

## Nostalgia y melodrama en el cine de José Luis Garci (1982-1996)

Valeriano Durán Manso<sup>1</sup>

Recibido: 24 de junio de 2018 / Aceptado: 4 de septiembre de 2018

**Resumen.** José Luis Garci es uno de los cineastas más personales de la Transición española y de la etapa socialista (1982-1996). Marcado por el cine clásico de Hollywood, su filmografía está construida sobre un género tan arraigado como el melodrama —aunque también destaca el cine negro—, de manera que la nostalgia derivada de la pérdida producida por el paso del tiempo determina a sus personajes. Con el objetivo de poner en valor la obra del cineasta y reflexionar sobre la construcción del melodrama en sus películas, se estudian *Volver a empezar* (1982), *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y *Canción de cuna* (1994), así como *El Crack Dos* (1983), que combina cine negro con rasgos melodramáticos. Desde estas consideraciones, se pretende destacar la producción cinematográfica de Garci en este periodo que, además, marca la transición con su obra posterior, más clásica, literaria y vinculada al pasado reciente.

**Palabras clave:** nostalgia; melodrama; José Luis Garci; personajes; cine socialista

## [en] Longing and Melodrama in the José Luis Garci's Filmography (1982-1996)

**Abstract.** José Luis Garci is one of the most personal filmmakers of the Spanish Transition and the socialist era (from 1982 to 1996). Marked by the classic Hollywood cinema, his filmography is built on a genre as ingrained as melodrama —although film noir stands out as well—, so that the longing derived from the loss caused by the passage of time determines his characters. With the objectives of placing value in the work of the filmmaker and to reflect on the construction of melodrama in his films, *Volver a empezar* (1982), *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) and *Canción de cuna* (1994), as well as *El Crack Dos* (1983) —which combines film noir with melodramatic features—, have been analyzed. From these considerations, this paper aims to highlight the film production that Garci directed in this period, which also marks the transition with his later work, more classic, literary and linked to the recent past.

**Keywords:** Longing; Melodrama; José Luis Garci; Characters; Socialist Cinema

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. Marco teórico. 4. Análisis. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía

**Cómo citar:** Durán Manso, V. (2018) Nostalgia y melodrama en el cine de José Luis Garci, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (1), 105-120. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.60729>

<sup>1</sup> Grupo de investigación AdMIRA – Universidad de Cádiz  
E-mail: valeriano.duran@uca.es

## 1. Introducción

Los géneros narrativos pueden tener una considerable presencia, y ejercer una notable influencia, en la filmografía de un cineasta. Este es el caso del melodrama, uno de los más arraigados en el séptimo arte, y José Luis Garcí, quien lo ha abordado de manera directa o indirecta, principal o secundaria, en todas sus películas. Aunque las primeras se estrenaron durante la Transición y fueron muy representativas de la generación que la estaba protagonizando (Sánchez Noriega, 2005, 562), su estilo cinematográfico se consolidó durante la etapa socialista (1982-1996): Heredero del cine clásico y, a la vez, próximo al cine de autor, este director apuesta por proyectos de carácter personal alejados de las tendencias filmicas de unos años tan movidos a nivel político y social como los ochenta. Así se percibe en su interés por la nostalgia, la melancolía y, en definitiva, el melodrama —el del Hollywood clásico—, en sus temas, personajes y espacios. Su obra se estructura en tres etapas que ponen de relieve que se puede conocer su evolución como cineasta a través del género que mejor lo caracteriza (Zavala, 2010).

Garcí recurre a la nostalgia para exponer la desesperanza, la desazón o el desencanto de sus protagonistas por un tiempo que se ha perdido, que no va a volver y es difícilmente recuperable. De esta manera, la nostalgia, que “se suele usar como sinónimo de melancolía al hablar de la emoción que nace de la contemplación del tiempo pasado y, más en concreto, de la imposibilidad de recuperarlo”, se puede entender “como una melancolía orientada hacia el pasado” (Pereira Zazo, 2004). Además, como el sentimiento que más aparece en escena en el melodrama es la melancolía (Pérez Rubio, 2004: 76), este cineasta otorga a los elementos temporales una especial relevancia para indagar en las heridas que ha infligido el drama de sus seres de ficción. Esto permite entender las emociones de su presente y construir los relatos en torno a ellas; sin duda, una de las señas de identidad más identificativas del melodrama. Por ello, y a diferencia de otros géneros, “de la época clásica del cine a la contemporánea, el melodrama se ha caracterizado por su permanencia”, revelando que, tanto a nivel formal como narrativo, “se puede hablar de persistencia de los motivos” (Rubio Alcover et al., 2018:127).

Por otra parte, Garcí es un director cinéfilo —admirador de John Ford y Leo McCarey—, que posee una gran sensibilidad para hallar referencias en los melodramas clásicos de Hollywood y utilizarlas como homenaje en sus películas. Así se percibe en los títulos, personajes, diálogos, decorados, o las emisiones televisivas y las proyecciones de esos clásicos que han marcado la vida del director, y, en ocasiones, la de sus protagonistas. Aunque el género más presente en su filmografía es el melodrama, también muestra una tendencia hacia el cine negro, como se evidencia en sus primeros años y en la etapa de estudio. Esto lo ha llevado, concretamente, a establecer una unión entre el cine negro, en su vertiente de detectives, y el melodrama, algo que era habitual en el cine americano de los años cuarenta (Bordwell, 2009: 63-73). Será en los noventa cuando este estilo clásico unido al pasado lo convierta en un maestro del género (Sánchez Noriega, 2005: 562-563).

Con el doble propósito de poner en valor la obra cinematográfica de José Luis Garcí y abordar la construcción del melodrama en sus películas, el presente artículo se centra en las cinco realizadas durante la etapa socialista: *Volver a empezar* (1982), *El crack dos* (1983), *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y *Canción de cuna* (1994). Asimismo, estos títulos presentan una cierta evolución en el

tratamiento del género por parte del cineasta, desde unos planteamientos próximos al desencanto de la sociedad de la Transición, a unas adaptaciones literarias que miran al pasado. No obstante, todos comparten la tendencia de Garci por el melodrama clásico.

## 2. Objetivos y metodología

El objetivo principal de este estudio es reflexionar sobre la presencia del melodrama en la producción cinematográfica de José Luis Garci, tomando como muestra las películas del periodo comprendido entre 1982 y 1996. Se intenta verificar la presencia de un aspecto estrechamente vinculado a este género, la nostalgia, en las tramas, personajes y espacios, donde, también, se evidencia una evocación del cine clásico de Hollywood. Además, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- a) Observar la presencia del melodrama en el cine español de la época socialista.
- b) Destacar la aportación melodramática de Garci al conjunto del cine español.
- c) Analizar los rasgos melodramáticos de *Volver a empezar*, *El crack dos*, *Sesión continua*, *Asignatura aprobada* y *Canción de cuna*.

