

# LINA MORGAN. EL ARQUETIPO DE LA INGENUA EXPLOSIVA EN EL CINE DEL TARDOFRANQUISMO\*

MARIA ADELL CARMONA

SERGI SÁNCHEZ MARTÍ

Cuando, en *From Reverence to Rape*, Molly Haskell (1974) escribe sobre Mary Pickford como encarnación de la virgen ingenua, es inevitable pensar en el caso de Lina Morgan. Haskell, como otras ensayistas que se han acercado al estudio de los arquetipos femeninos en el cine de Hollywood desde una perspectiva de género (Rosen, 1974a; Studlar, 2013), entendía la imagen de niña inocente de Pickford como herencia de la moral victoriana que imperaba en la América de los años diez y veinte. El éxito de «la chica del cabello dorado» tenía que ver con esa obsesión de la psique americana, escribía Haskell, por el regreso a la infancia como viaje que recupera una inocencia tanto histórica como personal, en el que la mujer aniñada huye de las asperezas de la edad adulta para habitar un espacio propio donde «todo era posible e ideal, y aún no estaba delimitado por la sumisión sexual o doméstica» (Haskell, 1974: 61). Es en esa posición donde Pickford se convierte en la novia de América, la primera estrella femenina que cobra trescientos

cincuenta mil dólares al año, co-funda su propia productora y es dueña absoluta de la construcción de una imagen infantilizada de la que no podrá escapar. Mientras el público masculino la percibe como un refugio donde alejarse de «los nuevos modelos de subjetividad sexual femenina» acuñados por la decimonovena enmienda de la Constitución americana, que permite que la mujer vote por primera vez en 1920, el femenino se identifica con su asexualidad, «cuya juventud la libera de las exigencias —incluidas las exigencias sexuales— de la feminidad adulta» (Studlar, 2013: 32).

Si Pickford, con su peinado de muñeca de porcelana y sus vestidos de organdí, encarnaba la inocencia incorruptible de la América rural, Lina Morgan era la chica de pueblo franquista que se enfrenta a los peligros de la gran ciudad, la huérfana desclasada, la virgen que espera un príncipe azul aunque sea desteñido. La comedia popular española del desarrollismo y el tardofranquismo era un género codificado a través de arquetipos fuer-

temente identificados con actores concretos (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2011: 109), y Lina Morgan no podía ser una excepción. La actriz madrileña bebe de la tradición arquetípica definida por Haskell, hasta el punto de que cuando esta escribe sobre la rebeldía de Pickford, expresada en términos de orgullo de clase —«defendía a los pobres frente a los ricos, los huérfanos desaliñados frente a los remilgados niños ricos» (Haskell, 1973: 60)—, parece estar refiriéndose a la protagonista de *La descarriada* (Mariano Ozores, 1973). Frente a la interpretación del arquetipo de la ingenua que algunas teóricas feministas consideraban regresivo y reaccionario —así se refería Marjorie Rosen al hablar de Pickford: «Su mito era un insulto. Al aborrecer de la edad y reprimir la sexualidad, creó un monstruo que negó, e hizo repugnante, toda feminidad» (Rosen, 1974b: 6)—, interpretación que podría considerarse extensiva a nuestro objeto de estudio, virtualmente ignorado por la literatura académica<sup>1</sup>, Studlar propone una lectura más positiva y emancipadora: la orfandad y la pobreza de Mary Pickford le otorgaban una independencia que la liberaba de la represión de la familia nuclear convencional porque «los espectadores podrían disfrutar del despliegue de libertad de la infancia como un espacio alternativo, un lugar de placeres femeninos resistentes que se escabullían de la presión del destino cultural de la mujer» (Studlar, 2013: 37).

¿Cuál era «el destino cultural de la mujer» durante el franquismo? Para la Sección Femenina, las cualidades de la mujer normativa del franquismo tenían que incluir «la abnegación, el sacrificio, la autenticidad, la fortaleza, la austeridad, la justicia, la alegre disciplina, la autoexigencia, la camaradería y la ejemplaridad» (Gómez Morcillo, 2015: 268). Son cualidades que no se alejan de la esencia de la virgen ingenua descrita por Haskell, y que forman parte del arquetipo encarnado por Lina Morgan, que, sin embargo, encuentra en el desbordamiento del cuerpo implícito en la gestualidad cómica una forma de disidencia que se consolida progresivamente a lo largo de su carrera en el tardofranquismo. El traba-

---

## LINA MORGAN ENCUENTRA EN EL DESBORDAMIENTO DEL CUERPO IMPLÍCITO EN LA GESTUALIDAD CÓMICA UNA FORMA DE DISIDENCIA

---

jo de Morgan, que en Estados Unidos podría inscribirse en la tradición de cómicas ingenuas como Mabel Normand, Colleen Moore, Bebe Daniels, Louise Fazenda o Alice Howell, y en España como Rosita Díaz Gimeno o Josita Hernán —que protagonizó, treinta años antes que la actriz madrileña, *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939)— encuentra su más afinada expresión en lo que Kathleen Rowe denomina «mujer indisciplinada».

