

GARCI Y EL OTRO LADO: UNA BECA EN MISKATONIC GARCI AND THE OTHER SIDE: A SCHOLARSHIP AT MISKATONIC

Gonzalo GONZÁLEZ LAIZ

I. E. S. Claudio Sánchez Albornoz, León
gonzalonzalez@hotmail.com

Resumen: José Luis Garci posee una filmografía llena de melodramas amorosos con tintes románticos y melancólicos. Sin embargo, no mucha gente conoce su relación con lo fantástico, la cual se plasmó en la serie televisiva *Historias del otro lado* (1987- 1992). Con posibilidades para experimentar y plena libertad creativa, ¿fue esta serie solo una anécdota en la carrera del director o, tal vez, estamos ante la culminación de todas las constantes temáticas de su obra?

Palabras clave: José Luis Garci; series de televisión; lo fantástico; cine español.

Abstract: José Luis Garci has a filmography full of romantic melodramas with melancholic overtones. However, not many people know their relationship with the fantastic, which could be adapted to the screen in the television series *Historias del otro lado* (1987-1992). With possibilities to experiment and full creative freedom, was this series just an anecdote in the career of the director or, perhaps, are we facing the culmination of all the constant themes of his work?

Keywords: José Luis Garci; television series; the fantastic; Spanish cinema.

José Luis Garci (Madrid, 1944) es uno de los directores de cine españoles más reconocidos. Ganador del Óscar, el Emmy y el Goya, sus películas se han visto por festivales como el de Berlín, Montreal, Sundance, Chicago... Es Premio Nacional de Cinematografía y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Editor de la revista de cine —y ahora editorial— Nickel Odeon, también dirigió y presentó durante diez años el programa *¡Qué grande es el cine!* (La 2 de TVE), en el que se emitían películas clásicas seguidas de un debate sobre las mismas con diferentes invitados del mundo del cine o de la cultura.

Tal vez sea menos conocida su labor como escritor, a pesar de que comenzó su carrera siendo crítico de cine y guionista. Ha publicado más de una decena de libros y está en posesión del Premio Clarín, el Pluma de Plata, el González Ruano, el Continente de Periodismo y el Premio Puerta de Oro de Relatos.

Esta abrumadora presentación se puede completar con otros datos más anecdóticos pero significativos como que *Volver a empezar* (1982) fue la primera película en conseguir para España el Óscar a la mejor película de habla no inglesa. Que ha sido nominado cuatro veces en esta categoría, por las dos nominaciones que tienen Almodóvar, Buñuel, Armiñán o Rovira Beleta. Que *La cabina* (Antonio Mercero, 1972), con guion de Garci y Antonio Mercero, es el programa más premiado de la televisión española. Que *Canción de cuna* (1994) fue la primera película española invitada al Festival de Sundance fuera de competición. O que su filmografía ha tenido retrospectivas en Los Ángeles (1991), Buenos Aires (1993), El Cairo (1994), Casablanca (2009) o La Habana (2009).

Es muy conocida su devoción por el cine clásico americano, que conoció y disfrutó en su infancia y juventud, aunque también admira obras clásicas de cualquier otra cinematografía, incluida la española. Esta pasión por el clasicismo estético le llevó a recoger el Óscar con una americana blanca semejante a la que llevaba Humphrey Bogart en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), una de sus películas favoritas, o, tal vez también, tenga que ver con su analfabetismo tecnológico. Garci no tiene ordenador ni coche, no está en ninguna red social y presume de no tener teléfono móvil ni correo electrónico... por no saber usarlo. Gracias a ello, probablemente, ha tenido más tiempo para disfrutar de sus otras aficiones como el fútbol, el boxeo, el ciclismo, la literatura, la pintura, la radio o pasear por el Parque del Retiro.

Toda esta presentación todavía no nos ha permitido asomarnos al gusto de José Luis Garci por el fantástico y «el otro lado», aunque *La cabina* ya era una pista bien significativa. Sin embargo, antes de entrar por esa puerta del misterio, conviene hacer referencia a algunas de las constantes temáticas y formales del cine de Garci, para sorprendernos con lo aparentemente alejadas que se encuentran esas constantes del fantástico y comprobar, más adelante, cómo en realidad será capaz de conjugarlas en su serie televisiva *Historias del otro lado*.

El cine de Garcí se suele dividir en dos bloques, separados precisamente por la realización de *Historias del otro lado* entre 1987 y 1992 (aunque emitida, como veremos, en 1988, 1991 y 1996). Anecdóticamente, los diecinueve largometrajes de Garcí quedan así divididos casi de forma simétrica en dos grupos de ocho y once películas cada uno.

La primera etapa de Garcí se vincula a un cine contemporáneo en el que el director retrata el ambiente político y social de su época como trasfondo de historias amorosas y sentimentales, aunque también da cabida al cine de género. Títulos emblemáticos como *Asignatura pendiente* (1977), *Las verdes praderas* (1979) o *Volver a empezar* (1982) reflejan perfectamente la transición, las primeras elecciones, la vida de la clase media o la vuelta del exilio, como marco de amores una vez perdidos pero que se vuelven a encontrar, irónicas miradas a los nuevos españoles o, incluso, homenajear el cine negro americano clásico en *El crack* (1981) y *El crack 2* (1983), obras hoy reivindicadas¹.

La segunda parte de la obra de Garcí comienza con *Canción de cuna* en 1994. Esta obra supuso el inicio de una serie de adaptaciones literarias con las que Garcí saltaría atrás en el tiempo en todas ellas. *La herida luminosa* (1997), *El abuelo* (1998), *Ninette* (2005), *Luz de domingo* (2007) o *Sangre de mayo* (2008) transformaron en imágenes las obras de Josep María de Sagarra, Benito Pérez Galdós, Miguel Mihura y Ramón Pérez de Ayala. *You're the one (una historia de entonces)* (2000), *Historia de un beso* (2002) y *Tiovivo c. 1950* (2004) son guiones originales de Garcí y de su colaborador habitual en esta etapa, Horacio Valcárcel, pero también suponen una mirada al pasado inmediato de la posguerra española en el siglo XX. Su penúltima película, *Holmes & Watson. Madrid Days* (2012) imagina a los célebres personajes de Conan Doyle en el Madrid decimonónico persiguiendo a Jack el Destripador, luego, de nuevo, encajaría en este marco histórico con regusto literario. En 2019, tras siete años inactivo en el cine, Garcí rueda *El crack cero*, ambientada en 1975, antes de los anteriores *cracks* y en blanco y negro, subrayando de nuevo el salto atrás en el tiempo y cerrando el círculo de su filmografía con una mirada ahora a los años setenta desde el siglo XXI: lo que fuera el presente retratado en sus primeras películas, se ha convertido en un lejano pasado.

A pesar de esta división, tan obvia como pertinente, la obra de Garcí mantiene una profunda unidad temática y formal que vamos a referir brevemente.

Empezando por los temas principales del cine de Garcí podríamos citar:

- 1) El amor. Agapito Maestre titulaba un ensayo (2012) sobre el cine de Garcí², *Del sentimiento*, en el cual argumentaba que el sentimiento presente en todas las películas de Garcí es el amor. Maestre luego habla de amor melancólico, amor a Dios, amor del alma y así sucesivamente. Sin ánimo de concretar o identificar cada título de su

¹ Véase, por ejemplo, *Adictos a El Crack* (2015), con epílogo del propio director.

² No hay muchos análisis en profundidad de todas las películas de Garcí en conjunto. El director suele aludir al pudor que le da el hablar sobre su trabajo. En 2018, al fin, se publicó *E-Motion Pictures: Las películas de José Luis Garcí*, editado por Luis Alberto de Cuenca con textos de diferentes autores sobre toda la obra de Garcí. En él solo hay un texto sobre *Historias del otro lado* escrito por Carlos Díaz Maroto.

filmografía, podríamos decir que Garci siempre ha sido un gran admirador del melodrama clásico norteamericano (Sirk, Stahl, McCarey, Negulesco) y, de alguna manera, sus películas suelen contar historias de amor romántico e idealizado que se reencuentra para volverse a perder; que es imposible por diferentes condicionantes sociales o que está marcado por la tragedia. Este amor triste nos lleva al segundo lugar común en el cine de Garci.

