

LA DEFORMACIÓN DEL LENGUAJE FÍLMICO EN *LAS TRUCHAS* DE JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ (1978)¹

José SEOANE RIVEIRA

Universidad de Salamanca

seoaneriveira@usal.es

Algunas consideraciones previas

A De entre todas las películas que dirigió el cineasta salmantino José Luis García Sánchez (1941), *Las truchas*, estrenada en 1978, ha sido generalmente la más valorada por la crítica, y no solo gracias al Oso de Oro que obtuvo en el Festival de Berlín de aquel año (una Berlinale en la que compitieron, por ejemplo, *Los jugadores de ajedrez* de Satyatit Ray o *Noche de estreno* de John Cassavetes), sino a su potente mezcla de elementos que tenían origen, por un lado, en soluciones estilísticas configuradas a partir de los Nuevos Cines de los años sesenta y, por otro, en las formas de entretenimiento populares españolas.

José Luis García Sánchez no terminó su formación en la Escuela Oficial de Cine (heredera del antiguo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) pero allí coincidió, entre los años 1962 y 1965, con compañeros como Manuel Gutiérrez Aragón y tuvo como profesor, por ejemplo, a Luis García Berlanga, lo que provocó que rápidamente empezase a trabajar en el mundo del cine. Junto a Basilio Martín Patino firmó el guion y el montaje de la película² *Canciones para después de una guerra* (1971), o codirigió el documental *Queridísimos verdugos* (1977); con Carlos Saura trabajó de *script* durante el rodaje de *La caza* (1965) y con Manuel Gutiérrez Aragón escribió el libreto de *Las truchas*. Todas estas colaboraciones, entre otras, conformaron su aprendizaje del oficio cinematográfico, en el que se mezclaban técnicas, como el propio director resalta, que profundizaban en «el montaje, dándole vueltas a la narración hasta que tiene su forma» (en referencia

¹ Este trabajo de investigación ha sido realizado bajo la financiación de la Junta de Castilla y León mediante una beca de contratación predoctoral de personal investigador asociada al proyecto de investigación «Transcritura, transmedialidad y transfuncionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios (1980-2010)», del Grupo de Estudios de Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca y cofinanciada por el Fondo Social Europeo.

² Película o, mejor, «chisma», como él mismo denomina a los proyectos que realizó con el famoso director castellano y leonés: «Yo con Basilio he podido hacer quince o veinte películas. Vamos, quince o veinte *chismas*. La palabra es *chismas*, no *zaleos*, como dicen en Salamanca, pero casi. Porque hacíamos documentales, vídeos raros para exposiciones, incluso hicimos la Nueva Ilustración Española, que era una revista de vídeo, era una especie de avance sobre las cadenas privadas de televisión... líos» (García Sánchez, 2015: 2).

al método de trabajo de Patino), con otras que tenían que ver con la escenografía, «la imagen, concebir la imagen, [saber] siempre dónde colocar la cámara, la luz...» (en alusión al proceso creativo de Saura, en este caso) (García Sánchez, 2015: 1).

Durante la década de los sesenta, la actividad política clandestina del cineasta salmantino afincado en Madrid fue reseñable, lo cual tuvo su reflejo en su desempeño profesional. En una época en la que la feroz represión de las libertades por parte de la dictadura franquista prohibía la existencia legal de formaciones políticas, el contexto en el que se movía la disidencia a veces producía situaciones inverosímiles:

Ricardo Muñoz Suay [...] fue un dirigente muy alto del PCE, que tuvo debates ideológicos muy fuertes y que, con Claudín y Semprún, se escindió del PCE. Esto fue en el 62, 63 o 61. De modo que, cuando él fue de ayudante de dirección a *Nueve cartas a Berta*, ya no estaba en el PCE. Entonces, Ricardo Muñoz Suay se pasó toda la película queriendo afiliarme, a mí, al PCE. Él, que ya no estaba, a mí, que sí estaba. La clandestinidad produce ese tipo de monstruosidad (2015: 5).