En *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*, estudio feminista dedicado a los «géneros de la risa», con estrellas invitadas tan heterodoxas como la actriz televisiva Roseanne Barr y la cerdita Piggy, de los Muppets, Kathleen Rowe sostiene que la figura de las cómicas se sustenta sobre la resistencia a aceptar la antigua regla por la cual las mujeres no pueden hacer un espectáculo de sí mismas, es decir, no pueden llevar a cabo una inapropiada exposición de su cuerpo en un lugar público. Rowe relaciona esa resistencia con el concepto de lo carnavalesco, que el filósofo Mikhail Bakhtin define como «una parodia del ritual social, una inversión de las jerarquías sociales y una pérdida del control corporal» (Rowe, 1995: 3). En lo carnavalesco, pues, encontramos el germen de la comedia entendida como género de la transgresión. Este artículo se propone interpretar la trayectoria cinematográfica de Lina Morgan a la luz de la teoría de la «mujer indisciplinada» de Rowe, para demostrar, por un lado, cómo afectó el aparato represivo del franquismo a su encarnación del arquetipo de la ingenua, y, por otro, la paradójica complejidad de un personaje construido a su medida en el que la tensión entre inocencia y extravagancia, puritanismo y travesura, amplió el campo de batalla de su discurso como actriz des-

pués de la muerte del dictador, sobre todo en el teatro y la televisión, y reflejó las contradicciones inherentes a la transformación social del régimen, particularmente en lo que se refiere a la imagen de la mujer. Por tanto, este artículo pretende demostrar que, a través de la progresiva asunción de un cuerpo ingobernable, Lina Morgan entendió la ingenuidad como un acto performativo que socavaba la estabilidad dogmática del régimen franquista.

## EL DERECHO A SER VISTA

La belleza discreta y romántica del arquetipo de la ingenua corría el peligro de ser invisible. Mary Pickford, decía Studlar, representaba a una chica demasiado joven para saber lo que era el deseo, lo que debilitaba su potencial sexual. A través de su actitud autónoma y resuelta frente a las desdichas de la vida las ingenuas reivindicaban su derecho a ser vistas. Lina Morgan incorporó esa independencia de carácter a sus personajes con el hándicap de no contar con una belleza normativa, algo aún más llamativo teniendo en cuenta que empezó su carrera en el festín de lentejuelas y medias de seda del género de la revista. En línea con la «mujer indisciplinada» de Rowe, hizo de su cuerpo descoyuntado un feroz reclamo de atención. Bajita y con una melena cortísima, de estilo *garçon*, que contrastaba tanto con la feminidad voluptuosa de las vedetes de revista como con el modoso peinado de las amas de casa adictas a los manuales de buena conducta de la Sección Femenina, Lina Morgan estaba predestinada a engrosar la lista de las cómicas secundarias del cine español, con nombres tan ilustres como Gracita Morales, Laly Soldevila, Rafaela Aparicio y Florinda Chico. Posiblemente, con la excepción de Concha Velasco, Lina Morgan fue la única de esas cómicas que logró ser cabeza de cartel a partir de *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969), ocho años después de debutar en *El pobre García* (Tony Leblanc, 1961), en la que ni siquiera la dejaron aparecer con su voz.

*Dos chicas de revista* (Mariano Ozores, 1972), suerte de autobiografía camuflada sobre sus primeros pasos teatrales, certifica el nacimiento de ese arquetipo del *patito feo* que patentó en los escenarios del franquismo. «No sé por qué estas historias de que soy el patito feo, porque no lo soy», le confesaba a Diego Galán en el programa *Queridos cómicos*, «soy un patito agradable, cariñoso, tierno» (Diego Galán, 1993). Lina Morgan se quejaba de que, desde sus comienzos en el mundo de la re-

Lina Morgan caracterizada para el sketch *El papá y su niña*



vista, cuando el empresario Matías Colsada decidió colocarla en la última fila de las chicas del coro, parecía predestinada a ser eclipsada por la belleza escultural de sus compañeras de escenario: «Me costó mucho imponerme. Años y años de lucha. Incluso cuando ya llenaba los teatros, cuando hacía pareja con [el cómico] Juanito Navarro, siempre había una vedette delante de mí. Eso me daba mucha rabia» (Gómez, 1985: 35). No es extraño que en uno de los números musicales más memorables de *Dos chicas de revista*, se le rompa un tacón mientras baja por la escalinata. Luego cojea, se le doblan las piernas mientras intenta seguir el ritmo de la coreografía para no desentonar con su escultural compañera de baile, tropieza, se le atasca la cremallera del vestido, levanta las piernas exageradamente, el gorro de plumas se le desplaza y las plumas le molestan. Y el público se ríe porque la ingenua Lina Morgan se ha hecho visible, se ha ganado su lugar en el encuadre siendo el reflejo torpe de la vedete canónica.

Como señala Kathleen Rowe, la comedia hace espectáculo del cuerpo de la actriz. Al reclamar desde el exceso y la asertividad el derecho a ser vista, la ingenua cómica se transforma en instancia de poder. No debe de extrañarnos que en el cine español del tardofranquismo esa visibilización empoderada de lo femenino a través del caos y la anarquía de la risa fuera aplastada por una dictadura patriarcal: había que sofocar todo ánimo de transgresión, sobre todo si provenía del

código ético del cine industrial. Una actriz como Gracita Morales era, por poner un ejemplo próximo a Lina Morgan —coincidieron en el reparto de *La graduada* (Mariano Ozores, 1971)—, la excepción que confirma la regla. Educada en las filas del sainete teatral, que forjó una escuela de interpretación proclive al tic y a la hipérbole del gesto característica de lo que convino en llamarse *españolada*, Morales personificó, desde la disonancia de su voz chillona e infantil, que destacaba sin esfuerzo sobre los recursos expresivos de sus compañeros de rodaje, lo que Kathleen M. Vernon llama «encarnaciones cómicas de la colisión entre los valores tradicionales y la modernidad urbana» (Vernon, 2016: 81). La extraordinaria singularidad de su voz la convertía de inmediato en una de las «mujeres indisciplinadas» de Rowe, de una forma aún más evidente que a Lina Morgan, quien, en su carrera cinematográfica, tuvo que trabajar de forma paulatina esa excentricidad explosiva que transformó en su marca registrada en el teatro, emparedada como estaba entre la moral del régimen y la necesidad de encontrar un estilo propio, en una de esas contradicciones tan intrínsecas al concepto de estrella según Richard Dyer (2001).

