

La estilización de la cultura cómica popular en el cine español **The stylization of popular comic culture in Spanish cinema**

Bénédicte Brémard

Université de Bourgogne, Dijon, Francia
benedicte.bremard@gmail.com

Carolina Hermida Bellot

Universidad Cardenal Herrera-CEU, España
carolina.hermida@uchceu.es

Begoña Siles Ojeda

Universidad Cardenal Herrera-CEU, España
besiles@uchceu.es

Luis García Berlanga, director de cine valenciano, en una entrevista realizada en 1960 afirmaba que el camino que debía guiar los pasos del cine español maltrecho de aquellos años era “el esperpento. El humor negro. La picaresca en todas sus fases, desde Quevedo a Solana, pasando por Goya. Esa es la dirección de nuestro cine” (en López-Alonso, 1960, 13). De este modo tan contundente, el cineasta conectaba el futuro del cine español con el pasado, concretamente con la vasta tradición de cultura cómica popular desarrollada durante siglos en nuestro país.

Con el pasar de los años y la consolidación de su carrera cinematográfica, Berlanga continuó afirmando que la comedia, género “habitualmente menospreciado”, era “la forma cinematográfica más adecuada para profundizar en los conflictos del espíritu contemporáneo” (García Berlanga, 1989). Así lo manifestó durante el acto de Recepción Pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

Frente a las acusaciones que se le hacen de trivializar la vida con la intranscendencia del humor, opino, por el contrario, que precisamente por el humor se puede alcanzar el retrato descarnado, la penetración

incisiva que nos permite explorar la naturaleza contradictoria del espíritu humano. La risa es, en muchos casos, una reacción de defensa hacia aquellos que tememos. [...] la comedia presenta en su trasfondo substancial una visión desnuda, tras la cortina del esperpento, de la realidad oculta de la sociedad en que vivimos (García Berlanga, 1989).

Años más tarde, en su discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia, Berlanga reiteraría que la comedia es “el gran género por excelencia” del cine español (García Berlanga, 1997).

Una comedia cinematográfica española, que, como consideraba Berlanga, se halla mucho más vinculada al esperpento, la picaresca, el sainete o la astracanada, que a las comedias europeas o americanas contemporáneas. Tanto es así que el cineasta afirmó, al final de su carrera, en la entrevista concedida a Carlos Cañeque y Maite Grau, recogida en la obra *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, que “la comedia americana [le] ha influido mucho menos que lo que podríamos llamar una tradición española tanto cómica como estética [que] no se limita al cine” (Cañeque y Grau, 2009, p. 137). De nuevo, el director, casi cincuenta años después, pone en valor la aproximación a la comedia tradicional popular como vía creativa y de desarrollo de la narrativa y la estética del cine en España.

Del mismo modo, aunque desde otra perspectiva -concretamente, desde la historia y la teoría cinematográfica-, el catedrático Santos Zunzunegui plantea, en su ensayo titulado *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* -publicado por primera vez en 2002, aunque revisado y ampliado en 2018-, la necesidad de acercarse a las “formas” del cine nacional “para intentar descifrar bajo qué apariencias y con qué instrumentos en determinados films españoles hacen su aparición unos *estilos* (voluntariamente en plural) propios en los que se exprese la herencia cultural nacional” (Zunzunegui, 2018, 21). Según el autor, sólo a partir del análisis de las formas culturales propias, es posible abordar de manera precisa el “*mestizaje*” final que se produce en toda obra cinematográfica; mestizaje, en el sentido de resignificación de un texto a partir de los textos culturales, precedentes o contemporáneos, con los que la obra entra en diálogo de un modo u otro.

Nos encontramos entonces con que, tan importante es examinar en la cinematografía española la influencia de la estética y la narrativa de los movimientos internacionales -como, por ejemplo, el cine clásico de Hollywood, el neorrealismo o las vanguardias-, como reparar en la tradición literaria y cultural española y en cómo es estilizada por los cineastas españoles de todos los tiempos. Incluso, aunque nuestro interés recaiga en el estudio de esos cruces con otras cinematografías internacionales, no podemos obviar que las influencias de dichos movimientos no caen en vacío, sino que se funden, como dice Zunzunegui, con el “humus propio de nuestro cine [...] sobre la base de unas formas culturales propias, enraizadas en la tradición nacional y dotadas, en la mayoría de los casos, de gran raigambre popular” (2018, 21).

