

Capítulo II: Rafael Azcona

Pero no volaré.

Me mataría el aire.

2. 1. Rafael Azcona y su mundo

2.1.1. Un “iluso” en Madrid. Literatura y crítica social

Analizar la historia del cine español a partir de finales de los años 50 significa encontrarse en innumerables ocasiones con el nombre de Rafael Azcona. Su colaboración aparece en casi todas las mejores y más citadas películas de la época y se le ha universalmente reconocido la introducción de una nueva óptica dentro de las diversas soluciones que el cine español más innovador iba experimentando por aquel entonces.

Azcona no es solamente el impresionante guionista que a lo largo de este capítulo intentaremos presentar. Tempranamente, en su Logroño natal, comienza publicando rimas y poesías⁹⁵ en la revista riojana *Codal* y, tras su llegada a Madrid, se dedica también a la prosa y a la escritura humorística: “Me quité de poeta para meterme a humorista: la vida, además de sus consonantes perfectas, tiene también sus ripios...-*Lo mejor que uno puede hacer es tratar de*

⁹⁵ Así, entre irónico y sarcástico, recuerda Azcona sus inicios: “Yo, como mi pesadísimo colega el Dante, comencé escribiendo versos; es posible que , si mi Beatriz hubiese sido de tan excelente calidad como la de él, siguiera yo escribiendo cosas sobre el mar, sobre la primavera, y sobre todo eso...Pero mi Beatriz me salió rana: en lugar de morir se siguió viviendo...Por ahí debe andar, rumbo a señora gorda, sin darse cuenta de que su manía respiratoria ha chafado mis mejores poemas...” en su “Mi vidorra de escritor (Autobiografía pequeña)”, que constituye el prólogo de su novela *Cuando el toro se llama “Felipe”*, Madrid, Teután, 1954. Recogida también en J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, op. cit., p. 12.

eliminárselos- me dije. Y me puse a ello. En julio de 1952, publiqué en La Codorniz mi primer original.”⁹⁶

Así es como Azcona, desde las páginas de *La Codorniz*, empieza a familiarizarse con la forma que constituirá el rasgo más propio de sus siguientes trabajos: el análisis lúcido, irónico, cruel y sin piedad de la sociedad madrileña de esos años. “Un superdotado de la observación de la vida” le define Luis Alegre,⁹⁷ y eso es lo que es, en definitiva, Rafael Azcona.

Como ya hemos afirmado sobre Flaiano, es imprescindible analizar en primer lugar la obra literaria de Azcona para descubrir la visión del mundo que le es propia, y que luego refleja en muchos de sus guiones que, por otro lado, tienen que conectar también con el universo del director llamado a realizarlos. En el caso de Azcona, de todas formas, hay que hacer una indicación importante. Gracias a sus poemas de juventud y a sus cuentos y novelas podemos analizar la visión del mundo que el autor tenía alrededor de los años 50, fechas por las que empieza a acercarse al cine. A partir de ahí Azcona, al contrario que Flaiano, abandona casi por completo su actividad literaria para dedicarse exclusivamente a argumentos y guiones. Por lo tanto, para seguir la evolución de su pensamiento en los años siguientes es imprescindible analizar las películas a las que colabora y a las que, afortunadamente, siempre consigue dar unas pinceladas muy personales.

En las obras de Azcona aparecen grandes temas a los que el autor se mantendrá fiel a lo largo de todo su camino. En primer lugar, la crítica feroz a la sociedad de la época. Este es un rasgo común a muchísimos intelectuales europeos de la generación de los que han salido de la segunda guerra mundial y todavía se sienten desgarrados por la constatación de la crueldad y mezquindad a las que pueden llegar los hombres y que, en la corrupción de la sociedad moderna, ven caer todas sus esperanzas para el futuro. Lo que hace diferente la mirada de Azcona, y que ya habíamos señalado en Flaiano, es el punto de vista sarcástico y cáustico, y no por ello menos implacable, desde el cual presenta su exacta radiografía. El mundo salido de la guerra, que se concreta en el Madrid de los años 50, es un mundo destrozado física y moralmente, que tiene que luchar cada

⁹⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁹⁷ “El mejor guionista de nuestra vida” (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 23).

día por su supervivencia y por ello no repara en aplastar todo lo que le impide conseguir sus fines. Pero el drama de los personajes de Azcona es propiamente este, que se obsesionan con algo que tienen que conseguir de una manera u otra y que nunca conseguirán o que si lo logran (¡y después de cuántos esfuerzos!) ya es demasiado tarde. Es lo que en cierto modo le pasa (tan sólo por poner unos ejemplos, que podrían ser muchos más) a don Fabián Bigaro en *Los muertos no se tocan, nene*, obsesionado por dejar una frase contundente a la humanidad antes de morir, pero la interpretación que su hijo le da a esa frase, que es también el último soplo de su vida, es un vulgar y banalísimo “patatas, patatas”. O a Rodolfo en *El Pisito*, para quien el piso por el que ha llegado hasta a casarse con una octogenaria más que nada para complacer a su novia de siempre, Petrita, acaba siendo suyo cuando ya “no le hacía ninguna ilusión volverse a casar, era que se precipitaba hacia aquella nueva boda sin remedio, sabiendo que todo sería igual que en la primera. Todo, excepto la posibilidad de tener hijos. ¿Y acaso no estaba el cementerio lleno de ellos?”⁹⁸. Y también a don Anselmo de *Paralítico*⁹⁹ (segundo cuento del tríptico *Pobre, Paralítico y Muerto*), obsesionado por conseguir el cochecito que supone para él la reintegración en su comunidad de amigos y que le lleva a matar a su familia y, consecuentemente, a ir a la cárcel.

2.1.2. Atrapados por la vida

Los personajes de Azcona, ya lo hemos visto, están obsesionados y acaban fracasados sin remedio. Como ocurría con los personajes de Flaiano, también a los de Azcona esto les pasa por ser unos ineptos, pasivos ante la vida. Se dejan llevar por las circunstancias, por los lugares comunes, por las mujeres, por todo menos que por sus propias decisiones. Y, casi siempre, las pocas decisiones que llegan a tomar demuestran aún más su cobardía y mezquindad. Miguel, protagonista de *Los Europeos*, es uno de los pocos personajes azconianos (masculinos) que toman una decisión drástica: hace que Odette, la mujer extranjera conocida en Ibiza y que está esperando un hijo suyo, aborte y vuelva a Francia. Pero es también uno de los pocos personajes hacia el que Azcona no deja entrever ni una

⁹⁸ Rafael Azcona, *El Pisito (Novela de Amor e Inquilinato)*, Madrid, Taurus, 1957, p. 156.

⁹⁹ De este cuento, como de la anterior novela citada, Azcona realizó, como veremos, dos guiones para las películas *El Pisito* y *El Cochecito* de Marco Ferreri.

pizca de ternura, hace que por él sintamos solamente desprecio, mientras que hacia casi todos los demás personajes nuestra actitud es más bien de compasión. La óptica de Azcona, como destaca Miguel Ángel Muro Munilla consiste en “presentar lo más miserable de lo humano con una mirada comprensiva, con la distancia justa para ver bien y, al mismo tiempo, con la cercanía de quien sabe –y reconoce- que no hay nadie libre de baja.”¹⁰⁰

Precisamente compasión es la que demuestra Azcona hacia la mayoría de sus personajes. Él nos los presenta en sus pequeñas situaciones y luchas diarias, mostrándonos su vida monótona y mezquina, pero su mirada no es de denuncia hacia ellos, porque, si no los justifica, por lo menos los comprende, sino hacia una sociedad distante e insolidaria, que les deja al margen y desamparados.

Por ello no podemos condenar a don Anselmo por su (presunto) asesinato, porque su familia es la que se nos presenta como el enemigo, símbolo de toda una sociedad insensible y sorda ante el drama de los más débiles¹⁰¹. Leamos estos pensamientos de don Anselmo:

... Evidentemente, estaban torturándolo. ¿Cómo no lo había descubierto antes? Le había cegado el amor que tenía por ellos, eso era todo. Y, en correspondencia, la pareja vivía consagrada a la faena, ¡digna faena de aquel par de miserables!, a la faena de amargarle la vida, quizás de procurar que se muriera. ¿Quizás? Sin quizás... Matarlo a disgustos, eso era lo que buscaban. Claro, les fastidiaba darle de comer, soportar su presencia, vestirlo y comprar las medicinas que necesitaba...¹⁰²

Por todo lo visto hasta aquí es fácil intuir que otro de los grandes temas que aparecen una y otra vez en toda la obra de Azcona es el aislamiento. Aislamiento y soledad profundos de los que el personaje de Azcona, como el de Flaiano, no sabe, ni puede, escapar. Es interesante notar que este tema irá radicalizándose dentro de la obra del logroñés. En sus primeros trabajos ya es

¹⁰⁰ Miguel Ángel Muro Munilla, “El mito sexual español” (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 167). Edición digital en cervantesvirtual.com.

¹⁰¹ Guillem Catalá señala: “Espiritualmente el hombre es un parálítico a perpetuidad, y, si tiene personalidad o iniciativa propias, su condición natural es la de un marginado. De esta metáfora nace la película.” En el artículo “Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito”, *ibidem*, p. 267.

¹⁰² Rafael Azcona, *Pobre, Paralítico y Muerto*, Madrid, Arion, 1960, p. 116.

evidente la condición de soledad de unos personajes que viven en universos paralelos y que sólo en contadas ocasiones consiguen comunicarse. El aislamiento del hombre se va esclareciendo precisamente en las relaciones que mantiene con los “otros” y de las que se ve progresivamente excluido, casi siempre involuntariamente.

Rodolfo ve cómo sus relaciones con Petrita se van haciendo cada vez más frías, hasta que llegan al punto de no tener nada que compartir; los componentes de la familia de *Los muertos no se tocan, nene* van cruzándose por la casa en la noche del velatorio, pero cada uno va intentando sacarle partido a sus intereses, sin tener ningún tipo de comunicación con los demás. Venancio, del cuento *Pobre* (de *Pobre, Paralítico y Muerto*), sufre en primera persona la falsedad y superficialidad de las relaciones sociales. Cuando se piensa que ha tocado el gordo a las participaciones de su número de lotería, Venancio se convierte repentinamente en héroe nacional. La actitud de todos hacia él cambia radicalmente, basta ver cómo lo presenta la prensa:

Porque Venancio no es un pobre como tantos otros. Venancio no merodea por los caminos, no busca la puerta del gallinero que en un descuido quedó abierta, no vive como un hampón, sin oficio ni beneficio; pese a padecer un defecto físico, Venancio se gana el pan de cada día honradamente, con la loable industria de facilitar a los humildes el acceso a los bienes que puede proporcionar la lotería nacional.¹⁰³

Hasta que, descubierto el engaño, la opinión general vuelve a cambiar inmediatamente de parecer, y Venancio vuelve a ser el pobre sin nombre del que nadie se preocupa:

A la una de la tarde todavía era Venancio una persona respetable o, por lo menos, envidiada. A la una y cinco se cometió la primera indiscreción, y Venancio perdió hasta el nombre; nadie se refirió a él desde aquel instante de otra manera que ésta: El pobre. [...]