## LA VIRGEN CLOWN

Llama la atención, en este sentido, lo que escribe Kathleen Rowe cuando habla de la Claudette Colbert de *Sucedió una noche* (It Happened One Night, Frank Capra, 1935). El título del capítulo de *The Unruly Women* que analiza el papel de Colbert en el clásico de Frank Capra es significativo: «Un género necesitado de una virgen». Lo que interesa, afirma Rowe, en las comedias románticas de la época es agenciarse una serie de virtudes innegociables, entre las que destacan las

*La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970)



agallas, el trabajo duro, la independencia de criterio y la celebración de la vitalidad sexual: «Con estas virtudes, una persona puede lograr la felicidad perfecta. Las desigualdades del sistema de clases y la opresión de la mujer dejan de importar» (Rowe, 1995: 127). Rowe señala, en línea con el historiador Leonard J. Leff, que el Código Hays no reprimió el discurso sobre el sexo tanto como lo reguló, y esa regulación, que no censura, no hizo más que ponerlo en primer plano, ocupando el centro del debate romántico en clave de metáforas y subtextos. Por ello lo que obstaculiza la consumación del acto sexual se convierte, por supuesto, en el motor narrativo de *Sucedió una noche*. Sostiene Rowe que la negación del deseo mutuo entre los personajes de Clark Gable y Claudette Colbert recae en la mujer por prejuicios culturales, «empezando por la valoración tradicional de la virginidad y la modestia femeninas» (Rowe, 1995: 130).

## **LINA MORGAN CONVIERTE LA SUMISIÓN EN ESPECTÁCULO DE SU DESEO**

No es casual que Lina Morgan sea virgen, casta y pura en la mayoría de sus películas. Sin embargo, para sus personajes la virginidad era algo muy distinto que para la rica caprichosa de *Sucedió una noche*: como nos recuerda Aurora Gómez Morcillo, en la España franquista «para las mujeres de la clase obrera, la virginidad pasaba a ser parte de la dote [...]. Encontrar marido no era ya una simple medida de supervivencia sino una responsabilidad nacional» (Gómez Morcillo, 2015: 117). Por ejemplo, en *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970), versión castiza de *La cenicienta* basada en la obra de Pilar Millán Astray, el aspecto de la huérfana Susana es la metonimia de su candidez e ingenuidad, su valor de cambio frente a la hostilidad de su madre adoptiva y la amargura de sus hermanas. Armada con dos coletas que la asemejan a una colegiala de tebeo de posguerra, siempre lleva una conserva vacía de

pimientos —de ahí su mote— para recoger colillas y dárselas a un vagabundo. Se quitará las coletas cuando el beso de rigor haya cancelado, por fin, su virginidad, y el matrimonio con un nuevo rico la transforme en princesa. El dinero tampoco será un problema en *La graduada* (Mariano Ozores, 1971), donde interpreta a Benita, quien, después de la muerte de su tía Ágata, y de recibir por ello una sustanciosa herencia, viaja a Madrid para «graduarse en una asignatura especial, juerga y amor», o lo que es lo mismo, para liberarse de la mirada condenatoria de las viejas del pueblo, imagen corporativa de la España franquista, y conseguir novio. Cuando, en *Una pareja... distinta* (José María Forqué, 1974), un periodista le pregunta a Zoraida, la mujer barbuda, si es virgen, contesta afirmativamente, a pesar de que tiene un hijo («como si lo fuera (virgen)», remata). En *La descarriada*, la cómica madrileña encarna a Nati García, que trabaja como prostituta —por un buen fin: criar a sus hermanos pequeños— pero mantiene incólume su virginidad. En una escena, se encarga de enseñarle a la esposa de uno de sus clientes cómo debe comportarse para hacerlo feliz, porque «cuando un hombre busca algo fuera, es que no lo tiene en casa». En los dominios de su hogar improvisa una auténtica puesta en escena de lo que ha de ser una esposa perfecta, aunque en realidad esté representando un sueño de armonía doméstica que aún no ha puesto en práctica. Recibirle cuando llega del trabajo, calzarle las zapatillas, darle el periódico, hacer la cena y maquillarse y perfumarse para seducirle forman parte de un auto sacramental casero que también cuenta con su futuro marido como espectador privilegiado. Lina Morgan convierte la sumisión en espectáculo de su deseo.

