Este trabajo pretende examinar cómo el director de cine se apropia de los fragmentos de una memoria esencialmente mediática, excluyendo voluntariamente todo discurso histórico o político abierto, para ofrecer una representación estilizada, atomizada y distorsionada del periodo re-imaginado en clave posmoderna. El reciclaje de los referentes musicales y cinematográficos está regido por estrategias de deformación y reescritura paródica que inscriben de lleno la película de Berger en el cine posmoderno español, a la par que la construcción abismal del filme produce un discurso autorreflexivo.

**Abstract**

In 2003 Pablo Berger released his first feature film, *Torremolinos 73*, a comedy set in late-Franco Spain. This film is the cinematographic transposition of the authentic itinerary of an aspiring Spanish filmmaker of the 1970s, author of a pornographic film that ended up being marketed in Denmark. The temporal context in which the protagonist's story takes place is a pretext for recreating a pre-democratic era from which Berger preserves above all consumer culture, making the film the place of a popular memory. The aim of this work is to examine how the film director appropriates the fragments of an essentially mediatic memory, voluntarily excluding any historical or open political discourse, in order to offer a stylized, atomized and distorted representation of the period re-imagined in a postmodern way. The recycling of musical and cinematographic references is governed by strategies of deformation and parodic rewriting that fully inscribe Berger's film in Spanish postmodern cinema, while the abysmal construction of the film produces a self-reflexive discourse on the seventh art and its creative mechanisms in the director's own work.

**Palabras clave:** *Torremolinos 73*; Pablo Berger; memoria; posmodernidad; deformación.

**Keywords:** *Torremolinos 73*; Pablo Berger; memory; postmodernity; deformation.

“El cine [...] me gusta como ‘máquina del tiempo’. Todos mis trabajos suponen algún que otro viaje en el tiempo”, declaró el director español Pablo Berger al estrenarse su tercer largometraje, la comedia fantástica *Abracadabra* (2017). Aunque esta estrambótica historia de machismo, hipnosis y posesión está ambientada en una España muy contemporánea, el cineasta evacua voluntariamente todo realismo y toma el partido de mezclar los códigos de género para bosquejar una atmósfera popular arraigada en la tradición costumbrista nacional, asumiendo el anacronismo como un dispositivo creativo de convocación del pasado. El viaje temporal es aún más evidente en su anterior largometraje, la película muda *Blancanieves* (2012), poética hispanización del cuento maravilloso epónimo, trasladada a la Andalucía de los años 1910-1920: la opción estética del blanco y negro así como la reapropiación de las convenciones del cine silente, combinadas con los recursos técnicos del siglo XXI, desembocan en un retorno a los orígenes de la imagen animada, propicio a la celebración del séptimo arte y de sus fantasmagorías (Bracco, 2015).

Esta exploración a contracorriente de la breve filmografía del cineasta muestra que la cuestión de la memoria está en el centro de su propósito artístico. Nos lleva a su primer largometraje, la comedia *Torremolinos 73* (2003), cuyo título nos proyecta de entrada a otra temporalidad: la de la España tardofranquista, dos años antes del fallecimiento del dictador español y muy exactamente tres décadas antes del año de realización de la película. Galardonada por cuatro Goya<sup>1</sup>, premiada en el Festival de Cine de Málaga y en el Festival Cinespaña de Toulouse, esta co-producción hispano-danesa se inspira en hechos reales. Pone en imágenes la historia de un tal Alfredo López, quien rodó películas pornográficas caseras al final de los 70 y fue autor de un único largometraje exportado a Dinamarca con el título poco equívoco de *Aventuras y desventuras de una viuda muy cachonda*<sup>2</sup>. La comedia de Berger narra así las tribulaciones de Alfredo (Javier Cámara),

---

<sup>1</sup> Mejor director novel (Pablo Berger), Mejor guion original (Pablo Berger), Mejor interpretación masculina protagonista (Javier Cámara) y Mejor interpretación masculina de reparto (Juan Diego).

<sup>2</sup> Mencionado explícitamente en el texto conclusivo que precede a los títulos de crédito finales.

modesto vendedor de enciclopedias que, para superar sus dificultades económicas, se ve obligado a aceptar la propuesta de su empresa: rodar en casa cortometrajes pornográficos en Super-8 con el objetivo de comercializarlos en Dinamarca. Aplicando los consejos técnicos de un exasistente de Ingmar Bergman, se pone en escena con su mujer Carmen (Candela Peña), que anhela fundar una familia gracias al dinero reunido. Pronto esa obra pornográfica artesanal le trae a la pareja prosperidad y comodidad material. Carmen se convierte a pesar suyo en una estrella del cine porno en Escandinavia mientras la dirección alimenta las veleidades cinematográficas de Alfredo, el cual descubre paralelamente su esterilidad. Gracias al apoyo financiero de su jefe y a la contratación de un equipo danés, inicia la realización de su primer largometraje, *Torremolinos 73*, torpe homenaje al maestro Bergman rodado en la famosa estación balnearia malagueña. Le confía a Carmen el papel principal de lo que el productor decide finalmente transformar en película pornográfica, con gran perjuicio de Alfredo. Carmen ve ahí la oportunidad de quedarse embarazada de su compañero danés. El relato fílmico concluye con la imagen de una maternidad colmada por la llegada de la hija tan deseada y, conjuntamente, la de una paternidad artística abortada que muestra al cineasta frustrado obligado a trabajar como fotógrafo de bodas.

El presente trabajo se centrará en este largometraje inaugural de la breve filmografía de Pablo Berger abordando la ficcionalización de las aventuras de la pareja López a través del prisma de la memoria y el estudio del discurso que producen los fragmentos memoriales manipulados por el director, entre referentes intrahistóricos y reminiscencias cinematográficas. Se tratará de examinar los mecanismos deformadores de la reconstrucción de un pasado claramente identificado, pero nunca pintado en una perspectiva de objetividad y de realismo históricos. En esta comedia eminentemente posmoderna, Berger privilegia una representación distanciada y estilizada de la época convocada: el crepúsculo del franquismo y sus valores morales moribundos se pasan por el filtro de la distorsión paródica y la recuperación de los signos populares de los 70. Esta opción le permite al realizador anclar

la diégesis en una temporalidad a la vez inmediatamente reconocible por el espectador y deliberadamente alterada por los dispositivos de la ficción. Esta aproximación posmoderna a la memoria colectiva induce paralelamente una lectura metacinematográfica que nos conducirá a contemplar más específicamente la cinta como lugar de un discurso sobre la creación encarnado por el protagonista cinéfilo, doble ficcional del director, cuyo proyecto en gestación puede remitir a la maduración creativa del propio Pablo Berger.

