

Gracita Morales y Lina Morgan: damas donaire de las comedias del cine del desarrollismo

Gracita Morales and Lina Morgan: the type of the “female donaire” in the film comedies of the late Franco era

Mónica Gozalbo Felip

Universitat Jaume I, España

gozalbo@uji.es

<https://orcid.org/0000-0003-4648-8980>

Resumen:

En las comedias cinematográficas españolas se reinscribe una versión estilizada de una figura propia de nuestra tradición dramática: la que proviene del tipo del gracioso o donaire, y que desde el Siglo de Oro transita la escena española desde el sainete al esperpento. Se trata tradicionalmente de un personaje masculino y popular en un rol secundario, cargado de sentido práctico, que eleva por contraposición las cualidades del noble protagonista y se encarga de puntuar la narración creando situaciones cómicas que generan una especial relación con el público. En este artículo analizamos la variación en femenino del tipo del gracioso que, argumentamos, encarnaron las actrices Gracita Morales y Lina Morgan en las comedias cinematográficas populares del tardofranquismo. Nuestro fin último es contribuir a dibujar algunas de las peculiaridades de los modos de representación del cine español a través de la tipología y filiación cultural de sus personajes y el estatuto teórico de sus actores.

Abstract:

Spanish film comedies feature a stylized version of an archetypal figure of Spain's theatrical tradition: the one coming from the “comic relief” character called *gracioso* or *donaire*, who since the Golden Age transits along the Spanish theatrical scene from the genres of *sainete* to the *esperpento*. The *gracioso* is traditionally a male and popular character in a secondary role, loaded with practicality, who elevates (by contrast) the noble qualities of the leading man and is responsible for punctuating the narrative by creating comic situations that generate a special relationship with the audience. In this article, we analyze the feminine variation of the type of the *gracioso*, which, we argue, was embodied in the actresses Gracita Morales and Lina Morgan in the popular film comedies of the late Francoist era. Our ultimate goal is to suggest some of the peculiarities of the modes of representation of Spanish cinema through the typology and cultural affiliation of its characters and the theoretical status of its actors.

Palabras clave:

Comedia española; Modos de representación; Arquetipología; Personajes femeninos; Tipología actoral; Cultura popular.

Keywords:

Spanish comedy films; Modes of representation; Archetypology; Female characters; Actor typology; Popular culture.

1. Introducción

En este trabajo se argumenta que Gracita Morales y Lina Morgan, cómicas estelares del cine popular del tardofranquismo, reinscriben y participan de la estilización de la figura del gracioso o donaire proveniente de la Comedia Nueva aurisecular, tras las derivaciones que en él operaron los géneros del teatro menor. Para defender la filiación cultural del tipo que representan, examinamos someramente los rasgos tipológicos de los personajes habituales de estas dos actrices en sus respectivos periodos estelares, desde 1962 hasta 1975. Se pone el foco en la importancia central del actor en la representación fílmica por su relación con la audiencia, especialmente en las comedias populares, y se transita así el campo de estudio acotado por Juan Miguel Company cuando afirmó que “una lectura germinativa de la Historia del Cine Español pasaría [...] por la fijación del estatuto teórico en el que se ha basado su *star-system* [...] la tradición en la que este se inserta y sus múltiples perversiones de filme en filme” (1984, p. 53). En última instancia, se quiere contribuir a dibujar algunas de las peculiaridades de los modos de representación del cine español a través de la tipología de sus personajes y el estatuto teórico de sus actores.

El elemento de estandarización y repetición a través del uso de tipos es un recurso comercial y narrativo que explotan las películas de Gracita y Lina y que hunde sus raíces en la tipificación de los personajes teatrales, pero también tiene filiaciones cinematográficas y de género. Por ejemplo, tiene relación con el subgénero de la *comedian comedy* estadounidense, que orbita alrededor de la figura estelar de un actor, y que está basado tanto en el reconocimiento del tipo como del propio actor que lo interpretaba (Buster Keaton, Harold Lloyd, etc.). El corpus de películas que nos ocupan, con la actriz popular en papel estelar de antiheroína cómica, de dama donaire, podría sumarse al rico acervo subgenérico del cine español.

Al hacer referencia a estos subgéneros cómicos se trazan comparativas y se reconocen aspectos diferenciadores de las comedias del cine español, empezando por el origen en la tradición cultural propia de los tipos que se representan. En el caso de Gracita y Lina, reiteramos, beben de los personajes

populares de los sainetes teatrales, que tienen filiación directa con el gracioso aurisecular, mutado en este caso en dama donaire.

Si bien el sainete había puesto a los personajes deudores del gracioso en el centro de la narración, y las comedias que beben de esa tradición también habían utilizado un cómico protagonista, el fenómeno de una cómica estelar es singular del período de máximo apogeo de Gracita y Lina. ¿Es esta una forma de declinación y estilización de los convencionalismos de los arquetipos provenientes de la tradición? ¿Puede afirmarse que los personajes que interpretaron Gracita y Lina vehicularon la perplejidad provocada por los cambios sociales que afectaron particularmente a la mujer durante el desarrollismo franquista? ¿Cómo responde el gesto cómico repetido de las actrices a las expectativas del público, y cuál es su significado teórico?

Se confirma de nuevo que el placer que el público encuentra en la repetición (de la estructura genérica, de la caracterización de los personajes, del gesto repetido del cómico) es esencial en cualquier arte popular, especialmente en las comedias.

2. Marco teórico y metodología

Partiendo del marco vertebrador de las dos actrices que nos ocupan y su actividad fílmica en su período estelar (1962-1975), este artículo analiza las fuentes primarias (películas, artículos de prensa y revistas, anuarios, almanaques),¹ atiende a los datos cuantitativos extraídos de las bases de datos de los resultados de taquilla, realiza un somero repaso de las fuentes bibliográficas y referentes que relacionan ciertos aspectos de la tradición teatral española con las comedias cinematográficas, y utiliza planteamientos teóricos de autores que han reflexionado sobre los modos de representación del cine y sobre el concepto de estatuto actoral. La metodología de trabajo es por un lado la revisión documental y el análisis del texto fílmico, atendiendo especialmente a los aspectos temáticos, narrativos y formales que giran en torno a las cómicas y a sus recursos interpretativos. Se trata de observar en particular las películas

¹ Relación completa de datos cuantitativos y estadísticas, y selección de críticas, notas de prensa, artículos promocionales, etc., en Gozalbo (2016), pp. 259-431.

más exitosas que protagonizaron (aquellas que superaron el millón de espectadores en taquilla), como por ejemplo, en el caso de Gracita Morales, *Chica para todo* (Mariano Ozores, 1963), *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga, 1965), *Sor Citroën* (Lazaga, 1967) o *¡Cómo está el servicio!* (Ozores, 1968). En el caso de Lina, *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970), *La graduada* (Ozores, 1971), *Dos chicas de revista* (Ozores, 1972) o *Señora doctor* (Ozores, 1974).

