

**Tesis Doctoral**

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA**



**ORIGINALIDAD Y REESCRITURA EN LA OBRA  
CINEMATOGRÁFICA DE JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ**

Autor: José Seoane Riveira

Directores: Dr. José Antonio Pérez Bowie

Dr. Javier Sánchez Zapatero

2017



**Tesis Doctoral**

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA**



**ORIGINALIDAD Y REESCRITURA EN LA OBRA  
CINEMATOGRAFICA DE JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ**

Tesis doctoral dirigida por el Doctor José Antonio Pérez Bowie y el Doctor Javier Sánchez Zapatero presentada en el Departamento de Lengua Española de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca

Vº Bº

El director de la tesis

Fdo.: José Antonio Pérez Bowie

Vº Bº

El director de la tesis

Fdo.: Javier Sánchez Zapatero

El doctorando

Fdo.: José Seoane Riveira

Salamanca, 2017



## ÍNDICE



<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
1. Preliminar.....	13
2. Punto de partida: la intermedialidad .....	14
2.1. Literatura, pintura y cine.....	14
2.2. José Luis García Sánchez: originalidad y reescritura .....	17
3. Cine esperpéntico: una veta creativa por explorar .....	18
3.1. Objetivos y metodología.....	19
4. Agradecimientos .....	21
<b>PARTE I. Antecedentes del cine esperpéntico. Quevedo, Goya y Valle-Inclán</b> .....	25
<b>Capítulo 1. Francisco de Quevedo y la deformación de la realidad mediante el lenguaje</b> .....	27
1. Lázaro, Guzmán, Pablos .....	31
2. El <i>Buscón</i> , novela antirrealista.....	35
2.1. Selección extremista de las materias bajas .....	35
2.2. Comicidad distanciadora y ausencia de comentarios .....	44
2.3. Figuralidad deformante.....	48
3. Realismo y antirrealismo, últimas reflexiones.....	52
3.1. Los caminos hacia la «verdad».....	53
<b>Capítulo 2. Francisco de Goya y la reducción del mundo a las sombras</b> .....	57
1. El distanciamiento de la mirada.....	60
1.1. Dos enfoques de la pintura goyesca.....	62
2. Otro modo de pintar: el «planismo» .....	63
3. La representación de la sociedad y el «plebeyismo» .....	66
4. La realización pictórica de lo grotesco .....	69
5. <i>Caprichos</i> . Aproximación al grabado número 13.....	71
5.1. De la caricatura a lo grotesco.....	77
5.2. De nuevo: selección, realismo, universalidad.....	81
6. Las pinturas negras o la reducción del mundo a las sombras .....	82
6.1. De la <i>Pradera</i> a la <i>Romería de San Isidro</i> .....	84
6.2. De la narratividad a la simple presencia .....	89
7. Goya: últimas reflexiones .....	94
<b>Capítulo 3. Ramón del Valle-Inclán y la creación de un género</b> .....	97
1. De Goya a Valle-Inclán a través de la sátira.....	99
2. Primera época: ¿un modernismo atípico? .....	102
2.1. La cuestión del punto de vista .....	102
2.2. Huellas tempranas de la estética grotesca.....	106
2.3. <i>La guerra carlista</i> : una trilogía de transición .....	109
2.4. El cambio del punto de vista: <i>La media noche. Visión estelar de un momento de guerra</i> . 114	
3. Segunda época: desde <i>Divinas palabras</i> hasta el esperpento puro.....	119
3.1. <i>Divinas palabras</i> y la intensificación de lo grotesco.....	120

3.2. <i>Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente: una narración esperpéntica</i> .....	148
4. <i>Martes de Carnaval</i> o el esperpento puro sobre las tablas .....	162
4.1. Los cuernos de don Friolera .....	163
4.2. Las galas del difunto .....	172
4.3. La hija del capitán .....	178
5. Valle-Inclán ante la selección, el antirrealismo y la universalidad .....	186

## **PARTE II. La modernidad cinematográfica española y José Luis García Sánchez** ..... 189

### **Capítulo 4. Cine esperpéntico español** ..... 191

1. Las Conversaciones de Salamanca y su apuesta por el realismo .....	193
2. Un pasado no tan «raqúitico» .....	196
3. 1897-1939 a vuelapluma: aparición de los géneros populares en el cinematógrafo .....	199
4. Edgar Neville: expresionismo y deformación en los años 40 .....	201
4.1. <i>Verbena</i> y sus puntos de encuentro con Valle y Quevedo .....	202
4.2. Valle-Inclán, Goya y Solana en <i>Domingo de carnaval</i> .....	206
5. García Berlanga y Bardem: «elevación y crispación» del punto de vista. Años 50 .....	213
5.1. <i>Esa pareja feliz</i> : primeros pasos hacia la modernidad .....	214
5.2. <i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i> y el cineasta como demiurgo .....	221
6. Después de las Conversaciones: nacimiento del Nuevo Cine Español durante los años 60 .....	227
6.1. <i>El pisito</i> : primer «paso por la tierra» .....	229
7. En torno a las «tres vías» del cine español .....	238
7.1. El cine «metafórico» .....	239
7.2. La «tercera vía» .....	242

### **Capítulo 5. José Luis García Sánchez: originalidad y reescritura** ..... 245

1. Primer filme de la «trilogía de los setenta»: <i>El love feroz o cuando los hijos juegan al amor</i> .	253
1.1. El distanciamiento .....	265
2. Segunda película de la «trilogía de los setenta»: <i>Colorín, colorado</i> .....	267
3. <i>Las truchas</i> podridas de acabar con la ley: broche de oro a la «trilogía de los setenta» .....	272
3.1. <i>Las truchas</i> y el sainete .....	273
3.2. <i>Las truchas</i> y Quevedo: el banquete de Alonso Ramplón .....	277
3.3. <i>Las truchas</i> y el cine metafórico: A es B .....	280
4. <i>La corte de Faraón</i> : primer filme de García Sánchez durante los gobiernos socialistas .....	282
4.1. Consideraciones previas: el «Decreto Miró» de 1983 .....	283
4.2. <i>La corte de Faraón</i> : reescritura de una zarzuela con guion de Rafael Azcona .....	284
4.3. Una narración fragmentada .....	287
4.4. Teatro dentro del cine .....	289
4.5. La zarzuela y el marco fílmico: una relación de «espejularidad compleja» .....	292
4.6. La multiplicidad de narradores y la sátira .....	296
4.7. Materias bajas, figuralidad deformante y comicidad .....	302
5. <i>Pasodoble</i> : la radicalización de la hipérbole .....	303
5.1. Costumbrismo y andalucismo .....	304
6. José Luis García Sánchez como adaptador de Valle-Inclán .....	311
6.1. Otras producciones .....	312



7. <i>Divinas palabras</i> : del antirrealismo teatral al naturalismo cinematográfico .....	314
7.1. Ramón del Valle-Inclán y el cine .....	315
7.2. El punto de vista: una cuestión fundamental .....	317
7.3. Mari-Gaila convertida en heroína .....	319
7.4. Un sacristán «racional».....	331
7.5. Lo grotesco en la pantalla .....	333
7.6. Costumbrismo y folclore .....	334
8. <i>Tirano Banderas</i> : un títere para el cine.....	335
8.1. Animalizaciones .....	336
8.2. Máscaras y caretas .....	338
8.3. Rasgos guiñolescos .....	340
8.4. Apuntes sobre la estructura narrativa y la diversidad idiomática.....	342
9. <i>Esperpentos: Martes de Carnaval</i> para Televisión Española.....	344
9.1. <i>Las galas del difunto</i> .....	348
9.2. <i>Los cuernos de don Friolera</i> .....	354
9.3. <i>La hija del capitán</i> .....	357
9.4. Final .....	360
<b>CONCLUSIONES</b> .....	363
<b>ANEXO I. Entrevista con José Luis García Sánchez</b> .....	377
<b>ANEXO II. Fichas de las películas analizadas</b> .....	401
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	409