Para ello, se ha empleado una metodología de carácter cualitativo-descriptivo. En primer lugar, se ha realizado una revisión bibliográfica sobre la historia del cine español centrada sobre todo en el tardofranquismo y en el periodo democrático, de autores como Benet (2012), Caparrós Lera (2007), Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2004), Rodríguez Merchán (2001), Monterde (1993), Riambau (2005), Sánchez Noriega (2014; 2005) y Torreiro (2005). Asimismo, también se han consultado publicaciones relativas al melodrama como género narrativo, como las de Altman (2000), Bordwell (2009) y Elsaesser (2015) —fundamentales en las investigaciones sobre esta materia—, Coursodm (1996), Marzal (1996), Pérez Rubio (2004) o Rubio Alcover et al. (2018). Por otra parte, han resultado pertinentes las aportaciones sobre los motivos visuales y la estética melodramática de autores como Balló (2000), Catalá (2009) o Zavala (2010; 2005).

En segundo lugar, se han revisado artículos de investigación que profundizan en la obra filmica de José Luis Garci. Los autores examinados han sido Abuín González (2002), Millán Barroso, Rodríguez Pérez y Sevilla Álvarez (2017), Pereira Zazo (2004) y Ríos Carratalá (2011), quienes han estudiado varias de sus películas, el valor del espacio en las mismas o sus vínculos con otros cineastas, y, además, han observado la presencia de la nostalgia y la melancolía vigente en su filmografía. En tercer lugar, tras realizar una aproximación al melodrama como género y al desarrollo del mismo en el cine español en el citado periodo de estudio, se ha situado a Garci en el contexto filmico de la Transición y del periodo socialista. De esta manera, se ha intentado poner de relieve el estilo clásico de sus diversas aportaciones al melodrama.

A continuación, se ha procedido al visionado de los cinco largometrajes que componen la muestra, que son los que Garci dirigió durante la época socialista: *Volver a empezar*, *El crack dos*, *Sesión continua*, *Asignatura aprobada* y *Canción de cuna*. Todos ellos pertenecen al melodrama —el segundo está ligado al cine negro, pero contiene rasgos melodramáticos—, y se desarrollan en el presente, a excepción de la última, que, como la obra en la que se basa, se ambienta en torno a 1900. En el

análisis de estas películas se abordan el argumento, los temas, los personajes y los espacios, para poder establecer una posible analogía entre las constantes estilísticas del cineasta y las de este género, en concreto, las de su vertiente más clásica y hollywoodiense. Asimismo, se recuperan las referencias al cine clásico que contienen —y que otorgan a la obra de Garci un carácter bastante reconocible—, para poner en valor la notable presencia de ese estilo en las películas que realiza. Con ello, se pretende indagar en la producción del director en una etapa que supone un nexo entre sus primeros títulos, marcados por un melodrama del desencanto, y los de la etapa que inició a finales de los noventa, donde cultiva un melodrama puro, más vinculado a la literatura y al pasado reciente.

### 3. Marco teórico

#### 3.1. Aproximación al origen del melodrama como género cinematográfico

Herederero del drama —que empezó a perfilarse en la segunda mitad del siglo XVIII como un nuevo género escénico, ocupó el espacio existente entre la tragedia y la comedia, y se enfocó en el tratamiento de la realidad contemporánea—, el melodrama se convirtió “en el género teatral más popular del siglo XIX y en el ascendente más importante de los géneros cinematográficos” (Altman, 2000: 22). Asimismo, experimentó un notable éxito en la novela romántica, el realismo, el naturalismo y el folletín decimonónicos, dando lugar a obras que no tardaron en ser trasladadas al posterior cinematógrafo. Como su nombre indica, constituía la combinación entre música y drama, de manera que su definición etimológica “señala la importancia de la música en el transcurso de la representación, por su carácter de ‘subrayado’, de ‘contraste’, de ‘relieve’, de ‘clímax’, etc.” (Monterde, 1994: 54). Esto afianzaba el dramatismo de la narración.

Por ello, se convirtió en uno de los géneros más vinculados al desarrollo del cine desde sus inicios. Su combinación de drama de marcado origen literario, presencia musical y carácter popular conseguía emocionar mediante las vivencias, realidades, conflictos y relaciones de sus personajes (Coursodon, 1996: 245-248), y daba protagonismo a factores como la casualidad, el destino y el aspecto sentimental, que resultan esenciales en sus relatos. Además, sus personajes suelen sufrir una cierta ambivalencia y poseer un universo interior complejo en el que ocupan un lugar muy relevante los sucesos del pasado y la nostalgia, facilitando el proceso de identificación del público. A pesar de que el origen y la evolución de los géneros va unido a una mutación continua en su configuración, “el melodrama cinematográfico constituía, a finales de los años diez y en los veinte hasta la llegada del sonoro, prácticamente el único género perfectamente nítido” (Marzal, 1996: 8). Así, experimentó un importante desarrollo en el Hollywood clásico y ejerció una considerable influencia a nivel global por la intensidad de sus “rasgos melodramáticos identificables como estructuras de reconocimiento” (Marzal, 1996: 9).

Aunque “cada película de un canon genérico debe constituir un ejemplo claro de dicho género” (Altman, 2000: 39), desde la etapa clásica se observa la paulatina presencia de elementos típicos del melodrama en géneros tan dispares como el cine negro, el bélico, el *western* o la comedia. A este respecto, varios filmes son descritos como melodramas por rasgos obvios, “pero otros muchos que quedarían encuadra-

dos en otros géneros [...] contienen numerosos ingredientes pertenecientes al ámbito de lo melodramático, que hace aflorar lo sentimental excesivo en relatos alejados de él” (Pérez Rubio, 2004: 30-31). Las fronteras líquidas del cine posmoderno han influido en la representación del melodrama, haciendo que esté presente en estilos con los que poco tiene que ver, y esto ha supuesto una mayor presencia de la tendencia sobre el género (Rubio Alcover et al., 2018: 134-138). No obstante, su factura clásica se sostiene sobre sus rasgos originales, sin olvidar uno de los esenciales por la exaltación pasional, el musical (Catalá, 2009: 153-154).