La situación política de los años sesenta, con la censura más relajada³ pero vigilando tanto los guiones literarios como las obras terminadas, provocó el nacimiento del denominado «cine metafórico» que tuvo como objetivo enunciar ciertas situaciones o criticar aspectos sociales y políticos de la España del momento mediante el uso de técnicas elusivas donde la metáfora y las dobles lecturas se erigieron como procedimientos fundamentales de la construcción fílmica, por un lado, y de la recepción espectral, por el otro. Algunas de las películas más representativas del movimiento fueron *La caza* (1965) o *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura, la mencionada *Nueve cartas a Berta* (1966), de Basilio Martín Patino, *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice o la más tardía *El corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón. En ellas, la mayoría de las técnicas utilizadas, como la alteración de la temporalidad, la visibilidad del lenguaje, la visión subjetiva o el acceso a la intimidad psíquica de los personajes, características de los modos de representación modernos y las narraciones paramétricas estudiadas por David Bordwell y habitualmente ligadas al cine lírico (Pérez Bowie, 2015: 293-304), configuraron una suerte de patrón estilístico que pervivió hasta la entrada de los años ochenta, con la Transición en pleno desarrollo y la construcción de nuevos sistemas de organización, entre ellos los de los sindicatos, como principal foco de trabajo.

Es en estos momentos cuando García Sánchez, tras acumular una década y media de experiencia como guionista, ayudante de dirección o montador, y tras haberse estrenado como director con *El love feroz* durante la *Setmana del Cinema Espanyol* de Molin de Reis en 1973, además de firmar en 1975 la corrosiva *Colorín, colorado*, se decide a rodar *Las truchas* a raíz de una experiencia personal, compartida con él por Gutiérrez Aragón, y las convulsas disputas que por aquel entonces tenían lugar en las Cortes Generales tras la desintegración del régimen franquista. Estas

³ El nombramiento en 1962 de José María Escudero como Director General de Cinematografía, unido al contexto económico aperturista, provocó que «tanto al cine como al teatro les fue encomendado un papel de relieve: se trataba de demostrar con obras que [...] en el país soplaban nuevos vientos: que, como en el resto de Europa, el Estado estimulaba la creatividad de los artistas [...] y que hasta los límites de la censura, hasta entonces muy estrechos, se ampliaban con criterios más elásticos» (Torreiro, 1995: 297).

consideraciones previas sobre la experiencia del director salmantino, las técnicas de los distintos «modos de contar» en los que se desarrolló como ayudante de otros cineastas y las implicaciones políticas tanto del contexto como de su propia militancia ideológica tienen su importancia a la hora de aproximarse a *Las truchas*.

«Las truchas podridas de acabar con la ley»

La idea originaria para el guion del film surgió durante un banquete al que García Sánchez acudió junto a su esposa, Rosa León, y su amigo y compañero cineasta Manuel Gutiérrez Aragón, y que había sido organizado por la peña de pesca que presidía el padre de la cantante. El mismo García Sánchez lo explica:

Era un momento muy confuso [...]. Estábamos todo el día dedicados a la preparación del congreso, a CCOO, a la desaparición del sindicato vertical [...]. Y un día [...] fuimos a una cena de una peña de pescadores que daba mi suegro, nos quedamos completamente alucinados con el discurso que dio. ¡El discurso era muchísimo más exagerado que el de la película! Nos empezamos a reír [...]. Entonces, la escribimos (De la Torre García, 2016: 65).

Un discurso, el de la comida real, que comenzaba de la siguiente forma: «Vosotros –a los de la peña–, que estáis abajo, en la parte baja de la pirámide, no me podéis ver a mí. Pero yo os veo a todos; yo sé todo lo vuestro. Vosotros no podéis saber nada de lo mío, porque al mirar hacia arriba os ciega la luz que desprende el poder» (García Sánchez, 2015: 9).