### **1. 1973: bosquejo estilizado de un régimen en declive**

El título ancla enseguida la historia de Berger en un espacio-tiempo que le permite al espectador situar con exactitud la diégesis, inscrita en una temporalidad puntual. Si bien la estación balnearia de Torremolinos solo se impone a la creatividad del protagonista a la mitad de la película durante una sesión de onanismo inspirador que marca un hito en el relato, el año 1973 se materializa desde los primeros segundos mediante un plano general [F1] que muestra a Alfredo, vendedor de enciclopedias a domicilio, sumirse en un suburbio inhospitalario y uniformemente gris. Se representa así un territorio de encierro espacial y social caracterizado tanto por su atmósfera sombría como por la hostilidad de sus residentes hacia el protagonista<sup>3</sup>. A la par que ofrece un eco muy contemporáneo a las actuales lógicas de la especulación inmobiliaria, la imagen liminar de esos bloques de edificios, construcciones españolas típicas de la década 1970, no deja de evocar la política urbanística del franquismo tardío ni la representación que se hacía entonces el régimen del confort para las clases populares, como lo sugiere irónicamente el cartel publicitario delante del cual se para el personaje. Esta secuencia inicial, que deja aparecer en filigrana el recuerdo de las colmenas de *¿Qué he hecho yo*

---

<sup>3</sup> La paleta cromática se reduce a un camafeo de grises conjugado con una luz fría que evidencia la hostilidad de estos lugares claustrofóbicos. La tarea le resulta aún más difícil a Alfredo cuando los interfonos defectuosos impiden la comunicación con los inquilinos y el ascensor averiado, símbolo del estancamiento social, le obliga a subir laboriosamente la escalera.

*para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984)<sup>4</sup>, plantea por tanto un contexto social oscuro y deprimente asociado con el ocaso de la dictadura, que el realizador nunca aborda frontalmente.



En un artículo dedicado al reciclaje de los años 1970 en el cine español, Burkhard Pohl (2009, pp. 116-121) recuerda a este respecto que el tardofranquismo desempeña en la producción cinematográfica nacional un papel mucho más modesto que la guerra civil y la posguerra, distinguiendo dos grandes tipos de películas: lejos de los filmes que, por un lado, tratan de este periodo privilegiando, a veces con un objetivo documental, el discurso comprometido o conflictivo en una perspectiva de memoria histórica<sup>5</sup>, *Torremolinos 73* pertenece a la categoría de las películas que, por otro lado, estriban en la mediatización de la memoria colectiva y recurren esencialmente a la estética *camp*<sup>6</sup> y las estrategias de la comicidad para

---

<sup>4</sup> Entre las comedias negras antifranquistas contemporáneas de la dictadura, el cine de Marco Ferreri (*El pisito*, 1959; *El cochecito*, 1960) y de Luis García Berlanga (*El verdugo*, 1963) brinda también ejemplos de alojamientos exiguos poco propicios al equilibrio y a la felicidad de las familias.

<sup>5</sup> Citemos, con Burkhard Pohl, algunas películas de los años 1990 y 2000: *Yoyes* (2000) de Helena Taberna y *Lobo* (2004) de Michel Courtois, que tratan de ETA, o *La noche más larga* (1991) de José Luis García Sánchez y *Entre rojas* (1994) de Azucena Rodríguez, que pintan la represión franquista.

<sup>6</sup> En este trabajo no se entrará en el debate estético sobre la definición del término “camp”, entendido aquí de manera general como concepción del arte popular corolario del kitsch,

bosquejar una imagen reinventada del pasado, incrustada de signos de la cultura consumista de la década 1970. El propósito de Pablo Berger se parece en varios niveles al de otros cineastas de su generación tales como Álex de la Iglesia, Javier Fesser, Juanma Bajo Ulloa o Santiago Segura, profundamente anclados en la era posmoderna. Son los autores de películas situadas en la encrucijada de los géneros y a menudo generadores de discursos autorreflexivos y metacinematográficos, en parte mediante las estrategias del *détournement*. En estas producciones constituyentes del subgénero de la “post-españolada” según algunos autores (Navarrete Cardero, 2009, pp. 279-290), se apropian de la cultura mediática “glocalizada” (Pohl y Türschmann, 2007, pp. 15-25) con la que se han criado, aliando los referentes populares internacionales a los rasgos identitarios propiamente españoles. Algunos filmes reciclan los ambientes de los 70, década inestable anunciadora de un cambio de régimen inminente (*Muertos de risa*, *Balada triste de trompeta*<sup>7</sup>), o revelan a través de la lente deformadora de lo grotesco los excesos del presente (*Airbag*<sup>8</sup>, *El milagro de P. Tinto*<sup>9</sup>), legatario de un pasado dictatorial encarnado por figuras altamente *esperpénticas* (*La comunidad*<sup>10</sup>; la saga *Torrente*<sup>11</sup>).

Si no se puede llegar a hablar realmente de distorsión grotesca en el caso de *Torremolinos 73*, considerado por el director como “el retrato fiel de una época [...] que no sería una visión caricaturesca”<sup>12</sup>, Pablo Berger sí despliega un dispositivo de estilización que remodela a propósito los años del franquismo tardío, entre otras cosas por medio del recurso a una comicidad estrechamente vinculada con el *détournement* paródico, procedimiento de (re)creación deformador característico de la posmodernidad (Hutecheon, 1985), como se verá más adelante. Ya se ha señalado que el cineasta jamás

---

fundado en el humor, la ironía y la exageración.

<sup>7</sup> Álex de la Iglesia, 1998 et 2011.

<sup>8</sup> Juanma Bajo Ulloa, 1997.

<sup>9</sup> Javier Fesser, 1998.

<sup>10</sup> Álex de la Iglesia, 2000.

<sup>11</sup> Santiago Segura es director y actor principal de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001), *Torrente 3: el Protector* (2005), *Torrente 4: Lethal Crisis* (2011), *Torrente 5: Operación Eurovegas* (2015).