- 2) La melancolía. En realidad, bajo este epígrafe podríamos hablar de melancolía, nostalgia o paso del tiempo en general. Los personajes de Garci recuerdan y hasta visitan el tiempo pasado con entrañable melancolía, pero saben que su vuelta no solo es imposible, sino que probablemente no serviría para mejorar el presente. Esta evidencia se constata con el amor renacido reconvertido en rutina de *Asignatura pendiente*, o con la vuelta al pasado de los personajes de *You're the one* o de *Historia de un beso*, que no se recrean en su nostalgia, sino que aprenden con el viaje a ver el presente de otra manera. Tal vez algún crítico miope, ávido de introducir la cita manriqueña, haya querido ver en Garci a un recalcitrante amante del «cualquiera tiempo pasado». Sin embargo, Garci ha abogado de forma explícita justamente por lo contrario. En *Solos en la madrugada*, (¡ya en 1978!), José Sacristán culminaba la película con un célebre monólogo que incluía frases como: «Se van a acabar para siempre la nostalgia, el recuerdo de un pasado sórdido, la lástima por nosotros mismos» o «Ray Peterson, Raimundo Pérez si hubiese nacido en el Imperio, no volverá a decirle a Laura que la quiere. Porque es que Laura tiene treinta y cinco castañas, cinco hijos y está casada con un veterinario de Arkansas y esto hay que afrontarlo, coño». Más aún, adaptando a Wordsworth y de forma más poética, en *Volver a empezar* Ferrandis recitaba: «Aunque nada pueda devolvernos / los días de esplendor en la hierba, / y de la gloria en las flores, / no debemos apenarnos / al contrario, tenemos que buscar ánimos en el recuerdo». Incluso las películas más nostálgicas o melancólicas de Garci, como la literalmente blanquinegra *You're the one*, trata de un viaje a los orígenes y al pasado... para superar el luto y afrontar la vida con ánimo renovado. Atracción por el recuerdo, sí. Aflicción autocomplaciente, no. La alusión a Wordsworth, por cierto, nos lleva a un tercer elemento imprescindible en las películas de Garci.

- 3) Las referencias culturales. No es este el lugar para referirnos al bagaje cultural del director, cuya cultura cinematográfica se refrenda en miles de páginas escritas sobre películas, actores o directores. Sin embargo, Garci también es un enamorado de la literatura, de la pintura o de la música y aprovecha cualquier ocasión para introducir en sus películas citas al respecto. Por poner algunos ejemplos: su primera película, *Asignatura pendiente*, contenía al final una de las dedicatorias más conocidas de la historia del cine español con una larga serie de nombres que culminaban en «Miguel

Hernández, que se murió sin que nosotros supiéramos que existía»; o bien, *El crack* y *El crack 2* están dedicados a Dashiell Hammett y a Raymond Chandler, respectivamente. La música clásica es otra constante en sus títulos: la banda sonora de *Las verdes praderas* es de Beethoven y el *Nessun Dorma* de Puccini suena en una escena clave de *You're the one*, incluso de forma intradiegetica. Sin embargo, podríamos matizar la palabra cultura añadiendo el adjetivo popular, pues Garcí no hace alarde de pedantería con sus citas, sino, más bien al contrario, presume de haberse educado en una España cuyas posibilidades culturales no eran muchas y, de lo que sí alardea, es de haberse educado y ser licenciado en fútbolín, en billares, en fútbol, en boxeo, en lucha libre, en escuchar seriales de radio y en acudir a sesiones dobles comiendo chicle Bazooka. Las citas musicales en este ámbito van de Cole Porter a los Righteous Brothers; de Gloria Lasso al Dúo Dinámico. En literatura, Marcial Lafuente Estefanía o Roberto Alcázar y Pedrín. Más aún, rara es la película de Garcí, salvo por razones cronológicas, en la que no aparece una radio encendida y se menciona el fútbol o a algún boxeador. De sobra es conocida la anécdota que refiere que el Sporting de Gijón es el único equipo de fútbol que ha ganado el Óscar, por la importancia y la presencia que tenía en *Volver a empezar*³.

- 4) España. Casi con una óptica noventayochista podemos ver en el cine de José Luis Garcí el problema de España. Desde sus primeras películas en plena transición, que se convirtieron en iconos para aquella generación, hasta sus repasos históricos por la España decimonónica, vemos que Garcí ambienta todas sus películas, salvo escenas muy contadas, en España. Más aún, podríamos concretar en los paisajes de Madrid y Asturias como los ejes sobre los que gira su obra y, casi siempre, aprovecha para hablar sobre la situación política y social del momento o analizar, más que a España, a los españoles. Educado en una España con pocas posibilidades de conocer el extranjero, Garcí identifica el mundo con el mar y, el desconocido y soñado extranjero, muy habitualmente, será América, con lo mítico que de allí viene (lo que cuentan los indios como *El abuelo*) o lo que de allí se nos ha mostrado en el cine (el Madison Square Garden que visitará Germán Areta en *El crack*).

Podemos citar a continuación algunas características formales muy reconocibles en el cine de José Luis Garcí, las cuales permiten reconocer algunos de sus títulos con solo ver una secuencia, como ocurre en aquellos creadores capaces de configurar un estilo propio.

- 1) Diálogos literarios. Como ya se ha mencionado, Garcí empezó en el cine como guionista y ha seguido coescribiendo todas sus películas. Su gusto por la literatura le

³ Garcí, hablando de melancolía y de hacerse fuerte en la derrota, como no podía ser de otra manera, es del Atlético de Madrid. Equipo al que no pocas veces ha rendido también homenaje.

lleva a que sus personajes cuiden el lenguaje de tal manera que es frecuente el uso de frases poéticas que calan hondo en la memoria del espectador. «Solo se envejece cuando no se ama» (*Volver a empezar*), «Yo te quería, tú me querías, pero nos queríamos mal» (*Asignatura aprobada*), «Saber mirar es saber amar» (*Canción de cuna*) son algunas muestras de lo comentado. Estos diálogos literarios no están, sin embargo, exentos de ironía o humor, ya sea con alusiones ligeras para suavizar su trascendencia, como el «¿Qué pasa, Roxu?, ¿ya no entiendes el inglés?», en medio de la famosa escena Ferrandis-Bódalo de *Volver a empezar*, o bien para caracterizar a personajes como en el memorable inicio de *El crack* en el que Alfredo Landa, todavía para muchos vinculado al *landismo* y al destape, se presentaba de forma sorprendente e inolvidable con la rotunda «Baretta, dame el mechero o te quemó los huevos».