García Sánchez se propuso, pues, rodar una película colectiva contratando a actores profesionales o aficionados según lo que sus propias amistades o las casualidades le dictaban (De la Torre García, 2016: 66-67); al mismo tiempo que su militancia de izquierda se veía reflejada en su participación asamblearia en Comisiones Obreras o su dedicación a los congresos del Partido Comunista, su vertiente creativa se activó por estos mismos sucesos y por la vida real, de la que extrajo una metáfora perfectamente funcional para mostrar lo que estaba ocurriendo en la Transición Española: «Esa película trata de que, en ese mismo año que se hizo *Las truchas*, estaban los procuradores en cortes post-franco comiéndose las truchas podridas de acabar con la ley. Se estaban inmolando colectivamente» (García Sánchez, 2015: 10).

De ahí el argumento del filme: una peña de pescadores se reúne en un restaurante para celebrar la victoria de su presidente en un concurso de pescar truchas que ellos mismos habían organizado. El menú consiste, además, en las propias truchas pescadas por el ganador que, en el momento de ser servidas, huelen mal y muestran signos de evidente podredumbre; debido a ello el espectador descubre que el campeón de la asociación hizo trampa y obtuvo las truchas clandestinamente de un sumidero cercano al río para ganar el concurso. Sin embargo, la mayoría de los comensales, por pudor o miedo a las represalias e instigados por la directiva de la peña, actúan como si nada estuviese ocurriendo y prosiguen con el banquete, comiendo las truchas podridas, mientras se suceden una serie de acontecimientos provocados por una huelga general en curso que afecta también a los trabajadores del restaurante.

En un texto anterior acerca de la estructura metafórica de *Las truchas* y su efectividad en la denuncia de ciertos comportamientos de la sociedad española de la época (Seoane Riveira, 2015), señalé la aparente contradicción de unas declaraciones de García Sánchez de 1978 en las que afirmaba que «*Las truchas* es una película muy colectiva y, al mismo tiempo, una película rabiosamente de autor» (Hernández Les, 1978: 252). La definición de un film como «película de autor» estaba por aquel entonces, del mismo modo que en la actualidad, asociada a la idea moderna de autor que había guiado parte del cine francés, primero, y europeo después, desde los años cincuenta del siglo XX y que tiene que ver con cierta «ideología romántica de creación individual» (Metz, 1970: 30). Esta voluntad de estilo provoca que mediante el uso personal del lenguaje fílmico el director pretenda dejar una huella, subrayar el propio lenguaje y hacerlo visible, lo cual provocaría, también en palabras de Christian Metz, un «progresivo enriquecimiento de lo decible fílmico» (1970: 30). ¿Cómo puede ser compatible una intención colectiva, tan profundamente comprometida con la realidad cotidiana de la época, con las pretensiones autorales de las que hablaba el joven García Sánchez el año del estreno?

La deformación del lenguaje fílmico en *Las truchas*

La pervivencia de cierto tipo de literatura y pintura antirrealistas en el cine español, especialmente aquellas que buscaban indagar en la realidad mediante la deformación sistemática del lenguaje, ha sido propuesta como eje fundamental sobre el que giraría la modernidad cinematográfica en España en contraposición al llamado Nuevo Cine Español, cuyos estilemas pudieron ser importados del neorrealismo y posteriormente de la *nouvelle vague* a partir de las Conversaciones de Salamanca⁴. Esta tradición estética, fundamentalmente esperpéntica si se aplica la definición que del género hizo su creador, «el mundo de los esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico» (Valle-Inclán, 1928: 3), remonta su anclaje literario a la obra del escritor y poeta Francisco de Quevedo, cuya novela *El Buscón* (1626) se caracteriza fundamentalmente por el extremismo en la selección de materias bajas, la comicidad distanciadora, la ausencia de comentarios que reducen el costumbrismo y la figuralidad deformante (Gargano, 2006: 128).

Si bien *Las truchas* posee rasgos que la acercan al sainete⁵, es evidente que la elección temática, ciertos elementos narrativos y la utilización más o menos hiperbólica de técnicas caricaturescas permiten establecer algunos paralelismos entre la película de García Sánchez y la obra quevediana.