Que este *manual de la buena esposa* sea una obra de microteatro nos informa de hasta qué punto el régimen franquista, como el código Hays en el cine americano de los años treinta, estaba dispuesto a regular el cuerpo díscolo de la «mujer indisciplinada», a menudo para hacer mucho más presente su deseo sexual. Es frecuente ver a Lina Morgan poniendo los ojos en blanco o haciendo un



*Sucedió una noche* (It Happened One Night, Frank Capra, 1935) / *Esta que lo es...* (Ramón Fernández, 1974)

gesto de placer reprimido cuando el galán en cuestión le demuestra su caballerosidad. En *Esta que lo es...* (Ramón Fernández, 1974) Lina interpreta a Lina, una criada que ha huido del altar decepcionada porque, después de diez años de noviazgo, su prometido (Tomás Zori), bombero adicto al fuego, ha preferido apagar un incendio que llegar puntual a la boda. Decidida a viajar hasta un pueblo de Huelva a buscar a su padre, payaso al que no ve desde pequeña, opta por hacer *autostop*. No puede ser casualidad que Lina imite el célebre método de Claudette Colbert para llamar la atención de los conductores. Aunque en este caso enseñar la pierna sea puramente instrumental, porque Lina está sola y su gesto no sirve para humillar a su pareja de viaje, no deja de explicar una conciencia del cuerpo como arma de seducción, aunque lo único que consiga es que un conductor de ambulancias, un verdadero depredador sexual, la empiece a manosear y la abandone acto seguido en medio de la carretera cuando percibe sus reticencias, al grito de «mira que eres rara». En sintonía con la represión ideológica del franquismo, el gesto erótico será sancionado, aunque la próxima parada de Lina tendrá su premio: Carlos, un hombre caballeroso y educado (Arturo Fernández) que acaba de cometer un atraco y ha huido con el botín. La Ellie de *Sucedió una noche* y la Lina de *Esta que lo es...* tendrían algo importante en común, según lo que afirma Rowe: son las vírgenes que ostentan

el poder de redimir las vidas de sus compañeros masculinos. Por mucho que en la película de Ramón Fernández no haya trompetas que derriben los muros de Jericó entre camas separadas —Lina y Carlos compartirán lecho individual sin que peligre la castidad del momento—, Lina emprende su aventura con el mismo entusiasmo que la Ellie de Colbert. «El personaje de Ellie está construido sobre la tradición de la virginidad que abarca independencia y fuerza, además de vulnerabilidad» (Rowe, 1995: 133), del mismo modo que el de Lina. La suya es «la risa de las doncellas», la que «expresa antes que reprime [...], la que no encuentra ningún papel que la satisfaga en la vida» (Wilt, 1980: 179-180). Judith Wilt habla de la risa en algunas obras de Shakespeare, en novelas de Jane Austen y de George Eliot. Es una risa, nos recuerda Rowe, que también habita en las comedias románticas. La cuestión es que, al contrario que lo que ocurre entre Ellie y Peter (Clark Gable) en el filme de Capra, Lina no termina con Carlos. La policía lo detiene por el robo y este no puede sino reconocerle a Lina, que llora en la despedida, que ha aprendido a ser mejor persona gracias a ella. A esas alturas, Lina ha vuelto a rechazar a su novio, que ha ido a buscarla al circo de su padre, y ha encontrado su auténtica vocación en la vida: convertirse en *clown*. Por fin es la Gelsomina de *La Strada* (Federico Fellini, 1954), ese personaje que siempre le había envidiado a Giulietta Masina (Yagüe, 2005).

## LA PARODIA DEL CUERPO RIDÍCULO

En su más célebre *sketch* con Juanito Navarro, que tuvo bajo contrato a Lina Morgan durante nueve años como pareja cómica, ambos interpretaban a un padre y una hija de la España rural. Él, con boina, bastón, camisa blanca y chaleco de pana; ella, acentuando sus ademanes de niña, con las coletas y el vestidito corto que luego heredaría en *La tonta del bote*. Él era el payaso Augusto y ella era el clown, retorciendo el gesto y el habla para que los modismos y las contracciones de un castellano a veces indescifrable despertaran la risa del público. Esa risa destilaba una contradicción inherente al modo en que el franquismo idealizó el estilo de vida y la moral del campesinado frente a los vicios de la modernidad urbana y capitalista, contradicción que iba a ocupar el epicentro del éxito del llamado *cine de paletos* durante el desarrollismo. Como dice Luis Moreno-Caballud (2015: 523), «el franquismo se apropia de la idea de *pueblo*, especialmente del pueblo campesino, para revestirse de su aura de tradición eterna y pura», lo que entra en conflicto con «un proceso modernizador» económico y sociocultural que es de corte burgués. La consecuencia de esa contradicción es significativa: en el cine popular español desaparece la pobreza. «Los problemas de la pequeñoburguesía quedan cordialmente justificados en el calor del hogar [...] Los españoles tienen dificultades, sufren estrecheces, pero ya no son pobres: no les falta lo indispensable y su máximo problema será la administración de un sueldo suficiente» (Hernández, Revuelta, 1976: 77-78). Las clases medias urbanas no pueden reirse de la pobreza pero sí de la ignorancia, la zafiedad y la incultura del campesinado, que, de vuelta, está preparado para darles una lección de ética, buenos modales y unidad nacional. La paleta interpretada



Esta que lo es... (Ramón Fernández, 1974)

por Lina Morgan en clave de clown no solo hace visible, desde la hipérbole paródica, el arquetipo de la ingenua sino también la relación paradójica que el público español tiene con él.