- 2) Puesta en escena. Es habitual referirse al cine de Garci como clásico o de estructura clásica. Es cierto que Garci no es amigo de los efectos especiales y que solo mueve la cámara para hacer lentas panorámicas descriptivas con el intento, como él mismo ha señalado, de que el espectador no se dé cuenta de la presencia de la misma: «Salvo que tengas una buena razón, no es conveniente moverla [la cámara], porque el movimiento distancia (y distrae) al espectador» (en VV.AA., 2010). Ahora bien, habría que matizar bastante ese supuesto clasicismo de la puesta en escena. Garci es, como ya hemos visto, un amante de la pintura, y muchas de sus películas están iluminadas y compuestas con un gusto pictórico, alejado de la neutralidad de películas clásicas que facilitaban el seguimiento de la historia. Precisamente, la narración de historias más clásica se basa en la relación causa-efecto, mientras que en el cine de Garci es frecuente que las vidas de los personajes no experimenten cambios, sino que simplemente sigan su curso delante de la cámara. No es que no pase nada, sino que lo que pasa es la vida de los personajes o la historia del lugar en el que se encuentran. En general, los decorados o sonidos tratan de facilitar el seguimiento de la historia clásica, mientras que en las películas de Garci no solo se pueden convertir en metáforas (el famoso chalé de *Las verdes praderas*), sino que también se convierten en citas directas (el convento de *Canción de cuna* parece salido del Museo del Prado o el blanquinegro Cerralbos del Sella de *You're the one* podría confundirse con el propio NO-DO y sus reportajes de época). Es indudable la atracción y admiración de José Luis Garci por el cine llamado clásico, pero comparar sus películas con aquellas nos llevaría a concluir que son muchas más las diferencias formales que los parecidos temáticos (la relación entre *Asignatura pendiente* y *Casablanca*, por poner un ejemplo).
- 3) Equipo. Como pasa con tantos otros autores cinematográficos, José Luis Garci se suele rodear de una serie de actores, guionistas, fotógrafos o decoradores con los que ha trabajado en muchas ocasiones. Estos comprenden su cine y su forma de trabajar y contribuyen a crear un ritmo, un ambiente o hasta una melodía que vinculamos al cine

de Garci. José Sacristán, Alfredo Landa, José Bódalo, Jesús Puente, Carlos Hipólito, Enrique Villén son rostros de ayer y hoy íntimamente unidos a los proyectos de Garci. José María González Sinde u Horacio Valcárcel son los guionistas con los que Garci ha coescrito prácticamente toda su filmografía. Manuel Rojas como director de fotografía y Gil Parrondo como creador de decorados completan un equipo que se convierte casi en otra marca más para identificar una película de José Luis Garci.

- 4) Paisaje. Hablábamos anteriormente de España y de los españoles como materia de trabajo temática en el cine de Garci. Ahora bien, el paisaje adquiere tal importancia que casi se convierte en un personaje en muchas de sus películas. La cámara se recrea en situarnos en determinados lugares, en pasear en panorámicas o en retratar localizaciones emblemáticas para, de esta manera, identificar a los personajes con sus raíces completando así sus retratos. Gijón en *Volver a empezar*, Madrid y Nueva York en *El crack* o la Asturias rural en *You're the one* son ejemplos de planos y planos dedicados a ver, a mirar, en definitiva, a amar esos paisajes tan significativos para el escritor que vuelve del exilio, para el detective que vive, trabaja y camina por Madrid o para la joven viuda que trata de curar su pena volviendo al origen. Es decir, el paisaje como reflejo del estado de ánimo, tópico romántico y machadiano.
- 5) El doblaje. Dejo para el final una curiosa característica formal que hoy parece ya en desuso y que hasta el propio Garci abandonó desde *You're the one* en adelante, es decir, también afectaría a la serie *Historias del otro lado*. Profundo admirador del cine de Berlanga y de la larga tradición de excelencia del doblaje español, las películas de Garci eran dobladas en estudio, incluso, en ocasiones, por dobladores profesionales en lugar de los propios intérpretes. Evitando así ruidos no deseados, solventando problemas de dicción y, sobre todo, como hacía el gran Berlanga, alterando o reescribiendo el guion en la mesa de montaje. Garci utiliza el doblaje con el riesgo que ello conlleva de artificiosidad, acentuada hoy en día con la calidad de la reproducción digital que nos hace detectar con nitidez este recurso⁴.

Pues bien, tras repasar algunas de las constantes temáticas y formales del cine de José Luis Garci, hay que empezar a acercarse al fantástico y a lo insólito en su producción. Aspectos, en principio, que podrían parecer bastante ajenos o difíciles de conjugar con lo señalado hasta ahora.

En la breve reseña de reconocimientos con la que empezaba este artículo, voluntariamente he excluido los primeros premios de un joven Garci o las obras por las que los recibió. En 1969, bastante antes de dirigir siquiera su primera película, José Luis Garci obtenía el premio Nueva Dimensión a la mejor labor en pro de la ciencia-ficción. Era el reconocimiento a los artículos de todo tipo —desde estudios sobre Lovecraft al análisis de la pintura del Bosco—, que Garci publicó en la revista *SP*, en

⁴ Todavía en 2001 decía: «Con el doblaje se puede llegar a reconstruir la misma emoción que con el sonido directo, ya que los actores no siempre están relajados cuando ruedan» (*ABC*: 2001).

la que llevaba una sección dedicada exclusivamente a este género. Además, el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) le concedió su premio «a la mejor labor literaria de 1968», por sus escritos en ese año.

Esta información la extraigo precisamente de la contraportada de su primer libro: *Bibidibabidibú* (1970), que era una recopilación de siete relatos de ciencia ficción. A este le seguiría el ensayo *Ray Bradbury, humanista del futuro* (1971); la novela corta, también de ciencia ficción, *Adam Blake* (1973); y, otra recopilación, *La Gioconda está triste y otras extrañas historias* (1976), con doce relatos, algunos del libro primero, también fantásticos y futuristas. Todos estos reconocimientos y estudios sobre la ciencia ficción le llevaron incluso a escribir todo el apartado del cine de ciencia ficción en la enciclopedia en ocho tomos *El cine* de la editorial Buru Lan (1973), compartiendo autoría con nombres como Pere Gimferrer o Terenci Moix.

Fue Antonio Mercero quien le animó a escribir guiones con él en 1970 y así nació el mediometraje *La cabina* y, poco después, la adaptación de su relato *La Gioconda está triste*, también en forma de mediometraje y ambos de corte fantástico. Sin embargo, poco después llegaría el nacimiento de la llamada Tercera Vía, cine que apuntaba a unir comercialidad con calidad en el tardofranquismo, de la mano del guionista Garci, el productor José Luis Dibildos (Ágata Films) y el director Roberto Bodegas con José Sacristán como rostro del «nuevo español»⁵. Llegada la transición, se extingue esta Tercera Vía dando paso a reflexiones sobre el franquismo como, precisamente, la propia *Asignatura pendiente* (1977). José María González Sinde decide apostar por un Garci director y produce sus primeros cortos. Cuando tiene el guion de su primer largo, Dibildos no lo ve claro y Sinde, junto a José Luis Tafur, producirán *Asignatura pendiente* con el éxito consabido.

Esta época tan trascendental y necesariamente política, parece que arrinconó el fantástico y la ciencia ficción en José Luis Garci. A pesar del éxito de *La cabina*, Garci se ve envuelto en la repercusión monumental de su primera película y, como ya sabemos, sus siguientes títulos seguirán este rumbo de centrarse en lo contemporáneo hasta finales de los ochenta. Sin olvidar, por cierto, otro factor especialmente importante y que resulta obvio: la falta de presupuesto sería la causa de la escasa presencia de la ciencia ficción en la historia del cine español.

Tras varios largometrajes de su etapa «contemporánea», por fin, en 1987 y gracias a su amistad con Pilar Miró, entonces directora de RTVE, José Luis Garci consigue un presupuesto de 60 millones de pesetas para rodar una película que podría convertirse en un episodio piloto de una serie para televisión de corte fantástico (en *Cabezas*, 1987). A pesar de que ese mismo año estrenaba *Asignatura aprobada*, con la que conseguiría el Goya al mejor director y su tercera nominación al Óscar, surgieron numerosas críticas en contra del proyecto, incluso antes de que naciera. Pilar Miró estaba en el punto de mira de la oposición por sus simpatías con el Partido Socialista, pero también en el punto de mira de los guerristas por su cercanía al felipismo, luego sus movimientos eran siempre complejos y algunos de sus proyectos se estrenarían con dificultades años después de su producción... como *Historias del otro lado*.

⁵ Al respecto, por ejemplo, véase Asión Suñer (2019).