## **INTRODUCCIÓN**



## 1. PRELIMINAR

Unos meses antes de que yo naciese mi abuelo perdió la vista; aún guardo una foto del día en que nací en la que me sostiene en brazos, en la habitación del hospital, con gesto muy serio y unas gafas de sol negras cubriéndole el rostro. Nunca pudo ver a su primer nieto, ni volvió a trazar un plano en su mesa de diseño o a pintar una acuarela en su caballete. Uno de los recuerdos más vivos de mi infancia es el modo en que él me tocaba la cara de vez en cuando, pasando las yemas de sus dedos y las palmas de sus manos por mis mejillas, mi nariz, mis orejas, mi pelo. Supongo que fue en aquellos momentos cuando comencé a valorar las imágenes como un privilegio. Mi abuelo me decía siempre dos cosas: una, que las notas que obtiene cada uno en el colegio marcan el lugar que luego se ocupará en la vida; y otra, que el largo del flequillo tenía que llegar solo hasta la mitad de la frente. Yo me reía, sobre todo con la última pues siempre llevé el pelo «a la taza», pero aquella sobre las notas logró, sin duda, el objetivo que se proponía al decírmela: nunca dejé de estudiar. Algún tiempo después de su muerte, cuando yo entraba ya en la adolescencia, mi madre me contó que, durante las últimas semanas en que fue perdiendo la poca visión que le quedaba, veía una y otra vez *Casablanca* pues quería guardarla para siempre en su memoria. A mí, que había crecido con Woody Allen como un compañero más de merienda (es el director favorito de mi madre), aquello me hizo no solo empezar a ver cine de manera compulsiva sino terminar estudiándolo en la universidad.

La literatura, en cambio, se la debo a ella: de niño me leía un par de poemas todas las noches, antes de dormirme, del libro *Los 25.000 mejores versos de la lengua castellana*. Me los sabía de memoria, y todavía los recuerdo: «Del salón en el ángulo oscuro...», «El lagarto está llorando...», «Enorme tronco que arrastró la ola...» o «Con diez cañones por banda...». La literatura ha sido, desde entonces, una parte insustituible de mi día a día. Cuando terminé la carrera de Comunicación Audiovisual, quería ordenar mis lecturas, colocar en un «mapa» a mis autores favoritos: García Lorca, Woolf, Torrente Ballester, Onetti, Marsé, Cunqueiro o Umbral eran solo genios que para mí flotaban en una maraña opaca de estilos, países y épocas. Entonces me matriculé en el Máster de Literatura Española e Hispanoamericana por la rama de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y, un año después, ya no contemplaba otra opción que la de embarcarme en la aventura del doctorado.

Una vez alguien me dijo que siempre que uno escribe sobre cualquier tema, en realidad está escribiendo sobre sí mismo. No tengo la menor duda de ello, y durante todo

este tiempo en que he trabajado sobre literatura y cine, he trabajado en realidad porque sé que las imágenes son un privilegio y porque recuerdo mi infancia como un lugar absolutamente feliz, rodeado de juegos, de campo y de poemas. Supongo que esta es la forma más efectiva de intentar volver allí, y de devolverle a mi abuelo todas las imágenes que eran suyas y que nunca pudo ver.

## **2. PUNTO DE PARTIDA: LA INTERMEDIALIDAD**

Era inevitable, pues, que habiendo estudiado la carrera de Comunicación Audiovisual y cursado después el Máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, no terminase haciendo una tesis sobre las relaciones que se dan entre el cine y la literatura. En mi tesina había trabajado ya sobre la novelización que de su propia película *Elisa, vida mía* (1979) había realizado Carlos Saura en el año 2004, y en la línea del comparatismo podían situarse los pequeños artículos y comunicaciones en congresos que había ido publicando hasta aquel momento. El ámbito de las relaciones intermediales, además, es en el que se centra el grupo de investigación GELyC (Grupo de Estudios de Literatura y Cine) dirigido por José Antonio Pérez Bowie en la Universidad de Salamanca, del cual formo parte y a cuyo proyecto financiado *Transescritura, transmedialidad y transficcionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios* está asociada esta tesis doctoral. Por lo tanto, no existe mejor punto de partida para este trabajo que el de plantear una breve aproximación al campo de estudios en que se encuadra.

### **2.1. Literatura, pintura y cine**

El cine se revela, según Jean-Luc Godard, muchos años antes de la invención del cinematógrafo; tras el rótulo JE SAIS À QUOI TU PENSES y una sucesión de cuadros de mujeres pintados por Manet, el director francés detiene el fotograma de sus *Histoire(s) du cinéma* en el rostro de la camarera de la Folies-Bergère, al que se acerca progresivamente mientras reflexiona: «et qu'avec Edouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole, très exactement, un forme qui pense...». Una forma que piensa. La diferencia entre discurso verbal, racionalizado y perteneciente por tanto al mundo de la construcción cultural, e imagen perceptible por los sentidos, conectada fundamentalmente a la sensación primigenia y propia del mundo natural, se erige como primer escollo en el camino de las reescrituras o transformaciones de obras artísticas de distinta naturaleza.

Así, la adaptación cinematográfica de un texto literario se resiente de rémoras anteriores incluso al nacimiento del propio cine: la misma dificultad que un director contemporáneo puede encontrar al crear una película inspirada en una novela, la hallaba Manet a la hora de hacer pensar a sus mujeres únicamente a través de la expresión plástica. El problema de la transversalidad de significados se remonta al afán de apropiación que la palabra ha mostrado siempre hacia la imagen como origen de toda percepción, y a la búsqueda incesante de constructos racionales que ha caracterizado invariablemente a la imagen creada (González de Ávila, 2010: 114). Como señala Godard en sus *Histoire(s)* a propósito de Manet: formas que transitan hacia el discurso, una forma que piensa.

En este sentido, es necesario abordar el estudio de la adaptación desde una perspectiva semiológica transversal, que no intente dilucidar tan sólo la fidelidad a la obra original, sino que analice los procesos propiamente cinematográficos (es decir, que se sustentan y tienen su filiación en la imagen, en la percepción visual) que permiten la transposición o transformación, la «re-creación» de una nueva obra donde la poderosa presencia del director se imbrique con la ausencia del escritor (Felipe y Gómez, 2008: 46).

Para considerar, a la luz de estos supuestos, una adaptación cinematográfica como exitosa, es necesario retroceder a las teorías de André Bazin, donde expone sus ideas sobre la fidelidad e infidelidad de la adaptación, que terminan por expresar el carácter de la nueva obra; de este modo, «cuanto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador que reconstruya según un nuevo equilibrio» (1990: 118). La fidelidad a la obra originaria se encuentra al final de un camino infiel porque la fidelidad es al espíritu, no a la forma, y requiere de mucho talento para alcanzarse. Fidelidad, sin embargo, que eleva la obra literaria por encima de la cinematográfica ya que no la olvida, no se desprende de ella debido a que su mérito estético estará siempre sujeto al logro anterior, y su calidad se verá condicionada indirectamente por el grado de excelencia de la obra literaria (Pérez Bowie, 2003: 13).

La herramienta primera del director de cine es el guion, que, a diferencia de la novela, no constituye una obra por sí mismo y no se presenta como un artefacto definitivo: «la verdadera adaptación, versión, o llamémoslo como queramos, es la que realiza el director cuando rueda el guion, sea este original o venga de una obra previa» (Azcona, 2002: 123). El producto cinematográfico es, entonces, un producto realizado a partir de una multiplicidad de elementos tomados de otras formas de arte, cuyo primer germen es

el guion. Por lo tanto, la creación no se lleva a cabo solamente en el proceso de transformación o adaptación de la obra literaria original, sino en el rodaje, en la combinación de elementos y en el ulterior montaje, lo que hace necesaria la aplicación de estudios de carácter multidisciplinar que engloben todos los aspectos que conforman un filme. A tenor de estas consideraciones, es necesario remitir al planteamiento teórico de Gaudreault y Jost (1995), para los que el relato fílmico se trata de una escritura en tres tiempos en la medida en que en él se articulan las tres operaciones de *puesta en escena*, *puesta en cuadro* y *puesta en serie*.