De hecho, el autor plantea de forma contundente que “la veta más rica, original y creativa del cine español, tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española” (Zunzunegui, 2018, 22). Formas conectadas con el realismo grotesco, el sainete, el carnaval, la comedia costumbrista, la zarzuela, la farsa, el esperpento o el humor negro, pero que son revitalizadas, actualizadas por los cineastas, hasta dar lugar a “un *cine profundamente estilizado*”, en tanto cada cineasta, en función de la coyuntura histórica y las formas singulares de ver, transforma creativamente la realidad según un “patrón estético, moral o intelectual” particular -palabras, estas últimas, tomadas del escritor Pedro Salinas- (Zunzunegui, 2018, 24).

Tomando lo anteriormente expuesto como referencia, Zunzunegui propone en el citado ensayo, cuatro vetas creativas o maneras de estilización dominantes en el cine español. La primera sería la que huye del realismo por la vía de la *exageración* y en ella caben cineastas que, como Luis García Berlanga, Rafael Azcona, Marco Ferreri o Fernando Fernán Gómez, se sirvieron del esperpento, el sainete o la astracanada, para representar los problemas cotidianos de la sociedad española por la vía de la deformación cómica. La segunda sería la que se apoya en la noción de costumbrismo o *popularismo casticista* y que tiene a

Edgar Neville como máximo representante de un cine pintoresco, pero depurado, que mama del teatro de variedades, del sainete o del género chico. En tercer lugar, estarían aquellos films que sobrepasan el realismo, en este caso, por la vía del mito. Zunzunegui se refiere a un cine de corte simbólico que podemos reconocer en algunas películas de Buñuel, Serrano de Osma, Almodóvar, Erice, Bajo Ulloa o Medem. Por último, encontraríamos un cine español vanguardista, en el sentido de *extraterritorial* o fronterizo, en el cual se podrían situar los experimentos que Zulueta, del Amo, Val del Omar o Portabella realizan con las formas populares o tradicionales españolas.

El mismo año en que Zunzunegui publicaba su ensayo por primera vez, el catedrático José Luis Castro de Paz sacaba a la luz *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, manteniendo el mismo espíritu de:

estudiar de qué manera el cine español tras la Guerra Civil se ha desplegado [...] inmerso en un conjunto de tradiciones culturales populares que, en permanente *disputa textual* con los ya internacionalizados dispositivos narrativos y visuales del modelo hegemónico hollywoodiense [...], ha sabido hacer propias y transformar en material susceptible de ser utilizado en un modo diferente de representación y expresión” (Castro de Paz, 2002, 20).

De nuevo, lo viejo y lo nuevo, lo propio y lo externo, se entrecruzan, se miran y se mezclan para dar paso a los estilos particulares que se asientan en cada cinematografía y en cada momento histórico.

También, años atrás, el catedrático Jesús González Requena, en el artículo titulado “Rafael Gil: cinco films”, señaló que cinematografías como la del referido director -en general, su comedia disparatada, pero, en particular, títulos como *Viaje sin destino* (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) y *El fantasma de Doña Juanita* (1944)- adquieren una sorprendente originalidad y riqueza creativa cuando, en la representación fílmica, el estilo absurdo, irónico y grotesco del escritor Enrique Jardiel Poncela se fusiona con los géneros clásicos cinematográficos consiguiendo que se opere “una continua mezcla paródica

de géneros -del policíaco al de terror pasando por la comedia amorosa-, un constante cambio de registros” (1990, 77).

Del mismo modo, Román Gubern en el artículo publicado en *El País* “¿Por qué no gusta el cine español?” argumenta que, si el cine de Pedro Almodóvar y las sagas de *Torrente*, de Santiago Segura, “han conseguido conectar con el público” se debe a ese mestizaje teorizado por Zunzunegui:

Almodóvar ha triunfado *urbi et orbi* con su original reelaboración posmoderna de tradiciones culturales tan nuestras como la picaresca, el sainete, el melodrama, el esperpento y la astracanada. [...] y la saga de *Torrente* enlaza con las groserías de Quevedo, el *feísmo* de Gutiérrez Solana y *El víbora*, las astracanadas de Muñoz Seca y la subcultura cutre de los grandes suburbios urbanos (Gubern, 2008).