La idea de “modo de representación”, como concepto teórico marco, fue acuñada por Noël Burch (1995, 2003) en sustitución del término “lenguaje” para referirse a las prácticas cinematográficas productoras de sentido, poniendo en valor la dimensión histórica e ideológica de las mismas y su diálogo constante con la cultura y la sociedad en las que se inscriben. Aplicada al contexto español, Zunzunegui y Talens (1998) indican que la originalidad de los modos de representación del cine español pasa, en parte, por la técnica actoral y por el lugar de los actores, verdaderos agentes de significación, en el seno de la narración (Zunzunegui, 2002, p. 186).

En esa línea, se recurrirá al concepto de actor no-modelo descrito desde la semiótica estructural por Zunzunegui (2005b, pp. 95-103). Se describen dos categorías actorales básicas, deudoras de las reflexiones del cineasta francés Robert Bresson; la de actor (que actúa de dentro a fuera, que desarrolla una máscara singular) y la del modelo (que actúa de fuera a dentro, que tiene carácter universal). Acto seguido, se aplica la ley de la contrariedad para obtener dos categorías complementarias. La de no-actor, cuya naturalidad borra la idea de representación, y la de no-modelo; los actores pertenecientes a esta última categoría se distinguen por su capacidad de “pasar de un filme a otro [...] sin dejar de ser siempre ellos mismos”. Esta manera de entender el arte actoral fruto de la llamada “escuela interpretativa española” apunta a un elemento diferenciador de los modos de representación de nuestro cine.

3. Exposición

Gracita Morales y Lina Morgan dominaron ciclos prácticamente sucesivos en los que fueron estrellas absolutas de sus películas. En casi todas las escenas en que

aparecieron vehicularon momentos de comedia, participando de los rasgos de tipificación de los personajes (esquematismo, exageración, convencionalidad, reiteración) propios de las comedias con tintes sainetescos.

Se produjo una identificación absoluta entre la actriz y su personaje, de forma similar a la que operaba en las representaciones teatrales con los tipos del sainete. La comunión con el público de estas cómicas transitó de las tablas al cine, como testimonian las críticas teatrales que citamos en el punto 3.4, y, en el caso de Lina Morgan, se extendió a la televisión, en los programas y series televisivas que protagonizó en los ochenta y noventa.

Gracita y Lina, cómicas populares, graciosas, damas donaire, ahondaron en la estilización² del personaje-tipo del que bebían, y ocuparon un inusual papel de cómica estelar en los filmes del desarrollismo español.

3.1. Comedia cinematográfica popular y su filiación sainetesca

El éxito popular de las comedias cinematográficas de producción nacional en la España del tardofranquismo constituye un hecho fílmico (además de sociológico) nada desdeñable. Los años sesenta fueron la etapa de más elevada producción cinematográfica en España, llegándose a la cifra de más de 120 largometrajes por año entre 1965 y 1975. A partir de la implantación obligatoria del control de taquilla, los datos de audiencia y la distribución por géneros de las películas con mejor acogida, muestran que los filmes más exitosos del cine español fueron las comedias ligeras del tardofranquismo, que vinieron de la mano de directores como Ozores, Lazaga, Forqué, Rafael Gil o Sáenz de Heredia. Los datos son apabullantes: de las 196 películas españolas (excluyendo coproducciones) que en el período de 1965 a 1975 superaron el millón de espectadores, 117 (el 60 por ciento) fueron comedias.

Las comedias siempre conectaron con el público, creando “un imaginario colectivo a través de actores, tipos, argumentos, tópicos y bandas sonoras” (Pérez et. ál. 2011, p. 15). Este fenómeno da cuenta de la capacidad de los géneros populares, “para trasplantar en la pantalla esa herencia de la cultura

² En la concepción del término propuesta por Pedro Salinas y que cita Zunzunegui (2002, p. 15), que recoge elementos de la tradición cultural pero que “supone un “desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo””.

popular española”. Por eso se señala en especial a la comedia cuando se reflexiona sobre los modos de representación específicos de nuestro cine.

El humus sobre el que se asienta el cine español, y por ende la génesis evolutiva de sus comedias, se encuentra, a diferencia de lo que ocurre en otras cinematografías, en las adaptaciones de los sainetes y zarzuelas de finales del siglo diecinueve, que ya reinscriben ciertos aspectos (en particular ciertos personajes-tipo) que provienen de la tradición teatral culta. Talens y Zunzunegui (1998, p. 36), indican que las audiencias españolas del cine primitivo estaban enraizadas en las convenciones del género chico; obras ligeras, populares, sainetes y zarzuelas sin altas pretensiones intelectuales. Este sustrato define aspectos formales de nuestra cinematografía; los espectadores estaban dispuestos a aceptar obras relacionadas “con un imaginario social en el que la actuación, los decorados y los argumentos no tenían por qué tender hacia la "naturalización" ni hacia un alto estatus cultural” (1998, p. 36).

La familiaridad del público con estas formas ayuda a explicar el éxito de las comedias sainetescas en el cine; de las comedias de Perojo durante la República, y también de las comedias más refinadas de Neville en los primeros cuarenta. La comedia deudora del sainete decayó (sin desaparecer) en la segunda mitad de los años cuarenta, con el auge del cine histórico, de tonadilleras, o del cine religioso promovido por el régimen.