### 3.2. El melodrama en el cine español de la época socialista (1982-1996)

Esta situación se evidencia también en el cine español del periodo estudiado. En estos años se produjo un desarrollo de dos géneros clásicos, el drama y la comedia, con diversos subgéneros, de manera que el melodrama estuvo más presente en los trazos melodramáticos de otros géneros, que en el género en sí. No obstante, destacaron ciertas aportaciones de cineastas tan distintos como José Luis Garci, Fernando Fernán Gómez, Mario Camus o los controvertidos Pedro Almodóvar y Eloy de la Iglesia. En concreto, este director vasco “suele confiar en estrategias de melodrama, con aspectos heredados del folletín y del panfleto” (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 66), representando en los personajes la intensidad de los conflictos, tanto de carácter individual como social. A pesar de sus diferencias estéticas y narrativas, las incursiones de estos cineastas en el melodrama ahondan en la complejidad psicológica de sus protagonistas, en su naturaleza dramática, y en la forma en que el entorno les afecta a nivel emocional. De todos modos, la hibridación de géneros será constante en estos años.

Aunque desde el tardofranquismo los principales melodramas estaban presentes en las adaptaciones filmicas, y posteriormente televisivas, de exitosas obras de la literatura española de autores como Leopoldo Alas Clarín, Benito Pérez Galdós o Miguel Delibes (Benet, 2012: 397; Sánchez Noriega, 2005: 559), se trata de un género poco presente en el cine socialista. No obstante, en los ochenta destacaron películas de Fernán Gómez, como *El viaje a ninguna parte* (1986), o de Camus, como *La casa de Bernarda Alba* (1987) —basadas en las obras homónimas del propio Fernán Gómez y de Federico García Lorca—, y en los noventa el género adquirió cierta fuerza. Este giro se constató en los largometrajes de Vicente Aranda, *Amantes* (1991), y de Pilar Miró, *Tu nombre envenena mis sueños* (1996) —ambos sobre cine negro—; de Almodóvar, *Tacones lejanos* (1991) y *La flor de mi secreto* (1995); o de Pedro Olea, *Más allá del jardín* (1996), basado en la novela de Antonio Gala; entre otros, que no se erigieron sólo sobre adaptaciones o recreaciones del pasado. En el caso de Aranda, resultaron significativos también los pasionales *El amante bilingüe* (1992) y *La pasión turca* (1994). Así, en este periodo el melodrama fue abandonando sus estrictos vínculos literarios para emprender nuevos caminos e influenciarse de otros estilos, como sucede en Almodóvar.

En estos años la promoción internacional supuso un aspecto fundamental del programa de Pilar Miró en la Dirección General de Cinematografía. Así se constató con el triunfo de *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986) o *Mi general* (Jaime de Armiñán, 1987) en los festivales de Cannes, Berlín y Montreal, respectivamente. Esta internacionalización se apreció también en los Oscar, pues por primera vez un filme español logró la estatuilla como

Mejor Película de Habla No Inglesa, *Volver a empezar*; un éxito que coincidió con el inicio de la política de Miró en el primer gobierno socialista, aunque los primeros títulos financiados no se estrenaron hasta 1985 (Rodríguez Merchán, 2001: 1-3; Benet, 2012: 396-398). A pesar de su reconocimiento, Garci no fue especialmente beneficiado por estas protectoras ayudas y fundó su propia productora, Nickel Odeon, donde realizó las películas analizadas.

### 3.3. José Luis Garci: un cineasta nostálgico, melodramático y clásico

La obra como director de José Luis Garci se desarrolla en la democracia y se estructura en tres periodos diferenciados por el marco político: la Transición (1976-1982), la época socialista (1982-1996) y un periodo conservador (1997-2018) marcado por una mirada al pasado y al clasicismo que ya se apreciaba en *Canción de cuna* (1994) y que tuvo un mayor desarrollo durante los primeros gobiernos del Partido Popular (1996-2004). Garci empezó en el cine en el tardofranquismo, como el guionista principal de la Tercera Vía —“un cine que pretendía reflexionar sobre algunos aspectos de la vida española, con un tratamiento sencillo, de forma que las películas fueran accesibles a un público amplio y, por tanto, rentables” (Caparrós Lera, 2007: 140)—, junto al productor José Luis Dibildos, uno de sus creadores, en películas de Roberto Bodegas, Antonio Drove y Jesús Yagüe. Esta experiencia marcó sus inicios como director, al plasmar en sus filmes rasgos de esta tendencia, que quería ofrecer una alternativa al cine hegemónico y comercial, y al metafórico y de autor de finales de los sesenta (Torreiro, 2005: 359-362).

Durante su primera etapa, apostó por plasmar las inquietudes del español medio, urbano e intelectual (Benet, 2012: 378), que es testigo del momento político y mantiene una mirada nostálgica al tiempo perdido en la dictadura. Por este motivo, presenta la nostalgia como la trágica conciencia de lo irreversible (Pérez Rubio, 2004: 78-79) que afecta a las emociones de los personajes. Así se ve en *Asignatura pendiente* (1977), al tratar “las frustraciones de aquellas generaciones crecidas con el franquismo y que, aun protagonizando la reforma, no podían soltar lastre del pasado sin pesares y renunciadas” (Monterde, 1993: 135-136) y en *Solos en la madrugada* (1978). Interpretadas por José Sacristán y Fiorella Faltoyano, hablan de las consecuencias de una educación sentimental marcada por las circunstancias del régimen y por los prejuicios que habían dominado sus vidas. Con ambos títulos, Garci, que se inicia como director en plena Transición, “se convierte en el radiógrafo de la sensibilidad de la cotidianidad de esta época” (Sánchez Noriega, 2014: 149), y esto determinará también su siguiente etapa, cuyos filmes son los que se analizan. Además, entre 1982 y 1996 se percibe en su obra una transición hacia aspectos más clásicos, incluso de homenaje al cine que le gusta, que es el clásico norteamericano, siendo el cine negro y, especialmente, el melodrama, los géneros más presentes. A pesar de sus claras diferencias, en ambos la acción viene marcada por las perspectivas de los personajes, pues, en muchas ocasiones, son ellos los que mediante sus puntos de vista determinan la evolución de los hechos y, además, la perspectiva del espectador.