Y es que la comedia y la tradición popular se han dado la mano en el cine español desde sus inicios. El historiador Julio Pérez Perucha expone en *Historia del cine español* cómo los primeros “films de argumento” que se desarrollaron en Valencia o Barcelona durante la primera década del siglo XX, lo hicieron apoyándose mayormente en el género de la comedia: “género que durante estos años aparece frecuentemente a consecuencia de su baratura, su factible improvisación, y su profundo entronque con un público popular acostumbrado al chiste escénico engendrado en el sainete teatral o en el espectáculo de variedades” (Pérez Perucha, 2021, 32-33).

En este marco teórico es donde el monográfico de la revista *Fotocinema* que presentamos cobra todo su sentido al plantearse como una oportunidad de visitar, en concreto, la cultura cómica popular española, que es actualizada y renovada en el cine español de todos los tiempos, sin dejar de lado los movimientos internacionales que pudieran terciar en el mestizaje final de las obras a estudio. Haciendo uso del análisis textual y de la indagación histórica y teórica, los artículos que forman parte del monográfico abordan la obra de directores como Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Manuel Summers, Pedro Almodóvar, Fernando León de Aranoa, Pablo Berger o Ángeles Reiné; sin dejar de lado el papel de relevantes escritores fundamentales en el

cine español, como Miguel Mihura, Antonio de Lara (Tono) y Rafael Azcona; así como de actrices imprescindibles en la comedia desarrollista, como Gracita Morales y Lina Morgan.

De este modo, el monográfico se concibe dividido en dos grandes bloques. El primero presenta cinco artículos centrados en el periodo histórico que llega hasta el tardofranquismo. Aquí ubicamos a tres figuras fundamentales: la de los escritores Tono, Mihura y Azcona, como emblemas culturales determinantes en la comedia fílmica de dos de los grandes directores que iniciaron, no sólo su carrera cinematográfica, sino también su amistad personal y colaboración profesional en la segunda mitad del siglo XX: Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez; en cuya obra cinematográfica palpita vehementemente esa cultura cómica popular –la picaresca, el sainete, el esperpento y la astracanada-, revitalizada acorde al contexto histórico, social y político de cada momento. Una cultura cómica popular, que estos directores funden, con gran genialidad, con las nuevas tendencias estilísticas internacionales y con las características de los géneros cinematográficos hollywoodienses.

El segundo bloque, con un corte más misceláneo, estaría centrado en filmografías desarrolladas en el tardofranquismo, la transición, la postransición y el siglo XXI. Los estudios sobre Lina Morgan y Gracita Morales, junto al análisis de las dos películas que Manuel Summers realizó con el grupo musical Hombres G, sirven de engarce con la obra de directores contemporáneos -desde Almodóvar a Reiné, pasando por León de Aranoa o Berger- cuya obra no sólo bebe de la tradicional cultura cómica popular española, sino que se alimenta también de la visión particular de aquellos directores que, como Berlanga o Fernán Gómez, reelaboraron dicha tradición.

El artículo que abre el monográfico está centrado en la figura del humorista, dibujante y escritor Antonio de Lara, Tono. Bajo el título “La huella transversal de Tono en el cine español: humor subversivo, lirismo y estilización verbal”, Gema Fernández-Hoya explora, tanto las incursiones de Tono en la comedia cinematográfica -en su faceta profesional de director, guionista y dialoguista-, como su aportación al “Humor Nuevo” que cultivó la “Otra Generación del 27”;

un humor absurdo, dinámico y disparatado, que sirvió de poso para el desarrollo de la obra de cineastas como Berlanga o Fernán Gómez.