<sup>12</sup> Declaración de Pablo Berger sacada de “Así se hizo *Torremolinos*”, en *Torremolinos 73*, DVD, Buena Vista Home Entertainment, 2003.



pretende proponer o esbozar algún tipo de análisis histórico, excluyendo cualquier referencia a la represión política o imagen de protesta social. Siempre es de forma oblicua y teñida de humor como evoca metonímicamente a la dictadura moribunda. Por ejemplo, en la secuencia de apertura, mientras se empeña en venderles enciclopedias a los residentes de los edificios suburbanos, células de una sociedad dictatorial en crisis, propone regalar un busto del general Franco a una madre con el hijo en brazos que le cierra la puerta en las narices. Este rechazo explícito se conjuga con las degradaciones cómicas de motivos sagrados (en esta secuencia de puerta a puerta la filmación crea una divertida asimilación visual entre dicha inquilina y una Virgen con niño [F2]) y figuras religiosas irreverentemente asociadas con el sexo (el crucifijo bajo el cual Alfredo y Carmen ruedan más adelante una parodia pornográfica de noche de bodas en su modesto piso [F3]; la monja poco afable que marca el ritmo marcial del proceso de la prueba de esterilidad en el hospital) que deterioran las representaciones de la Iglesia, pilar de la ideología franquista, para ridiculizar al régimen en declive y sus fundamentos morales.



Se puede llegar a ver la propia editorial Montoya, empresa para la que trabaja Alfredo, así como a sus empleados como la metonimia paródica de esa sociedad estancada y mediocre cuyos valores declinantes presagian un ineluctable cambio sociopolítico. Al principio del relato, además del hecho de que revela la impopularidad de la venta a domicilio como lo confirma la caída de las estadísticas presentadas por el jefe don Carlos (Juan Diego)<sup>13</sup>, el

---

<sup>13</sup> Burkhard Pohl (2009, p. 119) ve en este personaje una figura patriarcal que encarna a la España de Fraga Iribarne, ministro de Turismo entre 1962 y 1969, artesano de una tímida política de apertura. Recuerda que en esa época, la alianza entre catolicismo y capitalismo remodela las jerarquías dentro de una sociedad que va descubriendo la dinámica del consumo.

empleo penoso de Alfredo le condena al inmovilismo social, prohibiéndole considerar serenamente la posibilidad de tener un hijo. Por consiguiente, resulta inevitable alguna mutación tanto para la empresa –reflejo en la ficción de los cambios que afectan al mundo editorial y a la industria cultural en los 70 (Pohl, 2005, pp. 208-247)– como para el protagonista, susceptible de ser despedido por su jefe. La transformación que se produce reside significativamente en un deterioro de las normas morales relacionadas con el régimen moribundo, ya que la editorial Montoya se propone renunciar a la publicación de enciclopedias, vectoras de erudición, para dedicarse a la producción de vídeos seudo-didácticos sobre la sexualidad de los españoles y destinados al mercado escandinavo. Harto transgresivo respecto al sistema normativo dictatorial, el objetivo profesional anunciado, cuyas pretensiones pedagógicas apenas ocultan la naturaleza pornográfica de esas películas, pone de manifiesto el debilitamiento de la moralidad franquista en un país que prohíbe hipócritamente la pornografía, pero, ya orientado al consumo, la usa como bien de exportación. Esta evolución se corporeiza a través de las posturas de las tres parejas y del empleado soltero presentes en el congreso organizado por don Carlos en una secuencia que combina la comicidad de situación con la de carácter<sup>14</sup>. Si bien la indignación y el decoro prevalen para los otros dos matrimonios, representantes de generaciones anteriores asimiladas con la dictadura en declive (dos cincuentones puritanos, un anciano enfermo y su esposa), Carmen y Alfredo –así como Juan Luis, amigo del protagonista–, más jóvenes, son los únicos en optar por la apuesta más atrevida, o sea aceptar la propuesta y desafiar la moral de su tiempo, marcada con hierro candente por décadas de represión sexual.

Al mismo tiempo, su perspectiva perpetua también paradójicamente cierto conservadurismo: a la vez que se abren a horizontes eróticos que escapan de la norma del sexo procreativo impuesto por la moral religiosa, la pareja

---

<sup>14</sup> Asistido por su joven secretaria y amante Vanessa (Malena Alterio), hipócritamente presentada como su sobrina, don Carlos expone con grandilocuencia el proyecto de reconversión de su editorial a sus cuatro asalariados, acompañados por sus respectivas mujeres. Además de Alfredo, Carmen y el soltero Juan Luis (Fernando Tejero), están presentes también un cincuentón (Ramón Barea) y su esposa (Nuria González) – abiertamente indignados por el proyecto–, así como una pareja de ancianos cuya mujer parece al principio engolosinada por la propuesta.



permanece inscrita en el orden tradicionalista franquista ya que se lanza a ese proyecto solamente para evitar el despido y reunir los recursos económicos suficientes para fundar una familia. Por lo tanto, Alfredo y Carmen sí dan rienda suelta a su creatividad sexual pero lo hacen dentro de una célula doméstica conforme a los cánones de la dictadura –de hecho es significativo el detalle del crucifijo encima de la cama matrimonial durante el primer rodaje en Super-8– que integra el motivo tradicional del deseo de tener hijos, propicio de hecho a la inserción puntual de una tonalidad melodramática en algunas secuencias<sup>15</sup>. En otros términos, la decisión de la pareja solo es transgresiva en apariencia: revela menos una subversión de los valores de la dictadura que cierta desestabilización de estos y una paulatina liberación de las costumbres en vísperas de la democratización de España. Este desplazamiento de los límites normativos está cómicamente encarnado por un matrimonio común, puro fruto de su época, cuya trayectoria es una ventana abierta a una década que Pablo Berger re-imagina utilizando alegremente materiales sacados de la cultura consumista popular.

## **2. Recuperación de la memoria colectiva: el prisma de la cultura popular**

La estilización de los últimos años del franquismo reside en parte en la opción del realizador de privilegiar un enfoque intrahistórico antes que una transposición de los acontecimientos macrohistóricos. El famoso concepto unamuniano aclara la realidad reinventada por Berger desde el punto de vista de una pareja de españoles de a pie cuyas aventuras desvelan la vida diaria de la población, contrapunto de la historia cambiante y visible<sup>16</sup>. En vez de representar sucesos relevantes del año 1973 como el atentado que

---

<sup>15</sup> Lo muestran entre otros elementos los intercambios verbales de los esposos al salir del cine o cuando Carmen echa a llorar, rompiendo el televisor nuevo, al enterarse de la esterilidad de su marido.