El tercer periodo, vigente en la actualidad, se caracteriza por mostrar una mirada al pasado, y no sólo a la posguerra —tan presente desde la Transición (Benet, 2012: 359-374)—, sino también a finales del siglo XIX, como la galdosiana *El abuelo* (1998) o *Luz de domingo* (2007). Los filmes de esta etapa se enmarcan en el melodrama, suelen carecer de crítica social al momento histórico y evocan un pasado

nostálgico. Otros destacados son *La herida luminosa* (1996), “segundo filme de la anunciada ‘Trilogía del melodrama’” (Caparrós Lera, 2007: 206) —con las adaptaciones de *Canción de cuna* y *El abuelo*—, y los que constituyen su Trilogía amorosa: *You’re the One (Una historia de entonces)* (2000), *Historia de un beso* (2002) —ambas situadas en Asturias—, y *Tiovivo c. 1950* (2004), ambientadas en la posguerra. Esta unión entre melodrama y nostalgia, dos conceptos tan vinculados al sufrimiento humano, “cumple en las películas de Garci la función de apelar a un público lo más amplio posible” (Pereira Zazo, 2004).

En este sentido, los principales temas que trata el cineasta son el desencanto, la mirada nostálgica al pasado —pero no al régimen franquista, sino a la juventud perdida, a lo que pudo ser y no fue, y a “la libertad secuestrada por la dictadura” (Sánchez Noriega, 2005: 562)—, y las relaciones amorosas marcadas por el paso del tiempo. Estos aspectos están estrechamente ligados al melodrama que sufren sus personajes, que suelen ser hombres y mujeres de edad madura y carácter solitario, que ejercen profesiones liberales, poseen un estatus social medio o burgués, y ostentan un nivel educativo y cultural destacado. Aunque en algunas películas los femeninos no parecen tener tanto protagonismo como los masculinos, llegando a ocupar un rol secundario, encarnan a mujeres independientes, trabajadoras y cultivadas; sin duda, algo bastante novedoso con respecto al cine anterior. Los seres de ficción de Garci aluden a unos espectadores que, desde el tardofranquismo, no se sentían identificados ni con la comedia procedente del “cine de barrio”, ni tampoco con el metafórico. Este público, al que se dirigía la Tercera Vía, es el que retoma este director creando unos personajes en los que pueden verse reflejados.

En cuanto a los espacios, Garci tiene dos principales, Madrid y Asturias, y, en este caso, estructurada entre Gijón, Oviedo y la provincia, siendo recurrentes y reconocibles en sus películas la playa de San Lorenzo, la Catedral o el Puente Romano de Cangas de Onís, respectivamente. También ha ambientado algunos de sus últimos filmes en la localidad ficticia de Cerralbos del Sella, que, como no podía ser de otra manera, sitúa en Asturias y presenta la arquitectura típica de la zona. Normalmente, en sus títulos desarrollados en esta región, “los paisajes (el mar), los olores, los objetos se pintan del color del pasado, de un tiempo que transcurre inexorablemente” (Abuín González, 2002: 414).

Por otra parte, resulta destacable la tendencia de Garci por incluir referencias del cine clásico en sus filmes mediante carteles, emisiones televisivas, proyecciones en salas de cine, guiones o diálogos entre personajes; estableciéndose un “homenaje metadiscursivo (el cine hablando del cine) por parte del director” (Millán Barroso, Rodríguez Pérez y Sevilla Álvarez, 2017: 173). Algunos de sus títulos están dedicados a personalidades del celuloide o vinculadas al mismo, como *El Crack Dos*, donde homenajea a uno de los principales autores de novela negra, Raymond Chandler, junto a Dashiell Hammett —a quien brinda *El Crack* (1981)—, y James M. Cain, pues “la mayor parte de las películas negras y prácticamente todos los títulos importantes se basan en novelas” (Coursodon, 1996: 279). Asimismo, los protagonistas suelen citar a personajes, intérpretes, directores o películas del cine americano clásico que pertenecen a la memoria colectiva, de manera que la nostalgia presente en este cineasta se evidencia también en unos seres de ficción que están influidos por los filmes que marcaron sus años de juventud.

Las cuestiones planteadas invitan a reflexionar sobre si Garci realiza un cine de autor, debido a la personalidad y a la estética que imprime en sus filmes, o si realiza

un cine de género, al enmarcarse en el melodrama y el cine negro, y respetar sus reglas. Empero, podría situarse en la integración de dos perspectivas que tradicionalmente han estado enfrentadas, pero que resultan complementarias (Marzal, 1996: 12). Así se percibe en la evolución de su obra en los tres periodos citados, siendo decisivo el comprendido entre 1982 y 1996 al actuar como nexo entre la Transición y la evocación del pasado reciente.

## 4. Análisis

### 4.1. *Volver a empezar* (1982)

Esta película supone la conversión del cine de Garci hacia el melodrama, “quizá porque la inicial nostalgia por el tiempo perdido, con esas asignaturas pendientes ya analizadas, da paso a una mirada menos focalizada generacionalmente” (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 145). Desde su título, *Volver a empezar* enfatiza el valor del tiempo en las vidas de los protagonistas, en lo referente al encuentro, el desencuentro y el reencuentro, la ilusión y la esperanza. Narra el regreso a España de Antonio Albajara, encarnado por Antonio Ferrandis, un exiliado republicano que lleva en el extranjero desde 1938. Él es profesor de literatura en la Universidad de Berkeley, acaba de recibir en Estocolmo el Premio Nobel de Literatura, y, antes de volar a San Francisco, decide volver a su tierra: Asturias. Allí retoma su interrumpida relación con Elena, interpretada por Encarna Paso, con quien, desde la madurez, evoca la juventud perdida; una feliz etapa arrancada por la Guerra Civil. Por ello, “parece como si el tiempo fuera el más preciado don que pueden compartir los amantes y, a la vez, el mayor peso que deben soportar cuando están separados: es imposible detener el tiempo” (Pérez Rubio, 2004: 48).

La vuelta al hogar, a la familia y a los orígenes constituye uno de los ingredientes del tiempo melodramático, y así se constata en las primeras escenas, cuando Antonio recorre los espacios de su Gijón natal que definieron su juventud, como la playa de San Lorenzo o el estadio El Molinón. Estos instantes indican que él está determinado por el deseo de recuperar el pasado y la nostalgia por un noviazgo obstruido injustamente, y, a la vez, por la esperanza del reencuentro. Aquí reside la razón de su viaje, y la necesidad del mismo, pues sufre una grave enfermedad y ya no le queda tiempo. Más que como una segunda oportunidad, su retorno está concebido “como una despedida definitiva del pequeño universo en el que vivió los primeros años de su vida: su amor de adolescencia, el club de fútbol en el que destacó como deportista y los rincones de la ciudad en los que se desarrolló su juventud” (Pérez Rubio, 2004: 79).