En los años cincuenta, punto de inflexión de la cinematografía española, la comedia costumbrista comienza a recuperar el favor del público tanto en su versión esperpéntica (con el tímido éxito de *Bienvenido, Mr. Marshall* de Luis García Berlanga, 1952) como en su versión amable, ejemplificada en el aplauso popular a *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958). Esta película, parte de la llamada “comedia profesional”, con influencias italianas, aporta uno de los patrones temáticos recurrentes de las películas del tardofranquismo, como lo serían la “comedia turística” o el “cine de parejas”, que se explotarían también en la línea paródica de Ozores o la “tercera vía” de Dibildos.

En la década de los cincuenta se produce la “puesta al día de géneros poco transitados anteriormente” y “sobre todo, ese regreso triunfal y en extremo heterogéneo de lo sainetesco (...), donde se halla (...) el auténtico meollo

creativo que nos permite hablar de un proceso de maduración de una Modernidad propia del cine español” (Castro et. ál., 2011, p. 201).

La veta de lo sainetesco que acompaña la evolución de la comedia española tiene implicaciones en la configuración del texto fílmico. En las narraciones operan una gama diferente de conflictos, convenciones genéricas, una fuerte impostación de los personajes-tipo, y una galería de protagonistas de difícil encaje en otras cinematografías.

3.2 Lo sainetesco y sus personajes-tipo en las comedias de cine

El sainete es en su origen una forma teatral breve, casi sinónimo de entremés (el sainete es al siglo XVIII, lo que el entremés es al Siglo de Oro y el paso al siglo XVI), aunque con características propias. Su comicidad descansa en las situaciones pero sobre todo en los actores; aprovecha sus recursos lingüísticos y no verbales, como el ridículo físico y el envilecimiento moral, la exageración gestual y la fisicidad grotesca. El acercamiento del sainete a sus personajes, en su mayoría de extracción popular, es epidérmica, y la galería de tipos que presenta bebe de las fuentes del entremés del XVI (el majo, el gorrón, etc.) y también de los personajes populares de la Comedia Nueva aurisecular (el gracioso, el villano, la criada).

Ríos Carratalá (2003), que analiza profusamente “lo sainetesco” como aplicable a la especificidad del medio cinematográfico patrio, indica que se trata se trata de un vehículo adecuado para darle una “fisonomía particular” al cine español, por su componente costumbrista y popular.

En las comedias cinematográficas populares la comicidad opera combinando situaciones reconocibles (personajes-tipo, actores cuyo registro se repite, ambientes cotidianos, argumento previsible) con subversiones inverosímiles (tics forzados, soluciones ilógicas, parodias al límite). Se produce una tensión entre los elementos evocadores de la realidad y su torsión no-simbolista hacia el terreno del disparate. Hay, además, constantes referencias a la actualidad más circunstancial, porque el tiempo natural de lo sainetesco es el presente. Así se consigue la máxima cercanía espacio-temporal con el espectador, con la contrapartida de la caducidad de algunos de sus referentes humorísticos.

Del éxito en el dibujo de los personajes-tipo en las comedias depende la eficacia de la ficción. Los momentos de mayor brillantez de las comedias tardofranquistas se deben, en gran medida, “a la pericia en la construcción de los personajes dentro del registro de los géneros menores y la tradición sainetesca” (Pérez et. ál. 2011, pp. 104-105).

Los personajes populares que llegan al sainete por vía de parentesco con los tipos de la Comedia Nueva aurisecular de Lope de Vega son el gracioso y su contraparte, la criada, que en su versión canónica se han estudiado profusamente. Al gracioso se le representa como personaje masculino y servidor fiel del galán, depositario y autor de donaires y burlas, y pasto de sentimientos viles como la cobardía y la codicia, fruto de su sentido pragmático de la vida. El oficio y origen del gracioso tiene que ver con la servidumbre o el ámbito rural; será lacayo, escudero, pastor, bobo o rústico.

La criada, con menos espacio escénico y alardes verbales que el gracioso, comparte función dramática. Como fiel acompañante de la dama, se le presupone obediencia y discreción; será su consejera y encubridora de sus escarceos amorosos. Coincide con el gracioso en su amor por lo material, y comparte con él momentos de socarronería para parodiar puntualmente los amores hiperbólicos entre la dama y el galán. Ambos personajes comparten un elemento original y subversivo (que también vehiculan Gracita y Lina): su ocasional referencia a la realidad escénica de la que son parte, siendo cómplices del público y desnudando las propias convenciones teatrales, quebrando la cuarta pared.

Estos tipos, estilizados, llegaron a las comedias del desarrollismo. Al reencontrarse con ellos, la audiencia participa activamente en el ejercicio de la intertextualidad; el espectador espera reencontrarse con las características esenciales de unos tipos que ya ha visto en obras de teatro, revistas y en películas anteriores con actores diferentes (o incluso con el mismo actor). Por otro lado, el espectador actúa de forma pasiva porque una vez se ha reencontrado con el personaje-tipo se ahorra la construcción del personaje, que llega de forma inmediata con la aparición en escena del actor.

Como se sabe exactamente qué esperar, la subversión de la expectativa tipológica se convierte en un recurso para la hilaridad. Por ejemplo, en la serie de “operaciones” realizadas por Mariano Ozores (*Operación Cabaretera*, 1967; *Operación Mata-Hari*, 1968) y protagonizadas por Gracita Morales, se reinscribe a la “chacha” de *Chica para todo* encajándola en situaciones inesperadas, como cantando en un cabaret, o resaltando una sensualidad que en otras películas se le había negado.³

El uso de tipos y la estereotipación de los personajes responde también al objetivo de dotar de unidad a un argumento con poca trabazón. Las películas del período estelar de Gracita y Lina están hechas para el lucimiento de su gesto cómico, que es el elemento principal de articulación del filme. En este sentido, Ortega y Gasset enlaza la estructura de los guiones de cine con los sainetes de Ramón de la Cruz cuyo “propósito y su valor radicaban en ser (...) un cañamazo donde las actrices y actores podían lucir sus donaires. De aquí que acabase por hacer de los histriones las figuras mismas de sus argumentos” (Ortega y Gasset, 1983, en Zunzunegui, 2005a, pp. 140-141). Veremos ahora las implicaciones teóricas del papel central del actor para la vertebración de la trama.