Según la postura fenomenológica de Merleau-Ponty, «solo a través de la percepción podemos comprender la significación del cine: un film no se piensa, se percibe» (1977: 91), una adaptación puede ser entendida como la sensibilización, a través de procedimientos de apropiación y de reescritura propios del lenguaje fílmico, de una obra literaria precedente, que es a su vez un artefacto pensado a partir de la *experiencia de la percepción* de su autor y expresado en un sistema semiótico distinto al cinematográfico. Se confrontan así dos formas de producir significados: la visual y la logocéntrica, en cuanto el cine se presenta como un arte perceptivo, y la literatura como un arte reflexivo. Sin embargo, como indica González de Ávila a propósito de esta cuestión, «la transversalidad del sentido quiere que, al formar o percibir una imagen, ese acto sublimado por la fenomenología dentro de una mística del proceso primario y de la experiencia sensorial, los procesos secundarios despierten, y el discurso verbal entre en acción» (2010: 116). Se trata, en fin, el advenimiento de una forma que piensa. Si el cine se revela en la pintura de Manet (o en la de otros pintores modernos) gracias, en parte, a la inclusión de un significado racional en la imagen, las reescrituras fílmicas de textos literarios constituyen un fenómeno muy fructífero en cuanto a la creación de nuevos significados, la transformación de discursos y la generación de formas artísticas únicas y a la vez complementarias. Como afirmaba Cézanne a propósito de su deseo de pintar una escena de *La piel de zapa*, de Balzac, donde este describe un mantel blanco como «una capa de nieve recién caída, sobre el cual se elevaban simétricamente los cubiertos coronados de panecillos rubios»:

Durante toda mi juventud —decía Cézanne— he querido pintar eso, esa capa de nieve fresca... Ahora sé que sólo hay que querer pintar esto: «se elevaban simétricamente los cubiertos y panecillos rubios». Si pinto «coronados» estoy perdido... Y si consigo equilibrar y matizar mis



cubiertos y mis panes como lo están naturalmente, tened la seguridad de que las coronas, la nieve y toda la vibración estarán allí (Merleau-Ponty, 1977: 250).

Este amplio territorio de las reescrituras cinematográficas se encuentra «prácticamente virgen y su “colonización” requerirá mucho entusiasmo y esfuerzo» (Pérez Bowie, 2010b: 17). En el caso de este trabajo, el esfuerzo y el entusiasmo se aplicarán al caso específico del director salmantino José Luis García Sánchez, que se ha dedicado prolíficamente tanto al terreno de la adaptación cinematográfica de obras clásicas españolas como al de la creación cinematográfica a partir de guiones originales.

## **2.2. José Luis García Sánchez: originalidad y reescritura**

La idea está más o menos prefigurada: abordar un estudio sobre la obra de José Luis García Sánchez desde el enfoque comparatista, ya que esta se halla, indudablemente, en un desmerecido estado de abandono por parte de la academia. El cineasta salmantino es, solo superado por Vicente Aranda, el director español que más adaptaciones cinematográficas de nuestra literatura ha rodado desde la instauración de la democracia: diez. Sin embargo, no existe, hasta donde se ha investigado, un estudio sistemático de sus procesos adaptativos, ni un análisis que delimite las coordenadas generales de su obra, creada tanto a partir de guiones originales como de adaptaciones. Cabría citar aquí a Mario Camus, cuando sugiere que la crítica española «tiene mucho recelo contra todo lo que no sale de ahí [refiriéndose a *Cahiers du cinéma*], por eso han chocado con rocas todas las películas, [...] porque no saben explicarlas, no saben por qué se hacen, porque no las hace Godard» (2002: 117).

Las adaptaciones que García Sánchez ha realizado son *La corte de Faraón* (1985), sobre una zarzuela de Palacios Brugueras y Guillermo Perrín; *Hay que deshacer la casa* (1986), a partir de la obra de Sebastián Junyent; *Divinas palabras* (1987), primera adaptación que emprende de una obra de Valle-Inclán; *La noche más larga* (1991), inspirada en el libro *El año que murió Franco*, de Pedro J. Ramírez; *Tirano Banderas* (1993), la segunda vez que adapta de una obra de Valle; *Tranvía a la Malvarrosa* (1996), sobre la novela de Manuel Vicent; *Lázaro de Tormes* (2000), en colaboración con Fernando Fernán Gómez y basada en el clásico; *Esperpentos* (2008), tercera ocasión en que García Sánchez adapta a Valle-Inclán, esta vez con formato de serie de televisión en tres episodios; *Don Mendo Rock ¿La venganza?* (2010), basada en la obra teatral de Pedro Muñoz Seca; y *Los muertos no se tocan, nene* (2011), adaptación de la novela homónima

de Rafael Azcona, que completa la trilogía formada por *El pisito* (1957) y *El cochecito* (1957).

Por otra parte, el mayor éxito de crítica lo alcanzó García Sánchez con su película *Las truchas* (1978), filmada a partir de un guion original y única obra suya premiada en uno de los tres grandes festivales extranjeros, ya que se llevó el Oso de Oro de Berlín del mismo año. Este filme, junto a *El love feroz* (1975) y *Colorín, colorado* (1976), sus dos primeras incursiones como director de largometrajes en el medio cinematográfico, muestra características que lo emparentan directamente con géneros populares como el sainete o la zarzuela, a la vez que está salpicado de ciertos rasgos formales que lo acercan al esperpento valleinclaniano. En este sentido, otras producciones originales parecen apuntar en la misma dirección: *Pasodoble*, una suerte de «astracanada» escrita en colaboración con Rafael Azcona; o *Suspiros de España (y Portugal)*, *road movie* que relata el viaje de dos frailes por la España de los noventa, después del fallecimiento del abad de su monasterio, y que fue definida por José Saramago como una «historia de pícaros modernos» (Sánchez Salas, 2011: 67).

Existe, por lo tanto, en su obra una tendencia muy clara a la apropiación de poéticas que transitan desde los géneros populares hasta la deformación del lenguaje que caracteriza el esperpento; y esta tendencia se produce tanto en sus obras originales como en sus adaptaciones: *La corte de Faraón* está basada en una zarzuela, y no hace falta mencionar de nuevo las tres reescrituras que llevó a cabo de sendas obras valleinclanianas.

### **3. CINE ESPERPÉNTICO: UNA «VETA CREATIVA» POR EXPLORAR**

A la hora de contextualizar a García Sánchez en la historiografía del cine español, surgen varios inconvenientes pues, además de la poca atención que su trayectoria ha recibido por parte del sector académico, su producción supera la treintena de obras entre cortometrajes, capítulos para series de televisión, documentales, docudramas y largometrajes distribuidos a lo largo de más de cuatro décadas.

En este trabajo se intentará demostrar la pertenencia de José Luis García Sánchez a la denominada «vía esperpéntica» del cine español, una modernidad cinematográfica alternativa a la consensuada a partir de las Conversaciones de Salamanca de 1955 y que ha sido explorada ya por autores relevantes como Zunzunegui (2002), Castro de Paz y Cerdán (2011), Castro de Paz y Pena (2005a, 2005b), Pérez Perucha (2011) o Ríos Carratalá (1997). Esta veta creativa se remontaría, según los estudios previos que se

acaban de mencionar, a la deformación de la realidad mediante el lenguaje que caracterizaba los esperpentos de Ramón de Valle-Inclán. Desde el autor gallego esta estética puede rastrearse hasta Francisco de Goya, en el ámbito pictórico, y hasta Francisco de Quevedo en el literario. Nos encontramos, pues, ante una línea creativa que atraviesa no solo la producción de autores distintos y de épocas diferentes, sino tres medios artísticos cuyas características semióticas distan mucho entre sí: la literatura, la pintura y el cine.

### 3.1. Objetivos y metodología

El primer objetivo de esta tesis es el de reconstruir esa línea estética deformante desde el propio Quevedo hasta el cineasta del que nos ocupamos. Para ello, resultará necesario encontrar los puntos de unión entre la literatura quevediana, la pintura goyesca y los esperpentos de Valle. Más allá de la mención superficial de las similitudes formales o temáticas entre sus obras (la aplicación sistemática de la caricatura, el grotesco utilizado como categoría estética, la presencia constante de la sátira, por ejemplo), el reto que me propongo es el de establecer unas coordenadas definidas que estén presentes no solo en estos autores sino en los cineastas que trasladaron estas *formas de contar* a las pantallas.