A la una y media el pobre era un tipo indeseable, que compraba los talonarios de lotería por docenas y que no sólo había vendido quinientas pesetas de participaciones en lugar de las cuatrocientas a que tenía

¹⁰³ *Ibidem*, p. 49.

derecho, sino que también había hecho su negocio con otros números que no habían sido premiados. [...]

A las dos y cuarto, admitido todo esto por todo el mundo, se consideraba que lo sucedido no podía ser más lógico, pues, ¿qué se iba a esperar de un pobre?¹⁰⁴

Sucesivamente, en obras posteriores, la soledad será una condición buscada voluntariamente por el personaje, puede que por el mayor desencanto del autor para con una sociedad hacia la que la única respuesta debe ser el rechazo. Surgen así dos películas que son también las dos parábolas de la soledad de Rafael Azcona: *Tamaño Natural* (de Luis García Berlanga, 1973) y *El Anacoreta* (de Juan Estelrich, 1976), además de muchas de las películas realizadas con Marco Ferreri en Italia, sobre todo *Break-up* (o *L'uomo dai cinque palloni*, 1964), y *Dillinger è morto* (1969).¹⁰⁵

En estos últimos filmes citados el personaje masculino busca voluntariamente el aislamiento, pero sin lograr escapar de la derrota personal. Michel, en *Tamaño Natural*, se retira del mundo con la sola compañía de una muñeca hinchable de tamaño natural. Pero la relación con la muñeca empieza pronto a convertirse en obsesiva y asfixiante, llevando Michel hasta el punto inverosímil de colocar una cámara para espiar sus supuestas infidelidades. Cuando, al final, Michel opta por el suicidio y decide ahogarse junto con la

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 65-66.

¹⁰⁵ Hay que señalar que Azcona no aparece en los títulos de crédito de este film, que citan como autor del argumento a Marco Ferreri y como guionistas al mismo Ferreri junto con Sergio Bazzini. Pero se trata de una idea original de Azcona quien, ocupado en otras realizaciones, se la regaló al amigo Ferreri que la realizó en 1969. Citamos el testimonio de Carlos F. Heredero: “El guionista había dicho en una ocasión, cuando le preguntaron que si no sentía la tentación de dirigir, que tan sólo le interesaba una idea: “la de un hombre que llega a su casa, su mujer y sus hijos están durmiendo, descubre un revólver y decide matar a su mujer.” Es más, le aseguró a Frugone que “si tuviera tiempo, a través de muchos fines de semana, con una cámara y José Luis López Vázquez en su apartamento, haría un film con este tema.” Esa fue la intención que le comentó a Marco Ferreri y que éste, algo más tarde, le propondrá desarrollar juntos. Sin embargo, Azcona se hallaba ocupado en ese momento y el director optó por seguir adelante con la idea, de donde acabaría saliendo la película citada.” (“Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracana fallera”, en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 320).

muñeca en el Sena, ésta le sobrevivirá quedando a flote en las aguas, bajo la mirada de otra víctima, desde la orilla.

La misma voluntad de alejarse del mundo la toma el protagonista de *El Anacoreta*, que se encierra en el lavabo de su casa y deja que sus únicos contactos con el exterior sean unos mensajes encerrados en tubos de aspirina vacíos, que descarga por el retrete. Pero incluso este mínimo resquicio con el mundo externo será suficiente para desencadenar la tragedia, como veremos en el siguiente capítulo.

Los dos filmes citados de Ferreri también son verdaderas parábolas de soledad. En *Break-up*, Mario Fuggetta, rico industrial del chocolate, decide realizar una campaña propagandística haciendo escribir el nombre de su industria en miles de globos. Pero surgen varios problemas para la actuación de esta idea y la preocupación por cuánto aire puede caber exactamente en un globo se convierte en la obsesión central en la vida del industrial. Ya no consigue pensar en nada más, va alejándose de todos los que viven a su alrededor, hasta quedarse completamente solo con sus alucinaciones que lo llevan a tirarse al vacío desde su balcón, entre la indiferencia de los transeúntes. La pregunta sobre el sentido del film se resuelve en: “*fino a che punto si può gonfiare un palloncino –un individuo- prima che scoppi?*”¹⁰⁶ ¿Hasta qué punto la sociedad puede jugar con los hilos de sus títeres antes de que estos hilos se desgasten?

El mismo alejamiento progresivo del mundo lo busca –y no sabemos si voluntaria o mecánicamente- el protagonista de *Dillinger è morto*. Vuelve a su casa como todas las noches, pero parece un extranjero entre sus cosas, vaga sin rumbo por la casa hasta que, accidentalmente, encuentra una pistola. La pistola va convirtiéndose en el centro de su universo, la desmonta y la vuelve a montar con diligencia casi maniática. Luego se levanta, mata a su mujer y huye en un barco hacia el horizonte. Pero el capitán del barco es otra mujer, y tenemos la sensación de que su huida se resolverá simplemente con una vuelta al principio, otra obsesión y otro asesinato y, quizás, finalmente, el suicidio.

2.1.3. La intromisión de la muerte en la tragicomedia cotidiana

¹⁰⁶ Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985 (vol. II), p. 144.

Porque íntimamente ligado al tema del aislamiento está el de la muerte, presente en Azcona desde sus primerísimas composiciones poéticas. Hay que subrayar que la presencia de la muerte a lo largo de toda su obra sufre unas modificaciones importantes. En sus poemas de juventud, la muerte aparece de forma patética y tremendista,¹⁰⁷ aunque pronto esta visión va modificándose para asumir la particularidad propia que tiene la muerte dentro de la obra del logroñés. La muerte se convierte en algo cotidiano y entra en sus poemas, narraciones y guiones casi siempre acompañada por el gusto por lo macabro y el humor desmitificador. El cambio se puede vislumbrar ya en el “Poema para asustar a un recién nacido”,¹⁰⁸ y la visión de la muerte totalmente desmitificada y banalizada aparece también en el cuento “El hombre que no se moría”¹⁰⁹

Cuando llegué a la casa, me enteré de que Pepe no había muerto todavía. La gente es así de informal. Un tipo se compromete a morirse en un momento dado: la familia publica la esquela, y adquiere el nicho, sus amigos se visten de oscuro, en la calle espera el cortejo fúnebre... y el tipo no se muere. Un asco, un verdadero asco.

Ésta será la actitud hacia la muerte presente también en la mayoría de sus películas, a partir del momento de la muerte de doña Martina en *El Pisito*, y estará presente en innumerables otras ocasiones, incluso en los años más recientes. Véase, como último ejemplo, el siguiente diálogo del film de 1995 *Suspiros de España (y Portugal)* de José Luis García Sánchez:

El viejo abad y Fray Clemente:

¹⁰⁷ Véanse estos versos recogidos en el artículo “La poética juvenil de Rafael Azcona” de Manuel de las Rivas, en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 126: “Muertos, muertos./ muertos, muertos, más muertos./ Oh, corazón del mundo, caliente cementerio/ de muertos y más muertos”.

¹⁰⁸ Basta con leer estos versos: “Yo vengo, sin embargo hasta tu limbo,/ de talco y lana azul, para avisarte/ que tienes reservadas muchas cosas/ de tipo personal e intrasferible.// No voy a enumerarlas, no es preciso./ Me basta con hablarte de una sola:/ me basta con decirte que te aguarda/ -aparte del “ajito para el nene”/ y algunas naderías semejantes-/ un hoyo en que esperar a que te olviden.// Un hoyo nada más, y sólo un hoyo/ previsto y reservado de antemano tan sólo para ti, recién nacido,/ pequeño muerto mío, aún no maduro” (*Ibidem*, pp. 134-5).

¹⁰⁹ Luis Alberto Cabezón, “Asalto al humor. Azcona en *La Codorniz y Pueblo*”, *ibidem*, p. 156.

Abad: - El hábito, hijo, el hábito.

F. C.: - ¿Se va usted a levantar hombre de Dios?

Abad: - Levantarme, dice, si me estoy muriendo.

F. C.: - Pero ¡qué se va a morir usted! ¡qué se va a morir, si nos va a enterrar a todos! Eche un traguillo, que el vino le arregla el cuerpo.

Abad: - El hábito, he dicho. O es que quieres que me muera en pelotas, ¡Isariote!

La misma desmistificación hacia la muerte la encontramos en algunas páginas de Flaiano. Giorgio Barberi Squarotti, por ejemplo, ha señalado:

Neppure la morte è del tutto seria, come si può vedere in “Prima versione di un caso”, dove il morto si risveglia in una cassa dotata di tutte le comodità, compresi cibo e telefono, a cui si attacca sia per chiedere di essere liberato, sia per piú frivole conversazioni secondo la consueta moda d’uso dell’apparecchio (e il risvolto cupo della vicenda è nel conclusivo ordine della moglie di mettere definitivamente a posto la pietra tombale)¹¹⁰

El profundo pesimismo de Azcona, por lo tanto, se disfraza de banalidad y normalidad, y las situaciones más tremendas se nos presentan desde su sátira, medio para desmitificar y corroer.

Efectivamente, cuando se habla de Azcona inevitablemente se acaba hablando de su peculiar humor. Humor ácido y negro que consiste en representar “la realidad vista como un disparate y llevada al extremo..”¹¹¹:

... Azcona se reía de cuanto le rodeaba, calando en las razones de tanta miseria cultural, desvelando el tercermundismo que impregnaba buena parte de las instituciones españolas. Irrespetuoso y corrosivo, supo contagiar a cuantos directores le contrataron ese tono ácido, desesperanzado y cómico con que ve la vida.¹¹²

¹¹⁰ Giorgio Barberi Squarotti, “Flaiano narratore”, en AA. VV. , *Flaiano vent’anni dopo, op. cit.* , p. 44.

¹¹¹ G. Catalá, “Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito” (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.* , p. 25).

¹¹² *Ibidem*, p. 255.