<sup>16</sup> Algunas otras películas anteriores o posteriores a *Torremolinos 73* recurren a esa misma estrategia, relatando historias a través de vivencias personales y perspectivas individuales: cítense a modo de ejemplos *El amor perjudica seriamente la salud* (Manuel Gómez Pereira, 1996), *Días de cine* (David Serrano, 2007), *Los años desnudos. Clasificada S* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 2008) o *Madrid, 1987* (David Trueba, 2011).

causó la muerte del jefe del gobierno Luis Carrero Blanco<sup>17</sup>, nos sumerge en la cultura popular de la época, recogiendo a la manera de Miguel Ángel Bernardeau, creador de la exitosa serie televisiva *Cuéntame cómo pasó*<sup>18</sup>, los fragmentos de una memoria colectiva y mediática para darnos acceso al trasfondo de esos seísmos políticos. En ese sentido la televisión, presentada como el pináculo del confort doméstico, así como las canciones que puntúan la banda de sonido desempeñan un papel esencial en la ficción porque constituyen emblemas de la cultura de consumo de los años 1970 y contribuyen al reciclaje de los materiales auténticos de una época (Fraile Prieto, 2014). Pablo Berger instaaura por consiguiente un modo de convocación del pasado que erige el canon popular en un mecanismo de representación a la vez estilizado y distanciado de dicha década. Su visión intrahistórica está impregnada de una nostalgia que opera como un dispositivo de recreación inevitablemente deformador, paradigmático de la producción cultura posmoderna según Fredric Jameson. En su concepción marxista de la posmodernidad, el teórico americano ve en el pasado, reducido a una mera mercancía, “un vasto conjunto de imágenes, un ingente simulacro fotográfico” que le quita toda sustancia a la Historia (Jameson, 1991, p. 10). Explora los resortes de esa nostalgia, despojada de su acepción afectiva común, y la enfoca como establecimiento de una red semiótica que connota la “paseidad”. Así se instaaura una distancia entre la actualidad y una época que no se representa de forma objetiva, sino que constituye un espejismo visual fundado en imágenes preconcebidas de esta última y producidas desde el presente. Dicho de otro modo, el pasado no existe sino como recreación y la Historia cede paso a una serie de signos estéticos que, en el caso que nos ocupa, remiten visual y sonoramente al periodo pre-democrático, abarcando tanto el trabajo de dirección artística (Julio Torrecilla) y dirección de la fotografía (Kiko de la Rica) sobre los

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, el asesinato es objeto de una puesta en escena espectacular en una secuencia de *Balada triste de trompeta* (2011). El cineasta, Álex de la Iglesia, ya había llevado a la pantalla la tentativa de golpe de Estado del 23-F optando por la mediatización televisiva *Muertos de risa* (1998).

<sup>18</sup> Emitido desde el 13 de septiembre de 2001 en La 1, *Cuéntame cómo pasó* cuenta actualmente con diecinueve temporadas. Entre los numerosos trabajos científicos dedicados a este tema, véanse (Brémard, 2006; 2008; Rueda y Guerra 2009).

ambientes, las luces y los tonos descoloridos, como la banda sonora característica de ese periodo.

En este caso, los éxitos musicales de la España de los 70, representativos de una cultura popular nacional permeable a las influencias exteriores, operan precisamente como marcadores de “paseidad” en esa reconstrucción fragmentaria y nostálgica (Fraile Prieto, 2014) del tardofranquismo. Pablo Berger inserta en la ficción dichos materiales preexistentes seleccionados tanto por su fuerza de evocación intrínseca como por los efectos semánticos y narrativos que añaden al bosquejo histórico y a la historia de los personajes en el contexto diegético. Por ejemplo, la letra de la canción del verano de 1973, “Eva María” (Fórmula V), verdadero himno a la playa y las vacaciones en el marco de la emergencia del turismo de masas español, resuena con el imaginario balneario de Torremolinos, ciudad emblemática del litoral meridional de la que Berger presenta con un desfase humorístico la faceta invernal, puesto que elige rodar su largometraje en la estación totalmente desierta en plena temporada baja. El recuerdo de la Eurovisión 1973 aflora asimismo en el pasaje en que la compra de un televisor corona el sueño pequeñoburgués de los protagonistas: recién instalado por Alfredo, el aparato emite las imágenes en blanco y negro de la interpretación por el grupo vasco Mocedades de la canción “Eres tú”<sup>19</sup>, mientras Carmen, ensimismada, se deprime ante la imposibilidad de tener hijos. Otras piezas como los éxitos internacionales “Palomitas de maíz” (título castellano de “Pop Corn”, adaptado por los Pekenikes en 1972) y “Mamy Blue” (1971), escrito en inglés e interpretado por el grupo español Pop Tops, la canción “Carmen” (1971) de Trébol –guiño onomástico explícito al personaje femenino– y también la versión inglesa de “Un rayo de sol”, canción del verano de 1970 inicialmente interpretada por el grupo Los Diablos y adaptada para los títulos de crédito finales por el trío rock asturiano Doctor Explosión, jalonan el relato fílmico y acompañan, tanto a nivel diegético como extradiegético, las aventuras de los personajes. Esos

---

<sup>19</sup> Alcanzó el segundo puesto del famoso concurso musical con 125 puntos por detrás de Luxemburgo, con 129 puntos.

fragmentos musicales evocadores del principio de los 70 provocan una alegre inmersión en la memoria colectiva: son elementos constituyentes de lo que Tinchell (2006, p. 135) considera como “la banda sonora de una edad de oro perdida”. Se imponen como los recuerdos ficcionales de una época bosquejada por toques, remodelada, y de la que Berger brinda una representación necesariamente truncada, reducida a su vertiente consumista y lúdica. Dicha estrategia de recreación distanciada, en cierto modo “deshistorizada” tal y como lo entiende Jameson, no deja de hacer de la cinta un evidente lugar de memoria popular pero también de mezcla intermediática, donde las citas musicales dialogan asimismo con referentes cinematográficos que el director pasa por el filtro posmoderno del *détournement*.