Las carreras de Lina Morgan y Paco Martínez Soria, icono del *cine de paletos*, tienen muchos puntos en común: los dos se educaron en las trincheras del teatro; sus filmografías como protagonistas son relativamente cortas (quince títulos en el caso de Morgan, dieciséis en el de Martínez Soria) y están concentradas en los periodos del desarrollismo y el tardofranquismo; ambos contaron con sendos cineastas fetiches (Mariano Ozores para Morgan, Pedro Lazaga para Martínez Soria) y representaban esa filosofía vital del pueblo llano, tan querida por lo más rancio del franquismo. «Cómo iba a aprender la lección si no sé leer, solo sé trabajar», se lamentaba el taxista de *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967), película donde Martínez Soria compartía cartel con Lina Morgan, en aquella época aún condenada al papel secundario de criada. Sin embargo, mientras el actor aragonés supo trasladar el estereotipo del tío Agustín de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) del teatro al cine, patentando un personaje que ya había circulado en los escenarios durante varios años, la actriz madrileña trabajó sobre un arquetipo más voluble, mucho más sujeto a las

## SIEMPRE VINCULADA AL ARQUETIPO DE LA INGENUA, LINA MORGAN NO SE DEJÓ ATRAPAR POR UNA SOLA MÁSCARA

mutaciones de la modernidad que al inmovilismo de la tradición. Siempre vinculada al arquetipo de la ingenua, Lina Morgan no se dejó atrapar por una sola máscara y fue permeable al progresivo deshielo de la moral franquista durante los últimos años de vida del dictador.

El repertorio de personajes de Lina Morgan es de lo más variopinto: sirvienta —¿Qué hacemos con los hijos?, *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), *La tonta del bote*, *Esta que lo es...*—, chica de alterne —*La descarriada*—, vedete —*Dos chicas de revista*—, delincuente de poca monta —*La llamaban «la Madrina»* (Mariano Ozores, 1973)—, monja —*Una monja y un Don Juan* (Mariano Ozores, 1973)—, doctora —*Señora doctor* (Mariano Ozores, 1973)—, mujer barbuda —*Una pareja... distinta*—, campesina —*Los pecados de una chica decente* (Mariano Ozores, 1975)—, *Un día con Sergio* —Rafael Romero Marchent, 1975)—... Frente al «cuerpo ridículo», en palabras de Aintzane Rincón, que construye Martínez Soria a partir de «su bufonesco modo de comportarse, su forma de vestir, su brusquedad, sus hábitos alimenticios y un lenguaje lleno de expresiones en desuso e incorrecciones gramaticales» (Rincón, 2014: 175), Morgan erige una suerte de parodia que reduce el personaje de la paleta a una explosión de performatividad. Una performatividad que Haro Tecglen sitúa en la tradición de la *commedia dell'arte*: «Mucho de su trabajo recuerda al arlequín: las transformaciones de los gorritos blandos y expresivos, los gestos de las manos, los paseos por el escenario, el habla veloz, la mezcla por mitades de listeza e incompreensión al tratar de explicarse el barullo de la acción, la exageración y, en fin, la complicidad con el público» (Haro Tecglen, 1985: 35). Son buenos ejemplos de ello sus *sketches* con Navarro o la escena de *La llamaban «la Madrina»*, en la que retoma el timo de

la estampita de *Los tramosos* (Pedro Lazaga, 1959), para entender cómo se relaciona Morgan con ese «cuerpo ridículo» del *cine de paletos*. «La pobre es bizca, más fea que picio y las piernas, mira las piernas», afirma la víctima del timo (Ángel de Andrés), con su boina calzada y las maletas en la mano. «Y decían en el pueblo que aquí no me iba a sacar ni un duro. Ya verán cuando lo cuente en el abrevadero», exclama después de recibir un sobre lleno de recortes de periódico. La indisciplina del cuerpo de Morgan, en un recital de muecas grotescas, cancela el sentido común de la España tradicional, «eterna y pura».

Ese proceso de transgresión irónica del relato edificante del *cine de paletos* culmina en *Señora doctor*, en la que se invierte el sentido del viaje campo-ciudad para celebrar, en clave feminista, la llegada de la modernidad a la España rural. Los hombres con los que se ha topado la doctora Elvira hasta llegar al pueblo donde se esconde de sus fantasmas junto a su madre enfermera (Mari Carmen Prendes) son deleznales: Federico, su novio, la rechazó sexualmente y su psiquiatra intentó abusar de ella. En su nuevo destino, el macho ibérico no corre mejor suerte: Ataúlfo (José Sacristán), el veterinario que la corteja, se declara «un racial español» pero tiene problemas de erección, y los tres catetos que no se atreven a visitarse por la recién llegada, presos de los prejuicios por tener que confesar sus pecados veniales con una mujer, parecen haberse contagiado una enfermedad venérea en el prostíbulo del pueblo de al lado. Si al principio la llegada de Elvira había desestabilizado el precario equilibrio de la España rural, al final es la responsable de civilizarla. Como la Ellie de *Sucedió una noche*, que convierte a Peter en un hombre nuevo, cubriendo todas sus carencias «en las áreas de la autoconciencia, la generosidad, lo pragmático y lo erótico» (Rowe, 1995: 133).

## LA SOLEDAD DE LA DIFERENCIA

«¿Es que no puedes ser una mujer normal? ¿Es que tienes que sembrar la catástrofe por dónde pasas?