Garcí consigue estrenar *Mnemos* en enero de 1988 y la emisión obtuvo el éxito suficiente como para garantizar la realización del resto de la serie: otros doce capítulos más, en dos tandas de seis, con un presupuesto de 600 millones en total (en Álvarez, 1996). Especialmente con el rodaje de la segunda temporada, Garcí se veía obligado a justificar este presupuesto: «Reconozco que TVE ha puesto todos los medios económicos a mi alcance, pero algunas de las historias valen más de cien millones. No creo que sea un presupuesto escandaloso si tenemos en cuenta que están rodadas en cine, duran más de una hora y hemos tenido que recurrir a ayudas externas» (Álvarez, 1996).

Más interesantes resultan sus declaraciones sobre la temática de la serie: «El concepto del misterio es muy amplio. Pueden aparecer cadáveres que se mueven por el depósito, pero también se puede profundizar en el misterio de la vida, el más religioso. Hoy día, en un mundo tan codificado como el nuestro, el misterio tiene una gran fascinación y puede llegar a atrapar» (en Álvarez, 1996). Y, también: «Para mí ha sido como tener una beca de Harvard, porque TVE me ha permitido experimentar dentro de mi oficio. Además, un trabajo en televisión llega a más gente que en el cine» (en Álvarez, 1996).

Cuestiones económicas aparte, leemos que Garcí recibió el encargo como una atractiva etapa de experimentación, esa «beca» en Harvard (o en Miskatonic, dada la temática)⁶ le permitió rodar cada episodio con diferentes técnicas, inquietudes o tendencias cinematográficas. Decía: «Algunas de estas películas las he rodado en tres semanas e incluso en 11 días. Y no ha sido por exigencias de producción, sino simplemente porque me apetecía indagar en este modo de rodar ultrarrápido, propio de las viejas series B de Hollywood» (en Fernández-Santos, 1994); «Me ha dado la oportunidad de aprender mucho. De hecho, en *Canción de cuna*, yo mismo he podido notar que mi manera de rodar era diferente tras haber hecho esta serie. Por esta razón la considero una de las grandes experiencias que he tenido como realizador de películas» (en Fernández-Santos, 1994). Valgan todas estas citas en primera persona para significar la importancia que el propio director daba a esta serie y el ardor con el que la defendía y explicaba.

A pesar del innegable interés de la propuesta, como ya apuntábamos, su exhibición sería problemática, incluso hasta nuestros días. Tras la emisión del episodio piloto en 1988, los seis episodios (nótese, por cierto, que Garcí los llama películas y, no, episodios, pues duran más de una hora, están rodados en cine y presentan independencia temática y formal) que conformaron la primera temporada, no comenzaron a ser emitidos en televisión hasta mayo de 1991, ya con Pilar Miró fuera de la televisión y con el nacimiento de las televisiones privadas como competencia.

Fue entonces cuando Garcí recibió luz verde para rodar los seis episodios de la segunda temporada que, sin embargo, se quedarían en un cajón. Tal vez por las críticas de la oposición, por la crisis general tras 1992 o por la inestabilidad política del momento, el caso es que la serie se tuvo que estrenar en el Festival de Cine de Valladolid de 1994. En 1995 estrenaba en televisión su programa

⁶ Nos referimos, claro está, a la célebre y ficticia Universidad de Miskatonic en Arkham, Massachusetts, creada por Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), autor clave de la literatura fantástica y de terror.

¡Qué grande es el cine! y no sería hasta enero de 1996 cuando por fin Televisión Española se decidió a rescatar la serie de José Luis Garci, cinco años después de ser rodada.

A pesar de este evidente menosprecio, Garci repetía en sus declaraciones su agradecimiento a Televisión Española por la oportunidad recibida (en Álvarez, 1996), aunque por entonces ya *Canción de cuna* había ganado una docena de premios y el director iniciaba su trilogía de melodramas literarios que darían comienzo a su segunda etapa como director.

Por cierto que este maltrato continuó hasta nuestros días pues, desde 1996, prácticamente no hubo forma de volver a ver la serie. Sí hubo alguna reemisión en ya desaparecidos canales digitales o televisiones autonómicas y ni rastro de edición alguna en VHS o DVD. No sería hasta 2016, veinte años después de su emisión, cuando por fin Televisión Española publicó los episodios en la sección de su página web *A la carta*. Ahora bien, esta edición fue absolutamente impropia de nuestra era digital: las películas estaban telecinadas desde un betacam, como si quisieran transformar una calidad VHS en digital. Debido a un problema «técnico» (según el facebook de Archivo RTVE), el sonido era deleznable y, más aún, algunos episodios se convirtieron al formato 16:9, con la consiguiente distorsión de imágenes y, otros, se adaptaron a la pantalla con el recorte de cabezas y encuadres más propio del analógico siglo pasado.

Finalmente, en junio de 2017, 39escalones editó la serie en un DVD con transferencia desde el máster original en cine, el cual respetaba el formato en 4:3, y se añadió incluso un libreto sobre la serie, llenando al fin este agujero cultural de décadas.

Empezando ya a comentar el contenido de la serie, ya hemos escuchado a Garci referirse a estas películas como de «misterio», explicando ambiguamente que «el concepto del misterio es muy amplio». En los diferentes episodios nos encontraremos, así pues, con corrientes estéticas como el expresionismo alemán o el vanguardismo, o temas como la magia negra, los extraterrestres, pesadillas que se confunden con la realidad, personajes que parecen volver de entre los muertos, o la vida después de la muerte. Ya hemos hablado de la independencia de cada episodio, que afecta también a la puesta en escena: algunos homenajean el cine expresionista, otros imitan una puesta en escena propia del cine negro norteamericano, otros están rodados en blanco y negro. Como el propio director aseguraba, esta oportunidad para la experimentación no fue desaprovechada y podríamos pensar que se trata del trabajo menos garciano de su creador o, al menos, el menos reconocible como propio.

Más bien al contrario, en las líneas siguientes voy a subrayar todo lo que encontramos en estas películas de las constantes referidas anteriormente, tanto temáticas como formales, del cine de José Luis Garci. En realidad, considero que *Historias del otro lado* es tan personal como cualquier otro trabajo de Garci y, si tenemos en cuenta sus gustos originales por la ciencia ficción y que esta ha sido la única vez que ha podido acercarse a este género, quién sabe si no podríamos decir que estamos ante el Garci más esencial o puro.

Antes de empezar con cada episodio, podríamos señalar la particular música que utilizó Garci como apertura y que se convertiría en la marca de la serie. La versión silbada (por el propio director) de *En la gruta del rey de la montaña*, compuesta por Edvard Grieg para la representación de *Peer*

Gynt, despierta automáticamente el recuerdo cinéfilo. Era el silbido que emitía el personaje de Peter Lorre en el clásico de Fritz Lang, *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), anunciando su amenazadora presencia y su inminente actuación como asesino. Lorre, por cierto, no silbaba en la película sino que el propio Lang, junto a su esposa y guionista Thea von Harbou, fueron los silbadores. Garcí rendía homenaje así a uno de sus iconos cinéfilos, no en vano considerado como uno de los padres del cine de ciencia ficción. Las apelaciones a la cultura popular y a la cinefilia, tan importantes como recurso en el cine de Garcí, comienzan en los mismos títulos de crédito.