### **3. Memoria cinematográfica: las estrategias de la deformación paródica**

El cine constituye el otro componente esencial de esa reconstrucción estilizada, la materia con la cual el director elabora un relato fílmico propicio a la autorreflexividad. Es a la vez elemento diegético central en una narración que erige la realización de películas en su tema central, y objeto memorial que activa un viaje por la cinematografía española del franquismo tardío. Berger destila efectivamente en la ficción varias referencias a la producción de la época, convocada en el modo fragmentario y posmoderno de la cita o la alusión (Jullier, 1997). Recurre en primer lugar a esos textos preexistentes para articular el medio cinematográfico, crucial en el itinerario de sus protagonistas, con el contexto del periodo recreado. Como las canciones, la inclusión de un pasaje del drama sentimental *Adiós, cigüeña adiós* (Manuel Summers, 1971), visionado por la pareja en el cine, ancla a los personajes ficticios en su tiempo y los presenta como consumidores de la cultura popular del principio de la década 1970, a la par que ilustra de manera obvia el deseo materno de Carmen<sup>20</sup> [F4]. Algunas secuencias más

---

<sup>20</sup> La película de Manuel Summers cuenta cómo una joven sin educación sexual se queda

adelante, Alfredo y su esposa tienen la oportunidad de conocer en la discoteca a Máximo Valverde, estrella de cine de los 70, que interpreta su propio papel: al convocar el recuerdo de los roles de galán que el espectador español le asocia al actor, el cameo provoca un juego de *mise en abyme* que disuelve las fronteras entre realidad y ficción cuando Valverde intenta seducir a Carmen y suscita los celos de Alfredo. El personaje arquetípico que se forjó el artista se impone por tanto como un verdadero palimpsesto de carne y hueso que representa a la tradición cinematográfica de la década reimaginada en la diégesis. En cierta medida, Juan Diego, intérprete de don Carlos, es también portador de una memoria cinematográfica que se remonta a la década 70<sup>21</sup>; el papel relevante del señorito Iván en *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), adaptación de la novela epónima de Miguel Delibes, a pesar de que es posterior al año diegético de *Torremolinos 73*, aflora asimismo de forma distorsionada en la secuencia de la partida de caza en que don Carlos se compromete a financiar la supuesta película de autor de Alfredo. Al mismo tiempo es difícil no pensar en el esperpento fílmico de Luis García Berlanga en *La escopeta nacional* (1977), cuyo recuerdo se corporeiza en la figura de ese jefe aficionado al venado y a las mujeres.



---

embarazada de un chico al que ha conocido en una excursión y vive su gestación a costa de sus padres, con la ayuda de su pandilla de amigos.

<sup>21</sup> Cítense *El demonio de los celos* (Ettore Scola, 1970), *El Love feroz o cuando los hijos juegan al amor* (José Luis García Sánchez, 1975), o también *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977).

A esta red referencial se añade por lo demás la mención a un filme contemporáneo de la temporalidad ficcional, *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), que no pertenece a la cinematografía española pero cuya evocación por una clienta del salón de belleza donde trabaja Carmen es reveladora del estado de las costumbres nacionales en vísperas de la muerte del Caudillo. Menos anecdótica de lo que pueda parecer, la alusión verbal aclara tanto el contexto moral de la época como los resortes de la distorsión paródica a la que Berger somete algunos de sus referentes. La indignación de la burguesa caricaturesca que evoca con una buena fe discutible lo que creía ser un musical remite a un clima nacional de represión moral y sexual que había llevado a algunos espectadores a aventurarse en los cines de Perpiñán o Biarritz para visionar, entre otros, el sulfuroso drama erótico, prohibido en España hasta la supresión de la censura en 1977. Es de forma paródica como se efectúa dicha evocación puesto que el referente queda jocosamente asimilado con un género cinematográfico destacado del cine oficial franquista, deformado por el relato de la burguesa biempensante que reinterpreta verbalmente la escandalosa escena de la mantequilla mientras Carmen le inflige una dolorosa depilación. Los efectos cómicos de distorsión y desfase provocados por la inserción de esta mención en la secuencia atañen a la ironía que caracteriza el ejercicio paródico posmoderno para Linda Hutcheon (1989, p. 90):

La parodia posmoderna no ignora el contexto de las representaciones pasadas a las que cita sino que recurre a la ironía para subrayar el hecho de que nuestro presente rompe inevitablemente con el pasado –temporalmente y por la posterior historia de esas representaciones<sup>22</sup>.

En otros términos, a diferencia de Jameson que, como se ha señalado, considera la recreación posmoderna como una visión totalmente deshistorizada del pasado, la teórica canadiense ve en la parodia, práctica central de la posmodernidad según ella, el fruto de una reconstrucción irónica del pasado y de sus objetos, basada en la distancia crítica que se

---

<sup>22</sup> “Postmodern parody does not disregard the context of the past representations it cites, but uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from past today –by time and by the subsequent history of those representations.” (Traduce la autora).



establece entre el modelo original y su reelaboración deformadora. De dicha distancia entre la sensualidad cruda del filme original y la reinterpretación risible de la clienta indignada nace precisamente, en este ejemplo paródico, el discurso crítico hacia la hipocresía de la moral franquista y sus representantes, ocasionalmente espectadores clandestinos de películas prohibidas.

Concomitantemente, la referencia subyacente a la censura del erotismo le permite a Pablo Berger remitir indirectamente al clima creativo y cultural de una España tardofranquista cuya industria cinematográfica está también profundamente marcada por el rigorismo sexual. Aunque cabe esperar la Transición democrática para asistir a una explosión del cine erótico en respuesta a la represión moral dictatorial (Kowalsky, 2007)<sup>23</sup>, la “comedia sexy celtibérica” emerge desde el final de los años 1960 con títulos como *La ciudad no es para mí*, (Pedro Lazaga, 1966) o *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970), dando involuntariamente cuenta del estado desastroso de la sexualidad en España. Pablo Berger bebe de las fuentes de esta tradición cinematográfica y se apropia especialmente de los tópicos del landismo, categoría que designa más específicamente comedias de costumbres que ponen en escena las frustraciones de personajes masculinos procedentes de la clase media y que sufren en carne propia esa feroz represión sexual (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005, p. 60). Inducida por la onomástica, la relación entre su protagonista y Alfredo Landa, actor estrella que dio su nombre a la tendencia, sugiere de manera bastante obvia que *Torremolinos 73* es un homenaje paródico a ese cine del erotismo frustrado: la dueña del piso, austera y gazmoña, que ve con malos ojos las fantasías sexuales de sus inquilinos, el ligón de discoteca, las mujeres escandinavas sensuales y liberadas en las antípodas de las españolas inhibidas por la moral franquista son todas figuras inspiradas de las comedias del landismo. El uso de las canciones populares estivales antes