La elección de la premisa argumental se produjo, como he señalado, a partir de una experiencia que vivieron el director y el coguionista. Las maneras del discurso del presidente de la peña de pesca, en un contexto político como el de la Transición incitaron a Gutiérrez Aragón y a García Sánchez a

⁴ Véanse, principalmente, los trabajos de Zunzunegui (2002), Ríos Carratalá (1997), Castro de Paz (2011) o el reciente volumen de estudios coordinado por Zubiaur y Arocena (2015).

⁵ Ver, para más información, Seoane Riveira (2015).

escribir un libreto en el que los miembros de una asociación de pescadores reunida para un banquete acaban ingiriendo, conscientemente, truchas podridas que fueron recogidas de un sumidero para ganar un concurso. La metáfora tiene su referente claro en la situación política del momento, como declaraba el propio director, en la que los procuradores en Cortes se estaban comiendo las «truchas podridas» de acabar con la ley; la historia, pues, de un banquete en el que los comensales ingieren pescado podrido sería la puesta en escena imaginaria de la situación real a la que se refiere.

En este punto es preciso mencionar los dos elementos de la técnica narrativa quevediana que, según Valeriano Bozal, permiten que el distanciamiento de la mirada y la representación del mundo como guiñol se hagan efectivos. Estos son, para él, «a nivel global, la suspensión del tiempo, [y] en lo referente al *Buscón*, la presencia del hambre y la miseria» (1980: 119). Utilizando como ejemplo la descripción del Dómine Cabra, Bozal pone de relieve el uso del hambre y la miseria como marco temático a partir del que suspender el tiempo de la narración; esto es, el hambre, al situarse en primer plano, se convierte en el horizonte de la narración y cuando esta surge, todo el aparato narrativo se supedita a su satisfacción, a la necesidad de saciarla (1980: 116).

La construcción narrativa del banquete en casa de Alonso Ramplón, en la novela del *Buscón*, obedece a esta misma estructura: Pablos siente un hambre acuciante y acude a saciarla a casa de su tío; de este modo se efectúa la «suspensión temporal» en el relato y Quevedo coloniza a su narrador actor para presentar una escena, un cuadro, podría decirse, absolutamente distorsionado gracias a la manipulación lingüística. Desde este planteamiento puede concluirse que la sucesión cronológica de acontecimientos que provoca el avance de la historia no es más que un marco desde el que el escritor presenta una serie de situaciones en las que, mediante la deformación del lenguaje:

Altera el discurrir natural de las cosas, la percepción empírica de los acontecimientos, personajes y situaciones, sacándoles del contexto en que se encuentran y situándoles en otro bien distinto: la realidad se distorsiona y retuerce y, con nítida lucidez, recuerda a un tablado de marionetas en el que los personajes se han convertido en muñecos. La realidad quevedesca es una realidad esperpéntica (1980: 119-120).

El mundo se convierte en un escenario cerrado, gobernado únicamente por la mirada descarnada del autor y sus impulsos estéticos, despegado de las leyes que rigen la realidad natural y sometido a sus propias normas: las normas del arte, que permiten revelar mediante herramientas literarias la verdad que se oculta tras la percepción cotidiana de las cosas.

Lo grotesco como categoría estética

Si se establece un paralelismo entre el banquete de Ramplón y este que se presenta en la película de *Las truchas*, lo primero que se debería destacar es el uso de lo grotesco elevado a categoría estética en ambos relatos.

La presencia a lo largo del *Buscón* (y de buena parte de la obra quevediana) del realismo grotesco definido por Bajtín (2003) es notable⁶; este banquete se erige en ejemplo perfecto de ello. Quevedo presenta una comida sobre la que previamente se ha deslizado la sospecha del canibalismo de la misma forma en que se presenta un ritual serio, pero trastocando su sentido a través de las técnicas narrativas y el uso del lenguaje. Señala Bajtín que «en el folclore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia» (2003: 8). La disposición inicial de la escena contiene, incluso, alusiones bíblicas:

Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su réquiem eternam, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes. Dijo mi tío: «Ya os acordáis, sobrino, lo que os escribí de vuestro padre». Vínoseme a la memoria; ellos comieron, pero yo pasé con los suelos solos, y quedéme con la costumbre; y así, siempre que como pasteles, rezo una avemaría por el que Dios haya (Quevedo, 2007: 201).