El episodio piloto, *Mnemos*, está basado en el relato corto homónimo de José Luis Garcí publicado en 1976. Coescrita junto a su habitual Horacio Valcárcel, con fotografía de Manuel Rojas, el reparto contaba con Imanol Arias, Victoria Vera, Fernando Fernán Gómez, Encarna Paso y Jesús Puente. La historia se inicia con planos generales de situación de rascacielos de Madrid y un letrado que dice «Madrid, 1991», es decir, cuatro años después del momento del rodaje. Alicia es una niña de seis años que vive con su madre, violonchelista divorciada, aunque la niña dice tener otros padres en otro mundo diferente a quienes ve por las noches. Tras visitar a médicos y psicólogos, vemos a otro especialista más (Jesús Puente), a punto de dejar el caso, hasta que le dicen que Alicia ayer tenía seis años y hoy aparenta diez, momento en que vemos a la niña, ya crecida, explicar cómo está en dos sitios a la vez sin saber la razón. De nuevo con su madre música, la niña se duerme y la cámara se acerca a su ojo para saltar a otra habitación y otra casa, pues la niña realmente despierta con sus otros padres que viven en la estación de Mnemos.

He sido prolijo con el argumento pues me interesaba destacar que, tal vez por tratarse del episodio piloto, existen dos versiones del mismo. El prólogo con el cartel de Madrid 1991 y la escena de Jesús Puente con la niña actriz (Lara de Miguel) crecida varios años, se rodaron y añadieron con posterioridad, cuando Garcí iniciaba el rodaje de la segunda temporada. La primera versión del episodio se desarrollaba en 1987 y en ella no aparecía Jesús Puente. Y es que causa extrañeza ver a la niña crecida en la escena con Puente, sobre todo porque en la resolución final vuelve a tener los seis años iniciales, por lo que esa escena parece una prolepsis innecesaria o que, tal vez, debiera ir montada al final del episodio para indicar que la niña creció y seguía viviendo con sus dos familias a la vez en dos realidades distintas.

En cualquier caso, es interesante destacar las constantes mencionadas que identificamos con el cine de Garcí: ambiente urbano con Madrid como protagonista (en la historia original la niña se llamaba Wanda y vivía en Estados Unidos). Referencias a la cultura popular, en especial al cine (un primer plano de un póster de *Memorias de África* [Sidney Pollack, 1985], el plano del ojo evoca *2001: Una odisea en el espacio* [Stanley Kubrick, 1968], la niña cambia de voz al hablar con su patito como la niña poseída de *El exorcista* [William Friedkin, 1973]...) o a la música (puesto que la madre es concertista, escuchamos fragmentos muy populares de Mozart o de Bach). Además, el episodio está doblado, aunque los actores principales se doblan a sí mismos con notable solvencia.

Aunque todos estos elementos puedan parecer superficiales, en conjunto sí parecen crear cierta atmósfera reconocible en la filmografía de Garcí, tanto anterior como posterior. Los exteriores de la

casa de los otros padres de Alicia se rodaron, por cierto, en Asturias. En cada proyecto, como vemos, el director parece dejar constantes huellas de su personalidad o de su forma de ver el mundo.

El que decide fue el segundo episodio emitido y es uno de los más interesantes. Se trata de una adaptación moderna de *Fausto* en la que Jesús Puente es un autor teatral obsesionado con la búsqueda del éxito, hasta que oye hablar de «el que decide», que puede proporcionárselo. La puesta en escena juega con los claroscuros para reflejar el estado del alma del escritor teatral y las referencias religiosas convierten la historia en una reflexión existencialista que termina con el protagonista flagelándose en un convento tras conseguir el ansiado éxito a costa del amor y de la amistad. Rodado entre Asturias, Madrid y Burgos, *El que decide* incluye diversas escenas en un convento de clausura que podrían sugerir un ensayo de *Canción de cuna*, pues Garci ya conocía y, de hecho, quería adaptar la obra teatral de Martínez Sierra y María Lejárraga desde mucho tiempo antes de conseguir su propósito. Este fue el primero de los siete episodios de la serie en los que trabajó como coguionista, junto a Garci, o en solitario, Juan Miguel Lamet. Localizaciones habituales, equipo de amigos y, por supuesto, de nuevo, citas culturales y cinéfilas. «El que decide» es mencionado por primera vez cuando el personaje de Jesús Puente dice sobre un viejo programa de mano de *Un corazón en peligro* (1944), que Clifford Odets fracasó en su estreno como director... Tal vez porque no le visitó «el que decide», comenta su interlocutor.

Delirium se basa en un relato de Alfonso Sastre perteneciente a su obra más vinculada al fantástico y que apareció en el recopilatorio *Las noches lúgubres* (1964). Como veremos, no será la única vez que Garci acuda a Sastre. Desde el principio, la historia nos sitúa en Alemania en 1991, detalle que deja claro un cartel explicativo (aunque de nuevo, sí, fue rodado en Asturias). Sin embargo, el matrimonio de científicos protagonista pronto se sumerge en una noche de pesadilla que parece llevarlos a otro tiempo. La presencia de la noche, el bosque, el propio *delirium tremens* del título, los juegos con la luz de las linternas, personajes vestidos de negro, el ambiente de pesadilla y hasta algún decorado que parece evocar al genial Ken Adam contribuyen a crear un homenaje al expresionismo alemán del periodo de entreguerras. Más aún, la realidad dislocada que parece presentar la historia se interrumpe cuando entra en juego un manicomio y no sabemos a quién creer o quién será el cuerdo, con ecos evidentes de la cumbre cinematográfica expresionista que es *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). *Delirium* culmina con un plano final desde un helicóptero de una esvástica, con una conspiración nazi y con el Coro de los peregrinos de *Tannhäuser*, compuesto por Richard Wagner, para poner en evidencia todo lo apuntado anteriormente y se añade una significativa cita que Simón Wiesenthal atribuía a un guardia de las SS: «Aunque vivieras para contar la verdad, nadie te creería. Dirían que estabas loco, te meterían en un manicomio». Como vemos, el tono de la serie, de momento, está lejos de ser nostálgico o melancólico como podríamos pensar en Garci, sino que este no hace concesiones sentimentales y es capaz de rodar finales inquietantes y desesperanzados.

Al hilo de esto, es bien representativo el título siguiente. *El sueño* está firmado únicamente por Juan Miguel Lamet y, desde el primer plano, nos sitúa claramente en Estados Unidos frente a un coche de policía con su placa de Police Dept. y su lema «to protect and to serve». El policía se levanta de la

cama mientras sus hijos juegan en el patio, se viste con su uniforme, saca una escopeta del maletero y dispara a su propio hijo y a cuantos ve. Por corte directo y en blanco y negro, ya en la cárcel, vemos los preparativos de la ejecución de este hombre pero, en paralelo, volveremos a su casa y se nos mostrará dormido, soñando con esta pesadilla mientras su familia se levanta. El prisionero solo quiere despertarse pero no lo hará hasta que se consuma la ejecución en la silla eléctrica. Sin embargo, su destino resulta ser inexorable y circular. La línea argumental parece provenir de un episodio de la serie *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, 1959-1964), concretamente «Shadow Play» —el capítulo 26 de la segunda temporada de la serie, con guion de Charles Beaumont—, en el que el protagonista era condenado a muerte e insistía en que estaba soñando y en que, si le ejecutaban, desaparecerían todos, pues una y otra vez soñaba lo mismo. El tema del sueño ya lo hemos visto antes pero, en esta ocasión, le brinda a Garcí la oportunidad de reflexionar filosóficamente con líneas de diálogo como «¿Quién está soñando con nosotros?». Formalmente, es la primera ocasión en la que Garcí emplea el blanco y negro en la serie, en este caso, como claro guiño a las películas carcelarias del cine negro americano, aprovechando largos pasillos, celdas siniestras y la habitual estética norteamericana de este ambiente. Pequeños y sutiles detalles nos recuerdan la firma del autor: en la televisión de la cocina emiten boxeo y, entre los asistentes a la ejecución del protagonista, están Ana Rosa Quintana o Eduardo Torres-Dulce, amigos personales de Garcí a quienes suele regalar este tipo de cameos. El plano final vuelve a mostrarnos al policía durmiendo, quién sabe si repitiendo en bucle su pesadilla en otro final desasosegante y también similar al del episodio comentado de *La dimensión desconocida*.