Es una realidad deformada y deformante, en la que hasta los particulares más triviales de la vida cotidiana adquieren una importancia desmesurada para los personajes, y sus pequeñas y grandes obsesiones y tragedias nos hacen reír y al mismo tiempo reflexionar profundamente sobre un mundo aparentemente absurdo, pero al que pertenecemos todos. Destaca Fernando Trueba que, según Azcona,

nada resulta más insoportable al hombre que la felicidad ajena, de donde la conspiración “moral” para reprimir el placer en cualquiera de sus formas. Alrededor de esta conjura contra la felicidad ha construido una obra de una coherencia exquisita.¹¹³

Si de veras existe una conjura contra la felicidad, tampoco hay que olvidar que Azcona ha afirmado siempre que no es el humor que sea negro, sino que lo que es negra es la vida misma. De ahí su peculiar forma de ver el mundo y de estructurar sus historias. Su peculiar método de trabajo se resume ejemplarmente en una anécdota esclarecedora. Dice Azcona:

No creo que el humor negro sea negro, sino que lo que es negra es la vida. Al mismo tiempo, me niego a pensar o admitir que la vida siempre sea negra. Si fuera así, no habría quien lo soportara. De lo negro deriva siempre la farsa, la risa. Recordemos lo que pasa en los funerales al cabo del tiempo, cuando la gente rompe la tensión y empieza a cuchichear, contar anécdotas... buscar salidas a una situación verdaderamente negra. Fernando Fernán-Gómez me contó en una ocasión algo magistral. Según él, un amigo suyo que tenía un matrimonio desgraciado llevaba cinco años con continuas peleas. Una noche el hombre dijo: -Esto se acabó. Cogió la maleta y se marchó dando un portazo. Si uno corta aquí, eso es un drama, es una tragedia. El hombre bajó a la calle. Estaba lloviendo y no encontró un solo taxi. Esperó un par de horas y, al final, pensando que a esas horas tampoco encontraría una habitación de hotel, decidió volver a casa. Su mujer, al verlo regresar, exclamó entusiasmada: ¡¡¡Vuelves!!!. No –él contestó. Es que no hay taxis. Si uno corta cuando el hombre se va, eso es un drama. Pero si uno cuenta la verdad, si no corta, la vida

¹¹³ Fernando Trueba, *Diccionario de Cine*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 41.

deriva en lo que nosotros más o menos hacemos o pretendemos hacer en el cine.¹¹⁴

Desde luego se trata de toda una declaración de poética, de una apuesta por retratar una realidad amplia y no encasillarse nunca en un género determinado. La vida misma está hecha de momentos trágicos y cómicos, que a veces se entremezclan estrechamente. Flaiano nos viene a decir más o menos lo mismo cuando, como epígrafe para sus relatos recogidos en *Una e una notte*, escribe:

I due racconti di questo libro sono le facce di una stessa medaglia: vanno letti insieme ma l'uno sarebbe sorpreso di leggere l'altro, tanto differente. Un po' di esperienza ci insegna che pari e dispari sono segnati sullo stesso dado e che il dramma e la farsa accompagnano a vicenda un personaggio indeciso o semplicemente mediocre.¹¹⁵

2.1.4. La mujer azconiana y la imposibilidad de la pareja

Dentro del universo de los personajes azconianos, es interesante analizar cuál es el papel que juegan las mujeres. Hay que subrayar que la mujer no suele ser casi nunca protagonista en las obras de Rafael Azcona, precisamente en ninguna de sus obras literarias y en poquísimas películas en las que ha colaborado. Se pueden hacer algunas notables excepciones, por ejemplo *L'Harem* de Marco Ferreri, *Mi hija Hildegart* de Fernando Fernán Gómez o *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!* de Pedro Olea. Estas tres películas se centran en el personaje femenino, aunque con diferencias bastante evidentes. Efectivamente, la única en la que la mujer aparece verdaderamente trazada con profundidad es *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!*, donde el personaje de Paca consigue mantenerse a flote y ayuda sin pensarlo a los demás en medio de una sociedad sórdida y mezquina. En las otras dos la mujer sigue siendo más bien un símbolo, un medio para una análisis que va más allá de la profundización psicológica del personaje femenino. *L' Harem* es una etapa más en la investigación de Marco Ferreri y Rafael Azcona sobre la

¹¹⁴ Declaraciones de Rafael Azcona en el programa de televisión *Versión española*, emitido por TV2 el 5-I-1999. Transcripción de Juan A. Ríos. Edición digital en cervantesvirtual.com.

¹¹⁵ E. Flaiano, *Una e una notte*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972* (a cura di Maria Corti e Anna Longoni), Milano, Bompiani, p. 524.

decadencia de la civilización moderna centrada en el hombre, y *Mi hija Hildegart* es más bien la profundización en una mentalidad enfermiza y perturbada que se materializa en el personaje de una madre obsesionada con una “misión” que debe transmitirle a su hija y llega al extremo de quitarle la vida en el momento en que la hija falla en sus expectativas.

Aparte de estos escasos ejemplos, la visión que Azcona tiene de las mujeres es fundamentalmente negativa. En innumerables ocasiones se ha subrayado su misoginia, sobre todo en sus colaboraciones con Luis García Berlanga. A veces –muy pocas en verdad- aparecen personajes femeninos que son víctimas del egoísmo de los hombres. Es el caso, por ejemplo, de Odette en *Los Europeos*, víctima pasiva frente al egocentrismo de Miguel, o la mujer mono (*La Donna Scimmia*, de Marco Ferreri, 1963) que, paradójicamente, más allá de su monstruosidad física, es el único símbolo positivo y genuino en una sociedad centrada en el egoísmo y en el aprovechamiento personal.

Pero la mayoría de las veces la mujer es un personaje falso y dominador, que emplea toda su vida y sus artes en destruir uno a uno los sueños del hombre. Se podrían citar infinitos ejemplos para ilustrar esta postura. Nos limitaremos a algunos de los más significativos.

Petrita, en *El Pisito*, va destruyendo paso a paso la dignidad de Rodolfo. Es ella la que decide por él que ya es hora de casarse con la vieja, ella la que entra en el piso haciéndose la dueña de la casa antes de que doña Martina haya muerto y que decide echar a Dimas y a la criada, ella la que, en suma, toma todas las decisiones por Rodolfo que, por su parte, no tiene el valor de cambiar una vida que ve que se le va cayendo encima sin remedio. Pero Petrita no es un personaje totalmente negativo. Azcona nos muestra también sus razones, egoístas, de acuerdo, pero no del todo incomprensibles. Se nos muestra su pequeño drama: ya no es tan joven, ve que la vida se le va escapando y que si no hace algo va a ser demasiado tarde para todo. Por eso lucha por el piso y por una relación que en el fondo sabe que ya no tiene sentido. Y si no le importan los deseos y necesidades de su novio, por lo menos lucha por algo e intenta aprovecharse de las situaciones, cosa que su hombre es totalmente incapaz de hacer.

De esta manera el hombre se convierte en un castrado por las mujeres, y no hace falta que la castración sea literal como en el caso del protagonista de *L'ultima*

donna (de Marco Ferreri, 1976), porque es castración de todos sus deseos y aspiraciones, que deja al hombre en una pasividad próxima a la muerte.¹¹⁶

Castradoras son todas las mujeres que aparecen en los filmes del guionista junto con Berlanga, a partir de Carmen en *El Verdugo* (personaje bastante complejo y “redondo”, para usar una definición de E. M. Forster, ya que se demuestra frágil y al mismo tiempo decidida y autoritaria: su arma es la dulzura, pero una dulzura muy bien calculada, que atrapa al hombre como un chantaje), pasando por todas las mujeres de los filmes sucesivos. Hay una crítica evidente a la mujer dominadora en *¡Vivan los novios!*, donde “el hombre, desde el inicio hasta el fin, es un esclavo de la mujer. Comienza siendo prisionero de su madre, y luego, cuando ésta muere, lo será de la esposa. El protagonista no tiene oportunidad de conseguir la libertad y, al final, cuando intenta seguir a la joven extranjera que vuela por los cielos, la araña humana se lo impide, arrastrándolo literalmente al lado de su esposa, intuyéndose un futuro gris del que nunca podrá escapar.”¹¹⁷. Y no hay que olvidar que guionista y director llegan al extremo de mostrar cómo incluso una mujer de plástico (*Tamaño Natural*) puede tener más poder sobre la voluntad del hombre que él mismo, aunque veremos más adelante todo lo que esta muñeca de plástico puede llegar a representar, más allá de una mera denuncia del personaje femenino.

El universo femenino será estudiado aún más a fondo en las películas con Ferreri, a partir de *Una storia moderna: L'ape regina* (1963), “opera sul cannibalismo matrimoniale, inteso come morte dell'erotismo”¹¹⁸, en la que la mujer, Regina, desea al hombre tan sólo como medio para llegar a la maternidad y, conseguido eso, se olvida por completo de él. El hombre sigue siendo un instrumento en las manos de unas mujeres con una voluntad mucho más fuerte que la suya. La mujer como símbolo de destrucción triunfa definitivamente en *Il seme dell'uomo*, donde, en un fin del mundo casi de ciencia ficción, la pareja que

¹¹⁶ Señala Carlos F. Heredero: “De hecho, esa actitud hacia las mujeres[...] convierte a los hombres de sus historias en juguetes o víctimas de aquellas, en seres subordinados a las exigencias o necesidades de sus compañeras, en personajes atrapados por un mecanismo (¡otro más!) del que solo aciertan a escaparse en la soledad y en el aislamiento.” (“Azcona frente a Berlanga. Del Esperpento negro a la astracanada fallera.”, *op. cit.*, p. 326).

¹¹⁷ F. Perales, *Luis García Berlanga, op. cit.*, p. 162.

¹¹⁸ Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema, op. cit.*, p. 966.

sobrevive (Cino y Dora) lucha el uno por la supervivencia –tener un hijo, el primer hombre de la nueva era- y la otra por la aniquilación definitiva. Triunfará la destrucción justo cuando se empezaba a suponer lo contrario y Cino, feliz con la noticia del embarazo de Dora, hace involuntariamente explotar una mina que acaba con ellos para siempre.

Junto a estos temas que aparecen desde el principio en la obra de Azcona, definiendo su universo personal, hay muchos otros que van definiéndose en las colaboraciones con los diversos directores. Estos nuevos elementos, que enriquecen la visión del mundo del logroñés, son analizados en el siguiente apartado, donde se presenta la relación de Azcona con el cine y con los directores con los que ha colaborado más frecuentemente, teniendo como aproximativa fecha límite la primera mitad de la década de los años 70, aunque no faltarán referencias a algunas colaboraciones posteriores.

2.2. Rafael Azcona y el cine

2.2.1. Azcona guionista

Antes de afrontar el análisis de las principales colaboraciones de Rafael Azcona en el cine, me parece necesario apuntar dos elementos importantes de la faceta de Azcona como guionista. En primer lugar, el hecho de que Azcona, no obstante su modestia y sus numerosas declaraciones de que el film es enteramente de los directores, consigue revelarse de manera evidente en las películas a las que colabora y darles unas pinceladas muy propias y claramente reconocibles. En segundo lugar, que una de las mayores habilidades de Azcona guionista, y sin duda la más reconocida universalmente, es la capacidad de estructurar perfectamente un guión en todas sus partes. Todos los directores que han podido contar con su colaboración lo han reconocido y ya lo veremos en su momento. Un ejemplo de cuánto puede ser apreciada esta habilidad de Azcona lo tenemos, por ejemplo, en la obra de Bernardo Sánchez Salas *Sombras Saavedra*, en la que el riojano aparece como personaje ¡precisamente con la finalidad de ayudarle a Miguel de Cervantes a estructurar el *Quijote*! Veamos un párrafo significativo:

Y me tiene contado mi señor Cervantes, que por hombre entre los más honrados cuento y no dado a la usura de trofeos ajenos, que de mucha

ayuda le fue la mano del tal Azcona y no sólo por la tinta prestada sino porque muy desbarajustados estaban los pliegos del Benengelo, y aquel riojano con la cabeza tan bien montada para ajustar cuentas y disponer concetos y ver dónde sobaban cosas y dónde se echaban en falta, casó todos los asuntos de forma muy ajustada a razón y al orden en que las cosas habían de sucederse, que lo que para nada servía iba pelillos a la mar y lo que era de fundamento quedaba fijo en su lugar.¹¹⁹

2.2.2. Los inicios de la mano de Ferreri

Centrémonos ahora en los inicios de Rafael Azcona en el medio cinematográfico. 1956 es una fecha importantísima en la trayectoria artística de Azcona. En ese año conoce al italiano Marco Ferreri, que había llegado a España como vendedor de objetivos techniscope.¹²⁰ Ferreri todavía no se había planteado lo de ser director de cine, pero fue el que primero intuyó las posibilidades filmicas de los relatos y novelas de Azcona.¹²¹ Asimismo, Azcona, de la mano de Ferreri, empieza a acercarse a un mundo del cine diferente al que estaba acostumbrado. Recuerda el riojano que fue completamente

deslumbrado por aquel milanés que me hablaba de un cine en el que, al contrario que en el americano, cuando un hombre le silbaba a una mujer en lugar de acudir la mujer acudía un perro, que además le mordía, y el espectador se moría de risa hasta que se daba cuenta de que se estaba riendo de sí mismo...¹²²

¹¹⁹ Bernardo Sánchez Sala, *Sombras Saavedra*, Madrid, Ediciones del imán, 2000, p. 60.