Por su parte, Elena es una mujer independiente, creyente, que trabaja en una galería de arte de Gijón y está soltera, quizá porque, a pesar de su separación, sigue enamorada de Antonio. Esto indica su vínculo con ciertos aspectos de las heroínas del melodrama, a veces demasiado ligadas a un carácter autodestructivo, como “su coraje en un mundo generalmente hostil. Es raro que se dejen llevar por el desánimo y lleguen a dar prueba de un gran talento y de un espíritu de iniciativa conquistadora” (Coursodon, 1996: 247). Ella, que desconoce su enfermedad, le da un regalo de despedida en el aeropuerto con la condición que de que no lo abra hasta que esté en San Francisco: el disco de Cole Porter que él le había regalado junto con las fotos de los días que han pasado en Asturias y que inmortalizan su reencuentro. En la dimensión



melodramática de Garci, “el mundo se tiñe así de memoria y de nostalgia (cuya aparición viene provocada por el sentimiento de pérdida), de una mirada melancólica y agri dulce sobre cosas, personas o situaciones que pertenecen a un pasado idealizado” (Abuín González, 2002: 414).

En el melodrama la música ejerce un papel principal al ir marcando las reacciones de los personajes de forma emocional, pues “la partitura puede anticipar lo que ocurrirá” (Bordwell, 2009: 71). Así se produce en la cíclica banda sonora formada por el *Canon en Re Mayor* de Johann Pachelbel, omnipresente en la llegada de Antonio a Gijón, *Oh Lord, Why Lord* —la versión del mismo realizada por los Pop-Tops en 1968, que suena al volver a San Francisco—, y la canción de Cole Porter *Begin the Beguine*, “que alude a una segunda oportunidad que resulta ya imposible para los protagonistas” (Pérez Rubio, 2004: 79). Esta canción evoca al título y a la juventud de la pareja al ser la primera que bailaron juntos, y posee una dimensión trágica que va en aumento. Además, mientras la primera melodía aparece vinculada a los recuerdos de Antonio —el canon de Pachelbel a su vida pasada en Asturias y la adaptación de los Pop-Tops a su vida en América—, la segunda hace referencia a su idílica relación con Elena.

Con respecto a las referencias al cine clásico que aparecen, destacan de forma explícita la película *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) y la pareja formada por los actores Fred Astaire y Ginger Rogers, a quienes los protagonistas aluden cuando hablan de la forma en que nombraban al otro cuando bailaban de jóvenes; como aparece en el regalo final. Este conmovedor filme “condensa los rasgos principales de la filmografía de su autor [...], despliega una sobria puesta en escena y no desatiende las cuestiones de guion para ofrecer un relato bien articulado” (Sánchez Noriega, 2014: 314).

#### 4.2. *El crack dos* (1983)

Este título se enmarca en el auge que experimentaron las adaptaciones de novela negra a principios de los ochenta (Riambau, 2005: 433-435). Siguiendo al exitoso *El crack* (1981), contó de nuevo con el detective Germán Areta como protagonista —encarnado, como entonces, por Alfredo Landa—, y partió de un caso de abandono en una pareja homosexual para indagar posteriormente en una trama de corrupción en la industria farmacéutica; sin duda, dos temas originales. El primero fue tratado con una normalidad innovadora para la época, teniendo en cuenta que los personajes de esta orientación eran escasos, solían tener un tratamiento muy estereotipado y, recientemente, se habían abordado de forma sexualizada y provocadora en los filmes de Eloy de la Iglesia, mientras que el segundo no se había mostrado todavía en el cine español.

En lo que respecta al melodrama, este filme de cine negro en su vertiente de detectives presenta tintes melodramáticos en dos de sus tramas: la primera se aprecia en la historia de amor de la madura pareja homosexual del caso que asume Areta por recomendación de su antiguo comisario, encarnado por José Bódalo. Compuesta por Miguel Sampedro y Alfonso Leiva, el primero recurre al detective para saber si su compañero está con otro hombre, pues lo ha abandonado sin motivo tras veinte años juntos. Cuando Miguel describe a Areta la relación que mantenían y sus hábitos diarios y de ocio, se advierte su amor por Alfonso, y su incertidumbre ante los hechos. La comprensión del detective facilita su declaración, pues una persona madura y de

elevado estatus necesitaba un clima discreto para poder hablar de una cuestión tan íntima debido a su orientación. La segunda se centra en la relación de Areta con su novia, Carmen, interpretada por María Casanova. Las dos revelan que “la coincidencia típica del melodrama sirve a uno de los propósitos de la investigación del filme de detectives: ambos proporcionan ocasiones convencionales para la sorpresa en el interior del género” (Bordwell, 2009: 72).

Areta es un antihéroe moderno, que, al igual que los detectives que proliferaron en las películas del Hollywood clásico a partir de los treinta, es “siempre más perspicaz que la policía” (Coursodon, 1996: 239), a pesar de que formaba parte de este cuerpo antes de montar su agencia. Responde al canon clásico del protagonista de cine negro, como indican su carácter solitario, sus escasas ataduras en lo personal, su delicada posición tanto para la policía como para los criminales, recelosos de sus investigaciones y de su olfato, o la fatalidad que parece perseguirlo. Además, “su actitud nos lleva a plantear dualidades esenciales, entre lo interior y lo exterior, entre lo privado y lo público, entre el individuo y la colectividad” (Balló, 2000: 22), una ambivalencia propia del prototipo principal de este género. Como ya era habitual en otros protagonistas de los melodramas de Garci, Areta se caracteriza por combinar el desencanto con el cinismo, el sentimiento o el sentido ético, aunque posee la apariencia dura propia del cine negro. Así se refleja en sus movimientos por la ciudad, pues el cineasta “recreó la atmósfera moral y estética del género en un Madrid insólitamente fotografiado” (Torreiro, 2005: 393).

Por su parte, Carmen es enfermera y madre de una niña que fallece trágicamente antes del inicio de la trama —en concreto, en *El crack*—, a la que él profesaba mucho cariño. Ella actúa como su compañera y soporte, quedando al margen su dimensión profesional, y termina convirtiéndose en la voz de su conciencia, e incluso en su tabla de salvación. Así, “prostituta, amiga, amante, prometida o esposa, el gesto piadoso no se diferencia por el carácter de la relación, sino que reproduce un sentimiento protector especialmente deseado por la inseguridad masculina” (Balló, 2000: 54). A pesar de la dolorosa pérdida de su hija, muestra optimismo en su relación sentimental y siempre prepara planes para los dos con ilusión. Es una mujer estable a nivel emocional que transmite serenidad y encarna el equilibrio que el protagonista necesita.