Me pones constantemente en ridículo», le espeta Sergio (Juan Luis Galiardo), un galán de cine en horas bajas, a Valentina, la pueblerina que ha ganado un concurso para pasar veinticuatro horas con él en *Un día con Sergio*. Se lo dice después de que ella haya confundido una jarra de martinis con una de agua y, en la embriaguez del momento, se haya convertido en la Lina Morgan del imaginario colectivo español, destrozando felizmente un restaurante y poniendo patas arriba la recepción de un hotel de cinco estrellas. Aquí encontraremos el fruncido del labio superior («tiene la locuacidad que muestra a veces el pato Donald —y su estiramiento de cuello, y sus gestos de sorpresa» (Haro Tecglen, 1985: 35), los microparpaddeos de placer, el achicamiento y agrandamiento hiperbólico de los ojos, el juego flexible de piernas—. La anchura del encuadre cinematográfico no es comparable con la de un escenario teatral, que Morgan «barre a grandes zancadas, lo surca inconteniblemente, más que recorrerlo, y va y viene, y se abre en jarras, y se recoge el vuelo de una falda para subrayar una réplica» (Torres, 1979: 19), y da la impresión de que el cine se le queda pequeño, que por mucho que un inserto en primer plano o un plano general puedan documentar la torsión del gesto y del cuerpo, le falta espacio para desarrollar el arquetipo de «mujer indisciplinada» con la que se le identificará en el teatro y la televisión.

*Un día con Sergio* (Rafael Romero Marchent, 1975)



Con todo, parece que, en esa película, el año en que muere Franco, Lina Morgan asuma completamente ese arquetipo, liberado por fin de los códigos represivos que domesticaban la rebeldía del cuerpo femenino durante la dictadura. Si esa liberación había empezado a manifestarse en los números musicales de *Dos chicas de revista* y se había consolidado con la *clown* de *Esta que lo es...*, es en 1975 cuando la ingenua se vuelve ingobernable. Es entonces cuando Morgan recupera la voz que le es propia, justo en el momento en que el cine del destape convierte al cuerpo «en el lugar simbólico de la tensión política y social de la Transición» (Rincón, 2014: 279). Su destape es, obviamente, de otro orden, porque su cuerpo no coincide con los cánones de belleza femenina de la comedia picante y el erotismo blando que van a caracterizar a cierto cine industrial español en la segunda mitad de los años setenta. De repente, la virginidad deja paso al deseo por perderla a toda costa. En *Los pecados de una chica casi decente*, María secuestra a su novio en un establo hasta que su pasión lo consume literalmente, esto es: lo mata (en apariencia). En *Un día con Sergio*, accede a pasar la noche con su galán trasnochado —que ha sido incapaz de defenderla ante tres ligones de discoteca, a los que ella reduce con su pericia en las artes marciales— y simula un intento de suicidio para que este consiga la publicidad necesaria que le permitirá

firmar su próximo contrato como actor. La resolución final de *Un día con Sergio* es significativa del modo en que Lina Morgan quiere transgredir los preceptos románticos de la *españolada* del postfranquismo. Porque Valentina prefiere rechazar la oferta sentimental de Sergio, pero no para sucumbir al acoso y derribo del cartero del pueblo, sino para seguir metida en un bucle de amor

idealizado, ahora con Alain Delon como próximo objetivo: «Sola en mi tractor, soñando despierta», exclama. En *Un día con Sergio* el regreso al pueblo de Valentina no significa una restitución de los valores tradicionales de boina y pandereta. Por el contrario, la ficción no validará la bondad y la pureza de Valentina con el matrimonio, sino con la soledad que abraza la diferencia.

Es en esa soledad donde reside la dimensión más singular de la ingobernabilidad de Lina Morgan en su carrera cinematográfica. No es la primera vez que Lina Morgan termina sola. Es significativo que en *Esta que lo es...* y *Dos chicas de revista* esa soledad se derrita en el escenario, como si el espectáculo fuera el único amante que la actriz pueda tolerar en sus sueños. En la primera, lo hemos dicho, se encuentra a sí misma sustituyendo a la figura paterna en el circo, siendo payasa que caza moscas, toca el saxo y llora a moco tendido mientras su público la aplaude enfervorecido. Cuerpo por fin descoyuntado que se despidе de sus compañías masculinas sin acritud, bañada en lágrimas. En la segunda, rechaza a Evaristo (José Sacristán) cuando intenta recuperarla, después de que, al principio de la película, este le hiciera entender que su padre no aprobaría su boda con una vicetiple. La oferta de matrimonio llega tarde, máxime cuando Catalina acaba de sacrificar su continuidad en la revista que la ha hecho célebre aceptando la marcha de su pareja escénica, Alicia (Dyanik Zurakowska), con un apuesto dentista que le había presentado su amiga, y que también parecía su interés amoroso. Hay una cierta ambigüedad en las lágrimas de Catalina, no sabemos si llora porque pierde a su amiga más íntima o porque el galán de turno ha preferido a Alicia antes que a ella. La reconciliación entre las dos mujeres se produce abruptamente en el transcurso del espectáculo, auténtico espacio de felicidad donde el aparato represivo del franquismo parece indultar a su cómica más popular, la que llegó a actuar ante Franco en La Granja, de sus obligaciones matrimoniales. Si, como sostiene Rowe en relación a *Los*

*caballeros las prefieren rubias* (Gentlemen Prefer Blondes, Howard Hawks, 1951), la auténtica historia de amor del filme surge entre Lorelei (Marilyn Monroe) y Dorothy (Jane Russell), también es probable que la auténtica historia de amor de *Dos chicas de revista* sea la de Alicia y Valentina.