¹²⁰ Azcona ha recordado en numerosas ocasiones su encuentro con el italiano. Véase, por ejemplo, su artículo “Una llamada a *La Codorniz*”, publicado en Esteve Rimbau (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 33-37. El mismo artículo es consultable en edición digital en cervantesvirtual.com.

¹²¹ En realidad, cuando llega a España, Ferreri no es ningún desconocido para el mundo del cine. En Italia había trabajado como crítico cinematográfico realizando, junto con Ricardo Ghione la revista filmada *Documento Mensile*, cercana al Neorrealismo propugnado por Cesare Zavattini. Luego, de nuevo junto con Ghione y Zavattini, creó otra revista cinematográfica, *Lo spettatore*, con importantes colaboradores (entre ellos, Antonioni, Fellini, Lattuada y Risi). Para ulteriores detalles sobre la primera etapa (pre-española) de Ferreri, consúltese el volumen recién citado (v. nota anterior), coordinado por Esteve Rimbau.

¹²² Rafael Azcona, “Hollywood, Hollywood”, *op. cit.* .

Ferreri propuso adaptar a la gran pantalla *Los muertos no se tocan, nene*, pero la censura prohibió inmediatamente una película cuya acción debía desenvolverse enteramente en un velatorio. Ésta no fue la única iniciativa frustrada del futuro director junto con el futuro guionista. Tampoco llegó a realizarse el proyecto de *Un rincón para querernos*, que debía reflejar las dificultades de una joven pareja en su luna de miel para poder consumir su matrimonio.¹²³ Cuando ya casi desesperaban de conseguir realizar algunos de sus proyectos, Ferreri lee *El Pisito* y propone su realización a Luis García Berlanga. Así recuerda Ferreri esos primeros pasos:

Me fui [a España] a vender objetivos techniscope. No vendí objetivos pero encontré a Azcona. Leí *El Pisito*, que me gustó, y le dije que quería hacer un guión con su libro, porque ya había trabajado en dos películas en Italia. Él me dijo: “¿Qué es un guión?”, porque entonces no lo sabía. Empezamos a escribirlo, hablé con Berlanga, porque yo quería que la dirigiese él, que estaba rodando *Los jueves milagro* en Alhama de Aragón, pero Berlanga no vio claro el asunto y, no sabiendo a quién hacérselo dirigir, me decidí a dirigirlo yo. Así empecé a dirigir en España.¹²⁴

Así es cómo finalmente Ferreri y Azcona¹²⁵ consiguen realizar su primer trabajo juntos.¹²⁶ “El resultado de esta colaboración –*la densa miel de Italia con el*

¹²³ La película será realizada sólo en 1965, por Ignacio F. Iquino.

¹²⁴ Entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro Cine*, 69, enero 1968, p. 13.

¹²⁵ En realidad, los créditos de la película citan a Isidoro M. Ferry como codirector. Jesús Angulo señala: “Isidoro M. Ferry accedió a financiar *El Pisito* (1958) desde su productora Documento Film, al tiempo que asumía la labor de codirector. Esto último se debía, ni más ni menos, a que Ferreri carecía del correspondiente permiso sindical, lo que quedaba solventado con la acreditación de Ferry. Parece, sin embargo, que este último se limitó a la labor de asesor técnico, por lo que, a todos los efectos, se puede considerar la película como un film de Ferreri.”, en “Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona”, *Nosferatu*, 33, abril 2000, pp. 29-48. Edición digital en cervantesvirtual.com.

¹²⁶ Es interesante notar cómo Juan Carlos Frugone subraya la aportación fundamental de Azcona en la decisión de Ferreri de hacerse cargo del rodaje del film: “Para entonces, Azcona ya estaba bastante cansado, por no decir harto, de escribir en balde y le propone a Ferreri que si para ser productor hace falta pagar –cosa que aquel no estaba dispuesto a hacer- ¿por qué no se pasaba a la

limón nuestro- es un espléndido filme que sorprendió a todos. El *fenómeno Azcona* estaba en marcha. A partir de ese momento Rafael se convierte en un guionista insólito, diferente, único.¹²⁷ *El Pisito* es una película que marca un cambio importante dentro del cine español de aquella época. Es la historia de Rodolfo, un pequeño empleado que vive realquilado en el piso de la anciana doña Martina. Por las continuas presiones tanto de su novia, Petrita, cuanto de su amigo y coinquilino Dimas, accede a casarse con la vieja como único medio para mantener el piso una vez que doña Martina haya muerto. Pero la octogenaria no solamente no parece tener alguna intención de morirse, sino que empieza a comportarse con él como una esposa/madre tirana, llamándole continuamente al trabajo, obligándole a darle su sueldo... . Cuando finalmente la vieja muere, Rodolfo se da cuenta de que la boda que ahora le espera con Petrita no cambiará en nada su triste situación de antaño.

Se ha hablado en varias ocasiones y estudios de Neorrealismo refiriéndose a dicha obra, pero en realidad *El Pisito* supone ya una clara evolución con respecto a esta estética.¹²⁸ El film refleja una realidad deformada, los personajes se nos presentan en circunstancias desmesuradas y al límite entre lo razonable y lo absurdo. Si las obsesiones de los personajes de la película (y la principal es, por supuesto, obtener una vivienda como sea) pueden caber en el ámbito del Neorrealismo –no hay más que pensar en uno de los personajes por excelencia del más puro Neorrealismo italiano, el protagonista de *Ladri di biciclette* de Vittorio

dirección y así hasta quizás cobrase? Inspirada reflexión la de Azcona. Ferreri se decide y en 1958 el film se realiza” (J. C. Frugone, *Rafel Azcona: Atrapados por la vida, op. cit.*, p. 18-19).

¹²⁷ Son palabras de Josefina R. Aldecoa, en el prólogo titulado “Rafael Azcona, la lucidez de un escritor” del volumen: Rafael Azcona, *Estrafalario/I*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 27.

¹²⁸ El mismo Ferreri afirma: “No quiero hacer de cronista. Sadoul y los otros se equivocan cuando hablan de neorrealismo. El neorrealismo es el engaño de mis películas. El aspecto puede ser neorrealista, pero no la sustancia. En *El Cohechito*, por ejemplo, hay invenciones y anotaciones que Azcona no hubiera puesto. Hemos discutido un poco sobre ciertos puntos. Él decía que en la realidad española no existen. Y él es español. Luego descubrimos que algunos puntos análogos ya existen en Valle-Inclán. Valle-Inclán los había visto mucho antes y yo los volví a encontrar, yo que soy un extranjero. A veces, ser extranjero es importante. ¿Cómo decirlo? Se tiene una distancia mayor, ojos nuevos, una sensibilidad distinta y más aguda. Cuando se tienen bajo los ojos ciertas cosas desde siempre, uno se habitúa. Ya no sabe verlas” (J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida, op. cit.*, p. 56).

De Sica, y su obsesión por recuperar, a lo largo de toda la película, su bicicleta, medio indispensable para la subsistencia de toda su familia- todo lo que les rodea conforma una realidad alucinada y, aun sin llegar nunca a resultar del todo inverosímiles, deformada por las características pinceladas de humor negro de guionista y director.

Además, otro elemento que aleja *El Pisito* del Neorrealismo es sin duda el gusto por la anécdota macabra. Y no es un elemento que se halle tan sólo en *El Pisito*, sino que la anécdota macabra es una característica muy propia de Azcona, reconocible en sus colaboraciones con diversos directores. Lo macabro se encuentra ya en sus novelas y relatos, y de ahí pasa a sus películas. Es un medio, junto con el humor negro, para reflejar el mundo a través de una lente deformadora, representando una realidad más amplia y compleja y demostrando que cada situación puede tener múltiples facetas. De esta manera, si analizamos aisladamente los elementos macabros que nos ofrece Azcona, nuestra reacción debería ser de repulsión y pena, pero las situaciones y el contexto en los que se nos presentan provocan más bien la hilaridad y la risa, aunque enseguida la risa se convierta en mueca. Esto sucede cuando, por ejemplo, en el último momento de vida de doña Martina en *El Pisito* se le cae un cuadro en la cabeza, o cuando, en *Plácido*, se le llega a imponer al pobre moribundo un matrimonio del que no querría saber nada.¹²⁹ Este último ejemplo demuestra cómo muchas veces la

¹²⁹ Veamos esta escena que no tiene pérdida:

Dormitorio:

En él, Concheta, medio abrazada por
Doña María, lloriquea mirando a
Pascual, que ha abierto los ojos y
mira acaso sin ver.

Concheta:

Pascual... Pascual... Soy yo... Que nos
van a casar...

Doña Encarna Galán, al Sacerdote.

Sra. Encarna De Galán:

Padre... Cuanto antes mejor... Ahora es
consciente...

El sacerdote se inclina sobre el pobre
Pascual, y pregunta:

Sacerdote:

realidad puede ir más allá de la ficción, ya que Berlanga señala que una situación tan grotesca como ésta es en realidad un recuerdo de algo realmente acaecido a un lejano pariente suyo. Y, efectivamente, ya en 1957, en una carta a Ennio Flaiano, Berlanga le expone al italiano una idea bastante similar, para una película que nunca llegará a realizarse.¹³⁰

Concepción Vivas Brosas... ¿Quiere por esposo a Pascual Ruiz Hoyos?

Concheta:

Sí... Claro que sí...

Lloriquea:

Sacerdote:

... Pascual Ruiz Hoyos, ¿quiere por esposa a Concepción Vivas Brosas?

El pobre Pascual mira con ojos perdidos. Luego, ante la expectación de todo el mundo, expectación que se convierte en asombro, mueve la cabeza débil y negativamente.

Sra. Galán:

Pero... Pero... Está loco...

Sr. Galán:

Obnubilado... Está obnubilado...

Sra. Galán:

Pascual... Pascual, qué está usted muy mal... Tiene que casarse... Tiene que casarse... Está en pecado...

Pascual vuelve a negar con la cabeza. Todos se miran entre sí, perplejos.

(R. Azcona, L. García Berlanga, José L. Colina y José L. Font, *Plácido*, Madrid, Alma-Plot, 1994, pp. 156-158).