3.3 El estatuto actoral de los tipos

Interesa desentrañar cómo Gracita y Lina se instalan o en qué medida franquean el cuadrante del actor no-modelo que proponemos para ellas.



F1. *Elaboración propia a partir del texto de Zunzunegui (2005b, pp. 95-103)*

³ La lectura intertextual no se ciñe solo al personaje de Gracita; hay una intertextualidad “macro” ya que esta serie de “Operaciones” eran parodias de los filmes de James Bond que triunfaban internacionalmente en la misma época. Se esperaba que el público leyera a López Vázquez como nuestro Sean Connery, y a Gracita como nuestra Ursula Andress.

manera de ocupar y gestionar el espacio, el peso específico de su corporeidad, en definitiva” (2005a, p. 141).

En esta línea, Zunzunegui aprovecha de manera pertinente un apunte de Ortega sobre el teatro del siglo XVIII para ahondar en la caracterización teórica del cine “no-simbolista”. Este teatro, como el cine que nos ocupa, caracterizado por el “rebrote de lo popular”, era un teatro “de actrices, actores y escena, sólo en segundo término, y muy pasajera, de los poetas dramáticos”, llegando los autores “a hacer personajes de sus obras a las personas de sus representantes” (Ortega y Gasset, 1983, en Zunzunegui, 2005a, pp. 140-141). En las comedias neocostumbristas del desarrollismo⁴ se observan las características del actor no-modelo que acabamos de esbozar, y las actrices Lina Morgan y Gracita Morales participan de ellas. Por ejemplo, en la interferencia entre actor y personaje, que necesita de una particular relación entre el actor y su público, relación basada en el conocimiento de textos anteriores, aspecto esencial de la comicidad de los filmes con tintes sainetescos.

3.4 Los casos de Gracita Morales y Lina Morgan

Con la progresiva consolidación en nuestro país de los enfoques feministas y de la teoría *queer*, se ha ido abordando sobre todo desde la última década el estudio de personajes femeninos y actrices de cine español hasta hace poco instalados en los márgenes culturales y académicos.⁵ El tradicional vacío en el estudio de los personajes femeninos de lo sainetesco en el cine se ha justificado porque “el elemento costumbrista y más puramente sainetesco suele recaer en los personajes masculinos. Ellos son los cómicos” mientras que ellas son las guapas (Ríos, 1997, p. 138). Esta afirmación redundante en la idea de la dificultad de crear un modelo de cómica protagonista.

Sin embargo, los casos de Gracita y Lina fueron excepciones en cuanto al protagonismo estelar de la cómica en el cine. La clave estilística de las películas

⁴ Según formulación de Pérez et. ál. (2011, p. 91).

⁵ Todavía en el ámbito del estudio de feminidades normativas, véase, por ejemplo, el trabajo arquetipológico de Bou y Pérez (2021). Otros artículos, en la línea del estudio de las cómicas, señalan la interesante hibridación de la tradición de las graciosas de cine con la tradición camp (Gil, A. y Lomas, S., 2021, p. 26), de los que participan en parte Lina y Gracita; otros, ensayan la definición tipológica de la propia Lina Morgan. En el artículo de Adell y Sánchez (2021, p. 67), por ejemplo, se describe a Lina como “ingenua explosiva”, por cuanto a pesar de su ingenuidad performativa fue adoptando un cuerpo rebelde.

de Gracita y Lina reside en el carisma personal de la cómica, de la actriz no-modelo. Este es el principal reclamo de la representación, que se basa en la reinscripción de aspectos de la tradición popular española.

La aportación creativa de estas actrices (su físico, su gestualidad, su voz) es tan personal que la narración gira en torno al despliegue de sus estilemas interpretativos; en las películas que nos ocupan, el elemento estilístico central tiene que ver con la manera de ponerse en escena las protagonistas. En Gracita, lo más característico fue su voz;⁶ en Lina su gestualidad facial y un prodigioso dominio corporal.

La posición protagonista en el seno de la narración de Gracita no hizo evolucionar mucho a su tipo, aunque excepcionalmente lo hiciera inclinarse hacia un ternurismo propio de ciertos melodramas, como por ejemplo en *Sor Citroën*. Lina Morgan, por su parte, explotó la veta melodramática en sus protagonistas, dejando desigual espacio a sus resortes de comedia física cercana al *slapstick* y la *comedian comedy*.

Gracita y Lina aportaron su especial vis cómica a unos personajes cuyo alto grado de tipificación era ajeno a la persona de los comediantes que las interpretaban (representaban arquetipos fácilmente reconocibles por la audiencia, como la criada, la moza de pueblo, la cenicienta, etc.). Sin embargo, las reinscripciones de elementos pertenecientes a la tradición cultural unidos a la idiosincrasia y el estilo interpretativo de las cómicas, y mezclados con los elementos narrativos y las temáticas particulares del contexto en el que vivieron, contribuyeron a definir un personaje-tipo singular.

3.4.1 Gracita Morales

En el caso de Gracita Morales, se produce una identificación total entre su persona y su personaje.

Al analizar las publicaciones de la época se constata que tanto en teatro como en el cine se valora la faceta cómica de Gracita Morales y su espontánea conexión con el público. Independientemente del peso que tenga su personaje en el

⁶ Véase el artículo de Vernon (2016) “The Voice of Comedy. Gracita Morales” que forma parte de un volumen que se centra precisamente en los estilemas interpretativos de los actores del cine español.

conjunto de la trama, Gracita es capaz de realizar una intervención cómica que se convierte en estelar, y estas aportaciones despiertan el ferviente aplauso de la crítica, que, sin embargo, resiente en la misma medida la excesiva estereotipación de sus personajes protagonistas.

Por ejemplo, por su participación en la obra de teatro *El gato y el canario* (dir. Pérez Puig, 1960), se aplauden las distensiones cómicas que aporta Gracita, quien “dueña de unas acabadas dotes cómicas, dominando el papel y siempre en situación, puso el necesario contrapunto en una obra donde todo (...) contribuye a hacer esquiva la sonrisa. Cada una de sus actuaciones fue seguida de espontáneas carcajadas” (Manuel Pombo en *La Vanguardia Española* 6/7/1960, p. 8). En la obra de teatro de 1964 *Los Palomos*, de Alfonso Paso, que dirige López Vázquez, se destaca el vínculo entre Gracita y el patio de butacas: “¡Qué curioso fenómeno el de Gracita Morales! Actriz de presencia escénica muy singular, conquista inmediatamente la simpatía y hace reír diga lo que diga. (...) Todo el reparto sirve con fe a la comedia (...) pero Gracita Morales y José Luis López Vázquez baten todos los récords de la eficacia” (Enrique Llovet en *ABC* 14/01/1964, p. 53).