Desde la defensa que Dámaso Alonso (1933) realiza de una literatura española caracterizada por el antirrealismo, la selección y la universalidad en contraposición a las características realistas, populares y localistas de otro tipo de literatura, intentaremos delimitar esta estética en las obras de los tres autores escogidos. La teoría fundamental sobre la estética grotesca como fenómeno transmedial en la que basaré este trabajo es la de Kayser (2010); en cuanto a su presencia general en la literatura, el trabajo paradigmático de Bajtín (2003) servirá de referencia; y en lo correspondiente a la incidencia concreta que esta estética tiene en la literatura del Siglo de Oro, el estudio de Ziomek (1986) funcionará como punto de apoyo básico. En el capítulo de Quevedo se analizarán los rasgos que separan el *Buscón* de la novela picaresca canónica, representada por *El Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, y cómo esos rasgos incluyen una deformación sistemática de la realidad a través de la manipulación del lenguaje y los elementos del grotesco. Para ello me apoyaré fundamentalmente en los estudios sobre el punto de vista en la novela picaresca de Rico (2000), en las teorizaciones de Gargano (2006) acerca del estilo del *Buscón* o en las consideraciones sobre el género picaresco de Cabo Aseguinolaza (1993). En cuanto a Goya, se buscarán esas mismas características en la evolución estética que sufrió su obra desde los iniciales cartones para tapices hasta las

*Pinturas negras*, pasando por los *Caprichos*, y tomaré como base los conceptos acerca de su técnica pictórica formulados por Ortega (1950), Todorov (2011) o Bozal (2008), entre otros. Para estudiar la equivalencia entre los signos literarios y los signos pictóricos nos valdremos de los estudios sobre semiótica de Eco (1986, 1993) y Villafañe (2006), además de acercarnos a la transversalidad de cierto tipo de símbolos según las tesis de Durand (1993). Por último, un procedimiento similar será aplicado a la obra literaria de Valle, de la cual se escogerán muestras que resulten de interés para este trabajo, bien por la presencia de la estética esperpéntica en ellas, o bien porque serán obras posteriormente adaptadas por García Sánchez. En el caso del autor gallego, los estudios generales de Greenfield (1972), Cardona (2015), Risco (1966) u Oliva (2004), entre otros, nos servirán para asentar las coordenadas a partir de las cuales abordar su teatro esperpéntico; la evolución y los rasgos de su obra narrativa serán enfocados tomando como referencia las aportaciones de De Juan Bolufer (2000) y de Villanueva (2012), principalmente; y para profundizar en la presencia de la estética grotesca en sus textos, así como en sus conexiones con Goya, los trabajos comparativos más relevantes de los que nos valdremos serán los de González López (1966), Jerez-Farrán (1989) y Esturo Velarde (1986).

En la segunda parte del trabajo se detallará la presencia de este tipo de rasgos esperpénticos en una serie de autores y filmes del cine español que, a partir de los años 40 del siglo XX, retoman la vía deformante de la que venimos hablando y la aplican a sus producciones. Para ello se tomarán como referencia las siguientes obras: *Verbena* (1941) y *Domingo de Carnaval* (1945), ambas de Edgar Neville; *Esa Pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951); *¡Bienvenido, Mister Marshal!* (Luis García Berlanga, 1953); y *El pisito* (Marco Ferreri, 1959). El objetivo de la puesta de relieve de este camino transitado por una parte de la cinematografía española durante los años centrales del siglo es el de profundizar en los elementos estéticos y narrativos que los enmarcan en él; para ello utilizaré esencialmente la terminología de Genette (1989a, 1989b, 2004), de los narratólogos cinematográficos Gaudreault y Jost (1995) y de los teóricos Caseti y di Chio (2010). Será en esta parte de la investigación cuando los trabajos de historiadores del cine español antes mencionados como Castro de Paz, Zunzunegui, Pena, Cerdán, Carratalá, Pérez Perucha y Arocena Badillos nos sirvan de guía sobre la cual ir resaltando qué aspectos de la narrativa y la estética cinematográficas dotan a esta poética de su peculiar tono grotesco y deformador.

Por último, para poner de relieve todas estas características esperpénticas en buena parte del cine de García Sánchez, se analizarán, en primer lugar, sus tres primeros filmes

originales: *El love feroz*, *Colorín, colorado* y *Las truchas*. En segundo término, se abordarán los análisis de *La corte de Faraón*, escrita por primera vez junto a Rafael Azcona e inspirada en una zarzuela, y *Pasodoble*. Los trabajos de Utrera Macías (2012), Peláez Pérez (2003a, 2003b), Navarrete Cardero (2012), Prats Benavent (2010) o Bernardo Salas (2011), así como el libro de entrevistas con el propio director de De la Torre (2016) o la entrevista que yo mismo le hice a García Sánchez en abril de 2015 (incluida en los anexos finales de este trabajo), serán los pilares principales sobre los que edificar su trayectoria, por otra parte esencial para el cine español. Finalmente, se dedicarán los últimos capítulos del trabajo a estudiar las adaptaciones que de las obras de Valle-Inclán llevó a cabo el director salmantino: *Divinas palabras*, *Tirano Banderas* y *Esperpentos*, que es en realidad una miniserie para TVE que adapta a la pequeña pantalla los esperpentos de *Martes de Carnaval* en tres capítulos. Las diferencias entre estas reescrituras y las obras originales del director salmantino serán especialmente atendidas; para ello nos valdremos de los trabajos sobre cine y literatura de Utrera Macías (2007), Pérez Bowie (2004, 2013), Trecca (2010), Urrutia (1983), Sánchez Noriega (2000), Guarinos (2003), Abuín (2004) o Peña-Ardid (1992), entre otros.

En definitiva, ambos objetivos del trabajo se interrelacionan, y podrían fijarse en dos preguntas de investigación. La primera: ¿Existe una vía estética antirrealista y deformante que marca una parte muy relevante de la producción artística española desde el siglo XVI? Y, si es así, ¿qué elementos caracterizan esta estética y cómo se muestran en la literatura, la pintura y el cine? La segunda: ¿Puede incluirse José Luis García Sánchez en esta vía estética antirrealista y deformante que sigue una parte del cine español a partir de los años cuarenta? Y, de incluirse en esta vía, ¿qué elementos de su obra apoyan esa inclusión, y cómo se muestran en sus adaptaciones de clásicos literarios y sus obras originales?

#### **4. AGRADECIMIENTOS**

Esta tesis no habría sido posible sin la guía, el consejo, el apoyo y la honestidad de José Antonio Pérez Bowie. Él fue el mejor profesor que he tenido y es una de las personas que más admiro. Su discurso, su sabiduría reposada y su refinado sentido del humor han hecho de estos cuatro años una etapa que nunca olvidaré: ha sido un honor ser su último doctorando. Javier Sánchez Zapatero es el ejemplo que siempre he intentado seguir. Su honradez, su talento, su energía y su amistad lo han convertido en una suerte de «hermano mayor» académico para mí. Si él no se hubiese implicado de la forma en

que lo hizo conmigo, nunca habría sido capaz de terminar esta tesis. Francisca Noguerol, Paqui, fue la primera profesora que me mostró lo que es una universidad de verdad. A ella le debo todo: fue ella la que me animó a matricularme en el Máster, la que me presentó a José Antonio antes de que me diese clase, la que me abrió las puertas de la docencia, la que sigue ayudándome y animándome en todos los ámbitos imaginables. A los tres, de corazón, gracias: me habéis hecho sentir como en casa.

Tampoco habría escrito esta tesis sin la beca predoctoral que me concedió la Junta de Castilla y León en octubre de 2014. Gracias a ello he podido trabajar con una tranquilidad de la que, desgraciadamente, no muchos doctorandos gozan. Cuando leí la resolución y vi mi nombre en la lista fui consciente de que alguien iba a pagarme por hacer lo que más me gusta. Y eso, en los tiempos que corren, es un auténtico privilegio.