¹³⁰ Veamos las palabras de Berlanga: “Al final de la película este hombre muere en su pensión y D.^a África, la dueña, quiere hacerle casar *in articulo mortis* con la vieja criada que en realidad no es tal sino una vieja parienta solterona y pobre a la que por orgullo hacen pasar por criada [...]. Pero Don Juan, como es lógico, no cree que vaya a morir y se niega rotundamente –dentro del esfuerzo que su enfermedad le permite- a contraer este matrimonio. D.^a África insiste, insiste el

Por lo tanto nos parece imposible hablar de Neorrealismo en ésta y en las siguientes películas de Azcona. Aunque siempre el punto de partida sea la realidad, pronto ésta es trascendida a través de la mirada deformadora e irónica de su autor. Como señala José Enrique Monterde en el artículo “Sainete y Esperpento en el cine de Rafael Azcona”,

el realismo de Azcona desborda así los límites del costumbrismo, rechaza una aproximación primaria a la realidad, para situarnos a través de la deformación –tendencialmente esperpéntica- ante la realidad profunda de unos sujetos que alcanzan la representatividad no por su carácter estadístico, sino por lo penetrante de unos retratos que desbordan lo psicológico sin caer en la simplificación de lo típico, entendido bajo la clave del realismo social en aquellos tiempos aún preponderante en los medios críticos respecto a la sociedad establecida.”¹³¹

Por lo tanto, nos estamos refiriendo a una realidad profunda y universal que va más allá de esa realidad que Flaiano habría llamado “obvia” sin el soporte de la fantasía y de la deformación satírica.

La segunda colaboración entre Ferreri y Azcona que verá la luz en España es *El Cochecito*, adaptación del relato de Azcona *Paralítico*.¹³² La historia de don Anselmo, anciano que lucha con todas sus fuerzas para obtener un coche de paralítico que no necesita físicamente, pero sí como único medio de integración en una comunidad de amigos de la que se siente excluido, pasa a ser, desde una perspectiva más amplia, una metáfora de la condición humana en general. La soledad y la marginación son las principales condenas del hombre. Juan Carlos Frugone acierta en señalar que:

sacerdote que ha sido llamado así como el Juez que se abanica nervioso por aquella complicación. Don Juan, incapaz ya de hablar, niega con la cabeza. Cuando ya está muy débil le sujetan la cabeza, le hacen decir que sí agachándose, en fin cometen un abuso con él, mientras el Juez, sudoroso, escribe y Don Juan niega todavía con los ojos llenos de deseo, deseo de vivir. Unas copitas de jerez celebran y aplacan, en la habitación vecina, los dos acontecimientos, la boda y la muerte” (AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 1933-1972, op. cit.* , pp. 156-157).

¹³¹ En L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.* , p. 230.

¹³² Se trata del segundo relato contenido en el volumen *Pobre, Paralítico y Muerto, op. cit.*

El Cochecito es una demostración de las prisiones del ser humano. La prisión de quererse integrar a un grupo determinado, [...] la prisión que don Anselmo se infringe a sí mismo para integrarse: el confinamiento en una silla de ruedas, y finalmente la prisión que se sospecha tendrá cuando vienen los guardias a detenerlo por el intento (¿o logro?) de asesinato de toda su familia. Y la última y patética preocupación del protagonista: “Oiga, dígame... ¿A la cárcel... a la cárcel se puede llevar... el cochecito?”¹³³

Don Anselmo, al no poder integrarse, se convierte en el verdadero parálítico, aunque sus piernas funcionan perfectamente. La familia se convierte en el enemigo principal, capaz solamente de frustrar todas las iniciativas individuales que salgan de la “normalidad” establecida. La familia es una institución que, en Azcona, siempre tiene una función negativa y castradora. Cada miembro de una familia vive aislado y centrado en sus propios intereses, en constante incompreensión e insolidaridad hacia los demás. La familia, como también la pareja, representa una micro-sociedad, con todos los problemas que esto conlleva. En *El Cochecito*, don Anselmo todavía intenta luchar por su integración, lo cual progresivamente dejarán de hacer los posteriores personajes del guionista, que irán sumiéndose, cada vez más, en una completa y profunda soledad.

Por lo que concierne lo que hemos estado viendo anteriormente, sobre elementos grotescos que parecerían fruto de la más airosa fantasía y que son, sin embargo, fieles reflejos de la realidad, *El Cochecito* no representa una excepción. Azcona ha afirmado:

Una tarde de los primeros años cincuenta esperaba yo para cruzar la Castellana cuando, entre una riada de automóviles que bajaban hacia Cibeles, apareció un enjambre de cochecitos tripulados por vociferantes inválidos; el semáforo se les puso rojo, y mientras cruzaba tuve ocasión de escuchar por encima del petardeo de sus motores fragmentos del apasionado debate, que los traía enzarzados desde el estadio Bernabeu: - *¡Si no pueden ni con las botas, hombre! – ¡Un equipo de baldados, te lo digo yo!* ¹³⁴

¹³³ J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, op. cit. , p. 57.

¹³⁴ Testimonio recogido en Jesús Angulo, “Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona”, op. cit.

Sin embargo, no obstante esta imagen absolutamente real de la que se desarrolla la película, *El Cochecito* tuvo varias críticas negativas en su día por presentarnos una parte de la realidad que, por no ser la que entra en la “normalidad” a pleno derecho, se queda al margen convirtiéndose en parcial y restrictiva. Santiago San Miguel y Víctor Erice, por ejemplo, en un famoso artículo de 1961, afirmaban:

Con *El Cochecito* asistimos a la irrupción violenta de un mundo de seres anormales. La pantalla se llena de cojos, mancos, paralíticos y locos; la condición de víctima se equipara ahora a la de tarado y los tarados adquieren dimensión popular, se hacen frecuentes y cotidianos. [...] Al defender esta postura ideológica, Azcona lo ha hecho muy pobremente. Porque es fácil decir que los hombres no se comunican cuando se nos presenta como ejemplo a un sordo; es fácil decir que los hombres son crueles cuando se nos muestra como víctima a un viejo chocho y medio loco; y es fácil mantener el concepto del absurdo cuando éste se traduce en simple presencia de lo insólito...¹³⁵

Pero de lo que San Miguel y Erice no se han dado cuenta, y es ahí donde se concentra el drama del film, es que el protagonista no es en absoluto un “viejo chocho y medio loco”. No es un cojo, ni un manco ni menos aún un paralítico. Y precisamente ése es su drama: el de no ser un paralítico y por lo tanto quedar excluido de esa comunidad a la que quiere pertenecer como sea. Y la visión trágica y pesimista de Azcona está toda aquí: en que un hombre normal (anciano, pero ¿acaso ser anciano es indicio de anormalidad?) sienta la necesidad de encerrarse en la prisión de la silla de ruedas para poder ser feliz. Y, más allá de esto, Azcona parece querer subrayar que la línea que separa la anormalidad de la normalidad es bastante sutil, y que tenemos que llevar cuidado al denunciar supuestas anormalidades en los demás, porque puede llegar un día en el cual podamos hasta envidiar esa anormalidad que habíamos condenado.

Representando, por lo tanto, más allá de la historia concreta, una metáfora de la condición humana en general, *El Cochecito* nos permite vislumbrar cuál será

¹³⁵ Santiago San Miguel y Víctor Erice, “Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica”, *Nuestro Cine*, 4, octubre 1961, pp. 3-7. Edición digital en cervantesvirtual.com.

el camino posterior de Azcona junto con Ferreri. Director y guionista trabajarán juntos en muchas otras ocasiones, pero ya no en España, sino en Italia, donde las condiciones políticas y sociales y también la situación del cine de la época permitían mayores posibilidades de experimentación.¹³⁶

2.2.3. En Italia junto con Marco Ferreri. Del esperpento al simbolismo

Ferreri y Azcona en Italia van profundizando en una trayectoria hacia la abstracción y el simbolismo. Antes de ello, en 1961, aparece el primer film fruto de la colaboración del guionista de Logroño junto con Luis García Berlanga. Se trata de *Plácido*, que sigue en la línea que ya habían inaugurado Ferreri y Azcona juntos y que marca un cambio notable dentro de la filmografía del director valenciano. En el siguiente apartado hablaremos más detenidamente del aporte de Azcona al cine de Berlanga y del cambio importante que supuso la primera película que realizaron juntos, ahora solamente queremos señalar que mientras por las mismas fechas, en Italia, Azcona interviene en películas que representan una evolución evidente con respecto a sus primeras realizaciones, en España sigue más de cerca por el mismo camino, con las obvias diferencias que supone trabajar junto con otro director.

El primer film importante de la época italiana de Azcona es *Una storia moderna: l'Ape regina* (1963). Desde este primer film, director y guionista

¹³⁶ Sobre los motivos que empujaron al director italiano a volver a trabajar a su país, veamos las palabras de Juan A. Ríos: “¿Qué causas provocaron la salida de España de quien ya había conseguido rodar tres películas y tenía un cierto renombre en el cine español? Desconocemos las razones concretas y particulares porque tanto Ferreri como Azcona son normalmente poco explícitos acerca de sí mismos en sus entrevistas. Pero es posible intuir otros motivos más generales y relacionados con las dificultades que tuvo el director milanés para realizar su trabajo en España. Hemos apuntado las difíciles circunstancias de los rodajes debido a una escasez de fondos que, en varias ocasiones, llegó a frustrar proyectos ya iniciados. Pero no fueron las únicas, pues las películas sufrieron además los efectos de la censura, añadida a la ya lógica autocensura de sus autores. *El Pisito* fue marginada por una clasificación que se puede considerar tan negativa como una implícita prohibición, *Los chicos* tardó tres años en ser estrenada en un circuito un tanto marginal y *El Cochecito* tuvo que cambiar, entre otras cosas, el final para poder ser autorizada. Demasiados problemas para un director extranjero que no estaría bien visto por las autoridades españolas, las cuales –al parecer- incluso le pusieron problemas para la renovación de su permiso de residencia” (“Marco Ferreri en España”, en Enrique Giménez –Miguel A. Lozano –Juan A. Ríos (eds.), *Españoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad, 1995, p. 160).

empiezan a ahondar en unos temas que seguirán analizando y llevando a sus consecuencias límite en los años posteriores. Es la historia de un hombre, Alfonso, que decide casarse. Una decisión tan simple y aparentemente normal es la que le llevará a la ruina. Regina, su mujer, parece vivir por la única obsesión de tener un hijo y en cuanto consigue su propósito se olvida por completo de su marido, que se muere olvidado por todos y aislado en la última habitación de la casa. Aparece ya la figura central de la mujer como principio de destrucción del hombre. Pero la película no quiere ser una condena de la mujer, sino más bien una condena del hombre, del macho, que va perdiendo su personalidad y sumiéndose en la pasividad, relegado a puro objeto de reproducción. Porque, como destaca acertadamente Edoardo Bruno, “La muerte del hombre, su exilio definitivo en la nada, van más allá de la trama irónica de una esposa insaciable, y rozan los lindes de una tragedia civil, de una elegía desesperada de la soledad”.¹³⁷ De esta manera la soledad del hombre/macho va haciéndose cada vez más metafísica e impenetrable, aunque todavía, como en el caso de *la donna scimmia*, este mismo hombre llegue a ser capaz de las peores degradaciones.

Mientras que en el mismo año Azcona trabaja en España con Berlanga en el guión de *El Verdugo*, donde, una vez más, el individuo se nos muestra como una marioneta en manos de las circunstancias que llegan a hacerle perder su identidad y convertirse en lo que menos hubiera querido ser en la vida, Ferreri y Azcona estrenan otra película juntos: *La donna scimmia*, en la que la mujer (en este caso monstruo físico y no moral) es víctima del egoísmo y de los intereses de un hombre mezquino y calculador. Toda la realidad aparece deformada a través de la degradación física de la mujer y de la degradación mucho más profunda y peligrosa del hombre. La simbología del mono, que aparece en este film por primera vez y que remite a un estadio primitivo de la sociedad¹³⁸, es un llamamiento para los hombres. En realidad la película parece representar una etapa anterior en las reflexiones de Azcona y Ferreri respecto a *L'Ape regina*: si la

¹³⁷ Edoardo Bruno, “Ferreri en el cine italiano de los años sesenta”, en Esteve Rimbau (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri, op. cit.*, p. 44.