En esta reveladora crítica teatral de *Un paraguas bajo la lluvia*, de Ruiz Iriarte (1965), se evidencia la identificación entre actriz y personaje, propia del actor no-modelo, además de un sutil hartazgo por parte de la autor del abuso de los recursos cómicos de Gracita:

Si el arte del comediante no se basa en la “identificación” sino en la “representación”, entonces aciertan los intérpretes de Ruiz Iriarte (...). Como la obra parece hecha “a la medida” de Gracita Morales, la gesticulación, tonos y emisiones de voz de la actriz están aquí en su sitio. Será difícil, dada la peculiaridad y solidez de estos efectos, que Gracita Morales se ajuste ella a los personajes. Los autores deberán escribir para esta fuerza viva de la escena, cuya comicidad -y en determinadas circunstancias, patetismo- es indiscutible. El esfuerzo de la actriz por encajar cuatro personajes no puede ir más allá de los límites de su personalidad. (Enrique Llovet, *ABC*, 16/09/1965, p. 71).

También en el ámbito cinematográfico se aplauden más sus apariciones episódicas en filmes que no protagoniza: “Únicamente (...) por la especial

actuación de Gracita Morales se salva el filme. Gracita Morales obsequia al espectador con toda una completa gama de salidas graciosas y algunas muy originales. Es especialmente divertido el ballet que ejecuta” (Rafael Wirth, sobre *Buenos días, condesita*, Luis César Amadori, 1967, en *La Vanguardia Española*, 20/06/1967). De nuevo, sin embargo, se critica la repetición de su gesto cuando es protagonista: “Hay quien ríe con *Sor Citroën* porque la Morales y también nuestro amigo López Vázquez hacen las payasadas que de ellos se espera” (sobre *Sor Citroën*, en *Fotogramas*, 12/04/1968).

Gracita fue, tanto en teatro como en el cine, una de las “criadas” más iconográficas de un tiempo en el que el éxodo rural en la España hizo proliferar el empleo en el hogar de jóvenes llegadas de los pueblos, fenómeno que se reflejó, a menudo en clave cómica, en las películas del período que nos ocupa.

Con el despegue de la popularidad de Gracita a partir de 1962, le llegaría en 1963 un papel para la gran pantalla hecho a su medida, escrito por Mariano Pujante y Ramón Ozores. Con *Chica para todo*, su tipo más iconográfico queda fijado para el cine. Ella es Petrita, la moza de pueblo que emigra a Madrid con el deseo de prosperar y de convertirse en “una señorita”, es decir, subir peldaños en la escala social, a pesar de su ignorancia de los usos y costumbres de las clases medias de la capital. Para modernizarse aprende a fumar e intenta aprender inglés, sofisticada su aspecto y alterna en una sala de fiestas; los equívocos que produce la inadaptación de Gracita generan los momentos de comedia. La idea de progreso social en la ciudad, además de en la transformación física y de costumbres, se concreta en el ámbito laboral en un peligroso e hilarante trayecto: el que va del trabajo doméstico al empleo en el sector servicios, y que termina en una sala de alterne, bajada a los infiernos final que solo puede evitar el matrimonio, y que, en el caso de Gracita, conlleva el regreso al pueblo, del que nunca debió salir.

El diario *Ya* constató que *Chica para todo* “está hecha a la medida de la comicidad personal de Gracita Morales”. También aparecen frases publicitarias que denotan la oportunidad de esta comedia en el particular contexto socioeconómico: “un problema “de actualidad”, el de las chicas de servir, visto desde el ángulo más cómico” (*Cine Asesor*, 1964, pp. 327-63). Uno de los valores

de las comedias ligeras del desarrollismo es su capacidad de reflejar (de manera paródica, disparatada, superficial) las cuestiones relativas a la actualidad más inmediata.

Se sucederán, a partir de entonces, los papeles protagonistas para Gracita, a menudo formando pareja con José Luis López Vázquez, en películas como *Los Palomos* (Fernando Fernán-Gómez, 1964) y *Un vampiro para dos*. Esta última despliega de nuevo la tensión costumbrismo reconocible y el disparate. Tras una bajada al metro en cámara subjetiva, se oye a la gente agolpada hablando de fútbol y de emigrar a Alemania, porque allí “los jornales son a nivel europeo”. Gracita es Luisita, una taquillera del metro que apenas puede ver a su marido, pluriempleado. Pronto se arreglarán sus problemas porque “el Plan de Desarrollo está en marcha, y en seguida podremos ser un matrimonio normal, y hasta conseguiremos tener hijos”. Abocados a emigrar, como tantos españoles de la época, terminan trabajando en Düsseldorf al servicio del barón von Rosenthal, un vampiro que cada vez tiene más mermada su capacidad de matar.

La actividad cinematográfica de Gracita es apabullante durante toda la década de los sesenta, y tanto el número de comedias de éxito que interpreta como su peso en el seno de la narración irá en aumento. Por volumen de actividad y por el peso narrativo y éxito de sus películas, la época estelar de Gracita en el cine abarca la segunda mitad de los años sesenta. En esa época, Gracita participó en cerca del 10% de las películas españolas de más éxito. Gracita no se benefició del *boom* de las coproducciones (más del 50% de la producción nacional en el período que nos ocupa, y un 8% en la filmografía de Gracita), lo que da cuenta de la poca exportabilidad de su tipo.