Precisamente sobre Berlanga tratarán los dos artículos siguientes. El primero de ellos, “El sombrero caído. Correspondencias cómico-grotescas entre Miguel Mihura, Luis García Berlanga y Rafael Azcona” está firmado por Álvaro López Fernández y Elios Mendieta, quienes examinan a fondo la relación entre Mihura, Berlanga y Azcona, tres figuras imprescindibles en el desarrollo del cine y la cultura cómica popular en España. Independientemente de sus colaboraciones personales y profesionales directas (Mihura-Berlanga en el guion de *Bienvenido, Mr. Marshall*, y Mihura-Azcona en la revista *La Codorniz*), el artículo realiza un detallado análisis de aquellos aspectos de la obra teatral de Mihura, *Tres sombreros de copa* (1932), que son reconocibles en la película *El verdugo* (1963), dirigida por Berlanga y guionizada por el mismo junto a Azcona. Durante el análisis cobra especial importancia, como no podía ser de otro modo, el sombrero que el protagonista del filme pierde al ser arrastrado por los funcionarios de prisiones hacia el cadalso. El estudio es, nuevamente, toda una oportunidad para repasar las particularidades de la “Otra generación del 27”, en la que autores como Tono o el propio Mihura, pero también Neville o Jardiel Poncela, desarrollaron un humor particular, enraizado en la vida cotidiana, de la que se distanciaban a través de lo grotesco y el absurdo.-

Por su parte, Mario Rajas, Fernando Hernández Barral y Miguel Baños, en el artículo “El plano secuencia en Berlanga: lenguajes y técnicas de la comedia”, ponen el foco en analizar el plano secuencia como rasgo característico del director a la hora de abordar el momento del rodaje, centrando su atención en las posibilidades cómicas que dicho recurso cinematográfico brinda al cineasta. Según los autores, las técnicas cinematográficas que Berlanga pone en juego al optar por la toma larga o el plano secuencia -como son: la utilización del travelling, el constante reencuadre, la búsqueda de una amplia profundidad de campo mediante ópticas angulares, la construcción de un complejo montaje interno o el uso expresivo del fuera de campo-, son, no tanto una manera

ostentosa de exhibir cierto virtuosismo cinematográfico, como un modo de acercarse a la realidad por la vía de la comedia, en tanto dichas técnicas le permiten desarrollar las características situaciones desmesuradas e hiperbólicas de su cine, en las que los cómicos, los actores, se mueven constantemente en un baile carnavalesco lleno de contrastes y voces disonantes, que se constituyen en el germen de su humor.

Si el humor del cine de Luis García Berlanga emana de la tradición cómica popular, tal y como se ha argumentado en los artículos precedentes, el que impregna la obra cinematográfica de Fernando Fernán Gómez tiene también su origen en ella, una idea que corroboran los autores Santos Zunzunegui y Asier Aranzubia en el artículo titulado “El extraño viaje (a ninguna parte) de Fernando Fernán Gómez. De Bajtín a Hitchcock pasando por Camilo José Cela, Baudelaire y Valle-Inclán”. Zunzunegui y Aranzubia presentan la película *El extraño viaje* de Fernán Gómez (1964), como ejemplo singular y excepcional dentro de la cinematografía española, de “mestizaje”. Un “mestizaje” que surge de la hibridación y el diálogo de la veta popular del realismo grotesco, la caricatura carnavalesca y el esperpento, con los rasgos narrativos y estilísticos de dos de los géneros más exitosos de la época, en concreto el de terror y el policial. Dos géneros que el director internacional Alfred Hitchcock potenciaba, ya que se acoplan idealmente al ritmo del suspense creado en su cine. Por ello, los autores ponen en contacto *El extraño viaje* con ciertos estilemas de la obra de Hitchcock, reflejados en películas como *Psicosis* y *Rebeca* (1960 y 1940, respectivamente).

Será el artículo de José Luis Castro de Paz y Héctor Paz Otero, “Berlanga, Fernán Gómez y el camino hacia una popular, crispada y grotesca modernidad ibérica”, el que ponga el colofón a esta primera parte, al establecer un “paralelismo y entrecruzamiento” entre Berlanga y Fernán Gómez, cuyo análisis de sus respectivas obras han centrado hasta ahora el interés del monográfico. El artículo indaga cómo los directores, al tomar ciertos rasgos estilísticos y narrativos del sainete de Carlos Arniches, la mirada deformante y en picado del esperpento de Valle-Inclán y el tono absurdo de la obra de Wenceslao

Fernández Flórez, consiguen una narración de estilo novedoso y moderno, con respecto al cine que dirigían sus coetáneos.