---

### **LA FICCIÓN NO VALIDARÁ LA BONDAD Y LA PUREZA DE VALENTINA CON EL MATRIMONIO, SINO CON LA SOLEDAD QUE ABRAZA LA DIFERENCIA**

---

En cualquier caso, la evolución del arquetipo de Morgan se rebela contra el destape en el momento en que *Esta que lo es...* imprime la palabra «fin» en su rostro, en primer plano, de *clown*. Se trataba de exponer el cuerpo femenino en un lugar público desde lo grotesco, aquello que Mary Russo definía, escribe Rowe, como «una forma de desestabilizar la belleza femenina» que ponía contra las cuerdas lo que era comúnmente aceptado sobre los límites de la feminidad en una sociedad, en este caso, en plena metamorfosis. Es curioso que este ejercicio de lo grotesco coincida, en la carrera de Morgan, con las dos películas en las que intenta desmarcarse de su papel como cómica: *Una pareja... distinta*, en la que se presenta como mujer barbuda que acaba enamorándose de su amigo y casero homosexual (José Luis López Vázquez), y que ha declarado en varias ocasiones como su papel favorito; e *Imposible para una solterona* (Rafael Romero Marchent, 1975), en la que interpreta a una mujer con sobrepeso que es seducida, engañada y traicionada por un dietista (Juan Luis Galiardo). Su sentenciosa despedida («Para una mujer lo más importante no es el primer amor sino el último»), haciendo oídos sordos al perdón del médico que abusó de ella, significa la asunción de su independencia, otra vez sola, y también su adiós al cine —al que volverá, sin demasiada convicción, en una ocasión más, con *Hermana, ¿pero qué has hecho?* (Pedro Masó, 1995)—.

## CONCLUSIÓN

«Me parece que si hubiera nacido en cualquier otra parte del mundo, no sé, en Broadway, donde los géneros musicales los tienen en mucha estima, pienso que sería una figura importantísima, tendría mi hora en televisión, como Carol Burnett, pero aquí ni un minuto» (Torres, 1979: 20). Faltaban unos años para que algunos de los capítulos de series televisivas como *Compuesta y sin novio* (Antena 3, 1994) y *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1995-98), vehículos de lucimiento para el elástico talento cómico de Lina Morgan, rebasaran los ocho millones de espectadores en los *rankings* de audiencia. La actriz había asumido su condición de «mujer indisciplinada» en el escenario, colgando el cartel de «no hay localidades» con funciones como *Vaya par de gemelas* (1980-83), *Sí al amor* (1983-87) y *El último tranvía* (1987-91). El teatro y la televisión le permitieron a Morgan reivindicarse como «cuerpo que se rebela» sin tener que recurrir al desnudo que el cine del destape había codificado como canónico.

En una emisión del programa *Estudio Directo* de 1972, José María Íñigo le pregunta a Lina Morgan qué tiene ella de ingenua. «En la vida siempre es importante *hacerse* la ingenua», responde. Esa autoconsciencia de la ingenuidad como mascarada, como puesta en escena, para hacerse visible, primero ante el aparato represivo del franquismo, luego para refugiarse del camino normativo del destape en su teatro de la Latina, que arrendó en 1978 y compró en 1983, es la clave para entender su singularidad como estrella femenina de la comedia tardofranquista. Es cuando se hace *clown* que Lina Morgan crea su propio género, alejado por completo de negociaciones ideológicas, asumiendo que la política del gesto que puso en práctica para destacar en un cine dominado por los cómicos masculinos le sirvió para crear un cuerpo apolítico que gozó del enfervorecido favor del público. ■

## NOTAS

- \* Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora» (REF: CSO2017-83083-P).
- 1 Con la excepción de la tesis, aún no publicada, de Mónica Gozalbo (ver Gozalbo Felip, M. (2016). *Para una tipología de la actriz cómica del cine español: el caso de Gracita Morales y Lina Morgan*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I).

## REFERENCIAS

- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Galán, D. Queridos cómicos: Lina Morgan. TVE, 17 de abril de 1993. Recuperado de <http://Queridos cómicos - Lina Morgan - RTVE.es>
- Gómez, A (1985, 27 de enero). Lina Morgan, la pícara que venció a la escultural. *El País*, pp. 35.
- Gómez Morcillo, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Gozalbo Felip, M. (2016). *Para una tipología de la actriz cómica del cine español: el caso de Gracita Morales y Lina Morgan*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I
- Haro Tecglen, E. (1985, 27 de enero). Una larga tradición. *El País*, pp. 35.
- Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Penguin.
- Hernández, M., Revuelta, M. (1976). *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Zero.
- Moreno-Caballud, L. (2016). Trasplantando al pueblo. Las contradicciones del discurso moderno sobre el mundo rural y su vigencia en el franquismo. *Hispanic Research Journal*, 17 (6), 522-538.
- Pérez Rubio, P., Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español. Tradición y géneros populares*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

- Rincón, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos e Institucionales.
- Rosen, M. (1974a). *Popcorn Venus. Women, Movies, & The American Dream*. Nueva York: Avon Books.
- Rosen, M. (1974b). How the Movies Have Made Women Smaller Than Life. *Journal of the University Film Association*, 26 (1/2), Women In Film, 6-10.
- Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Studlar, G. (2013). *Precocious Charms. Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Torres, M. (1979, 3 de marzo). Con la revista en el corazón. Lina de toda la vida. *Nuevo Fotogramas*, 19-21.
- 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). Manchester: University of Manchester Press.
- Wilt, J. (1980). The Laughter of Maidens, the Cackle of Matriarchs: Notes on the Collision Between Comedy and Feminism, en Todd, Janet (ed.), *Gender and Literary Voice* (pp. 173-196). Nueva York: Holmes and Meier.
- Yagüe, M.E. (2005, 16 de enero). No hago películas porque no me llaman. *El Mundo, Suplemento Crónica* nº483, s/n.