3.4.2 Lina Morgan

Angelines López nació en Madrid en 1937. Estudió baile y pronto se convirtió en vicetiple y figura de la llamada “segunda década dorada” de la revista. El físico de Lina (era más bajita que el resto de vedettes) junto con su gran dominio corporal, fue lo que la empujó a especializarse en papeles cómicos. La crítica teatral pronto destaca su “simpatía y dominio escénico” (Marquerie, en *ABC*

13/06/1958, p. 75), y también desliza que es graciosa porque no es despampanante:

Lina Morgan es de esas artistas del escenario capaz de hacer una cesta, aunque no tenga mimbres. Canta, baila (hay dos números de “ballet” humorístico y otro al organillo que alcanzaron las ovaciones más fuertes de la noche), caricaturiza, posee el garbo necesario para descender por la célebre e inevitable pasarela con el esplendor de las “vedettes” a las que antaño se les aplicaba por lo general un solo adjetivo: escultural. (Marquerie, sobre *Pura metalurgia*, de Baz y García Segura, en *ABC*, 16/11/1965, p. 57).

Sobre la revista de Matías Colsada *Las fascinadoras*, se escribe en *La Vanguardia Española* que “cuenta con la colaboración especial de una genial “vedette” cómica, la simpática y gentil Lina Morgan (...), la gran triunfadora del espectáculo” (M. Martín, en *La Vanguardia Española*, 20/04/1965, p. 47). Sin embargo, la extenuación de su gesto, como en el caso de Gracita, también provoca críticas:

Lina Morgan, muy estimable en anteriores ocasiones, se limitó esta vez a desplegar su simpatía y a exhibir una supuesta comicidad tan exagerada como burda; su trabajo, en los cantables y en el diálogo, supuso un retroceso artístico” (J. Baro Quesada, en *ABC*, 5/12/1965, p. 115).

Lina llega al cine de la mano de Tony Leblanc con *El pobre García* (1961), interpretando un personaje mediador entre el mundo precario de lo popular y el universo pequeñoburgués que ella hace más accesible no solo a través de su intercesión, sino con su simple corporeidad. En las tablas, sigue triunfando por su perfil cómico y se convierte junto a Juanito Navarro en asidua de los programas televisivos, alimentando aún más su creciente popularidad.

Tras un primer papel protagonista de cine de la mano de Dibildos en *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969), le llega uno de sus papeles más iconográficos, *La tonta del bote* (1970), recreación castiza del cuento de la Cenicienta. Susana, la tonta del bote, al servicio de una familia cruel, consigue enamorar al galán y ascender socialmente gracias a sus dotes para la escena y a su buen corazón. En esta película, donde Lina es de nuevo vehículo de comedia costumbrista y melodrama, despliega su arsenal de bizqueos y torsiones

característicos, que pueden considerarse, en el fondo, como una forma de inadecuación y disidencia (Adell y Sánchez, 2021, p. 66). *La tonta del bote* fue un éxito popular que catapultó la carrera cinematográfica de Lina, y propició que el clan Ozores la reclutara para su serie estelar en torno al personaje que ella había creado.

Aunque estén puntuados por gags y situaciones hilarantes, es destacable la capacidad de Lina para vehicular argumentos melodramáticos en sus comedias. Si la risa es una “tercera vía” de la narración que escapa a la empatía y a la proyección (González Requena, 1986, p. 25), Lina Morgan encontró un resquicio entre los límites de esos mecanismos psicológicos especulares para jugar entre la distancia cómica y la identificación del público (Huerta y Pérez, 2011). Es algo poco común en las comedias que centran este estudio y que Gracita rara vez consiguió.

Desde el punto de vista interpretativo, esta combinación entre el histrionismo cómico y la contención melodramática no despertó el aplauso de la crítica que tanto había alabado las destrezas de Lina en el ámbito de la revista. Los críticos parecían exigir un tránsito interpretativo que no es necesario en el contexto de los modos de representación de los que se sirven las películas en las que Gracita y Lina son protagonistas.

La filmografía de Lina Morgan es menos extensa que la de Gracita, y al contrario que ella, desde que Lina obtuviera en 1969 su primer papel protagonista y hasta 1975, solo interpretó papeles estelares. En el global de su filmografía durante el tardofranquismo el porcentaje de protagonistas fue del 68 %. También su periodo estelar estuvo dominado por Mariano Ozores en tareas de director y guionista. De las catorce películas que realizaría como protagonista desde 1969 hasta 1975, ocho superaron el millón de espectadores, seis de las cuales fueron dirigidas por Ozores.

Extinguida su carrera de cine, Lina continuó batiendo récords de asistencia de público al teatro, convertida en uno de los últimos baluartes de la revista en España. Una de las obras por las que más se la recuerda, *Vaya par de gemelas*, se convirtió también en uno de los programas televisivos más vistos de 1983 con unos veinte millones de espectadores.

En 1996 regresó al medio televisivo⁷ con *Hostal Royal Manzanares* (Sebastián Junyent) que se mantuvo desde la primera temporada con una audiencia media cercana a los ocho millones de espectadores, y se convirtió en “un producto a caballo entre el género teatral de la revista y las comedias de situación televisivas” (norteamericanas), perfecto para el “registro interpretativo de su estrella, Lina Morgan” (García de Castro, 2002, p. 128). Como corroboró su propio creador, al contrario que las series americanas, en España “las series de mayor éxito desde los primeros tiempos de la televisión, y contando siempre la evolución de la sociedad española, han sido aquellas que han sabido mezclar lo cotidiano con lo cómico y sentimental; donde el gag rápido se sustituye por el diálogo asainetado y popular de personajes estereotipados, satirizados por los protagonistas. Es la esencia de nuestro país, donde prima el sainete y la tragicomedia de la vida cotidiana, el antihéroe y el personaje sencillo y humilde. [...] [S]olo había que recrear nuestros tipos y dar al público aquello que le es tan familiar y tan cotidiano” (Junyent, en García de Castro 2002, p. 128).

3.4.3 Antiheroínas cómicas, damas donaire subversivas

Los personajes de Gracita y Lina son ingenuos, despliegan una excentricidad infantil. Así, Gracita en *Chica para todo*, y Lina en *La Graduada*, abordan el oficio de chica de alterne con torpeza y candidez. En estas dos películas se ejemplifica también su deseo básico de progresar y salir adelante en lo personal (ser modernas, adaptarse al entorno urbano, convertirse en señoritas, conocer el amor carnal atropelladamente, encontrar un trabajo mejor o cazar marido). A veces, (mucho más Lina que Gracita) despliegan su bondad elemental para liderar una mejora en la comunidad (redimir delincuentes, hacer entrar en razón a un pueblo cerril, salvar huerfanitos, etc.). Otras, sin embargo, encarnan el pragmatismo vital característico del gracioso aurisecular.