De este modo, tanto el artículo de Zunzunegui y Aranzubia, como el de Castro de Paz y Paz Otero, confluyen en la idea de que el cine de Berlanga y Fernán Gómez muestra una realidad española, donde el tono trágico del esperpento, el realismo grotesco y el olor carpetovetónico discurre como una caricatura carnavalesca, junto a los nuevos aires de una modernidad política y social que estaba llegando desde Europa.

La argumentación de los autores vivifica así la tesis expuesta por Santos Zunzunegui en su emblemático texto -y cuyo contenido es el hilo conductor de este monográfico- “De qué hablamos cuando hablamos del cine español”. De este modo, y para concluir esta parte, la filmografía de Fernán Gómez y Berlanga se puede considerar la más representativa y original en la reelaboración de las expresiones de la cultura cómica popular en cohesión con las nuevas corrientes cinematográficas internacionales y los géneros de Hollywood. Ahora bien, señalar que los dos directores siempre reivindicaron la influencia e importancia que los autores de esa “otra Generación del 27”, como Jardiel Poncela, Mihura o Neville, dejaron en “su propio legado cinematográfico” (Partearroyo, 2020, 49).

Los seis artículos que conforman el segundo bloque abordan cómo la tradición cómica popular se prolonga y se revitaliza a nivel de dirección e interpretación, desde el tardofranquismo -esto es, la última etapa de la dictadura franquista (1969-1975)- hasta la actualidad.

El artículo “Gracita Morales y Lina Morgan: damas donaire de las comedias del cine del desarrollismo” de Mónica Gozalbo Felip, lleva a cabo una minuciosa y detallada elaboración teórica de definición y clasificación de los diferentes modelos actorales, tras la cual, las actrices Gracita Morales y Lina Morgan encajan en el estatuto de “actor no modelo” propio de una comedia de tintes populares. De tal modo, Gozalbo enfatiza la idea de que la gran popularidad de estas dos actrices cómicas, Gracita Morales y Lina Morgan, durante la década 1965-75 –años de máximo esplendor de sus carreras cinematográficas- se debe

sobre todo a que modelaban a sus personajes bajo el prisma de una interpretación corporal y vocal sainetesca.

El siguiente artículo da un salto en el tiempo, pasando del tardofranquismo a la postransición, con el análisis de los dos filmes que dirigió Manuel Summers con el grupo musical Hombres G como protagonista (*iSufre, mamón!*, 1987, y *Suéltate el pelo*, 1988) que, pese a su éxito comercial, fueron despreciados por la crítica que las consideró películas despolitizadas. El artículo de Iván Gómez García, “Postransición, humor y autoficción en el cine musical de Hombres G: una mirada sobre la (des)politicación fílmica”, considera el humor basado en la autoficción, la parodia, la sátira contra las instituciones y el mundo de los adultos y el modelo de *teen movie* para explicar cómo estos productos culturales utilizaron la sociedad de consumo al mismo tiempo que la trataron con una irreverencia más política de lo que parece en el momento postransicional en que les tocó vivir su juventud.

Seguidamente nos adentramos en la particular cinematografía del director Pedro Almodóvar. El mismo nombre de Almodóvar se ha convertido durante las últimas décadas en sinónimo de cine español a nivel internacional. Encarnación de la posmodernidad, ha logrado alcanzar un público global con un estilo que se inspira en la tradición literaria y escénica local. El estudio de Francisco Javier Amaya Flores, bajo el título de “El astracán, lo grotesco y el esperpento de Pedro Almodóvar”, demuestra cómo el sainete, el astracán, la tragedia grotesca y el esperpento se infiltran en los melodramas almodovarianos, mediante unos personajes, secundarios, pero esenciales, que introducen lo carnavalesco, lo escatológico, los diálogos absurdos, para mejor hacer resaltar el drama vivido por los/las protagonistas. Lo sorprendente es que este tipo de humor, propio de otras épocas, resurja a través de su obra en un supuesto momento de gloria de la democracia cuando se supone que es el síntoma de los períodos históricos de crisis.