La mención del responso se convierte en irónica cuando se revela que dedica al muerto del que se ha extraído la carne para cocinar el pastel, siguiendo la tónica de toda la obra. Así, lo que se presenta en tono (las alusiones bíblicas y religiosas que remiten a la última cena) y organización (llegan los invitados, se sientan a la mesa, la bendicen) como un culto serio se revela grotesco mediante la parodia de todos los elementos solemnes: es lo que Bajtín llama «degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (2003: 20). Esta transferencia halla su propio camino hacia lo más bajo (las excreciones, el vómito) mediante lo que Alonso (1933) denominaba «metáforas descendentes»: desde el plano espiritual que sugiere la celebración de un rito de tono y organización serios, el narrador lanza su relato hacia lo corpóreo y no solo se detiene ahí sino que continúa para terminar en el nivel «estrictamente fisiológico y visceral» (Goytisolo, 1977: 40)⁷.

Es este uno de los múltiples fragmentos en los que el narrador actor, Pablos, se diluye en el narrador autor y por lo tanto el punto de vista se distancia. En su análisis de la estructura del libro, Cánovas coloca el episodio del banquete y la descripción de los personajes que a él acuden dentro de la categoría de «narración de hechos concretos», en el primer caso, y de «episodio descriptivo» en el segundo, y considera que se inaugura en este pasaje un nuevo modelo de descripción: «no se describe un personaje sino una serie de individuos que tienen alguna característica en común; en este caso, la ordinariez» (1996: 77)⁸.

En este salto desde la narración a la descripción pura se produce muy claramente la usurpación, por parte de Quevedo, de «la personalidad del narrador, transgrediendo las convenciones literarias

⁶ La organización del relato ha sido, además, comparada con los ciclos festivos anuales: libro I, cuaresma; libro II, carnaval; libro III, amor y fecundidad (Pérez Venzalá, 1997).

⁷ Goytisolo toma como referencia para sus reflexiones el estudio previo del hispanista francés Maurice Molho (1972). *Introducción al pensamiento picaresco*. Madrid, Anaya.

⁸ Cánovas también sitúa en estos episodios de Segovia la causa de la posterior actitud de Pablos: «le han puesto en contacto con sus orígenes [...] a partir de la relación con el tío y las noticias de sus padres; Pablos querrá huir de esta realidad y el intento de aparentar ser otra cosa, unido al deseo de medrar, será su objetivo a partir de este momento» (1996: 77).

impuestas por el texto mismo», para así pasar «revista a una serie de tipos y situaciones mediante un personaje interpuesto», Pablos, que no funciona como eje alrededor del cual se organizan los hechos sino como mero observador, imparcial, que da testimonio de la situación que lo rodea (Ynduráin, 2007: 35). Y esta situación, como tantas otras a lo largo del relato, tiene que ver con la animalidad de los hombres: de un banquete se viaja, mediante la distorsión de la realidad, a la más grotesca de las comilonas. Quevedo está, pues, seleccionando episodios que se adecuan a sus objetivos: la deformación de una actividad social que tiene que ver con necesidades fisiológicas, previamente escogida de entre muchas otras para formar parte del libro, mediante procedimientos verbales que revelan el ingenio estilístico del escritor.

Las truchas, por su parte, sigue unas líneas narrativas similares. El banquete, que ha de ser celebrado de modo ceremonial, representa un rito solemne que se abre con el discurso del campeón del concurso amañado como si del responso de Ramplón se tratase. De hecho, el sujeto es presentado como «flamante campeón» tras haber pescado «ciento veinte truchas de las cuales no importa siquiera la cantidad, sino la calidad», porque según indica el presidente de la cofradía, «no importa cuántas sino cómo, dónde». Este recurso de la antífrasis que designa algo a través de sus características contrarias era muy habitual en el cine de la Transición, en el que la ironía se utilizaba para resaltar aspectos criticables de la sociedad del momento⁹.