¹³⁸ Como epígrafe a la película *Ciao Maschio*, leemos: “La scimmia è la presenza che catalizza tutte le inquietudini. Nei momenti di profonda crisi e di passaggio storico emerge sempre un’immagine in qualche modo scimmiesca, perché ritornano delle domande eterne: chi siamo, da dove veniamo, cosa diventiamo...”.

mujer se convierte en la principal castradora y destructora del hombre la culpa no es de ella, sino del hombre mismo que la ha manipulado durante tantos años y que en la modernidad, en el momento de mayor crisis de su identidad, pierde todo poder sobre ella y se convierte en su víctima. Esto no cambia la óptica profundamente misógina que se refleja en las películas de Ferreri, aunque él mismo no quiere que sean enfocadas desde ese punto de vista:

Todo el mundo ha dicho que *L'Ape regina* era misógina. Yo siempre he dicho que no era misógina, que era una película sobre la condición del hombre y la mujer. No es que haya hecho una película contra la mujer, he hecho una película sobre el hombre, sobre la mujer, sobre su condición en una sociedad. He tomado una mujer particular, con una cabeza construida por una sociedad; no es que haya atacado a la mujer. Era así porque vivía en una sociedad que la hacía ser así. Una sociedad, ni italiana, ni española, sino general. Una sociedad masculina, hecha por los hombres.¹³⁹

Pero esta sociedad masculina está destinada a derrumbarse sobre sí misma. Por ello en las siguientes películas de Ferreri aparece el símbolo del museo. Ya en *Il seme dell'uomo* (en la que parece que Azcona colaboró sólo parcialmente), en un apocalíptico fin del mundo, Cino, uno de los pocos seres humanos que han sobrevivido, se dedica a recoger los escombros de la civilización destruida en un fantasmagórico museo en el que las piezas fundamentales pueden ser un coche destartalado, una pieza de queso parmesano y una enorme botella de coca-cola. Y en *Ciao maschio* el museo de los romanos, símbolo de la inevitable destrucción de todas las civilizaciones y de las distorsiones y degradaciones de la memoria (basta ver lo ridículo que parecen los personajes de los romanos en el museo, que sólo quedan relegados a las manías de grandeza de unos –el director- y a las frustraciones sexuales de otros –Lafayette), queda completamente destruido en un incendio, desterrado de este modo también de la memoria de los hombres. Así reflexiona Ferreri sobre ello:

Le società finiscono. E noi, in questo momento, viviamo in una società che è arrivata alla fine. Per questo, nel film, c'è un museo delle cere in cui è messo in scena l'Impero Romano. Perché la società di oggi somiglia

¹³⁹ En la entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro cine*, 69, *op. cit.*, p. 15.

molto, come destino, a quella dell'Impero Romano e ha già un suo Medio Evo alle porte. Se le società muoiono, però, gli uomini continuano, come i cani, come i topi, e per loro vivere in questi periodi di passaggio è tutt'altro che facile. Da una parte, infatti, c'è la società di ieri che se ne va, dall'altra c'è l'uomo aggrappato al modello costruito per una società che non c'è più. Con la necessità di cambiare, perché quella società non c'è più, ma con la difficoltà di darsi altri modelli, perché l'altra società non c'è ancora; o al massimo c'è la sua idea.¹⁴⁰

El hombre de estas películas de Azcona y Ferreri se da cuenta del fin de una era y de la caída de sus valores. Por ello va perdiendo su identidad y transfiriéndola en los objetos. Los objetos /obsesiones /fetiches de estos personajes asumen en sí toda la identidad del hombre, se convierten en la única razón de su existencia y en lo único que puede ocupar su mente.

*L'uomo dei cinque palloni*¹⁴¹ es, así de simple, la historia de una obsesión. Ferreri resume así su argumento:

Más o menos es la historia de un señor con dinero que una tarde de sábado se encuentra con su problema existencial, que se le presenta en forma de cinco globos que empieza a hinchar y se van rompiendo, y que no llega nunca a saber cuánto se puede hinchar un globo. Este hinchar globos es una revisión de su vida. Al final se suicida. Una noche se tira por la ventana de su casa, que es muy rica pero muy triste. Es muy difícil de contar en pocas palabras.¹⁴²

Mario Fuggetta, el protagonista, ya no es un hombre, se identifica por completo con su obsesión y de ella depende toda su existencia. “Perché se io smetto di gonfiare, e dentro c'è ancora dello spazio, il mio è un fallimento. Hai capito che è un fallimento? –grita desesperado- Quindi il problema è semplice, ma è grave allo stesso tempo, perché se io non ci riesco, dentro sono un fallito.” Más allá de esa única pregunta (cuánto aire puede haber en un globo antes de que explote) no hay nada más, el universo del personaje se concentra en esa pregunta

¹⁴⁰ En Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, Taranto, Rusconi, 1980, p. 230.

¹⁴¹ Se trata del primer episodio del film *Oggi, Domani, Dopodomani*, que luego Ferreri vuelve a montar como largometraje con el título de *Break-up*.

¹⁴² En la entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro cine*, 69, *op. cit.*, p. 13.

y lo aísla de todo contacto humano. Por eso Mario Fuggetta es un perdedor y un aislado. Su soledad es total y su ensimismamiento es causa también de su incapacidad para comunicarse. Pero, en realidad, la incomunicación ¿es consecuencia o causa de la obsesión? ¿No será que el hombre se va encerrando en su soledad y se va anulando en sus obsesiones porque su condición principal es la incapacidad para comunicarse y relacionarse con los demás?

Hay que destacar una vez más que los personajes de Azcona en un principio se rebelan contra la marginación e intentan comunicarse, pero nos parece que es al darse cuenta de su incapacidad de hacerlo cuando se sienten derrotados y se encierran en una soledad insondable. Ya veremos cómo, en *El Anacoreta*, el protagonista no renuncia por completo a la comunicación, pero, comprobado el fracaso de los intentos de apertura hacia su familia, intenta comunicarse con el exterior a través de mensajes encerrados en tubos de aspirinas y descargados por el retrete, hasta llegar al fracaso final de la incompreensión por parte de Arabel, y al consecuente suicidio.

2.2.4. El viaje hacia el pasado. Azcona y Saura

En 1967 se produce la primera colaboración profesional de Azcona con Carlos Saura. Es en ocasión del rodaje de *Peppermint frappé*, película en la que Azcona interviene en un guión ya escrito por el mismo Saura junto con Angelino Fons. “Lo cierto es que ni Angelino ni yo –recuerda Saura- éramos capaces de cortar nada, no teníamos sentido crítico para cortarlo. Y fue cuando se recurrió a Rafael Azcona, a quien yo conocía pero con quien nunca había trabajado. Azcona se limitó a reordenar el material, discutir un poco la estructura del guión, contó lo que nosotros no sabíamos contar, pero él nunca escribió ni una línea.”¹⁴³

Es cierto que la aportación fundamental de Azcona al guión de *Peppermint frappé* fue el hecho de dotarlo de una estructura sólida y coherente (habilidad en la que es reconocido maestro, como ya hemos visto), reorganizando un material demasiado abundante y caótico para poder extraer de él un film cumplido y bien

¹⁴³ Miguel Maestre, “La Magdalena de Proust. Saura –Azcona”, (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 349).

desarrollado. Pero también es cierto que en dicho guión había muchos elementos que conectaban con las temáticas que Azcona iba profundizando por esas fechas.

Es interesante notar que en 1967, año del rodaje de *Peppermint frappé*, se estrenan otras dos películas que llevan la firma de Azcona: *L'Harem*, de Marco Ferreri y *La boutique* de Luis García Berlanga. En las tres películas reaparece el tema central de la mujer abordado desde tres perspectivas diferentes. En *La boutique* la mujer es víctima a la vez que verdugo. Ricardo, hombre egoísta y mujeriego, es prisionero de las mentiras de su esposa Carmen y de su suegra, quienes, con el pretexto de una enfermedad terminal de la primera, consiguen sacar de él todo lo que quieren. Ricardo, descubierta la farsa, intentará vengarse de ambas, pero fallará, vencido por sus propias maquinaciones. Es el primer film de Azcona y Berlanga donde empieza a endurecerse la mirada de los autores hacia el género femenino, ya que en *Plácido* y *El Verdugo* las mujeres jugaban papeles bastante secundarios, y al mismo tiempo eran menos estilizadas en los que serán los tópicos posteriores. En *El Verdugo*, por ejemplo, Carmen no es una mujer meramente estereotipada en el papel de castradora y dominadora. Si José Luis tiene que aceptar cambiar por completo su vida y resignarse a la degradación moral que supone para él el empleo de verdugo a causa de la relación con ella, nosotros, al mismo tiempo que compadecemos a José Luis y lo condenamos por su pasividad e incapacidad de rebelión, también comprendemos las razones de Carmen, sus temores y sus preocupaciones, y si, en el fondo, la percibimos como personaje negativo no es por su propio fallo, sino por el profundo pesimismo de los autores, que nos presentan unas situaciones en las que todas las instituciones sociales —e, *in primis*, la familia— inevitablemente llevan a la ruina de las aspiraciones individuales. Después de *El Verdugo* y a partir de *La boutique*, los personajes femeninos irán careciendo de complejidad, limitándose a representar el principal desencadenante de la ruina de los hombres.

La reflexión sobre el género femenino es también el tema central de *L'Harem*, donde se representa un harén al revés, compuesto por hombres, en el que es la mujer la que juega el papel tradicionalmente reservado al macho. Es un capítulo más en la exploración que Azcona y Ferreri van cumpliendo sobre la degradación del género masculino. Los papeles se invierten y es ella la que actúa y decide, asumiendo la pasividad de los hombres. Pero en este caso la mujer también es víctima de la última y extrema rebelión del hombre a perder su

dominio. Ferreri en varias ocasiones declaró que *L'Harem* es una película en defensa de las mujeres, que siguen teniendo precisamente el grave problema de ser mujeres en una sociedad creada por los hombres y dominada por ellos. El reto de las mujeres, por lo tanto, debería ser crearse una nueva sociedad, con nuevos valores y nuevos lenguajes, una sociedad que tiene que nacer y prosperar sobre los escombros de la antigua sociedad machista.¹⁴⁴ Es lo que va haciendo la mujer en las películas de Azcona y Ferreri en estos años: va destruyendo al hombre y a la civilización que lo representa para buscar un espacio propio, un espacio que nunca ha tenido. Y lo conseguirá. En 1977, *Ciao Maschio* refleja la victoria de la mujer: el protagonista muere en la hoguera del museo de las ceras y la mujer¹⁴⁵ aparece, en la última escena, en la playa con su hijo. Ella ha tenido el valor de afrontar sus obligaciones, el valor de hacer que la vida continúe aunque del mundo sólo queden los escombros, mientras que él ha sido incapaz de enfrentarse a sus responsabilidades, prefiriendo criar a un mono antes que a un hijo y fallando hasta en ello. Su derrota, de todas formas, ya se había hecho evidente unos años antes, en dos películas emblemáticas como *Non toccare la donna bianca* y *La Grande Bouffe*, ambas de 1973. La primera es la representación, en una carnavalesca revisión sarcástico-fantástica de la derrota del general Custer, de la destrucción de la civilización occidental, y la segunda representa una vez más la degradación del hombre en una sociedad “que sólo aspira a la saciedad”¹⁴⁶, y de la que el único testigo y superviviente es, no es difícil imaginarlo, una mujer.