Ambas interpretan a personajes castizos, de origen rural o urbano, y hablan el lenguaje de la calle. Son vehículo de lo popular y están ligadas al trabajo, y su extracción humilde es reconocible por los demás, por más que ellas intenten disimularlo. Por ejemplo, en *Buenos días, condesita*, el personaje de Gracita se

⁷ Gil y Lomas (2020, p. 31) analizan este regreso o “reciclaje” a la centralidad televisiva de primeras figuras de la cultura popular del tardofranquismo como Lina Morgan, que habían perdido cierto protagonismo mediático en la década de los ochenta.

dispone a rodar lo que ella cree será una escena intensa de lucimiento emocional, pero termina grabando algo acorde con su clase social: un anuncio de salchichones.

La gracia del diálogo ligero y lleno de giros está supeditada al tono histriónico de la voz en la interpretación de Gracita, y a la vocalización libre e interjecciones de Lina, con el consiguiente efecto cómico. Se recurre a las metátesis (*Virtudes en Los Palomos* brinda primero diciendo “Ring, ring” y cuando la corrigen, dice “Chin chón”), a los idiotismos (“explicaciones son buenas razones, como dijo Romanones”, dice Fani en *Más bonita que ninguna*, de Luis César Amadori, 1965), a todo tipo de vocablos castizos, grotescos, y a retruécanos imposibles. A veces son de voluntad ingeniosa y otras veces simplemente se pone de manifiesto la torpeza de las protagonistas, con el consiguiente regalo para la mirada de superioridad del espectador. Por ejemplo, en *¡Cómo está el servicio!*, cuando Gracita, antes de despedirse de la casa donde sirve, reivindica su dignidad pero a la vez confunde el lema de la Revolución Francesa: “¿Usted no se ha enterado de lo de la toma de la pastilla? ¿Y de esas tres palabras tan famosas en el mundo entero libérté, calamité, y quetedén?”.

Gracita y Lina viven o recuerdan en pantalla el tránsito del campo a la ciudad, o experimentan la transición de los valores tradicionales a los modernos dentro de la sociedad urbana consolidada del tardofranquismo. Vivir este tránsito reforzará su mirada de perplejidad respecto a los convencionalismos sociales, que entronca con la mirada infantil; los cómicos siempre retienen al niño, y también por eso son unos inadaptados. A menudo no comprenden la lógica del funcionamiento de los códigos de la ciudad ni del mundo adulto (se ruborizan en el médico, muestran a cámara su sorpresa al ver una minifalda, les falta poco para ser atropelladas), pero en otros casos son los que desnudan del disfraz, arrancan el bisoñé, ponen en entredicho actitudes hipócritas de las clases altas a las que sirven o con las que coinciden accidentalmente, generando complicidad con el público.

Gracita y Lina participan del especial estatuto en la narración del gracioso de la tradición teatral y median entre el relato y el espectador. Esto se traduce en miradas a cámara, apartes dialógicos, congelación de la imagen, gestión de la

información diegética y extradiegética, e incluso manipulación de los telones del relato, como los propios títulos de crédito. Esta especial relación con el público es, como ya vimos, propia del actor no-modelo.

Aunque sea de manera banal y humorística, se problematiza en sus películas la doble condición de mujer y de trabajadora en un contexto urbano, en un momento de transformación de la situación de la mujer en el seno de la sociedad y especialmente en relación con el mercado laboral. Las películas ponen en escena los oficios populares y los nuevos oficios aspiracionales de las mujeres, principalmente para ridiculizarlas; en *La llamaban La Madrina de Ozores*, (1973), Lina, convertida en guardia urbano, provoca un atasco, y en *Señora Doctor*, como médico, y entre muecas imposibles, extirpa accidentalmente al paciente una muela sana.

La puesta en escena de los personajes de Gracita y Lina está íntimamente relacionada con sus coordenadas físicas; su cuerpo y su máscara son excesivos, muy idiosincráticos, centrales como vehículo de la comicidad. Los elementos que hemos ido nombrando (clase social baja, personalidad infantil, máscara excesiva) juegan un papel importante a la hora de definir su personaje-tipo como ejemplo de una feminidad no normativa, espejo deformante de los cambios socioculturales del momento. Esta inadecuación de género será una más de las transgresiones del tipo, y refuerzan la hilaridad.

En la misma línea de las transgresiones de género, Lina y Gracita despliegan una sensualidad paródica (por ejemplo, Gracita como vedette en *Más bonita que ninguna*) o una irrefrenable y torpe iniciativa amorosa. Aunque de puntillas, transitan incluso el travestismo y lo *queer*; en *Operación Mata-Hari*, por ejemplo, Gracita, disfrazada de soldado, recibe los avances de una chica de alterne; por su parte, Lina es una mujer barbuda en *Una pareja... distinta*, de José María Forqué (1974). En este sentido, como argumenta White (2018, p.2-4), la comicidad femenina está siempre cercana a lo *queer* por cuanto una cómica sufrirá necesariamente la desestabilización del género normativo.

La fisicidad singular de las dos actrices, algo central en los cómicos deudores de la figura del gracioso, las hace más reconocibles y aporta originalidad a sus tipos y las emparenta con el *slapstick* y la *comedian comedy*. El cuerpo de las cómicas

y sus movimientos, los disfraces y sus máscaras, su gestualidad, su voz, su estilo interpretativo, etc., son todos elementos estilísticos centrales en las películas que tratamos.

El cuerpo de Lina está dislocado, es pura mueca. El cuerpo de Gracita está disfrazado, es un cuerpo paródico, en adaptación, un cuerpo alimentándose. A menudo, en el cine, la mujer normativa se pone en pantalla para admirar su cuerpo, objeto de deseo, materia de atracción centrípeta. Gracita y Lina, sin embargo, utilizarán el cuerpo de forma centrífuga, como lugar de expresión cómica. Contribuyen como vemos a la subversión de la feminidad normativa, como mecanismo de hilaridad. Así, participan de muchas de las características de las mujeres indisciplinables (“unruly women”) que propone Rowe (1998, p. 31) como protagonistas de los géneros de la risa; se trata de mujeres expansivas, incapaces de confinarse en el lugar que les corresponde, mujeres que no frenan su verbo, ni sus impulsos, ni su cuerpo, y que nunca conseguirán mantener del todo la compostura.