Este es el pistoletazo de salida para una historia que, tomando como horizonte narrativo el hambre (el hambre de los protagonistas, el ansia por comer, ya demostrada en las primeras escenas a través de los violentos encontronazos que tienen lugar para conseguir un sitio en el restaurante), suspende toda acción y deja que la cámara «respire» entre los comensales para describir su progresiva y doble intoxicación, moral y alimentaria. Se trata de un procedimiento similar al operado por Quevedo en ciertos pasajes del *Buscón*, también por Goya en su evolución estética¹⁰ y por Ramón del Valle-Inclán en sus acotaciones y las unidades descriptivas que suponen muchos capítulos de *La media noche*, *visión estelar de un momento de guerra* (1917) y *Tirano Banderas* (1927). La suspensión de la acción, de todos modos, no es total, ya que las características del relato cinematográfico le imponen la sucesión narrativa; sin embargo esta se ve mitigada o demorada, siguiendo las definiciones de Pérez Bowie (2015: 293), lo cual puede equipararse a las detenciones narrativas en el *Buscón* que no buscan completamente la descripción estática sino que ofrecen un marco en el que suceden cosas a nivel micronarrativo (las peleas del banquete, por ejemplo) mediante las que se busca la creación de efectos en el lector. Los comensales, en *Las truchas*, se dedican a interactuar entre ellos, mientras los camareros y cocineros, en huelga, desde la cocina (situada metafóricamente en la planta baja: proletariado *versus* burguesía) continúan enviándoles alimentos en mal estado y cocinados de modo deliberadamente antihigiénico.

⁹ También Valle-Inclán utilizaba este recurso, absolutamente irónico, en sus esperpentos, sobre todo en cuanto a los nombres de los personajes y sus características reales (por ejemplo, la Doña Simplicia, dama intelectual, de *La hija del capitán*). Para más información, véase Risco (1966: 256-260).

¹⁰ Bozal (1980) analiza la sustitución de la narratividad en el cuadro del Aquelarre de la Alameda de Osuna por la «pura presencia» del Aquelarre de las *Pinturas negras*.

Es entonces cuando García Sánchez pone de relieve el lenguaje cinematográfico. La película ya había empezado con un rótulo que, después de anunciarse el título y su victoria en el Festival de Berlín, informa: «Dirección de José Luis García Sánchez». Este procedimiento de apertura, unido a la música de fondo que se utiliza, la *Chaconne* de la *Partita número 2* para violín de Bach, muestra cierta adhesión al cine de autor de la época, en el que se resaltaba por encima de todo el nombre del director responsable para señalar su importancia artística, y en el que también se utilizaba la música clásica de estas características (piénsese en Bergman, Tarkovski o Godard) para elevar el tono cultural de la obra y dotarla, a la vez, de cierta poeticidad.

En el banquete, García Sánchez utiliza un montaje analítico que se compone de largos planos secuencia en los que el uso del *travelling* y la *steadycam* es constante. Este tipo de montaje se sitúa en las antípodas del montaje sintético, propio de las narrativas tradicionales, y se asimila a los cines modernos por lo que contiene de duración, de tiempo, y porque tiende a la presentación de situaciones «ópticas y sonoras» puras en las que la cámara se convierte en un personaje más de la acción, para que el espectador, en lugar de observar una concatenación de situaciones encadenadas por causas lógicas, se «introduzca» en la narración y la experimente desde dentro. Es lo que Deleuze ha denominado imagen-tiempo, una característica fundamental que nos marca la entrada a la modernidad fílmica occidental (1987: 13-15).

Esta técnica de grabación en planos secuencia (incluso existen varios que presentan la comida con un giro de trescientos sesenta grados), a la que Deleuze asignó una función experiencial, esto es, de introducción al espectador en la historia, funciona como una suerte de equivalente cinematográfico de la «colonización» del narrador actor Pablos por parte del narrador autor Francisco de Quevedo. García Sánchez aprovecha las tendencias y mecanismos narrativos del cine moderno para introducirse en la mostración y hacer al espectador partícipe vivencial del banquete.