El hombre medicina está firmado en solitario por Horacio Valcárcel, aunque la mano de Garcí vuelve a ser evidente. La historia gira en torno a un ambicioso ejecutivo cuya amante, Diana Kyteler —esposa de su jefe—, parece tener contactos con la brujería y la magia negra, convirtiéndose en un peligro para cuantos la rodean. Maribel Verdú interpreta a esta *femme fatale* con ecos de *La mujer pantera* (Jacques Tourneur, 1942) o de *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981), con escenas sexuales y el ambiente cálido (incluso hay un viaje a Haití y a las selvas caribeñas) que aparecían en la película de Kasdan. Sin embargo, no se trata de plagios, sino de homenajes debidamente referenciados. Un personaje dirá: «Lo he visto en muchas películas: [de] *Retorno al pasado* a *Fuego en el cuerpo*...». Si en *El sueño* podíamos ver un homenaje al cine negro carcelario, en *El hombre medicina* Garcí se acerca al *neo noir* con la sensualidad de Verdú, cortinas venecianas que dibujan siluetas en la pared y un detective privado en segundo plano que actúa como espectador de la peligrosa mujer quien, como podemos imaginar, se saldrá con la suya y reiniciará sus conquistas al final del episodio, estructura circular semejante a la pesadilla del anterior. José María Pou, habitual de la serie, interpreta a un personaje con ecos de Sidney Greenstreet y, curiosamente, la voz de Maribel Verdú fue doblada por otra actriz, algo que ya no ocurriría en *Canción de cuna*.

El gran truco es una suerte de revisitación de *Volver a empezar* en la que el romanticismo triunfa sobre lo fantástico. De nuevo con guion de Lamet, una mujer (María Massip) reaviva el recuerdo de un antiguo amor, aficionado a la magia, que se fue a Buenos Aires y parece hacerse presente... aunque

esto no es posible. Una amiga argentina le cuenta que está muy enfermo y en silla de ruedas en América pero le entrega una emocionante carta de su enamorado. Al leerla, ella murmura: «Han pasado tantos años, no vuelvas ahora...» y, justo entonces, su amigo aparece para pasar con ella unas últimas horas. En este caso Garcí bucea en terreno más conocido, pues sí que percibimos la melancolía del amor perdido que se recupera por unos instantes para perderlo para siempre, tema muy habitual como ya hemos señalado. No obstante, la magia es un elemento clave pues asistimos a una representación y el protagonista, un excelente Jesús Puente, explica que el gran truco, el que le ha permitido ese último viaje imposible, es amar. Diálogo que Garcí combina con un prolongado fundido a negro, tan estético como emotivo, ya que coincide con la desaparición y despedida final del enamorado. El diálogo más literario también reaparece y oímos líneas como: «No quisiera morirme sin decirte que nunca he conseguido olvidarte» o «Ahora que te tengo delante, no se me ocurre otra cosa que mirarte», texto romántico al que Garcí se permite hacer un guiño irónico: en una escena vemos a un personaje leer una novela de Corín Tellado. Por otro lado, incluso las referencias cinéfilas en esta ocasión están marcadas por la nostalgia: la protagonista visita la habitación de su hijo, que ya se ha ido a la Universidad, y allí vemos pósteres de los hermanos Marx o de Indiana Jones, que conservan el espíritu en el nido vacío en una escena sin diálogos pero muy significativa. Este Garcí «mágico» sería una de las mejores muestras de la mezcla entre el Garcí cinematográfico y el toque fantástico de la serie. Tal vez por ello, el episodio siguiente y último de la primera temporada sería el más vanguardista y alejado de sus características habituales.

Semiosis servía para cerrar la primera temporada de *Historias del otro lado*. La historia nos muestra un futuro cercano en el que la tecnología se ha apoderado de las relaciones humanas, no hay diálogos entre los personajes, solo a través del ordenador (cuando en la realidad no existían siquiera los correos electrónicos) y la deshumanización llega también al arte pues nadie lee, solo se escuchan audiolibros. En este ambiente asistimos a un día en la vida de un hombre cuya rutina comienza con un robot despertador, su automatizado aseo, peluquín incluido (símbolo de la falsedad e impostura de esta sociedad), en el coche escucha *Moby Dick*, en el trabajo le ponen vídeos y, por la noche, tras el atasco, le da tiempo a terminar de oír el libro del día. Predomina la frialdad, incluso con su amante, y es una evidente y profética crítica de la generalización y el mal uso de las nuevas tecnologías, denostadas en buena medida, como sabemos, por el propio director. Solo cuando el protagonista (de nuevo un gran Jesús Puente) abre una caja con fotos antiguas, se apunta a la nostalgia de lo perdido sin remedio. Más aún, el personaje, ahora sí, trasunto del propio Garcí, retoma una vieja máquina de escribir Underwood y escribe un texto en el que recuerda que en su infancia besaba a su perro y era reprendido por ello: «Quererse es una enfermedad», concluye de forma pesimista su párrafo. La música y los sonidos, como se puede imaginar en un episodio sin diálogos, son especialmente importantes y Garcí utiliza temas sinfónicos tan reconocibles como el Adagio para cuerdas de Samuel Barber o el Adagietto para la Sinfonía número 5 de Mahler, con el que concluye *Semiosis* en ocho minutos finales a modo de clímax. De alguna manera, podríamos ver una relectura de *Las verdes praderas* (1979), en la que Garcí criticaba la monótona rutina de la nueva clase media, en este caso, trasladando su crítica al futuro. La

inevitable referencia al cine viene en forma de ironía, pues en la televisión de la cocina, siempre encendida para huir del ruido del silencio, el protagonista comienza el día viendo un fragmento de *La legión de los hombres sin alma* (Victor Halperin, 1932), vieja película en blanco y negro en la que Bela Lugosi brinda... por el futuro.

Los seis episodios de la segunda temporada no guardan relación con los anteriores y podrían entremezclarse sin que nadie pudiera distinguir el paso de tres años entre unos y otros.

El primero en emitirse fue *Luciérnagas*, que con 74 minutos es el de mayor duración de toda la serie. Un desaliñado detective es contratado para investigar la desaparición de cadáveres en un depósito. Sin embargo, lo que parece una historia de cine negro termina por desembocar en una historia de extraterrestres pues, literalmente, aquellos «querían saber cómo éramos muertos». La atmósfera de la película es de lluvia, truenos, oscuridad, largos pasillos, bourbon y una cuidada iluminación que juega con las sombras. Si el comienzo evoca el arranque original que planteara Billy Wilder para *El crepúsculo de los dioses* (1950) (un cadáver se levanta en el depósito),⁷ el final con platillo volante en el bosque y linternas evoca de forma clara a *E.T. El Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), aunque el tono es completamente diferente. Por rescatar algún detalle, los diálogos están tan cuidados como de costumbre: «Estamos hechos de cine y de literatura» o «¿Crees en Dios? Sí, pero poco». Sugerentemente y de forma literaria, al final aparece un texto en el que se dice que «Parte de los acontecimientos reflejados en esta película están basados en hechos reales sucedidos durante el invierno de 1989 en un país europeo. (...) Seis cadáveres continúan todavía en paradero desaparecido». Por si la referencia todavía estaba difusa, Garcí introduce un póster en el despacho del detective en el que se lee «Welcome to Twin Peaks».