Parece evidente que la reflexión sobre la mujer, sobre todo en cuanto conlleva una profunda reflexión sobre la decadencia del hombre (verdadero centro del interés de Azcona, ya que cuando, por ejemplo, Ferreri emprende un camino de análisis del mundo femenino por sí mismo se produce el

¹⁴⁴ Ferreri aclara: “ Muchos me han dicho que el personaje de Harem resulta hermético, pero es que las mujeres son muy herméticas porque no saben claramente lo que quieren, no lo pueden saber porque no tienen un alfabeto, no saben expresarse, quieren algo que no pueden determinar. Esto es terrible.” (*Nuestro Cine*, 69, p. 15).

¹⁴⁵ No olvidemos que justo en esta película Ferreri nos presenta a un conjunto de mujeres, en el círculo teatral, que se reúne para crearse un nuevo tipo de lenguaje y un nuevo tipo de relaciones. Para prepararse, en fin, a la nueva sociedad.

¹⁴⁶ J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, op. cit. , p. 72.

distanciamiento entre ambos autores¹⁴⁷), ocupa un lugar central en los intereses del guionista riojano en aquellos años, y por lo tanto no extraña su interés en colaborar en el citado proyecto de Saura.

Además, Azcona, junto con Carlos Saura, empieza a explorar el pasado y el mundo de la memoria. La fascinación por la mirada hacia el pasado y por los caminos ocultos de la memoria no es nueva en el guionista. No hay más que ver un relato suyo que apareció en la revista *Codal* en la temprana fecha de 1952¹⁴⁸ titulado “El pozo de los recuerdos”, monólogo interior al más puro estilo proustiano, en el que los recuerdos se arremolinan en la mente y en las páginas siguiendo el flujo arrollador de la memoria, y que tiene un comienzo emblemático:

Tenemos en la frente una noria incesante: la vida es recordar. Constantemente llenamos nuestros extraños cangilones con esa agua oscura del pozo de los recuerdos. Vamos por una calle, de la que ya hemos olvidado hasta su nombre a fuerza de saberlo, pensando en esas cosas raras, sin relación entre ellas, que cercan nuestras existencias, y...¹⁴⁹

Pero nada estaría más lejos de las intenciones de Azcona y Saura que hacer de la memoria y del recuerdo un medio para volver al idilio de la infancia. Recordar es siempre un momento de fuga de una realidad que se hace asfixiante e insoportable, pero es una huida que no puede de ninguna manera representar una salvación para el personaje. La vuelta al pasado representa la huida de una situación de dolor para volver a otro momento de dolor. La infancia no es felicidad, y en muchas ocasiones el personaje acaba dándose cuenta de que en esa edad supuestamente dorada está el principio de su desarraigo presente. El pasado –así como el sueño y las alucinaciones- representa una válvula de escape para los personajes, pero se trata de una fuga que pronto revela su inutilidad. Aún así,

¹⁴⁷ Véase, a este propósito, el testimonio de Esteve Riambau: “No por casualidad, Azcona afirma que de este film [*L’ultima donna*] “sólo escribí el tratamiento” antes de que *Adiós al macho* –film donde el guionista español también desempeñó un papel complementario- significara el final provisional de una larga colaboración “porque a Ferreri empezaron a interesarle las mujeres y yo no sé nada sobre ellas.” (“Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri”, en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 248).

¹⁴⁸ Recogido también *ibidem*, pp. 488 y siguientes.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 488.

recordar es imprescindible: “es el único punto de fuga -afirma Bernardo Sánchez-¹⁵⁰ que les conduce a la ilusión de volver a inventarse, de volver a ponerse en escena”, aunque en el fondo intuyan que es un viaje inútil, y en la mayoría de los casos peligroso y frustrante.

La vuelta atrás concede a los personajes la ilusión de poder cambiar su situación, de poder renovarse y llegar a ser personas diferentes. Pero como todas las ilusiones, el refugio en la memoria y en el sueño no puede durar eternamente, y la vuelta a la realidad se revela dura y traumática: “El regreso a lo real consciente –señala Miguel Maestre- será siempre traumático e incluso violento. Pablo y Elena han dinamitado con su cruel sarcasmo el espejismo incandescente de Julián y serán asesinados en *Peppermint frappé*; el final de los juegos simbólicos de *La Madriguera* aumentará paulatinamente su ración de violencia hasta desencadenar la tragedia; Luis tiene que regresar en *La Prima Angélica* a un mundo que cada vez le es más ajeno...”,¹⁵¹ por lo tanto, parecen querer decir Saura y Azcona, tampoco el refugiarse en el pasado conduce a alguna posibilidad de salvación.

Si la mayoría de las veces los personajes buscan voluntariamente la huida en el recuerdo o en el sueño (como lo hacen, por ejemplo, los protagonistas de *Peppermint frappé* y *La Madriguera*, las primeras colaboraciones de Azcona y Saura), en *El jardín de las delicias* (1970), film que representa la tercera ocasión de encuentro entre guionista y director, el recuerdo acaba siendo una imposición y un medio para el aprovechamiento de los más fuertes. Antonio Cano, el personaje protagonista, ha sufrido un accidente que lo ha dejado prácticamente inválido y sin memoria. Este hecho, lejos de despertar la compasión y la piedad en sus familiares, hace que toda su familia decida organizar, a su alrededor, una continua y grotesca representación de los episodios más traumáticos de su infancia, con la única intención de hacerle recordar. Y lo que quieren que recuerde queda bien claro en las torpes tentativas de su padre que, regalándole un atlas, intenta hacer brotar sus recuerdos: “Suiza, dinero... evasión de capital... muchos millones. Esos millones nos hacen falta ahora... [...] dónde, dónde están esos millones?”. En medio a todas estas crueles representaciones, Antonio vive en un perpetuo estado

¹⁵⁰ En su artículo “Teoría y práctica de la descojonación”, *ibidem*, p. 409.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 359.

de alienación, en vilo entre realidad, sueño y alucinación, rodeado de episodios violentos (reales y ficticios), como la imagen de su propia muerte ahogado en la piscina de su inmenso jardín. La violencia está constantemente presente en el universo de Antonio, que de víctima llega a convertirse en verdugo intentando –en la realidad- asesinar a su mujer, y luego reflejando –en la dimensión de la memoria- su misma tragedia en todos los demás componentes de la familia.

En *Ana y los lobos* (1972), vuelve la obsesión por la imagen femenina, desde el punto de vista de tres hermanos que ven la llegada de la joven institutriz extranjera como un factor de desestabilización dentro del orden establecido en la vieja mansión. Por lo tanto los tres acaban, cada uno desde su perspectiva –sexo, poder, iglesia-, aniquilando al peligro que amenazaba con modificar dicho orden. Se trata de una crítica feroz a una España retrógrada y reaccionaria, incapaz de aceptar la novedad y de abrirse a nuevas perspectivas, y cuya única defensa ante lo “nuevo” se reduce inevitablemente a la represión. Junto a esta crítica evidente de una sociedad aislada y miope como la española de esos años, vuelve también la presencia obsesiva de la crueldad y de la violencia, que será uno de los temas dominantes de *La prima Angélica* (1973), película que representa la síntesis más completa y perfecta de la colaboración entre Rafael Azcona y Carlos Saura.

Este film refleja la más profunda exploración en el pasado de un personaje que Saura y Azcona han conseguido dar. Vuelve a aparecer un personaje reprimido que, muchos años después, vuelve al pueblo de su abuela, donde solía pasar los veranos de su infancia junto con sus tías y su prima Angélica. El volver al pueblo conlleva una vuelta al pasado para la que el personaje, quizás, no esté preparado. Porque junto con los recuerdos de su infancia, a la memoria de Luis (el protagonista) vuelven también los traumas que en esa infancia sufrió, sobre todo por su condición de hijo de un republicano dentro de una familia falangista. Es una vuelta al pasado en la que el personaje mezcla rostros y episodios del pasado en el presente y viceversa, en una confusión que no ofrece ninguna respuesta a su búsqueda. “La magdalena de Proust. [...] Montañas de papeles se han escrito sobre la magdalena de Proust. Proust, un escritor. Moja un día una magdalena en una taza de té y de pronto se le llena la boca de olor a geranios y a flor de naranjo... El jardín de su abuela...”. Lo dice Luis en la película y es exactamente lo que le ocurre a él: de un olor, una imagen o un lugar olvidados, su mente retrocede y se vuelve a ver de niño, en episodios que le han ocurrido y que han sido traumáticos

para él. Pero Luis es consciente de su vuelta atrás y la acepta. Por ello, cuando ya va alejándose del pueblo después de haber cumplido con lo que tenía que hacer (enterrar en el panteón familiar los restos de su madre) y ve su propia imagen –de niño- al borde de la carretera junto con su madre y su padre, decide volver atrás, para dejarse llevar por su propia Magdalena. Y lo que (re)descubre es un pasado de represión y de intolerancia que explica las dificultades de Luis a relacionarse con su familia. Incluso con su prima Angélica, que ya es una mujer, casada y con una hija, otra pequeña Angélica que perturba los sentimientos de Luis. La Angélica mujer busca el apoyo de su primo como en los viejos tiempos, un alivio a la soledad que le causa el sentirse olvidada por su marido. Pero Luis huye. Sabe que es incapaz de ayudar a esa mujer que apenas reconoce, sintiéndose mucho más cercano a su imagen de niña y a la nueva pequeña Angélica. Por lo tanto Luis, al cabo de su viaje hacia atrás, se descubre incapaz para vivir en el presente y también en el futuro, incapaz para tener una propia personalidad definida que no sea reflejo de sus inseguridades del pasado.

Saura y Azcona, en su trabajo conjunto, nos han ofrecido una galería de personajes continuamente en busca –voluntaria u obligada- de una identidad perdida. Identidad que, por otra parte, nunca llega a recuperarse, porque la incursión en el pasado añade más bien inseguridad y desilusión a la ya débil personalidad del presente. Por esta razón muchas veces la violencia, siempre latente, estalla con fuerza, como una forma de rebelión a una represión de años. Son, según Frugone:

Estallidos que nacen desde lo más profundo del ser humano reprimido y que, al no tener un margen de explosión por culpa de un medio que lo limita y apresa, se vuelve contra sí mismo aceptando el suicidio, la muerte, o –simplemente- los latigazos y las patadas de los represores.¹⁵²

Para una nueva -y última, hasta el momento- colaboración de Rafael Azcona con Carlos Saura habrá que esperar casi veinte años, precisamente 1990, fecha de *¡Ay, Carmela!*. El film representa una experiencia muy diferente con respecto a las realizaciones anteriores. La película está ambientada en el año 1938, en pleno conflicto entre franquistas y republicanos. Por lo tanto, los personajes ya

¹⁵² J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, op. cit. , p. 98-99.

no tienen porqué rebuscar en las circunstancias traumáticas del pasado, ya que ellos mismos –como ha destacado Miguel Maestre-¹⁵³ pertenecen a ese pasado (casi nunca) recuperado en la *recherche* de sus filmes anteriores. La historia de Carmela, Paulino y Gustavete es la historia al mismo tiempo entrañable y dramática de una pequeña compañía de variedades (“Carmela y Paulino, varietés a lo fino”) filo-republicana, que es capturada en territorio franquista y obligada a representar un espectáculo fascista ridiculizando al bando republicano. “Nosotros somos artistas, Carmela. Hacemos lo que nos mandan... Y punto”, le dice a Carmela Paulino, bien consciente de los sentimientos de rechazo que albergan en el corazón de su mujer. Pero Carmela es un personaje sensible y – por lo menos en el ánimo- libre.¹⁵⁴ Por ello se rebela contra la imposición de los franquistas y por ello muere, aun siendo sin duda el personaje más vital y positivo de la película.