Las materias tratadas se caracterizan también por presentar un cariz grosero que contrasta con la aparente solemnidad del acto y de ciertos comportamientos de los asistentes, en consonancia con el realismo grotesco que se daba en el *Buscón* y su subversión, mediante el humor y la corporalidad, de rituales sociales oficializados. En una brillante reseña crítica, Molinuevo destaca de *Las truchas* su funcionamiento como objeto artístico que produce una experiencia poliestética, y alude a este término precisando que el filme «huele mal». No solo se trata, pues, de una película a contemplar desde la butaca sino de una obra destinada a ser experimentada desde muchos ángulos: el tratamiento constante de ciertas materias corporales y las técnicas fílmicas utilizadas para mostrarlas así lo refrendan. En palabras de Molinuevo, que lleva la experiencia del espectador un paso más allá, la película debe ser vista:

En 4D (como coautores). La experiencia es ya poliestética, de una intensa corporalidad. Ya no se trata del espectador, ni del hermeneuta sino de la recreación, de la coautoría de la película. Del esencialismo hermenéutico se pasa a la complejidad perceptiva corporal. Es entonces cuando se está, no solo viendo o interpretando una película, sino recreando cine. [...] La experiencia de la película a través las imágenes mismas, entrando el 4D, es decir, las imágenes sensoriales. [...] Y te das cuenta por fin de la clave, de por qué no ha prosperado (al menos hasta ahora): huele mal, muy mal. No metafóricamente sino físicamente: hiede (2015).

Esos procedimientos de subversión de la solemnidad a los que hacía referencia Bajtín como propios del grotesco realista se muestran en *Las truchas* a nivel temático y formal: planos detalle de mujeres que se masturban por debajo de la falda o se abanicán la entrepierna para no tener calor, de juegos sexuales entre hombres y mujeres que tocan con los pies los genitales del que o la que tienen enfrente, etcétera. Pero tampoco se libran los representantes del proletariado, esto es, los cocineros y camareros en huelga: una muchacha se desnuda y se besa con sus compañeros, además de tirar sus bragas a la olla del caldo porque una invitada había reclamado que este tuviese «más sustancia». El jefe de sala, ahogado por las deudas, recurre a la marihuana que le ofrecen sus empleados para liberar el estrés, y mantiene relaciones sexuales con otra de las comensales: «Ven, Caperucita, que te voy a enseñar la lámpara de Aladino», le dice, antes de entrar con ella en los servicios.

Todo ello, mientras los invitados se dividen entre los que niegan la podredumbre de las truchas y las comen, y los que no se atreven a hacerlo. El presidente resalta, en varias ocasiones, la calidad del pescado: «Las truchas las garantizo yo. Aquí está en juego el honor de un compañero. Aquí hemos venido a comer truchas. Todo el mundo a la mesa». Y muchos de los comensales niegan el mal sabor, o lo achacan a otros motivos, habiéndose incluso muerto una señora, desmayado varios invitados y vomitado muchos de ellos: «Lipotimias. ¿Estamos intoxicados? No, no. Pachuchos, pachuchos», «No es por las truchas, es la salsa la que está mala», «Aquí no pasa absolutamente nada», etcétera.

Final

García Sánchez opta por la utilización de mecanismos narrativos que ponen de relieve la baja de las personas y subvierten un acto solemne en una celebración de lo feo, de lo grotesco, de la animalidad. Tal y como hacía Quevedo, el director salmantino aprovecha las características técnicas de las que disponía para poner en práctica una revisión de ciertos tipos y personajes de la sociedad de la época: el patrón explotador que no paga a sus empleados, el ganador del concurso, representante de la hipocresía y la corrupción, la burguesía cuya única pretensión es la de la apariencias, el proletariado y sus míseras condiciones salariales... El director salmantino aprovecha una temática profundamente enraizada en la contemporaneidad y establece una metáfora muy clara con sucesos políticos que estaban ocurriendo en aquella época, y se sirve de procedimientos cinematográficos modernos (asociados al cine de autor) para la puesta de relieve de determinadas materias grotescas que produzcan el contraste y lleven a cabo la subversión de la oficialidad, la caída de las máscaras sociales. El final, con el *mâitre* y sus empleados abandonando el restaurante fumados y riendo, mientras cantan *Volver*, obedece a esa máxima según la cual el esperpento es el sainete despojado de su final feliz.