---

<sup>23</sup> El autor demuestra que el auge de este tipo de producción se articula en dos etapas: primero una fase de experimentación (1977-1979) caracterizada por el vínculo entre la temática sexual y una voluntad de introspección social; luego un periodo durante el cual se multiplican los productos de bajo presupuesto (1980-1982) que ponen en imágenes una sexualidad puramente pornográfica.

mencionadas se inscribe también en las estrategias lúdicas de este subgénero de la comedia española y alimenta de paso el mito de Torremolinos, reflejado por muchas producciones de aquel entonces. Berger lleva el *détournement* a sus últimos extremos confiándole a su personaje de soltero, Juan Luis, otro hombre común conforme al tipo landista, la especialidad de los rodajes zoófilos con animales de granja, por falta de pareja –sus proezas le cuestan de hecho algunos huesos rotos. Más allá de la comicidad de situación, acaso el cineasta nos invite a ver en estas secuencias una anticipación paródica de las sexualidades alternativas que aparecerían en la pantalla para gozar de una visibilidad inédita en algunos dramas y filmes experimentales del inmediato posfranquismo (*Caniche* de Bigas Luna, entre otros)<sup>24</sup>.

Estos ejemplos prueban entonces que es el propio séptimo arte lo que constituye el material fundamental de la parodia en *Torremolinos 73*. La ficción no estriba en distorsiones gratuitas que persigan únicamente el entretenimiento del público, ni mucho menos. Cobra una evidente dimensión discursiva que se despliega plenamente en el episodio de aprendizaje cinematográfico dirigido por Erik (Tom Jacobsen), el realizador danés, y su mujer Frida (Mari-Anne Jerspersen). Además de que este patrocinio se puede interpretar como la metáfora de una España que sigue el camino de la democratización, la secuencia hace del cine un objeto de representación integrado en la diégesis y prefigura la inclusión de posteriores *mises en abyme* (filmes en Super-8 e imágenes del largometraje de Alfredo). En conformidad con las representaciones escandinavas fantaseadas por los españoles desde el principio de la afluencia de turistas nórdicos al litoral en los 60, la pareja encarna un imaginario de libertad corporal y sexual que se opone a las costumbres españolas de aquel entonces. Se pone cómicamente en escena esta confrontación antitética en la secuencia de la lección de stripteis impartida a la inhábil Carmen que se inicia en la sensualidad mientras su esposo aprende a manejar la cámara, como lo muestra el montaje alternado [F5].

---

<sup>24</sup> Piénsese también en el cine de Vicente Aranda (*Cambio de sexo*, 1977) o el de Eloy de la Iglesia (*La criatura*, 1977; *El sacerdote*, *El diputado*, 1978; *Colegas*, 1982; *El pico*, 1983; *El pico 2*, 1984).



En un segundo nivel de lectura, gracias a la aplicación de los consejos del matrimonio danés y al rodaje liberado de múltiples películas en Super-8, los actores porno novicios van descubriendo la libertad creativa. Gracias a ese periodo de experimentación, Alfredo se encamina por la vía de la creación cinematográfica con la escritura y dirección de su primer largometraje, pseudo-película de autor con reminiscencias bergmanianas cuya génesis le permite a Berger explorar los mecanismos de la gestación artística.

#### **4. “Bergman solía decir...”**

Resulta que el largometraje de Pablo Berger, como biografía ficticia de un aspirante director de cine, produce una verdadera reflexión sobre el arte cinematográfico y la creación. Alfredo es la proyección ficcionalizada de un director que existió de veras, autor de una única película, y esta constituye la reinención diegética de un producto auténtico que, como lo indica el texto final, fue todo un éxito entre los aficionados al porno en Escandinavia. La incorporación de las imágenes de rodaje y del pseudo-drama metafísico montado por Alfredo en el texto fílmico hace de la construcción abismal un procedimiento clave de la obra de Berger, explicitado por la eponimia que vincula su *Torremolinos 73* con el del personaje. La coincidencia de los títulos pone de realce un juego especular que interroga los mecanismos de elaboración de la ficción y el séptimo arte como fuente de inspiración tanto en la trayectoria del personaje diegético como en la del propio cineasta.

El proyecto inicial de Alfredo López, cansado de rodar cortometrajes pornográficos, es la realización de un verdadero largometraje de autor en blanco y negro, directamente inspirado en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) de Ingmar Bergman<sup>25</sup>, fábula metafísica destacada de la filmografía del director sueco (Grandgeorge, 1992), contemplada aquí como contrapunto de las fanfarronadas franquistas, pero también de los referentes televisivos populares contemporáneos de los personajes<sup>26</sup>. Aunque en la diégesis su intento de imitación muy seria atañe al pastiche, por muy ingenuo que sea, presenta claramente una dimensión paródica a nivel del relato de primer nivel. De hecho, todo el pasaje dedicado a la dirección de la película saca su comicidad de la dualidad característica del ejercicio de la parodia según Linda Hutcheon (1985, p. 77): “Esta ambivalencia, que se sitúa entre la repetición conservadora y la diferencia revolucionaria, forma parte de la muy paradójica esencia de la parodia”<sup>27</sup>. Alfredo se inscribe en la *repetición* ya que toma prestadas del modelo original sus altas aspiraciones trascendentales (un buen ejemplo de ello es la reescritura de la famosa secuencia inaugural del partido de ajedrez, eco a la escena original que hemos visionado anteriormente con Alfredo por televisión) e imagina una alegoría de la muerte similar<sup>28</sup>, encarnada por Magnus (Mads Mikkelsen), un efebo danés a quien ha contratado don Carlos y del que se enamora la viuda interpretada por Carmen [F6]. Al mismo tiempo, el director inexperienced reactiva a esa figura en un guion que imagina durante una ridícula sesión de masturbación frente a una postal de Torremolinos, donde elige rodar su obra en invierno, pero cuyo imaginario turístico y hotelero<sup>29</sup> rompe radicalmente

---

<sup>25</sup> Se cita explícitamente la película, visionada por Alfredo en el televisor recién comprado.