Eternamente es la otra película de la serie inspirada en una historia de Alfonso Sastre. Curiosamente, cuando se dijo que una de las historias estaría basada en *El cuervo*, toda la prensa se acordó de Edgar Allan Poe, pero Garcí retoma la poco conocida obra teatral *El cuervo* (1957) de Sastre, cuya historia trata sobre el retorno de un día trágico en el que hubo un asesinato que parece repetirse otra vez inexorablemente. Garcí y Valcárcel ambientan la historia en Nochevieja, fiestas muy recurrentes también en el cine de Garcí y vinculadas a la nostalgia o al tiempo perdido. La trama se tiñe de romanticismo y melancolía y el eterno retorno es citado explícitamente. En esta ocasión, el ejercicio cinéfilo de Garcí es notable: Lourdes Ferriol interpreta a la protagonista, Laura. Ese era el mítico papel que desempeñaba Gene Tierney en el clásico homónimo de cine negro de Preminger (*Laura*, 1944), la cual, precisamente, parecía estar muerta pero reaparecía de entre los muertos. Pues bien, cuando el viudo en la siguiente Nochevieja recuerda a su mujer, escuchamos el *Liebestod* de Wagner para *Tristán e Isolda*, tema de amor y muerte que inspirara a Bernard Hermann su tema de amor para *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) donde, de nuevo, el amor volvía de la muerte. La reaparición de la difunta Laura se hace ante una ventana en un contraluz muy semejante a otro del clásico de Hitchcock. La cita se vuelve más explícita cuando la cámara gira alrededor del abrazo de

⁷ En Crowe, C. (2000): *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid, Alianza Editorial.

los amantes: «estamos juntos, no importa si en tu tiempo o en el mío», diálogo que James Stewart podría haber dicho a Kim Novak. El epílogo, sin embargo, revela que el protagonista se ha suicidado pero, cuando llega la policía, parece llegar el año antes por lo que el crimen original está a punto de repetirse de forma circular. Curiosamente la película está dedicada a Leo McCarey y hasta se oye la película *Tú y yo* (1957) de fondo en una secuencia. Como ocurría en *El gran truco*, de la primera temporada, *Eternamente* sería otro perfecto ejemplo que mezcla el romanticismo y la nostalgia por lo perdido tan propios de Garci, con el tono fantástico de la serie. ¿Serán estas dos películas la esencia del Garci más completo o esencial?

Siguiendo con el tema navideño, tan predilecto por José Luis Garci, la siguiente historia es *Regalo de Navidad*. En ella se nos narra la reunión navideña entre dos hermanos después de años sin contacto. Uno, sacerdote, parece estar perdiendo la fe; el otro, profesor y científico que acaba de enviudar, desea la existencia de Dios y se acerca a la Trascendencia. El tema de la religión se une a la muerte y la resurrección en el episodio más teológico, en el cual también se visita un convento y se prepara el camino para *Canción de cuna*, recordemos, el siguiente largometraje que rodó Garci tras la serie. Aunque el capítulo tiene símbolos interesantes, como un canario o un personaje que parece hablar con los muertos y que lee un evangelio apócrifo, la película se apoya principalmente en la filosófica conversación entre los dos hermanos que les llevará a querer ir a buscar a la mujer desaparecida... y volver en otra forma más misteriosa. Otro cameo de Ana Rosa Quintana, la música clásica o la aparición de un belén y los comentarios sobre el mismo, otra predilección del director, nos recuerdan que estamos ante una película con el sello de José Luis Garci.

Mujer con violetas es otro episodio en blanco y negro, al menos en principio. Un profesor se enamora de una misteriosa mujer (de nuevo la atractiva Lourdes Ferriol) que parece haber salido de un cuadro del siglo XIX. Al investigar sobre el cuadro, descubre que el autor se suicidó despechado ante el mismo y la mujer se convierte en su obsesión. La ambientación está sumergida en la niebla, bruma que parece llenar incluso los interiores. En este caso, los temas a tratar son la metempsicosis o la transmigración de las almas, con referencias cinéfilas a clásicos como *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944) o *Jennie* (William Dieterle, 1948). Al final, el episodio pasa al color y el protagonista despierta, pues en realidad él es el anticuario, dueño del cuadro... y va a recibir la visita de una mujer que quiere hacerse con él. Está claro que el famoso cuadro de Carlota Valdés en *Vértigo* vuelve a ser una referencia, ya que la investigación del pasado y el romanticismo llenan el episodio. Además, el profesor cita la historia de Circe y Ulises en su aula, evocando el peligro de la hechicera, justo cuando la mujer aparece en su clase. Toda la película está puntuada por el piano de *Un sospiro* de Franz Liszt, una de las cumbres románticas musicales más populares. Argumento aparte, el relato está lleno de sutiles detalles de dirección, como cuando ella le revela quién es entregándole una hoja con violetas pintadas o, en una biblioteca, él escribe en una nota «¿Eres tú?» y ella se la devuelve con las interrogaciones tachadas.

Dual volvería a visitar el cine negro: un ejecutivo de una agencia de publicidad vanguardista y casi futurista empieza a padecer una crisis de personalidad cuando comienzan a acusarle de hechos

en los que él dice no haber participado. El clásico tema del doble parece en esta ocasión tomar como referencia *El caso del señor Pelham*, uno de los pocos episodios televisivos que dirigiera el propio Alfred Hitchcock para su serie *Alfred Hitchcock presenta* (1955-1962). Ambientación llena de niebla y humo, luces de faros, billares o sexo contribuyen a volver al cine negro con un matiz pop propiciado por la iconografía de la agencia de publicidad, muchos años antes de *Mad Men*. Así, portadas de *Life*, una imagen de Clint Eastwood, la Pepsi-Cola de Warhol o hasta el Elogio del horizonte de Chillida aparecen puntuando el episodio entre otras marcas populares muy reconocibles y tan del gusto del director, que servirán para subrayar la actividad del protagonista.

El último episodio de la serie fue *El gabinete del doctor Armengot*, cuyo título parecía anunciar otro homenaje al expresionismo alemán. Sin embargo, aunque el arranque es una cita de Alexis Carrel en la que proclama que «Cada uno de nosotros está formado por una procesión de fantasmas», el primer plano nos lleva a la consulta de un psicólogo (J.M. Pou) que pregunta a su paciente: «Y, dígame, usted, ¿por qué no se suicida?». Tras ese comienzo tan rotundo, el paciente confiesa al doctor Armengot su gran secreto: los muertos le hablan (sí, de nuevo años antes del boom de Shyamalan con *El sexto sentido* [1999]). Una de las voces es de su mujer fallecida que le dice que «la muerte no existe», mensaje que su nueva compañera escribirá de forma sonámbula. Todo el episodio está narrado en *flashbacks* desde la conversación del doctor con su paciente (Mario Pardo) y culminará con la muerte de Armengot por un atragantamiento, aunque, claro está, seguiremos oyendo su voz mientras se adapta a su nuevo estado. Las voces de ultratumba y los contactos con los muertos son el tema de este episodio, aunque, de nuevo, como en otros ya comentados, aparece el vínculo del amor con el más allá, por lo que Garcí no pretende asustar con la muerte, sino, en todo caso, subrayar la emoción y el poder de la nostalgia. Esta vuelta de entre los muertos, una vez más, reaparece en el episodio en el plano a contraluz de la sonámbula que evoca otro célebre plano de Kim Novak en *Vértigo*.

En definitiva, este repaso por las trece películas que componen *Historias del otro lado* nos ha dejado entrever, a pesar de la variedad constante y de los inevitables altibajos, al guionista y escritor José Luis Garcí en todos los episodios. El amor, la melancolía, la cultura popular y la ambientación española han estado presentes, salvo excepciones, en todas las historias, si bien, atravesados por alguna modalidad del fantástico o de ese misterioso *otro lado* sobrenatural. Más claramente, la puesta en escena nos ha regalado diálogos literarios, decoración y ambientación muy cuidadas, el equipo habitual de Garcí, cameos de amigos incluidos, atención al paisaje como reflejo del estado de los personajes y la presencia de doblaje, en ocasiones, de forma muy llamativa.