La película *Blancanieves*, de Pablo Berger, recoge el testigo de Almodóvar en la fusión de lo popular y lo moderno, el costumbrismo y lo universal. El segundo largometraje de Pablo Berger, gran éxito de 2012 frente a la tan internacional *Lo*

imposible (Juan Antonio Bayona), se presenta casi como una historia del cine en miniatura y una demostración del arte de heredar. En el artículo “Destilado de estética e historia. Las vetas creativas del cine español en *Blancanieves* de Pablo Berger”, Carmen Arocena Badillos, Nekane E. Zubiaur Gorozika y Ainhoa Fernández de Arroyabe Olaortua analizan esta combinación del cuento, el mito, el costumbrismo, el esperpento, el cine de los primeros tiempos, las corridas de toros y Lorca, que concluye con la imagen de Blancanieves convertida en una *Bella durmiente* que bien podría simbolizar el estado del cine español.

Continúa el monográfico con un análisis de la comedia de Ángeles Rainé *Salir del Ropero* (2019). Heredera de *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Féjerman, 2001), *Salir del ropero* intenta construir una comedia romántica lesbiana y madura sobre la oficialización (mediante una boda) de los personajes de Rosa María Sardà y Verónica Forqué como pareja. Si el objeto de burla es el conservadurismo y la hipocresía heterosexual a través de los representantes de la generación joven, cuya discapacidad emocional se pone de manifiesto, y si se desprende un tono esperpéntico del contraste entre lo viejo y lo nuevo, lo internacional y lo escondido-provinciano, la película evita cuidadosamente representar manifestaciones del deseo carnal entre las dos protagonistas desviando la atención hacia la comedia romántica al uso entre la pareja heterosexual formada por el hijo de una y la nieta de otra. En “Gag, tabú y tijera. Guardar las formas o *Salir del ropero*”, Shaila García Catalán y Lledó Morales Roig muestran cómo ha progresado la comedia cambiando de objeto de burla, si bien deja el deseo lesbiano y maduro fuera de campo como una promesa por cumplir.

El monográfico se cierra con el artículo de Álvaro Martín Sanz, “Reinterpretando a Berlanga. *El buen patrón* como comedia de la alteridad”, en el que el autor propone una lectura narrativa de la película *El buen patrón*, de Fernando León de Aranoa (2021), como heredera, en cierto modo, del humor negro y de la ironía que Berlanga desplegó, en concreto, en su “trilogía nacional” -*La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982)-. Aunque la huella cinematográfica de ambos cineastas difiere mucho en

lo que se refiere a la planificación de las secuencias, el ritmo narrativo, el número de personajes o la dirección de actores; ambos directores -propone Martín Sanz- realizan retratos desvergonzados del funcionamiento de la sociedad de clases, dibujando -o, más bien, caricaturizando- personajes protagonistas que se creen triunfantes, pero que resultan patéticos, ridículos y miserables a los ojos del espectador.

A modo de colofón, podríamos señalar que los once artículos que componen el monográfico realizan un estudio, desde la teoría y la historia cinematográfica, que permite, de manera cronológica, analizar la evolución de la comedia en el cine español.

Referencias bibliográficas

- Cañeque, C. y Grau, M. (2009). *iBienvenido Mr. Berlanga!* Bubok.
- García Berlanga, L. (1997). Discurso Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia, leído en el acto de su investidura el día 2 de octubre de 1997. <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-garcia-berlanga/discurso-es.html>
- García Berlanga, L. (1989) *El cine, sueño inexplicable*. Discurso leído en el acto de Recepción Pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. <https://berlangafilmmuseum.com/escritos/el-cine-sueno-inexplicable/>
- González Requena, J. (1990), Rafael Gil: cinco films. *Archivos de la Filmoteca*, Año I, nº4: *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, 74-85.
- Gubern, R. (2008, 2 feb). ¿Por qué no gusta el cine español? *El País*. https://elpais.com/diario/2008/02/02/opinion/1201906812_850215.html?event_log=oklogin?event_log=oklogin
- López-Alonso, Álvaro (1960). Luis García Berlanga. Director de cine. *Tele Radio. Revista semanal de TVE-RNE*, 147, 12-13. https://berlangafilmmuseum.com/1960_teleradio/
- Partearroyo, M. (2020). *Luces de varietés. Lo grotesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*. La uña rota.
- Pérez Perucha, J. (2021). Narración de un aciago destino (1896-1930), en R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (10ª ed., pp. 19–121). Cátedra.
- Zunzunegui Díez, S. (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Shangrila.