<sup>26</sup> El dibujo animado televisivo *La Familia Telerín* (Santiago y José Luis Molo, 1964) por ejemplo, cuya canción se oye en una de las secuencias de la película y que anunciaba en aquella época el final de la programación infantil para dar paso a la programación adulta nocturna.

<sup>27</sup> “This ambivalence set up between conservative repetition and revolutionary difference is part of the very paradoxical essence of parody.” (Traduce la autora)

<sup>28</sup> Lleva un amplio manto negro y tiene la tez muy clara, como el personaje de Bergman cuyo semblante blanquísimo recuerda el maquillaje de un payaso blanco. Sobre un análisis de la tipificación de la Muerte en *El séptimo sello*, véase Aumont, J.. (2003). *Ingmar Bergman. “Mes films sont l’explicitation de mes images”*. Paris: Cahiers du cinéma, pp. 116-117.

<sup>29</sup> La viuda del relato de segundo nivel medita sobre el enigma de la muerte en el agua helada de la piscina de un hotel de la estación balnearia. El detalle de la temperatura constituye un elemento cómico en el relato de primer nivel ya que el frío invernal dificulta ostensiblemente

con el adusto ambiente medieval del *Séptimo sello*. Entonces, de entrada, el proyecto de autor queda asociado con la frivolidad y el sexo, articulándose a la trama intertextual landista de la película de Berger. Esos efectos de desfase risible, de “diferencia revolucionaria” –por retomar las palabras de Linda Hutcheon– respecto a la referencia bergmaniana, están reforzados por la actuación balbuceante de Carmen, actriz novel de constitución más ibérica que escandinava, los clichés de comedia romántica integrados en la obra (carrera por la playa harto *kitsch*), así como las incomprensiones lingüísticas entre los protagonistas españoles y los miembros del equipo danés contratado por el productor. La parodia alcanza su paroxismo cuando don Carlos explicita su deseo de transformar el proyecto de Alfredo en película pornográfica en contra de la voluntad del propio director.



A raíz de esta decisión repentina, Carmen, frustrada por la reciente noticia de la esterilidad de su esposo, acepta, a costa de su marido, rodar una escena erótica no simulada con el actor danés, con la única esperanza de quedarse embarazada. Por no poder influir sobre la decisión de don Carlos, el protagonista retoma finalmente las riendas del plató para permitirle a su mujer cumplir ese acto procreativo desesperado. La escena, teñida de dramatismo, resalta la concomitancia entre dos procesos al asimilar la ambición artística con el anhelo de tener hijos, la creación cinematográfica con la procreación biológica. El hilo conductor de la película de Berger lleva de hecho a una conclusión doblemente amarga para Alfredo, quien no solo se resigna a que su mujer sea fecundada por otro, sino que también deja que el

---

el rodaje de la escena para Carmen, quien recita penosamente su texto.

productor codicioso haga trizas de sus ambiciones de autor apropiándose de su proyecto, ridículamente transformado en película porno destinada al mercado escandinavo. El epílogo sella la aceptación de esas dos paternidades alteradas puesto que vemos a Alfredo, que se ha convertido en fotógrafo de boda, pero sigue animado por veleidades artísticas, captar las imágenes del segundo cumpleaños de su hija, una rubiecita nacida de la unión física entre Carmen y Magnus durante el rodaje de su largometraje. De paso, no es baladí que la niña sople las velitas el 20 de noviembre de 1975, día de la muerte de Franco, simbolizando de esta forma tanto el futuro europeo de la España democrática como la génesis coproductiva de la película de Berger, a imagen del *Torremolinos 73* de Alfredo.

Esas consideraciones invitan a ver en el personaje principal una especie de alter ego ficcional del director de cine. A nivel extradiegético, el espectador puede efectivamente estar tentado de considerar las imágenes montadas de su homenaje a Bergman como un ejercicio de estilo para el mismísimo Pablo Berger y una anticipación de su posterior filmografía. La *mise en abyme* de la secuencia de la feria (posible alusión a los feriantes del *Séptimo sello*), único pasaje logrado del proyecto de Alfredo que ha escapado de la reescritura pornográfica, es a este respecto significativa: se ve a la viuda interpretada por Carmen en medio de atracciones desiertas mirando con curiosidad a una compañía de enanos toreros que arrastran un ataúd [F7] y a renglón seguido salen corriendo. Ella descubre entonces a su doble dentro del féretro y es arrebatada por la alegoría de la muerte en una montaña rusa. Estas imágenes en blanco y negro ocupan un estatuto a parte en la arquitectura del filme: son las únicas del largometraje de Alfredo que se insertan en el continuo fílmico del relato de primer nivel, sin ninguna mediación a través de un mecanismo de sobreencuadre o representación del dispositivo cinematográfico (escritura y/o rodaje). Además, a diferencia de otros fragmentos de su película que se ruedan torpemente ante nuestros ojos, el episodio suscita menos la risa del espectador extradiegético que cierto malestar producido por la eficaz yuxtaposición de una banda de sonido



inquietante<sup>30</sup> al contenido alegórico de las imágenes en blanco y negro. El caso es que esta breve secuencia contiene en germen la estética visual así como algunos motivos de *Blancanieves* (2012), proyecto que Berger ya tenía en mente en la época de *Torremolinos 73* pero que tardaría ocho años en concretarse<sup>31</sup>: más allá del intertexto ferial bergmaniano, los enanos toreros prefiguran de modo evidente a los de la posterior adaptación hispanizada del cuento de los hermanos Grimm [F8] mientras que el féretro anuncia el ataúd de cristal donde reposará Carmen-Blancanieves –la identidad onomástica de las protagonistas femeninas refuerza obviamente la filiación entre las películas<sup>32</sup>. Por su parte, el personaje de luto constituye también en cierto modo la anticipación gráfica de la tenebrosa madrastra encarnada por Maribel Verdú.



En otros términos, la gestación artística de Alfredo parece confundirse con la de Pablo Berger, que, a la par que rinde un homenaje personal a Bergman, aquí sienta en parte las bases de la estética de su atrevido cuento mudo. Al igual que la vocación de Alfredo se concretiza cuando visiona, fascinado, *El séptimo sello*, el proyecto de *Blancanieves* echa sus raíces en el recuerdo impactante de un cine-concierto de *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924) que despertó muy pronto en el cineasta el deseo de dirigir a su vez una película muda (Bracco, 2015, p. 42). Como el protagonista de *Torremolinos 73*, cuya cinefilia se manifiesta desde el principio del relato

---

<sup>30</sup> La música extradiegética amenazadora cede paso a un silencio preocupante, perturbado solo por la música del tiovivo, los suspiros de Carmen y el chirrido de los raíles de la atracción.