Sin entrar en preferencias personales, parece claro que estas *Historias del otro lado* no solo fueron campo de experimentación para Garcí, sino que consiguieron a la vez mostrarnos al Garcí de siempre, con su gusto de siempre por lo fantástico. Es decir, estamos ante trece películas que nunca debieron quedarse en el otro lado, sino que todo aficionado al cine de José Luis Garcí o al fantástico ha de celebrar que hayan vuelto para quedarse y ya no tengamos que vivir del nostálgico recuerdo, como ocurre en muchas de sus historias.

Referencias bibliográficas

Libros y artículos

- ÁLVAREZ, P. (1996): «García estrena en La 2 la serie de misterio “Historias del otro lado”», en *El País*, disponible en https://elpais.com/diario/1996/01/24/radiotv/822438002_850215.html [01/06/2019].
- ARENAS, J. E. (2001): «José Luis García: Soy defensor de rodar en decorados y del doblaje por encima del directo», en *ABC*, disponible en https://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-12-2001/abc/Espectaculos/jose-luis-garci-soy-defensor-de-rodar-en-decorados-y-del-doblaje-por-encima-del-directo_67611.html [01/06/19].
- ASIÓN SUÑER, A. (2019): *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CABEZAS, J. A. (1987): «José Luis García vuelve a rodar en Asturias», en *ABC*, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/07/26/052.html> [01/06/19].
- CROWE, C. (2000): *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (1994): «García presenta en la Seminci una serie de misterio realizada para TVE», en *El País*, disponible en https://elpais.com/diario/1994/10/26/radiotv/783126015_850215.html [01/06/2019].
- GARCÍA, J. L. (1970): *Bibidibadibú*. Madrid, Ediciones CuentAtrás.
- (1971): *Ray Bradbury, humanista del futuro*. Madrid, Helios.
- (1973): *Adam Blake*. Madrid, Miguel Castellote.
- (1976): *La Gioconda está triste y otras extrañas historias*. Madrid, Sala Editorial.
- MAESTRE, A. (2012): *Del sentimiento*. Madrid, Notorious Ediciones.
- SASTRE, A. (1960): *El cuervo*. Madrid, Alfil.
- (1964): *Las noches lúgubres*. Madrid, Horizonte.
- VV.AA. (1973): *El cine. Enciclopedia del 7º arte*. San Sebastián, Buru Lan.
- VV.AA. (2010): *García. Entrevistas*. Madrid, Notorious Ediciones.
- VV.AA. (2018): *E-Motion Pictures: Las películas de José Luis García*. Madrid, Notorious Ediciones.
- VV.AA. (2015): *Adictos a El Crack*. Madrid, Notorious Ediciones.

Películas y series

- CURTIZ, M., dir. (1942): *Casablanca*. Estados Unidos, Warner Bros.
- DIETERLE, W., dir. (1948): *Jennie (Portrait of Jennie)*. Estados Unidos, Vanguard Films, Selznick International Pictures.
- FRIEDKIN, W., dir. (1973): *El exorcista (The Exorcist)*. Estados Unidos, Warner Bros., Hoya Productions.
- GARCÍA, J. L., dir. (1977): *Asignatura pendiente*. España, José Luis Tafur P.C.

- dir. (1978): *Solos en la madrugada*. España, José Luis Tafur P.C.
- dir. (1979): *Las verdes praderas*. España, José Luis Tafur P.C.
- dir. (1981): *El crack*. España, Acuaris Films, Impala, Nickel Odeon.
- dir. (1982): *Volver a empezar*. España, Nickel Odeon.
- dir. (1983): *El crack dos*. España, Lima P.C., Lolafilms, Nickel Odeon.
- dir. (1987): *Asignatura aprobada*. España, Nickel Odeón Dos.
- cr. (1988-1991-1996): *Historias del otro lado*. España, TVE.
- dir. (1994): *Canción de cuna*. España, Canal +, Nickel Odeon Dos, TVE.
- cr. (1995-2005): *¡Qué grande es el cine!* España, Nickel Odeon, TVE.
- dir. (1997): *La herida luminosa*. España, Enrique Cerezo P.C., TVE, Nickel Odeon.
- dir. (1998): *El abuelo*. España, RTVE.
- dir. (2000): *You're the one (una historia de entonces)*. España, Canal+ España, Enrique Cerezo P.C., Nickel Odeón Dos, Productora Cinematográfica 29 S.A., TVE.
- dir. (2002): *Historia de un beso*. España, Canal+ España, Enrique Cerezo P.C., Nickel Odeón Dos, Productora Cinematográfica 29 S.A., TeleMadrid, TVE.
- dir. (2004): *Tiovivo c. 1950*. España, Nickel Odeon, Enrique Cerezo P.C., PC29 Productora Cinematográfica 29.5.6.
- dir. (2005): *Ninette*. España, Nickel Odeon.
- dir. (2007): *Luz de domingo*. España, Nickel Odeón Dos.
- dir. (2008): *Sangre de mayo*. España, Nickel Odeón Dos, TeleMadrid.
- dir. (2012): *Holmes & Watson. Madrid Days*. España, Nickel Odeon.
- HALPERIN, V., dir. (1932): *La legión de los hombres sin alma (White Zombie)*. Estados Unidos, Victor & Edward Halperin Productions.
- HITCHCOCK, A., cr. (1955-1962): *Alfred Hitchcock presenta (Alfred Hitchcock Presents)*. Estados Unidos, Revue Studios, Shamley Productions, Universal Television.
- dir. (1958): *Vértigo (De entre los muertos) (Vertigo)*. Estados Unidos, Paramount Pictures.
- KASDAN, L., dir. (1981): *Fuego en el cuerpo (Body Heat)*. Estados Unidos, The Ladd Company.
- KUBRICK, S., dir. (1968): *2001: Una odisea en el espacio (2001: A Space Odyssey)*. Estados Unidos, Reino Unido, MGM, Stanley Kubrick Productions.
- LANG, F., dir. (1931): *M, el vampiro de Düsseldorf (M)*. Alemania, Nero-Film AG.
- dir. (1944): *La mujer del cuadro (The Woman in the Window)*. Estados Unidos, Christie Corporation, International Pictures.
- LYNCH, D. y FROST, M., cr. (1990-1991): *Twin Peaks (Twin Peaks)*. Estados Unidos, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.
- MCCAREY, L., dir. (1957): *Tú y yo (An Affair to Remember)*. Estados Unidos, Jerry Wald Productions.
- MERCERO, A., dir. (1972): *La cabina*. España, TVE.
- dir. (1977): *La Gioconda está triste*. España, RTVE.

- ODETS, C., dir. (1944): *Un corazón en peligro (None But the Lonely Heart)*. Estados Unidos, RKO Radio Pictures.
- POLLACK, S., dir. (1985): *Memorias de África (Out of Africa)*. Estados Unidos, Reino Unido, Mirage Enterprises, Universal Pictures.
- PREMINGER, O., dir. (1944): *Laura (Laura)*. Estados Unidos, Twentieth Century Fox.
- SERLING, R., cr. (1959-1964): *La dimensión desconocida (The Twilight Zone)*, Cayuga Productions, CBS.
- SHYAMALAN, M. N., dir. (1999): *El sexto sentido (The Sixth Sense)*. Estados Unidos, Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment, Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions.
- SPIELBERG, S., dir. (1982): *E.T. El Extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial)*. Estados Unidos, Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- TOURNEUR, J., dir. (1942): *La mujer pantera (Cat People)*. Estados Unidos, RKO Radio Pictures.
——— (1947): *Retorno al pasado (Out of the Past)*. Estados Unidos, RKO Radio Pictures.
- WEINER, M., cr. (2007-2015): *Mad Men (Mad Men)*. Estados Unidos, Lionsgate Television, Weiner Bros., American Movie Classics (AMC), U.R.O.K. Productions.
- WIENE, R., dir. (1920): *El gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*. Alemania, Decla-Bioscop AG.
- WILDER, B., dir. (1950): *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*. Estados Unidos, Paramount Pictures.