En cuanto a las referencias al cine clásico, aparece el cartel de *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1955), se menciona que Televisión Española va a emitir por la noche el melodrama *Un extraño en mi vida* (*Strangers When We Meet*, Richard Quine, 1960), y, además, Cárdenas, alias el Moro —el colega de Areta a quien da vida Miguel Rellán—, asiste a una proyección en el cine de *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950), que resulta muy relevante para la investigación. Por otra parte, también resultan destacables las alusiones a los musicales de Broadway, y a sus creadores, que realiza Miguel cuando explica el tipo de productos audiovisuales que disfrutaba en su apartamento con Alfonso, debido a su relación con las numerosas adaptaciones que se realizaron de ellos en el Hollywood clásico.

### 4.3. *Sesión continua* (1984)

Tras la excepción de *El crack dos*, Garci retoma el espíritu nostálgico de *Volver a empezar*, que se convierte en la tónica de su producción y supone su definitiva apuesta por el melodrama. Esta película, que no recibió ayuda de RTVE para su realización

y supuso un enfrentamiento del director contra la política cinematográfica socialista (Monterde, 1993: 104), se centraba en el abandono del matrimonio por parte de la mujer, la separación tras una vida compartida, la amistad y, además, la evocación al cine clásico, y no sólo mediante alusiones. A este respecto, destaca el propio título del filme, que evoca a las sesiones continuas de cine que marcaron la juventud de los personajes. Se trata de un proyecto bastante personal del director y constituye una de las obras más particulares del panorama cinematográfico español de esta época.

El melodrama recae en las relaciones de los protagonistas. José Manuel Varela, a quien encarna Adolfo Marsillach, se ha divorciado de su mujer, tiene dos hijos a los que casi no ve y se refugia en su nuevo proyecto fílmico para escapar de su realidad emocional. Con el título de *Me deprimo despacio* —de cierto carácter cómico—, se percibe la complejidad interna del personaje, quien desea volver a enamorarse y rehacer su vida, pues está atrapado en una soledad involuntaria. Varela escribe esta película con su buen amigo Federico Alcántara, a quien da vida Jesús Puente y tampoco atraviesa su mejor momento. Él es un hombre dedicado al teatro y al cine que ha hecho de su trabajo su forma de vida, y que ahora padece el abandono de su mujer, Pili, interpretada por Encarna Paso, cansada de su obsesión laboral. Los desencuentros del matrimonio tienen lugar en el hogar conyugal, donde son retratados por los objetos que allí aparecen y que revelan sus personalidades. Así, se evidencia “la consolidación de la casa como lugar melodramático por excelencia” (Catalá, 2007: 164), al ser un espacio propicio para los enfrentamientos familiares, filiales, personales y pasionales.

A nivel espacial, y como sucedía en *El crack dos*, Madrid se erige como protagonista. Las vistas nocturnas de la ciudad, las calles, los parques, las cafeterías o las redacciones de los medios de comunicación, señalan su carácter vital. La capital es el lugar donde se sitúa la industria del cine español, y así se refleja en los estudios y en los plató de rodaje que aparecen. También se advierte en las viviendas de José Manuel y de Federico, repletas de objetos que, a modo de elementos decorativos y de colección, representan de manera cinéfila el brillante pasado del celuloide. A este respecto, “la experiencia sensorial genera representaciones muy expresivas y reveladoras de los valores atribuidos a los lugares y de su interpretación social, económica y cultural” (Millán Barroso, Rodríguez Pérez y Sevilla Álvarez, 2017: 160).

Uno de los principales temas que se tratan es el cine clásico, presente en el recuerdo, las experiencias y las emociones de los protagonistas. La evocación casi continua que José Manuel y Federico realizan del mismo refleja la nostalgia por el tiempo pasado, el amor perdido y el melodrama de sus sentimientos enfrentados. Por ello, suelen hablar del cine que les marcó en su infancia y juventud —que es el que marcó a Garci—, erigiéndose la melancolía por el cine clásico como “la enfermedad del tiempo” (Pereira Zazo, 2004) o “enfermedad del alma” (Abuín González, 2002: 417). Así, este cine está en el presente laboral ambos y funciona también como su refugio emocional, apareciendo la “nostalgia como mirada enfocada desde la insatisfacción de un presente sobre otro pasado posible (un mundo posible, virtual, ficticio, si vale este exceso terminológico) a partir del cual pueda elaborarse un nuevo futuro” (Abuín González, 2002: 415-416). Además, los dos meditan sobre la industria fílmica, la producción, los guiones o los actores.

Con respecto a las referencias al cine clásico, destaca especialmente el homenaje que Garci realiza a cineastas como Charles Chaplin, Erich von Stroheim, John Ford, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, William Wyler, John Huston, Orson Welles, Nicho-

las Ray, Federico Fellini, Francis Ford Coppola o Woody Allen, con la dedicatoria ‘A ellos’. También aparecen los carteles de los filmes *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930) y *Manhattan* (Allen, 1979), entre otros, y los programas de mano de los melodramas *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) o *Tú y yo* (*Love Affair*, Leo McCarey, 1939). Por último, resulta curiosa la alusión de Pili a John Wayne debido a la pose de Federico en una de sus discusiones.

#### 4.4. *Asignatura aprobada* (1987)

Esta película evoca en su título a la generacional *Asignatura pendiente*, pero se trata de una historia distinta. Como había dejado patente en *Sesión continua*, Garcí sigue aquí “en la misma clave nostálgica y sentimental” (Sánchez Noriega, 2005: 562), al plasmar las aventuras y desventuras de José Manuel Alcántara, un escritor de teatro que ronda los cincuenta años y se halla en una crisis vital. Al principio de la trama, el protagonista, encarnado por Jesús Puente, sufre un fracaso profesional y el abandono de su mujer, de manera que decide dejar Madrid para refugiarse en Asturias, en concreto, en Gijón, donde empieza a realizar colaboraciones en prensa y en radio. Sin embargo, su pasado no tarda en volver a través de su hijo, un joven rockero que se desplaza hasta allí, y de una antigua pareja, la actriz Elena Álvarez (Victoria Vera), a la que descubre en la cartelera teatral de la ciudad. La historia de José Manuel refleja que “el tiempo es, por tanto, el motivo de algunas de las mayores desazones melodramáticas” (Pérez Rubio, 2004: 47), especialmente al estar en la madurez y encontrarse en una compleja etapa de transición profesional y sentimental.