Las poéticas deformantes que utilizan lo grotesco para ejecutar críticas feroces a la realidad de la época, y que como se ha dicho pueden remontarse a la obra de Quevedo, Goya o Valle-Inclán, tienen una continuación clara en cierta veta cinematográfica española en la que es necesario e

ineludible incluir a José Luis García Sánchez. Sirvan estas someras y breves reflexiones sobre *Las truchas* como un pequeño paso en esa dirección.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, D. (1933): «Escila y Caribdis de la literatura española», *Cruz y raya*, primera época, 7 (octubre), pp. 77-102.
- BAJTIN, M. (2003): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1980): «Quevedo y Goya», *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-362, pp. 112-131.
- CÁNOVAS, M. (1996): *Aproximación al estilo de Quevedo*. Kassel, Reichenberger.
- CASTRO DE PAZ, J. L. – CERDÁN, J. (2011): *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid, Cátedra.
- DE LA TORRE GARCÍA, J. (2016): *José Luis García Sánchez. El humor como bicarbonato*. Madrid, Notorious Ediciones.
- DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (2015): *Primera entrevista con JLGS. Inicios, esperpento, tardofranquismo*. Realizada por J. Seoane Riveira. Inédita.
- GARGANO, A. (2006): «La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad: el caso del Buscón», *La Perinola*, 10, pp. 123-131.
- GOYTISOLO, J. (1977): «Quevedo, la obsesión excremental», *Disidencias*. Barcelona, Seix Barral, pp. 117-136.
- HERNÁNDEZ LES, J. y GATO, M. (1978): *El cine de autor en España*. Madrid, Castellote editor.
- METZ, C. (1970): «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en R. BARTHES y O. BURGELIN *et al.*, eds., *Lo verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.
- MOLHO, M. (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*. Madrid, Anaya.
- MOLINUEVO, J. L. (2015): *Las truchas, notas para una presentación*, en <https://joseluismolinuevo.blogspot.com.es/2015/05/las-truchas-notas-para-una-presentacion.html> (última consulta 3/5/2017).
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2015): «¿Existe un equivalente cinematográfico de la novela lírica? Notas sobre la “narración mitigada” en la pantalla», *ALEC*, 40/1, pp. 281-309.
- PÉREZ VENZALÁ, V. (1997): «El ciclo festivo de un bufón llamado Don Pablos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LII/2, pp. 205-219.
- QUEVEDO, F. (2007): *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Edición de D. Ynduráin. Madrid, Cátedra.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997): *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante, Universidad de Alicante.

- RISCO, A. (1966): *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el Ruedo ibérico*. Madrid, Gredos.
- SEOANE RIVEIRA, J. (2015): «Cine metafórico y comedia en el posfranquismo: crítica social en Las truchas de José Luis García Sánchez», en M. MARCOS y E. CAMARERO, eds., *Actas del II Congreso Internacional Historia, Arte & Literatura en el cine en español & portugués. Hibridaciones, Transformaciones & Nuevos Espacios Narrativos*. Vol. Tomo I. Salamanca, Hergar Ediciones Antema, pp. 152-165.
- TORREIRO, C. (1995). *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)*, en R. GUBERN, ed., *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 295-340.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del (1928): *Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra*. Entrevista realizada por G. Martínez Sierra. ABC, p. 3.
- YNDURÁIN, D. (2007): *Estudio introductorio a La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Madrid, Cátedra, pp. 13-94.
- ZUBIAUR GOROZIKA, N. – AROCENA BADILLOS, C. (2015): *Sonrisas y lágrimas de España: esperpento, humor negro y costumbrismo en el cine español*. A Coruña, Vía Láctea Editorial.
- ZUNZUNEGUI, S. (2002): *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.