Quiero agradecer a todos los que me recibieron en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en la que hice una estancia de investigación durante dos meses en el año 2015, tutorizada por el profesor Wolfgang Bongers y financiada por el Programa Iberoamérica del Banco Santander. Especial mención merece la profesora Rocío Rodríguez Ferrer, que me acogió en el país como si fuese uno más de su familia. También me gustaría dedicar unas palabras a Simone Trecca, profesor de la Università degli Studi Roma Tre que me recibió en mayo de 2017 para una breve estancia docente. De aquellas clases y conversaciones aproveché muchas ideas que contribuyeron a la redacción de esta tesis doctoral.

La Filmoteca de Castilla y León ha sido de gran ayuda en todo este tiempo, no solo porque allí visioné la mayor parte del corpus fílmico escogido sino porque en su acogedora biblioteca pasé un buen número de horas. Debo agradecer a todos los empleados su amabilidad y su gentileza, así como a su directora, Maite Conesa Navarro, que me pusiera en contacto con José Luis García Sánchez. Él, más tarde, tuvo la amabilidad de concederme una divertida entrevista en la terraza de un bar de Madrid. Vaya también al director un caluroso agradecimiento.

Pero el trabajo no es lo más importante. Sin mis amigos Couto, Raquel, Valeriano, Jose, Borja y Carlos habría sido muy difícil superar la morriña y adaptarme a esta ciudad que no huele a salitre; especialmente sin Raquel: con ella he compartido todo el camino que me ha traído desde el Máster hasta aquí, y también la experiencia chilena. Su amistad y su comprensión han hecho de estos años una etapa muy feliz.

Por último, los imprescindibles: mis padres, mi hermano, mi hermana y Teresa. Mis padres, con su amor y su paciencia, con su apoyo incondicional, sus valores y su

sensibilidad han hecho de mí la persona que soy. Mi hermano no es solo mi hermano: es mi mejor amigo. Crecimos juntos rodeados de aquellos juegos, de aquellos campos y de aquellos poemas, y así seguimos, con casi treinta años. Mi hermana es una pequeñaja a la que he visto convertirse en mujer, y eso lo dice todo. Que me perdone por las incontables películas de Miyazaki que le he hecho ver; sabe que su hermano es un aburrido que solo lee libros gordos y ve pelis muy lentas.

Teresa es, sencillamente, lo mejor de mi vida. Sin ella, nada tendría sentido.

## CONCLUSIONES





La obra cinematográfica de José Luis García Sánchez merece mayor atención de la crítica, la historia y la teoría cinematográficas. La inclusión de parte de su producción en la vía del antirrealismo, la selección y la universalidad era sin duda necesaria para una ponderada valoración de sus filmes, que si bien no todos presentan las mismas características, tanto sus guiones originales, sobre todo los escritos en colaboración con Rafael Azcona, como algunas de sus adaptaciones tienen rasgos lo suficientemente claros como para considerar al salmantino un director de la vía del cine esperpéntico. Se ha demostrado, también, por qué varias de sus reescrituras de textos literarios trastocan el sentido original de las obras precedentes, y por qué otras los trasladan a la pantalla con resultado satisfactorio.

Es necesario recuperar, ahora, las preguntas de investigación en las que basaba mis hipótesis de partida. La primera se cuestionaba acerca de si existe una vía estética antirrealista y deformante que marca una parte muy relevante de la producción artística española desde el siglo XVII; y, de ser así, qué elementos caracterizarían esta estética y cómo se muestran de modo transversal en la literatura, la pintura y el cine. Creemos que, en consonancia con los autores que ya habían apuntado esta línea creativa, sí se ha demostrado su existencia y, además, se han aportado algunos puntos de luz sobre los elementos que la hacen posible y que van repitiéndose a lo largo de su evolución. Las maneras diversas en que se manifiestan en distintos sistemas semióticos también se han intentado clarificar, aplicando a cada medio artístico los conceptos teóricos que mejor se adecúan a ellos. Para argumentar esta respuesta afirmativa, debemos recordar el modo en que comenzaba este trabajo: recuperando la reivindicación que hacía Dámaso Alonso, a principios de la década de los treinta, del carácter antirrealista de buena parte de la literatura española para resignificar su valor ante las continuas simplificaciones a que la crítica la sometía. Su principal objetivo era la puesta de relieve de nuestra literatura como algo más que una copia servil de la realidad, construida a través de la colección de tópicos costumbristas y la adición de elementos folclóricos. Para ello, el poeta del 27 aludía a dos autores fundamentales, Góngora y Quevedo, y los contraponía, el primero, a Lope de Vega, y el segundo al género picaresco cuyos cánones habían establecido el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*. Las poéticas de estos dos autores consistían en manipular, cada uno de un modo distinto, el lenguaje mediante procedimientos literarios que lo alejasen de sus referentes; así, frente a una literatura realista que tenía como objetivo principal la verosimilitud (las obras de Lope de Vega o la novela picaresca canónica) se erigiría otra que buscaba la elaboración artística del lenguaje (la poesía de

Góngora o el *Buscón* de Quevedo). El estilo grotesco de Quevedo practicaba la deformación sistemática de la realidad para sugerir aspectos de esta que no se podían ofrecer al lector mediante la estética realista y a través de la manipulación de la forma se llegaba, entonces, a la vía que Dámaso Alonso definió como de antirrealismo, selección y universalidad. Para encontrar las divergencias entre la poética quevediana y la literatura realista nos hemos remontado al fructífero debate teórico en torno a las características del género picaresco, y hemos identificado el elemento configurador del género en la utilización de un punto de vista intradiegético. Basándonos en los estudios de Gargano, por otra parte, hemos establecido cuatro rasgos fundamentales que definen el *Buscón*: el tratamiento de las materias bajas, la ausencia de comentarios, la figuralidad deformante y la comicidad distanciadora. En el tratamiento de las materias bajas es donde se inserta el principio de *selección* del que hablaba Dámaso Alonso: a través de la incidencia de Quevedo en los aspectos más desagradables de la realidad, la estética grotesca cobra especial relevancia. El hecho de introducir en el relato unos aspectos de la realidad y no otros provoca que el autor construya su propio universo cerrado y autónomo, a diferencia la reproducción fiel de la realidad que intenta la literatura realista. Por otro lado, la ausencia de comentarios es lo que aleja al *Buscón* del costumbrismo, puesto que Quevedo no inserta en él descripciones acerca de las actividades cotidianas de los personajes con el mero objetivo de dotar de verosimilitud a la historia: aquí se halla, principalmente, contenido el principio de *antirrealismo* que mencionaba Dámaso Alonso. Para otorgar más importancia al uso del lenguaje y a su modificación literaria, Quevedo disloca el punto de vista intradiegético característico de la novela picaresca, de cuyos moldes se sirve para estructurar la historia de don Pablos, y «coloniza» al narrador autor, tomando así las riendas del relato cual demiurgo. La figuralidad deformante se consigue a través de procedimientos literarios relacionados con el conceptismo barroco y que abundan en la acumulación de figuras retóricas para la caracterización de personajes y situaciones a través del lenguaje; la caricatura, por ejemplo, a través de figuras animalizadoras o hiperbólicas, cobra especial relevancia en el *Buscón*. En último lugar, la comicidad distanciadora tiene mucho que ver con la estética grotesca y la subversión de los valores tradicionales, generalmente a través de la sátira, lo cual provoca que la impiedad del autor con respecto a sus personajes sea una de las características fundamentales de la literatura quevediana. El carácter universal de la obra de Quevedo se logra mediante la imbricación de estos cuatro elementos, que alejan el relato del popularismo (pues el narrador no utiliza el lenguaje coloquial), del localismo (pues no se da importancia a la verosimilitud, lo cual

deviene en la escasa o nula relevancia de los lugares donde transcurre la acción) y del costumbrismo (pues no se reproducen escenas de la vida cotidiana).