En lo que respecta al melodrama, esta película pone de relieve que Garcí es un “notable escrutador de sentimientos” (Caparrós Lera, 2007: 208). Así se evidencia en el fracaso que experimenta el protagonista y en el inesperado reencuentro con su antiguo amor. El primero responde a la suma del fiasco de su última obra y el abandono de su esposa, y propicia que el protagonista tenga que salir de su ciudad y de su ámbito para tomar distancia y empezar de nuevo. No obstante, y a pesar de lo positivo del cambio, posee un halo nostálgico, pues “el recuerdo de lo que un día se tuvo y hoy, sin embargo, está ausente o perdido es lo que aumenta la sensación de nostalgia que activa tantas escenas del discurso melodramático” (Pérez Rubio, 2004: 50). Si la pérdida y el viaje —interior y exterior—, van unidos al melodrama, éste se intensifica al aparecer el amor o el desamor, y, especialmente, al tratarse de un fugaz e interrumpido pasado amoroso. Así se produce cuando José Manuel se reencuentra con Elena y, en consecuencia, se despiertan unos sentimientos que parecían olvidados, pero que solo estaban dormidos.

Para el protagonista, que confiesa que ha optado por huir hacia adelante, su refugio en Gijón se ve alterado cuando aparece su hijo, en definitiva, su pasado y el recuerdo del hogar. A este respecto, se debe tener en cuenta que “el melodrama implica una vuelta al hogar, pero a un hogar en ruinas que debe ser reconstruido a toda costa” (Catalá, 2009: 9). Él defiende que un padre y un hijo nunca pueden ser amigos, y esta distancia es la que marca el abismo entre ellos e impide una mayor proximidad. La nostalgia, el sentimiento de derrota y la melancolía se acentúan en sus conversaciones con Elena, especialmente cuando le habla de lo que sentía por ella y le expresa su poca fe en las segundas oportunidades. A nivel espacial, los enclaves de Gijón lo acompañan en su devenir vital, como el paseo marítimo, las

calles céntricas, el Teatro Jovellanos o El Molinón, apareciendo también otros en Oviedo como su catedral.

Por su parte, Elena es una mujer atractiva y sensual que se dedica al teatro. Durante los días que dura su función en Gijón, repasa la relación que mantuvo con José Manuel, a quien dejó, y, aunque le gusta mucho el reencuentro, no duda en decirle que es machista y vanidoso. Ella representa a una mujer independiente e inteligente, totalmente opuesta al prototipo habitual de madre y esposa, y, por ello, no termina de encajar con el galán derrotado, y conservador en el fondo, que encarna él. En el cartel del filme hay una frase que describe fielmente lo que sucedió cuando la intérprete decidió acabar la relación: “Yo te quería, tú me querías, pero nos queríamos mal”. Lola (Teresa Gimpera) es otro relevante personaje femenino. Es una pintora que ejerce el rol de amiga y confidente del protagonista. Estos seres de ficción indican que, en el cine clásico, los géneros “tienen preeminencia sobre la naturaleza de cada personaje, de tal manera que cada uno de los personajes cumple una función precisa en la lógica del género al que pertenece la película” (Zavala, 2005).

#### 4.5. *Canción de cuna* (1994)

Esta película es la quinta adaptación cinematográfica de la obra de teatro homónima de Gregorio Martínez Sierra —aunque la autora fue su mujer, María de la O Lejárraga—, tras la versión que Mitchell Leisen dirigió en Hollywood en 1933, la que el propio Martínez Sierra realizó en Argentina en 1941, la que Fernando Fuentes filmó en México en 1953, y la que José María Elorrieta rodó en España en 1961. Ambientada en un convento de monjas dominicas, Garci indica en la entrevista introductoria a la película en DVD, que no se trata sólo de una película sobre monjas, sino sobre mujeres y la maternidad. En ella se compensa la renuncia a la vida exterior, a una familia propia y a la maternidad biológica, con el recogimiento de la vida interior, la familia en la comunidad religiosa y la crianza de una niña abandonada en el torno, respectivamente.

La acción transcurre desde finales del siglo XIX a principios del siglo XX, durante 18 años de la vida de Teresa, interpretada de mayor por Maribel Verdú, a la que bautizan con el nombre de la Madre Superiora, encarnada por Fiorella Faltoyano. Tras llegar a un acuerdo las monjas, la priora habla con el médico del pueblo, Don José, a quien da vida Alfredo Landa, para que la adopte legalmente y así ellas puedan criarla en el convento. Él, quien la visita con frecuencia, accede, pues sabe que allí tendrá un hogar. De esta manera, aquellos que no iban a tener hijos, las monjas por sus votos y el médico por su soltería, experimentan un inesperado y nuevo rol, en el que se mezclan el sentimiento religioso y el amor. Con ello, consiguen completar el sentido de sus vidas y apaciguar sus momentos de debilidad debido a la austeridad y el sacrificio.

Algunas de las religiosas sufren lo que denominan ‘tentaciones de melancolía’, es decir, el anhelo de la vida en libertad, y, por ello, se sirven de un espejo para coger un rayo de sol y pasarlo entre los árboles, el techo de las celdas o las paredes del locutorio. Así se consuelan, como si fueran un pájaro o una mariposa que logra volar. El melodrama se refuerza al tratarse de un ámbito tan místico como un convento, y al resaltar el universo interno de las protagonistas, unas mujeres que han hecho de la renuncia su forma de vida y que se vuelcan en la educación de la niña. Las escenas con un tratamiento más de género son la despedida entre la Madre Superiora,

que padece una dolencia cardíaca irreversible, y el médico, quien lleva toda la vida enamorado de ella y sabe que va a morir, pues, “la realidad, no sólo se ve, sino que además se siente a través de la representación” (Catalá, 2009: 203), así como las conversaciones sobre las tentaciones mencionadas. No obstante, la más emotiva es la despedida de Teresa antes de casarse y marcharse a Cuba con Pablo (Carmelo Gómez), porque exhibe el dolor contenido de las monjas en sus rostros y en sus palabras de aliento a una chica que sólo conoce la vida en el convento. Al ser una de “las ‘grandes escenas’ de melodrama [...] todos los recursos expresivos de puesta en escena —gestos, luz, situación, vestuario— trabajan para transmitir estados interiores” (Bordwell, 2009: 70).