## LINA MORGAN. EL ARQUETIPO DE LA INGENUA EXPLOSIVA EN EL CINE DEL TARDOFRANQUISMO

### Resumen

Lina Morgan fue la estrella cómica más taquillera del cine del tardo-franquismo, solo superada por dos encarnaciones de la masculinidad patria como las de Paco Martínez Soria y Alfredo Landa. El presente artículo pretende analizar la figura de Lina Morgan a la luz de la teoría de la «mujer indisciplinada» formulada por Kathleen Rowe. En un período en el que las actrices cómicas eran relegadas a papeles secundarios, examinamos la evolución de su trayectoria cinematográfica, por un lado mediatizada por las exigencias represoras del régimen, y por otro, aspirando a subvertirlas desde la práctica de una poética hiperbólica del gesto y el cuerpo que estallaría, precisamente, a la muerte de Franco, en los ámbitos del teatro y la televisión.

### Palabras clave

Lina Morgan; española; mujer indisciplinada; comedia; cine popular; cine franquista.

### Autores

Maria Adell Carmona (Alicante, 1977). Doctora en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universitat Pompeu Fabra, con la tesis *Una estrella moderna: Jean Seberg, de Preminger a Garrel*. Profesora de diversas asignaturas de Historia del Cine e Historia del Cine Español en ESCAC y en la Universitat de Barcelona. Como investigadora, ha participado en congresos internacionales con intervenciones sobre estrellas femeninas del cine del franquismo como Sara Montiel y Marisol, y sobre actrices y cineastas españolas contemporáneas como Bárbara Lennie y Mar Coll. Ha colaborado con artículos en libros dedicados a las actrices de la Nueva Comedia Americana, a Adam Sandler y a Rainer Werner Fassbinder, entre otros. Contacto: maria.adell@gmail.com.

Sergi Sánchez Martí (Barcelona, 1970). Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universitat Pompeu Fabra (2011), con la tesis *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Profesor del Grado de Comunicación Audiovisual y del Máster de Cine de la UPF y docente en ESCAC, donde imparte las asignaturas de Cine Moderno y Tendencias del Cine Contemporáneo. Crítico cinematográfico de *Fotogramas* y *La Razón*. Sus líneas de investigación se centran en el cine digital y el cine español. Ha escrito libros sobre David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom y Hal Hartley. Ha colaborado en libros colectivos, entre otros, sobre cine fantástico australiano, cine musical, Demy, Resnais, Argento, Fassbinder, el cine independiente americano, Brooks, Franju y Oshima. Contacto: sergisssss@hotmail.com.

## LINA MORGAN: THE ARCHETYPE OF THE EXPLOSIVE INGÉNUE IN SPANISH CINEMA OF THE LATE FRANCOIST PERIOD

### Abstract

Lina Morgan was the highest grossing female film star of Spain's late Francoist period, and third overall after two male comedians who embodied Spanish masculinity, Paco Martínez Soria and Alfredo Landa. This article offers an analysis of Lina Morgan's career in light of Kathleen Rowe's theory of the "unruly woman". In a historical period when female comedians were relegated to secondary roles, the evolution of Morgan's film career was mediated by the repressive demands of the regime; but at the same time, she sought to subvert those demands through the use of a hyperbolic poetics of the gesture and the body that would find its full expression precisely around the time of Franco's death, in the fields of theatre and television.

### Key words

Lina Morgan; *española*; unruly woman; comedy; mainstream cinema; Francoist cinema.

### Authors

Maria Adell Carmona holds a PhD in Film Theory and Analysis from Universitat Pompeu Fabra in Barcelona, with the thesis "A Modern Star: Jean Seberg, from Preminger to Garrel". She currently teaches courses in film history and Spanish film history at ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya) and at Universitat de Barcelona. As a researcher, she has participated in several international conferences with papers on contemporary Spanish actresses such as Barbara Lennie, Spanish female film directors such as Mar Coll, and Spanish female film stars of the 1950s and 1960s, such as Sara Montiel and Marisol. She has contributed to books on topics including contemporary Adam Sandler, Rainer Werner Fassbinder, and American comedy actresses. Contact: maria.adell@gmail.com.

Sergi Sánchez Martí holds a PhD in Film Theory and Analysis from Universitat Pompeu Fabra (UPF) in Barcelona, with the thesis "Towards a Non-Time Image: Deleuze and Contemporary Cinema". He teaches courses in the Degree Program in Audiovisual Media and the Master's in Film Studies at UPF, as well as modern cinema and trends in contemporary cinema at ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). He is also a film critic for the magazine *Fotogramas* and the newspaper *La Razón*. His main research interests are digital cinema and Spanish cinema. He has written books about David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom and Hal Hartley, among others, and he has also contributed to books on Australian fantasy cinema, American independent cinema, musicals, Jacques Demy, Alain Resnais, Dario Argento, Rainer Werner Fassbinder, James L. Brooks, Georges Franju, and Nagisa Oshima. Contact: sergisssss@hotmail.com.

**Referencia de este artículo**

Adell Carmona, M., Sánchez Martí, S. (2021). Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo. *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, 32, 65-78.

**Article reference**

Adell Carmona, M., Sánchez Martí, S. (2021). Lina Morgan: The Archetype of the Explosive *Ingénue* in Spanish Cinema of the Late Francoist Period. *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, 32, 65-78.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---