El siguiente eslabón de nuestra cadena era Francisco de Goya. A partir de los estudios que al maestro aragonés dedicaron Ortega, Todorov y Bozal, fundamentalmente, se han establecido dos aspectos clave de su pintura: uno, la técnica del «planismo» que describe Ortega y que dota a los cuadros cortesanos de Goya de un aire irrealista; otro, el progresivo viraje de su estética desde el costumbrismo inicial de los tapices a la casi abstracción de las *Pinturas negras*. Para estudiar los cambios que se fueron produciendo en su obra con el paso de los años tomamos como ejemplo el estudio de la preparación y ejecución final del *Capricho* número 13, con la leyenda «Están calientes». Las diferencias que existen entre los dibujos preparatorios y el resultado final son una progresiva simplificación de las formas con la consiguiente disminución de la referencialidad, una reducción considerable de los objetos y personajes presentes en el grabado y una hiperbolización de la caricatura; la aplicación de estas técnicas pictóricas, que anticipan el expresionismo, provoca un distanciamiento del pintor con respecto al tema y un alejamiento de la obra de los cánones realistas de la pintura neoclásica, a la vez que la acercan a muchos filmes vanguardistas que más de un siglo después caracterizarían el cine alemán. En segundo lugar, el tratamiento de los temas costumbristas por parte de Goya sufre una brutal transformación desde sus cartones para tapices hasta los murales de la Quinta del Sordo. Tomando como ejemplo *La pradera de San Isidro* y *La romería de San Isidro*, el primero un tapiz y el segundo una pintura negra, se observan algunos rasgos similares a los que presentaba el *Buscón* de Quevedo: una ausencia de comentarios, en cuanto a que la mostración de las actividades cotidianas y pintorescas desaparece; y una disminución de la narratividad que se sustituye por la mera presencia de los personajes del mismo modo que en el relato quevediano se atenuaba la narración para presentar descripciones en las que el principal protagonista era el lenguaje. El análisis del *Aquelarre de la Alameda* y del *Aquelarre* de los murales arroja conclusiones similares: Goya viaja desde el costumbrismo hasta el antirrealismo a través de la selección de los objetos representados y su deformación sistemática.

El esperpento, pues, lo había inventado Goya; pero no es hasta principios del siglo XX, con Ramón del Valle-Inclán, cuando esta peculiar estética antirrealista, grotesca y deformante alcanza el estatus de «género». El autor gallego, desde sus primeras novelas, marcadas por el esteticismo modernista, evoluciona paulatinamente hasta la más radical de las sátiras que caracteriza la trilogía de *Martes de Carnaval*. El distanciamiento del

punto de vista, que asoma desde las novelas carlistas, se practica en *La media noche* y adquiere su dimensión definitiva en *Divinas palabras*; después, a partir de la década de los veinte, se une al trasfondo sociohistórico de las tramas, a la simplificación de los escenarios y a la caricaturización extrema de los personajes para formar definitivamente el esperpento. La estética grotesca y deformante que practica Valle está muy relacionada con la que utilizaba Quevedo, ya que abunda el uso de las animalizaciones, las máscaras, las caretas y los procedimientos de guiñol. El carácter expresionista de su estilo, logrado a partir de los ritmos de puntuación y los contrastes lo acerca, además, a Francisco de Goya. En Valle-Inclán, finalmente, ya se atisba la presencia del cinematógrafo, cuya aparición fue coetánea al autor gallego: las rápidas sucesiones de espacios y la abundancia de acotaciones en sus obras dramáticas eran recursos muy probablemente inspirados por el montaje cinematográfico y sus estrategias narrativas, lo cual en ocasiones lleva a afirmar la irrepresentabilidad de su teatro.

Una vez demostrada la primera hipótesis de la investigación, es el momento de abordar la segunda, que se preguntaba si puede incluirse José Luis García Sánchez en esta vía estética antirrealista y deformante que sigue una parte del cine español a partir de los años cuarenta; y, de incluirse en esta vía, qué elementos de su obra apoyarían esa inclusión, y cómo se muestran en sus adaptaciones de clásicos literarios y sus obras originales. Para argumentar nuestra respuesta, afirmativa a todas luces, hay que recordar que en la segunda parte del trabajo, después de que Valle nos hubiera dejado a las puertas del cine, hemos seguido la misma lógica que había guiado nuestros pasos desde el barroco hasta el siglo XX. Así, se rebatía la consideración de la modernidad fílmica española a partir de las poéticas realistas adoptadas por numerosos realizadores en las Conversaciones de Salamanca de 1955: frente a un Nuevo Cine Español anclado en el realismo, cuyos estilemas habrían sido fundamentalmente importados del neorrealismo italiano, existiría otro, enraizado en la vía artística del antirrealismo que proponía Dámaso Alonso, y que es necesario poner de relieve para entender buena parte de la evolución estética del cine español a partir de los años 40 y situar a numerosos autores que tradicionalmente han sido desatendidos por la crítica. La presencia de los géneros populares en el cine español se remonta a las producciones del período republicano. Autores como Gubern o Pérez Perucha han identificado el origen de la *españolade* (españolada) en aquellos años, en medio de una amalgama de temas que fluctuaban entre los tópicos folclóricos andalucistas y los melodramas folletinescos y que habían sido importados por el séptimo arte de la zarzuela y el sainete; pero autores como Castro de

Paz o Ríos Carratalá han contribuido a resaltar la presencia de un discurso alternativo al cine oficialista y propagandístico ya durante la década de los cuarenta. En las películas de Edgar Neville pueden observarse las influencias claras del expresionismo del que fue precursor Francisco de Goya y representante destacado, ya en el siglo XX, José Guitérrez Solana, y cómo este recupera temas y formas expresivas de ambos pintores. A pesar de su simpatía hacia el régimen, la obra de Neville puede considerarse un puente de unión entre la estética esperpéntica valleinclaniana y los cineastas que a lo largo de los años cincuenta la retomarían, ya que películas como *Verbena* o *Domingo de carnaval* ponen de relieve el propio lenguaje cinematográfico y, a partir de técnicas fílmicas como los cambios de ocularización, una fotografía contrastiva entre las luces y las sombras y una selección temática acorde con la estética grotesca (los *freaks*, los cuerpos fragmentados, los banquetes pantagruélicos, por ejemplo) logra una deformación en la que subyace la miseria cotidiana y la desintegración social que marcaron el período de posguerra. Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem recogen el testigo de Edgar Neville y proponen, en su primer filme *Esa pareja feliz*, un juego metaficcional y un punto de vista distanciado que remitía claramente a Valle y a la «manera de demiurgo» en que manejaba a sus personajes. Los jóvenes cónyuges, atrapados en una realidad que los oprime con su falta de oportunidades laborales y sus costumbres tradicionales, recuerdan el día en que se conocieron y, desde el presente, echan un vistazo a su vida pasada, concretamente cuando observaron Madrid desde lo alto de una noria rota. Castro de Paz y Cerdán sitúan en esta escena del filme el máximo exponente del distanciamiento y la crispación de la mirada que se daban en el género esperpéntico. Más adelante, Berlanga continuaría dirigiendo películas en la misma línea creativa, entre ellas *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, con cuyo análisis de la escena del prólogo se ha mostrado la perspectiva demiúrgica desde la que el cineasta dirigió la película, y los constantes recursos metaficcionales que ponen el acento en el lenguaje cinematográfico, desdeñando así el concepto de la transparencia de la instancia narradora, vital en el cine clásico. La entrada de Rafael Azcona, guionista de la mayoría de los filmes de José Luis García Sánchez y principal representante de la estética deformante en la industria cinematográfica española, se produce con la guionización de su novela *El pisito* para el director italiano Marco Ferreri. La película continúa en la senda de la mostración de personajes caricaturizados a través de una estética expresionista, y de la puesta de relieve de los defectos de una sociedad urbana, en este caso, cuya miseria moral alcanza cotas inexplicables. Esta veta creativa no fue lo suficientemente cultivada en los años siguientes debido, en primer lugar, a la aparición

de una joven hornada de nuevos directores que habían asistido a las Conversaciones de Salamanca en el año 1955, y en segundo lugar a las transformaciones que en la política del cine se efectuaron desde la Dirección General de Cinematografía presidida por José María García Escudero desde el año 62. Estas nuevas directrices que se dieron desde el régimen buscaban potenciar los filmes de jóvenes realizadores que contaban con la etiqueta de «interés especial», cuyos estilemas se asemejaban más a los del “cine de autor” que se estaba produciendo durante aquellos años en Europa. A partir de los años setenta algunos productores y cineastas apuestan por una «tercera vía» que se desarrolla entre los dos tipos de filmes que en aquel tiempo copaban la industria del cine español: la comedia subgenérica y el cine de autor. Siguiendo a autores como Monterde, Hopewell, Caparrós, Torreiro o Benet, esta «tercera vía» se caracteriza por el afán de acercar a un público mayoritario un cine de cierta calidad a través de un lenguaje accesible. Es en esta corriente estética donde se encuadran los primeros filmes de José Luis García Sánchez, y desde cuyos códigos populares el director salmantino comenzaría a deformar progresivamente su lenguaje fílmico.