Tras siete años alejado de la gran pantalla, la película constituye una de las adaptaciones más conseguidas y brillantes de Garci (Rodríguez Merchán, 2001: 10), cuyo guion firmó con uno de sus principales colaboradores, Horacio Valcárcel, coautor también de los de *El crack dos*, *Sesión continua* y *Asignatura aprobada*. En este sentido, ambos “cuentan con una amplia experiencia en el campo de las adaptaciones, que de sus manos suelen salir con una impronta propia que caracteriza a buena parte de la filmografía de un director anclado en la nostalgia y que filma contra corriente, al margen de cualquier demanda relacionada con nuestro presente” (Ríos Carratalá, 2011: 320). Esto se explica porque, a pesar de que la obra ya se había adaptado y su tema no era habitual en el cine de este periodo, Garci ejecutó el proyecto. Además, el filme recuperó al público de sus inicios y obtuvo un gran éxito de crítica. Aunque es un melodrama clásico, contiene situaciones cómicas debido a la buena relación existente entre de las religiosas, como se evidencia con la imprevisible Madre Tornera, interpretada por María Luisa Ponte.

En cuanto a las referencias al cine clásico, no aparecen alusiones directas, pero se evoca al melodrama de Hollywood de los cuarenta centrado en conventos y protagonizado por monjas de marcada profundidad. Este es el caso de *Las campanas de Santa María* (*Bells of St. Mary's*, Leo McCarey, 1945), aunque próxima a la comedia, y de *Narciso negro* (*Black Narcissus*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1947), donde el psicológico universo de la protagonista responde a las profundas heridas de su pasado.

## 5. Conclusiones

La producción cinematográfica de José Luis Garci de la etapa socialista actúa como puente entre la de la Transición, marcada por el desencanto generacional, y la iniciada en 1996 —ambientada en un nostálgico pasado reciente—, y de ella se pueden extraer varias conclusiones. Se debe puntualizar que los filmes de esta etapa se caracterizan por centrarse en el presente y poseer una construcción melodramática que se exhibe especialmente en sus personajes. Aunque *Canción de cuna* se desarrolla en el pasado, presenta de forma esquemática cómo era la vida entonces, enfatizando también el melodrama. Desde estas premisas, destacan los siguientes aspectos narrativos:

- a. *Constantes temáticas*. Tratan la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido, la nostalgia por los años de juventud —vinculada a la dicotomía entre la felicidad de antaño y el desencanto actual—, y las referencias al cine clásico, a un pasado que ha dejado una huella imborrable en los protagonistas. De esta

manera, el género cinematográfico más vigente en estos años es el melodrama, que experimenta una cierta evolución desde *Volver a empezar* a *Canción de cuna*.

- b. *Prototipos de personajes*. Los protagonistas masculinos se caracterizan por situarse en la madurez, tener éxito y sentirse realizados en sus profesiones, padecer cierta inestabilidad personal, y experimentar de nuevo el amor, pero no siempre con éxito. Por su parte, los femeninos tienen un carácter independiente, llevan una forma de vida autónoma, ejercen profesiones de alta cualificación o ligadas al ámbito artístico, y están abiertos al amor, aunque a veces suelen funcionar como soporte de los masculinos y se refugian en su trabajo ante la pérdida. En el caso de *Canción de cuna*, al transcurrir en un convento, estos rasgos se advierten en el marcado carácter de las monjas y en el amor que supone la dedicación a la educación de la niña, aunque existen pasiones soterradas.
- c. *Constantes espaciales*. Madrid y Gijón son las dos ciudades que aparecen en las películas de estos años, y tienen tanta presencia que llegan a funcionar como el reflejo del devenir emocional de los personajes. Así se produce con la primera en *El crack dos* y en *Sesión continua*, y con la segunda en *Volver a empezar* y en *Asignatura aprobada*. En esta última película se da la peculiaridad de que el protagonista abandona Madrid debido a un fracaso y se marcha a Gijón para empezar de cero, actuando ambas urbes como testigo de su realidad. Asimismo, en los espacios se percibe el halo nostálgico de este personal cineasta, que suele evocar a un cine del pasado mediante sus imágenes.

## 6. Bibliografía

- Abuín González, A. (2002). "Para una puesta en escena de la nostalgia: *You're the One*, de José Luis Garci". *Hispanística XX*, nº 19, 411-418. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es> (Fecha de acceso: 16/05/2018).
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bordwell, D. (2009). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Caparrós Lera, J. M. (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores.
- Catalá, J. M. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Coursodon, J. P. (1996). "La evolución de los géneros". En Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (Coords.). *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 225-307.
- Elsaesser, T. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Madrid, UAM Ediciones.
- Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P. (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la Transición Española (1973-1982)*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Marzal, J. J. (1996). "Melodrama y géneros cinematográficos". *Eutopías, 2ª Época. Documentos de trabajo*, nº 122. Valencia: Ediciones Episteme.
- Millán Barroso, P. J.; Rodríguez Pérez, C.; y Sevilla Álvarez, J. (2017). "El paisaje en la cinematografía: la costa de Llanes (Asturias) en la obra de José Luis Garci". *Liño. Revista*

- Anual de Historia del Arte*, n.º 23, 159-174. Recuperado de <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/11921/10991> (Fecha de acceso: 19/05/2018).
- Monterde, J. E. (1994). “El melodrama cinematográfico”. *Dirigido por...* n.º 223, 52-65.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pereira Zazo, O. (2004). “Visiones del desencanto: nostalgia y melancolía en el cine de Fernando Fernán Gómez y José Luis Garcí”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 28. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/desencan.html> (Fecha de acceso: 20/05/18).
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Riambau, E. (2005). El periodo “socialista” (1982-1995). En Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 399-454.
- Ríos Carratalá, J. A. (2011). “La Ninette de Miguel Mihura vuelve al cine”. *Arbor. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, n.º 748, 317-324. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/> (Fecha de acceso: 20/05/2018).
- Rodríguez Merchán, E. (2001). “Raíces de una generación. Cine Español (1982-1999)”. *Área Abierta*, n.º 1. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARA-B0101110003A/4300> (Fecha de acceso: 20/05/2018).
- Rubio Alcover, A.; Zamour, F.; Guillamón Carrasco, S.; Pérez Rubio, P.; Markus, S.; y Garciadiego, P. A. (2018). “La posibilidad de una lágrima”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 25, 123-146. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com> (Fecha de acceso: 21/05/2018).
- Sánchez Noriega, J.L. (ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez Noriega, J.L. (2005). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Torreiro, C. (2005). “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 341-397.
- Zavala, L. (2005). “Cine clásico, moderno y posmoderno”. *Razón y Palabra*, vol. 10, n.º 46. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n46/lzavala.html> (Fecha de acceso: 17/05/2018).
- Zavala, L. (2010). “Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones”. *Razón y Palabra*, vol. 15, n.º 71. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/> (Fecha de acceso: 20/05/2018).