4. Conclusiones

Gracita y Lina consiguieron poner a la dama donaire en el centro del relato por su tirón popular, y al hacerlo tuvieron que vehicular un deseo de cambio que resultara útil para la peripecia narrativa. Este protagonismo y deseo de cambio no lo tuvieron las criadas auriseculares ni sainetescas. Las damas donaire, transfiguradas en estas películas en empleadas del hogar, prostitutas, madres excesivas, doctoras ineptas o cabareteras, quieren dejar de ser proletariado urbano, tienen ganas de progresar, de convertirse en señoritas, de conocer el amor, de modernizarse, de alcanzar una vida de clase media.

El gracioso de la tradición popular fue un personaje bisagra entre la nobleza y las clases populares, entre el universo narrativo y el patio de butacas, entre el ámbito del relato y la actualidad extradiegética. En ellos operó una paradoja que también se dio en Gracita y Lina: por su condición de actrices no-modelo, a pesar de que fueron ellas las que imprimieron su personalidad a los papeles estereotipados que se les habían encomendado, fue precisamente su gesto

actoral, su rasgo cómico característico, lo que a la postre se convirtió en estereotípico, una vez repetido hasta el paroxismo.

Además de todo lo anterior, Gracita Morales y Lina Morgan como damas donaire vehiculan un personaje en tránsito: entre el mundo rural del que provienen y el contexto urbano al que se incorporan, entre dos polos ideológicos (el tradicional y el moderno), entre el melodrama y la comedia, entre el antiguo y el nuevo modelo de mujer, entre la feminidad normativa y su dislocación *queer*, entre los protagonistas y el tropel de secundarios, entre sus aspiraciones y la frustración para materializarlas (otro locus de la hilaridad) que nos ha llevado a caracterizarlas como antiheroínas cómicas.

Referencias bibliográficas y hemerográficas

- Adell, M. y Sánchez, S. (2021) Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, Núm. 32, pp. 65-78.
- Baro Quesada, J. (1965, 5 de diciembre), Estreno de la revista “Dos maridos para mí” en la Latina, *ABC*
- Bou, N., Pérez, X. (2021). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): Arquetipos y actrices*. Cátedra.
- Burch, N. (2003). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, J.L. y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relectura del cine español de los 50*. Cátedra.
- Company, J.M. (1984). “El grano de una voz secundaria”, en Pérez Perucha, J. (Ed.) *El cine de José Isbert*. Ayuntamiento de Valencia.
- Fotogramas* (1968, 12 de abril), crítica de *Sor Citroën*
- Cine Asesor* (1964), sobre *Chica para todo*, pp. 327-63.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gil, A. y Lomas, S. (2020). Recuperación y reciclaje de la cultura popular del tardofranquismo en la televisión de los años 90. *Historia y Comunicación Social*, Vol. 26, Núm. 1, pp. 25-34.
- Gil, A. y Lomas, S. (2021). Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español, *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 25-35.
- González Requena, J. (1986) Cómico, parodia, comedia: los géneros de la risa, en VV.AA., *La comedia en el cine español*. Fimoteca de la Dirección General de Relaciones Culturales, pp. 22-30.

- Gozalbo Felip, M., y Font Blanch, D. (dir) (2005). *La actriz cómica del cine español. El caso de Gracita Morales*. Universitat Pompeu Fabra (tesina de doctorado).
- Gozalbo Felip, M., (2012). Mecanismos de hilaridad en las comedias populares del desarrollismo en España. El caso de Gracita Morales y Lina Morgan, *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, 7, 8 y 9 de noviembre de 2012, UC3M. Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas: en Transición.
- Gozalbo Felip, M. (2016). *Para una tipología de la actriz cómica del cine español. Los casos de Gracita Morales y Lina Morgan*. Universitat Jaume I.
- Huerta, F. y Pérez, M.A. (2011). La imagen de la España tardofranquista en las películas protagonizadas por Lina Morgan (1966-1975). Salamanca: *I Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el cine español y portugués*, pp. 1512-1527.
- Llovet, E., (1964, 14 de enero), Los Palomos, de Alfonso Paso, en la comedia, *ABC*
- Llovet, E., (1965, 16 de septiembre), Estreno de Un paraguas bajo la lluvia, en el teatro de la comedia, *ABC*
- Marquerie (1958, 13 de junio), En el Alcázar se estrenó la revista de Muñoz Román con Música de Alonso y Guerrero Un Matracó en Nueva York, en *ABC*
- Marquerie (1965, 16 de noviembre), *Pura metalurgia*, de Baz y García Segura, *ABC*
- Martín, M. (1965, 20 de abril), *Las fascinadoras*, en *La Vanguardia Española*
- Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*. Exma. Diputación de Zaragoza.
- Pombo, M., (1960, 6 de julio), Estreno de El gato y el canario, *La Vanguardia Española*
- Ríos Carratalá, J.A. (2003). *Lo sainetesco en el cine español: hipótesis sobre una ausencia*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ríos Carratalá, J.A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. University of Texas Press.
- Vernon, K. M. (2016). The Voice of Comedy. Gracita Morales., en D. Allbritton, A. Melero, T. Whittaker (ed.). *Performance and Spanish Film* (pp.76-95). University of Manchester Press.
- Wirth, R., (1967, 20 de junio), crítica de *Buenos días, condesita*, *La Vanguardia Española*
- White, R. (2018). *Television Comedy and Femininity: Queering Gender*. I.B. Tauris.

- Zunzunegui Díez, S. (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Ediciones de la Filmoteca.
- Zunzunegui Díez, S. (2005a). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Paidós.
- Zunzunegui Díez, S. (2005b). *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Biblioteca Nueva.
- Zunzunegui Díez, S. y Talens, J. (1998). *Modes of Representation in Spanish Cinema*. University of Minnesota Press.