A partir del análisis de una parte representativa de su obra cinematográfica, hemos encontrado diversos elementos que arrojan varias conclusiones. Las características de sus tres primeros filmes, *El love feroz*, *Colorín, colorado* y *Las truchas*, estrenados en la segunda mitad de la década de los setenta, presentan una unidad temático-estilística que nos ha permitido agruparlos bajo la etiqueta de «trilogía de los setenta». Los dos primeros son los que más se corresponden con los rasgos generales de la «tercera vía», dada su temática y la mayoría de sus características formales. Sin embargo, en ellos existe ya cierta «esperpentización» de los personajes y las tramas, y sobre todo una puesta de relieve del lenguaje cinematográfico a partir de varias rupturas del pacto ficcional. En *El love feroz* y *Colorín, colorado*, dos filmes escritos por Juan Miguel Lamet y protagonizados por, prácticamente, el mismo elenco de actores, la exageración hortera de los elementos de atrezo de los escenarios busca resaltar la mentalidad desfasada de la generación de los padres, de manera similar a cómo Quevedo, Valle-Inclán y Goya presentaban de manera expresionista muchos de sus escenarios; los personajes, tanto jóvenes como adultos, se presentan caricaturizados por medio de su aspecto físico, sus diálogos y sus acciones, igual que en la estética deformante del *Buscón*, los *Caprichos* o los esperpentos; la narración modifica en ciertos momentos su duración, diferenciando claramente la temporalidad del relato de la temporalidad de la historia, del mismo modo en que Valle mezclaba movimientos «atorbellinados» con instantes de «quietismo

estético»; la variación, en ciertos momentos, de la focalización cero hacia una focalización interna a través de ocularizaciones primarias y secundarias, lo cual significa una dislocación del punto de vista; y la ruptura del pacto ficcional se produce con insertos, por ejemplo, de efectos sonoros extradieгéticos que los personajes oyen, o con miradas directas a cámara que constituyen deгéticos cinematográficos. *Colorín, colorado*, presenta, sin embargo, una característica argumental que la diferencia de *El love feroz*: su crítica a la hipocresía de ciertos sectores de la izquierda progresista. Por su parte, *El love feroz* se centra en las relaciones familiares entre los padres y los hijos de dos familias. Este hecho nos ha llevado a definir *El love feroz* como un filme «de interioridad» y *Colorín, colorado*, como una película «de exterioridad», pues mientras la primera mantiene su trama en las relaciones familiares, la segunda expande esas relaciones hacia el ámbito político-social, aumentando así su capacidad crítica. *Las truchas*, su mayor éxito de crítica pues ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín, debe ser considerada, a mi modo de ver, como un híbrido extravagante entre cine esperpéntico, cine sainetesco y cine metafórico. En ella, la estética grotesca se muestra en su máxima expresión y alcanza las cotas más altas de toda la filmografía de García Sánchez. La trama es casi inexistente, y la cámara se limita a presentar un banquete en el que los socios de un club de pesca se comen las truchas podridas que ha pescado de modo fraudulento (esto es, que ha recogido de un sumidero) el ganador del concurso anual. Las concomitancias entre esta situación y la escena del banquete en casa de Alonso Ramplón, de *La vida del Buscón*, son evidentes. La selección y degradación de las materias tratadas (sexuales, escatológicas, etcétera), la figuralidad deformante (los personajes actúan a partir de muecas y exageraciones constantes), y la comicidad distanciadora (el hecho de que un grupo de personas se estén comiendo truchas podridas siendo conscientes de ello, y que además, aun muriendo algunos, sigan haciéndolo) hacen de esta película un ejemplo perfecto del grotesco cinematográfico. Por otro lado, las características de su argumento lo acercan estrechamente al sainete, ya que se trata de una película coral que presenta una suma de situaciones aisladas o discontinuas, además de utilizar estereotipos que provocan la falta de desarrollo de los personajes y una acción dramática que se revela secundaria en relación con la galería de tipos que se muestra. Finalmente, su premisa es una metáfora clara sobre la realidad de la época, puesto que en aquel tiempo (en plena Transición política) los procuradores en cortes estaban, según el propio director, «comiéndose las truchas podridas de acabar con la ley». Esto lo acerca al cine metafórico español que en los años sesenta y setenta desarrolló plenamente sus formas con directores como Carlos



Saura y Víctor Erice, aunque su lenguaje no contiene los procedimientos metafóricos elusivos o los dobles sentidos de este tipo de cine.

Después de esta «trilogía de los setenta», con cuya última película García Sánchez conoce el éxito de crítica a nivel internacional y esperpentiza al máximo su poética, el director salmantino estaría sin rodar hasta 1985, año en que se encarga de dirigir *La corte de Faraón*, cuyo guion escribe Rafael Azcona, lo cual supondrá su primera colaboración. Las características del contexto político, con el PSOE en el poder por primera vez en democracia, provocaron una reforma total del panorama industrial del cine español. El conocido como «Decreto Miró», propugnado por la entonces Directora de Cinematografía Pilar Miró, provocó el auge de la figura del productor-director e incentivó a Televisión Española a que colaborase muy activamente en la producción de filmes y, con ello y otras medidas, se produjo una estandarización estilística que buscaba la factura tradicional de un cine de cierta calidad que en muchas ocasiones adaptaba grandes clásicos literarios.

*La corte de Faraón*, escrita y rodada ya sin ningún tipo de cortapisa debido a que la censura había desaparecido completamente, es un «ajuste de cuentas» con los censores. La historia trata sobre la preparación, puesta en escena y prohibición de la zarzuela *El casto José*, plagio de *La corte de Faraón* que Perrín y Palacios estrenaron en 1910, a través de las declaraciones ante el comisario y el cura censor en la comisaría donde los tienen detenidos. La película es relevante en cuanto a su juego metaficcional, ya que presenta un relato marco en el que se enmarca una zarzuela, estableciéndose entre ambos relatos, uno diegético y el otro metadiegético, una relación de «espejularidad compleja» según las teorizaciones de Pérez Bowie. Este tipo de estructura narrativa acerca el filme a otras obras analizadas en la primera parte del trabajo, especialmente a *Los cuernos de don Friolera*. Además de esta puesta de relieve del lenguaje cinematográfico, la caricaturización de los personajes, el realce de los temas eróticos y sexuales y la comicidad distanciadora hacen de *La corte de Faraón* un crisol de elementos grotescos. Por otra parte, la ridiculización de los cuerpos policiales, del clero, de la burguesía y de las clases populares revela a un autor muy distanciado de sus personajes y que los trata con una impiedad absoluta, tal y como los trataba en el esperpento Valle-Inclán.

Todos los filmes de García Sánchez menos *Las truchas* son encargos de distintos productores. En el caso de *Pasodoble*, el director salmantino y Azcona recuperaron un antiguo guion en el que unos españoles sin trabajo, emigrados en París, ocupaban el Louvre. El objetivo no era otro que ajustarse al encargo del productor, que les había

pedido literalmente «un *Cocodrilo Dundee* a la española». *Pasodoble* parte de la misma premisa que el antiguo guion, pero en la ciudad de Córdoba, en la que una familia ocupa el Museo Pontiroles. Este filme nos ha servido para resaltar la decadencia de las formas esperpénticas, utilizadas previamente por García Sánchez en su «trilogía de los setenta» y que el director había perfeccionado, sobre todo, en *Las truchas* y *La corte de faraón*. El agotamiento de esa fórmula se hace patente en la planitud de los personajes, el uso de un humor chabacano y epidérmico y la insuficiencia narrativa. Estos rasgos, unidos a la presencia abundante de elementos folclóricos y costumbristas hacen que *Pasodoble* se acerque más a géneros populares como el astracán de Pedro Muñoz Seca, la antigua «españolada» de los años treinta y la comedia subgenérica de los sesenta y setenta. Se trata de un filme claramente alineado en la vía del popularismo, el costumbrismo y el localismo.