<sup>31</sup> Véase la entrevista de Pablo Berger en el *making of* de *Blancanieves* (“Así se hizo”), disponible entre los extras del DVD. Pablo Berger, *Blancanieves* [DVD], Cameo, 2011.

<sup>32</sup> La heroína del tercer largometraje de Berger, *Abracadabra*, se llama también Carmen y es interpretada por Maribel Verdú.

fílmico<sup>33</sup>, el realizador asimiló múltiples influencias que revisita en su largometraje de 2012, del expresionismo alemán al cine vanguardista soviético, pasando por algunas referencias españolas, así como la producción hollywoodiense. Esta lectura ampliada de la breve filmografía de Berger invita por tanto a ver en las estrategias narrativas de su comedia de 2003 la primera expresión de una celebración del séptimo arte y de sus mecanismos creativos que se plasmará plenamente en su largometraje silente, verdadero himno a la memoria del cine primitivo y al poder de la imagen animada.

En resumidas cuentas, *Torremolinos 73*, como algunas de las ya mencionadas películas dirigidas en los años 1990-2000, interroga las diversas acepciones e implicaciones que cobra el concepto de memoria en parte del cine contemporáneo español. Dichos filmes no tratan realmente del pasado, o en todo caso no de un pasado enfocado como problema histórico o estrategia de recuperación de la memoria histórica, sino que seleccionan los fragmentos de una época para proponer una reconstrucción de esta articulada con el presente, necesariamente distanciada. Los materiales heterogéneos reciclados pertenecen a un imaginario común que se han forjado Pablo Berger y algunos otros cineastas de su generación, imaginario compartido con una audiencia capaz de participar de los códigos de esas películas y descifrar el discurso producido. Los recuerdos cinematográficos, televisivos, publicitarios, gráficos, radiofónicos y musicales con los que se han criado conforman una memoria intermediática y popular que esos cineastas han absorbido, digerido y que reactivan, ya de modo nostálgico, ya en forma de pastiche y parodia cultural, como es esencialmente el caso en *Torremolinos 73*. Esa función crucial de la referencialidad se plasma de hecho en los consejos prodigados a Alfredo por Erik, director experimentado que, de paso, parece darle al espectador extradiegético una clave interpretativa del texto fílmico: “Si no sabes qué hacer, copia a los maestros...”. Esta comedia de Berger es, pues, paradigmática de las ficciones posmodernas españolas que mediatizan una determinada realidad a través

---

<sup>33</sup> Se lo ve de noche en su cama, absorbido por sus lecturas de fascículos dedicados al séptimo arte.

de sus representaciones (Sánchez Biosca, 2006) y reinterpretan lo antiguo para producir nuevos discursos e imágenes, haciendo del mismo cine el punto neurálgico de un proceso metadiscursivo que asocia memoración y reescritura.

### Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (2003). Ingmar Bergman. “Mes films sont l’explicitation de mes images”. *Cahiers du cinéma*, 116-117.
- Bracco, D. (2015). El hechizo de las imágenes: *Blancanieves*, el cuento espectacular de Pablo Berger (2012). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, 26-49. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/> DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i11.6074>
- Brémard, B. (2006). L’image de la dictature dans le feuilleton *Cuéntame cómo pasó*. En Seguin, J.-C. y Amiot, J. (eds). *Image et Pouvoir* (pp. 601-609). Lyon: Grmih.
- Brémard, B. (2008). Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva. *Trama y Fondo*. N° 24, primer semestre, 141-149.
- Castro de Paz, J. L., Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. (dir.) (2005). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.
- Feenstra, P. (dir.) (2009). *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*. Condé-sur-Noireau: Corlet Publications, col. “CinémAction”, n° 130.
- Fraile Prieto, T. (2014). Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. *Quaderns de cine*, 9, 107-114. Disponible <https://revistes.ua.es/quacine/article/view/2014-n9-nostalgia-revival-y-musicas-populares-en-el-ultimo-cine-espanol> DOI: <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2014.9.12>
- Grandgeorge, E. (1992). *Le Septième Sceau. Étude critique*. [s.l.]: Nathan, col. “Sinopsis”.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York / London: Methuen.
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism* (1989). London / New York: Routledge.
- Jameson, F. (2007). *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991). Paris: Beaux-Arts de Paris, col. “D’art en questions” (trad. Florence Nevoltry).
- Jullier, L. (1997). *L’Écran postmoderne : un cinéma de l’allusion et du feu d’artifice*. Paris: L’Harmattan.

- Kowalsky, D. (2007). Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982). En Berthier, N. y Seguin, J.-C. (dir.). *Cine nación, y nacionalidad(es) en España* (pp. 203-214), actes du colloque international des 12-14 juin 2006. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, vol. 100.
- Navarrete Cardero, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. [s. l.]: Quiasmo.
- Pohl, B. (2005). El Postboom en España (1973-1985). Intercambio cultural y mercado del libro. En López de Abiada, J. M. y Morales Saravia, J. (eds). *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción* (pp. 208-247). Madrid: Verbum.
- Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) (2007). *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid / Francfurt: Iberocamericana / Vervuet.
- Pohl, B. (2009). Mémoire vivante, mémoire médiatisée ? Le recyclage des années 1970. En Feenstra, P. (dir.). *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2002)* (pp. 116-122). Condé-sur-Noireau: Corlet Publications, col. "CinémAction", n° 130.
- Rueda Laffond, J. C. y Guerra Gómez, A. (2009). Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*. *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 64. Disponible: [http://www.revistalatinacs.org/09/art/32\\_831\\_55\\_Complutense/Rueda\\_y\\_Guerra.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html)
- Sánchez-Biosca, V. (2001). Le recyclage de l'Histoire dans la comédie espagnole des années 90. En Murcia, C. y Thibaudeau, P. (dir.). *Cinéma espagnol des années 90* (pp. 71-80). Poitiers: La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Biosca, V. y Benet, V. J. (dir.) (2010). *Les Enjeux du cinéma espagnol: de la guerre à la postmodernité*. Paris: L'Harmattan, col. Horizons Espagne.

## DVD

- Berger, P. (2011). *Blancanieves* [DVD]. Cameo.