Los últimos análisis fílmicos que hemos llevado a cabo se centran en las adaptaciones que de distintas obras valleinclanianas realizó García Sánchez a lo largo de su carrera: *Divinas palabras*, *Tirano Banderas* y *Esperpentos* (*Martes de Carnaval*, en tres episodios, para Televisión Española). La adaptación de *Divinas palabras* significa plenamente la conversión de una obra teatral antirrealista en una obra cinematográfica naturalista. La *Tragicomedia de aldea* no está considerada, en rigor, un esperpento, pero presenta los rasgos más importantes del género. Apoyándonos en autores como Villanueva, Urrutia, Utrera o Pérez Bowie hemos señalado la adaptación superficial que del argumento de *Divinas palabras* realiza el director salmantino. Esto puede ser debido a que el guion no era del gusto del director y, por lo tanto, fue rodando, según sus propias declaraciones, el filme «con el libro de Austral en la mano». De todos modos, se ha profundizado en los mecanismos narrativos que alejan la película de su hipotexto, y la transformación fundamental se produce en el personaje de Mari-Gaila, convertida en heroína positiva de una historia en cuya versión original no existen héroes ni antihéroes sino que todos los personajes se mueven como títeres empujados por sus pulsiones. El hecho de que la protagonista fuese Ana Belén y el productor de la película su marido Víctor Manuel tiene mucho que ver en la transformación de Mari-Gaila. También el sacristán o Séptimo Miau sufren cambios; el primero de ellos es presentado como un cornudo que sufre pero que presenta cualidades racionales, a diferencia de los rasgos guiñolescos que lo caracterizaban en la obra original; el segundo se convierte en un galán que protagoniza una aventura romántica con Mari-Gaila, borrándose así los rasgos de crueldad que presentaba en el texto base. Por otra parte, la estandarización del estilo en

las grandes producciones y en concreto en las adaptaciones de clásicos literarios durante los años ochenta influyó en la elección de un lenguaje cinematográfico tradicional, en el que se privilegia la verosimilitud y la transparencia de la instancia narradora. La recreación de la Galicia rural de los años veinte, con el reflejo de sus costumbres y festejos folclóricos, alinea la cinta con las poéticas realistas y costumbristas y la separan de la vía deformante que hemos trazado a lo largo del trabajo. *Tirano Banderas*, ya en la década de los noventa, continúa la senda marcada por *Divinas palabras*, pero muestra una mayor preocupación por el traslado de las cualidades guñolescas de los personajes a la pantalla. Esto puede deducirse de la simplificación de la novedosa estructura narrativa de la novela, que presentaba un relato circular a través de la técnica del simultaneísmo con un gran número de capítulos que constituían pequeñas cápsulas micronarrativas. La opción de los guionistas fue la de reducir el número de episodios representados en el filme y ordenarlos de forma cronológica según el orden temporal de la historia, lo que muestra una vez más la adhesión de la cinta al lenguaje cinematográfico tradicional. Sin embargo, la preocupación por «ilustrar» los comportamientos fantochescos de los personajes se revela en la actuación de Gian María Volonté como Santos Banderas y en algunos otros actores como Juan Diego, que interpreta a un Nacho Veguillas absolutamente animalizado, o Javier Gurruchaga, que se mete en la piel del Barón de Benicarlés para hiperbolizar su condición de homosexual a través de gestos y movimientos exagerados. La riqueza idiomática del texto original, que suponía un auténtico crisol de las variedades del español, tanto peninsular como latinoamericano, se traslada parcialmente a la pantalla mediante la contratación de actores de múltiples nacionalidades. *Esperpentos*, por último, es una miniserie encargada por Televisión Española y que consta de tres capítulos que adaptan los esperpentos incluidos en la trilogía *Martes de Carnaval: Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija del capitán*. En ella se observa una preocupación por el lenguaje fílmico no explorada hasta el momento en sus otras adaptaciones. El cineasta salmantino, que había ideado el guion, de nuevo, en colaboración con Rafael Azcona, traslada a la pequeña pantalla recursos metaficcionales similares a los que había utilizado Valle-Inclán en *Los cuernos de Don Friolera*. Siguiendo Trecca, hemos definido la presencia de una parte «parafílmica» en los tres episodios que recrea la vida y el contexto del autor mediante imágenes documentales y narradores en *off*, y la existencia de una ficción marco protagonizada por Don Manolito y Don Estrafalarío que «explica» u opina sobre las ficciones enmarcadas, que presentan la historia de los esperpentos en sí. Este tipo de recursos se dan en los tres episodios, lo que denota la habilidad del director

para usar mecanismos propios de la pequeña pantalla e insertarlos en una adaptación seriada. Por otra parte, cada uno de los esperpentos presenta características fílmicas parecidas que tienen que ver con la irrealización del relato a través del subrayado de la falsedad de los escenarios y de las situaciones, de la visibilidad del lenguaje cinematográfico y la caricaturización de los personajes. La distancia e impiedad con que se trata a los protagonistas es, a diferencia de *Las galas del difunto* en la que se cambia sustancialmente el final de la obra, similar a la practicada por el autor gallego. De este modo, afirmamos que *Martes de Carnaval* para televisión constituye la adaptación más lograda de las tres que llevó a cabo el director salmantino porque pone el acento en el lenguaje fílmico y no solo en la traslación argumental de la historia al medio audiovisual.

Todas estas apreciaciones demuestran que, efectivamente, existe una vía esperpéntica muy definida en el cine español en la que es necesario incluir a García Sánchez como uno de sus principales representantes. De todos modos, somos conscientes de que este trabajo podría haber enfocado con mayor amplitud la obra de los autores estudiados en el primer apartado, Quevedo, Goya y Valle-Inclán, para encontrar en ellas más elementos con los que sustentar las comparaciones que se han establecido en la segunda parte con el esperpento fílmico. La cantidad y la calidad de sus obras es abrumadora; quizá otros trabajos puedan ampliar y mejorar lo que en este se ha intentado esbozar, teniendo en cuenta que la nómina de autores y obras que presentan características similares es amplia. Muchos estudios podrían insertarse en esta línea creativa, como lo ha hecho esta tesis doctoral, y expandir no solo a otras obras, artistas o épocas el alcance de la vía esperpéntica española sino a otros medios artísticos. También podría haberse seguido una metodología más rigurosa en los análisis, pero la multiplicidad de enfoques teóricos que ofrece la Literatura Comparada nos lo ha puesto difícil; somos conscientes de ello y una de las tareas para el futuro es la de mejorar en ese aspecto. Quizá hagan falta esfuerzos de otros en ese sentido que cubran las carencias teóricas y metodológicas que puede presentar este trabajo. Con todo, se ha intentado arrojar un poco más de luz sobre algunas ideas previamente formuladas por la academia en relación al cine esperpéntico. Sirva esta tesis doctoral sobre José Luis García Sánchez para situar al director salmantino como puente, sustentado por los guiones de Rafael Azcona, entre la generación de Berlanga, Bardem y Ferreri y la de Almodóvar, Álex de la Iglesia, Pablo Berger u otros cineastas jóvenes como Carlos Vermut. Las líneas de investigación se multiplican y el futuro se presenta lleno de posibilidades: desde las series de televisión de las cadenas generalistas (*Aída* o *La que se avecina* son solo dos ejemplos) hasta las películas más

taquilleras de nuestras salas (la reciente *Abracadabra*, de Pablo Berger, o *Las brujas de Zugarramurdi*, de Álex de la Iglesia), la veta creativa del esperpento, ya absolutamente adaptada al lenguaje audiovisual, sigue dando ejemplos de su buena salud y de su inagotable capacidad para retratar a la sociedad española.