En suma, llegados al final del análisis de esta importante y larga colaboración, solamente nos falta evidenciar ordenadamente cuáles son los elementos que más se acercan a la idiosincrasia de Azcona a lo largo de su trabajo conjunto con Carlos Saura. En primer lugar, en todas las realizaciones analizadas aparecen una y otra vez personajes marginados, en ocasiones por su anormalidad (Antonio Cano, *El jardín de las delicias*), o por su condición de extranjeros/as (Ana, *Ana y los lobos*), o por diferencias políticas (Luisito y su familia en *La prima Angélica* y Carmela, Paulino y Gustavo en *¡Ay, Carmela!*), y ya sabemos que los personajes de Azcona siempre son unos excluidos y unos marginados, ya sea voluntaria o involuntariamente.

En segundo lugar hay que destacar una vez más el papel de la mujer. Sobre todo en lo que concierne a las obsesiones sexuales de los personajes, con la mujer considerada más como un fetiche que como una compañera. Además, en todas estas películas (con la excepción de *¡Ay, Carmela!*), nunca es representada una pareja feliz. Se trata, una vez más, de constatar la imposibilidad de supervivencia

¹⁵³ “La Magdalena de Proust. Saura-Azcona” (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.* pp. 345-368).

¹⁵⁴ En este sentido, el personaje de Carmela (Carmen Maura) se acerca mucho al de Macarena (Penélope Cruz) de *La niña de tus ojos* (1999), de Fernando Trueba. Ambos filmes, que cuentan con la adaptación de Rafael Azcona, están basados en las homónimas obras dramáticas del valenciano Sanchís Sinisterra.

de la pareja¹⁵⁵, que consigue salir adelante sólo hasta que dura un hipotético juego (*La Madriguera*), o que puede encontrar una solución a la inevitable crisis solamente con la completa anulación del otro (*El jardín de las delicias*).

Además, típicamente azconiana es la presentación de unos personajes obligados por las circunstancias a ser algo que no desean. Y estas circunstancias son, casi siempre, los traumas de una infancia profundamente marcada por los estragos de la guerra civil, y las presiones de una familia encerrada en el egoísmo y en los intereses particulares de cada uno de sus componentes.

Finalmente, cercano a las profundizaciones de Azcona es también el ahondar en una realidad amplia y compleja, nunca reducida a sus constantes más obvias y evidentes. Efectivamente, como ha subrayado Miguel Maestre en el artículo anteriormente citado, el cine de Saura

...surge de un posicionamiento defendido a ultranza contra la limitación del cine a un planteamiento simplista de contar una historia “*con un principio y un final*” que sea fácilmente inteligible, con unos personajes claramente definidos y en una realidad cotidiana. Hay que ser complejos porque el ser humano es complejo. El cineasta renuncia a que el sentido de su interpretación discursiva y expresiva sea un simple producto del solapamiento de su obra con una situación política cuyas bases se sientan en la coacción a posicionamientos intelectuales considerados peligrosos para la ideología dominante. Eso sería “*una verdad a medias, que es casi siempre la peor de las mentiras*”.¹⁵⁶

Es, en definitiva, lo que Azcona, así como Flaiano, intentaba contribuir a introducir en un cine nuevo, en contra de los estereotipos de gran parte de la tradición anterior.

2. 3. Azcona, Berlanga y el cine español en los años 60

2.3.1. Los nuevos cines de los años 60

¹⁵⁵ Parecen resonar las palabras de Gérard Depardieu en el film de Marco Ferreri *L'ultima donna*: “E questo è colpa della coppia. È la coppia che è finita. E la gente non può più vivere a due... per due...”.

¹⁵⁶ M. Maestre, “La Magdalena de Proust. Saura-Azcona” (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 357-358).

En los años 60 se asiste a un momento de gran desarrollo económico en el país. El turismo empieza a cobrar importancia creciente y determina una tímida liberalización de costumbres y una blanda apertura política. Naturalmente esta situación tiene repercusiones en el cine. En 1962 José María García Escudero es nombrado, por segunda vez, Director General de Cinematografía y teatro. Católico y militar, pero abierto al diálogo, Escudero se preocupa por la renovación del cine español en contra del cine comercial de la tradición franquista. Lo cual no significa que se relajen los controles, pero es cierto que en esa época se manifiesta una evidente preocupación por dotar a los órganos de censura de una normativa clara y específica, que era más o menos lo que venían requiriendo los cineastas españoles desde las Conversaciones de Salamanca.

De todas maneras, Escudero es el principal promotor de la transformación del IIEC en la nueva Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), una “isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades formales.”¹⁵⁷

Del EOC se crea el Nuevo Cine Español (NCE), bastante diferenciado del cine español de la época e influido por modelos extranjeros como la “Nouvelle Vague” francesa o Michelangelo Antonioni. Dentro del movimiento se encuentran directores que proponen soluciones muy diversas. Por lo general se suele profundizar en las investigaciones formales, personajes y escenarios suelen ser preferentemente de provincias y aparece un destacable interés por la autobiografía. Entre estos nuevos cineastas destacan Miguel Picazo, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Francisco Regueiro, Antxon Eceiza, Pedro Olea, Víctor Erice, Angelino Fons, Jordi Grau. Sin duda, una de las películas más interesantes realizadas por el NCE es *La Tía Tula*, 1964, de Miguel Picazo, retrato de una mujer frustrada, víctima de una educación sentimental y sexual opresiva y miope.

Figura central en el cambio entre los 50 y los 60 es, naturalmente, Carlos Saura, puente entre la disidencia de los 50 y el NCE, con su evolución hacia la introspección y hacia un universo cada vez más simbólico y metafórico.

Además, en los años 60, cabe destacar también la llamada Escuela de Barcelona, movimiento vanguardista muy heterogéneo, caracterizado por una

¹⁵⁷ AA. VV. , *Historia del cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 307.

íntima vinculación con las realidades cinematográficas europeas contemporáneas, el gusto surrealista, el interés por autores como Borges o Cortázar, las frecuentes citas cinéfilas y el gusto por la provocación al espectador.¹⁵⁸ Por ello, un cine de difícil interpretación como el realizado por la Escuela de Barcelona nunca llegó a conectar con el gran público.

Junto con las nuevas escuelas que surgen en los 60, siguen trabajando los directores que en la década anterior habían formado parte de la disidencia, sobre todo Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Fernando Fernán Gómez, cuyos largometrajes encuentran muchos problemas con la política de censura de Escudero. *El extraño viaje*, de Fernán Gómez, por ejemplo, tardará seis años en estrenarse, *Nunca pasa nada*, de Bardem, fue muy criticada porque se consideró una negación de los logros del franquismo (aunque acabó siendo la candidata propuesta por García Escudero para el Festival de Venecia de 1963, en contra de *El Verdugo*, la película elegida por el director de la Mostra) y *El Verdugo* de Berlanga tuvo hasta cuatro minutos y medio de cortes y provocó un verdadero escándalo en ocasión de su proyección en el Festival de Venecia en 1963, como veremos en el capítulo IV.

Los 60 se cierran con el fracaso de la política de Escudero, no solamente por la mayor organización de la oposición al régimen y la consecuente represión, sino principalmente porque los directores del NCE nunca llegaron a interesar al público y nunca suscitaron un gran interés en los festivales internacionales.

2.3.2. Berlanga, Azcona y la innovación de *Plácido*

El cambio de década supone un profundo cambio de perspectiva en el cine de Luis García Berlanga. El nuevo panorama político y social del país es sin duda una causa importante de esta modificación, pero, ya lo hemos señalado en varias ocasiones, el factor principal que aporta al cine de Berlanga una nueva óptica hacia la realidad española de la época es el encuentro y el comienzo de la colaboración con Rafael Azcona.

¹⁵⁸ Para una breve exposición sobre las relaciones de Rafael Azcona con el cine de la Escuela de Barcelona, véase principalmente el artículo de Casimiro Torreiro, “Nosotros, que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *Gauche Divine*”, en Luis Alberto Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, pp. 331 y siguientes.

La visión del mundo de Berlanga, después de empezar a contar con la colaboración del logroñés, se va transformando radicalmente. Esto no quiere decir que la diferencia entre los filmes de la década anterior y los posteriores, a partir de *Plácido*, resulte de una evolución inexplicable. Si la colaboración entre guionista y director ha sido tan fructífera y ha dado películas de tanta calidad,¹⁵⁹ esto se debe a que el mundo de ambos autores conectara profundamente, y a que ambos supieran enriquecerse mutuamente.

Desde el principio, Berlanga y Azcona han mostrado interés por la misma clase de personajes, por los perdedores de la vida (aunque varias veces nos han demostrado que, más allá de las apariencias, todos somos unos perdedores), fracasados e inmóviles. Ya hemos visto que, incluso en una película como *Calabuch*, todos los personajes salen perdiendo y, al final del film, se encuentran en una condición de aislamiento y melancolía aún mayor que al principio. El pequeño pueblo idílico en realidad esconde las ambiciones frustradas de todos sus vecinos, y todos, incluso Jorge, después de un breve paréntesis feliz, vuelven a enterrarse en la realidad de la que, por un sólo momento, han soñado escapar. Esta es la tipología de todos los personajes de los filmes de Berlanga hasta 1961. Los vecinos de Fontecilla en *Los jueves milagro*, así como los de Villar del Río de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, y la joven pareja de *Esa pareja feliz* son unos personajes que sueñan con algo que les ayude a cambiar la vida gris que están viviendo, pero todas las esperanzas se revelan espejismos y al final sólo nos queda, y les queda, la certidumbre de que estamos condenados a no levantar la cabeza.

Azcona, en sus relatos y en sus primeras películas junto con Marco Ferreri nos refleja la misma situación, pero desde una perspectiva más desencantada y amarga. A los primeros personajes de Berlanga siempre les quedan su autenticidad y sus buenos sentimientos: los americanos han pasado por el pueblo

¹⁵⁹ Azcona ha colaborado con Berlanga en la realización, hasta la fecha, de once títulos (además de múltiples proyectos que no llegaron a realizarse o que fueron realizados por otros, como en el caso de un guión escrito por ambos y realizado en Italia en 1974 por Luciano Salce con el título de *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno*): *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (episodio de *Las cuatro verdades*, 1962), *El Verdugo* (1963), *La boutique* (1967), *¡Vivan los novios!* (1969), *Tamaño Natural* (1973), *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1980), *Nacional III* (1982), *La Vaquilla* (1985) y *Moros y cristianos* (1987).

como una repentina hojarasca, Juan y Carmen comprenden la inutilidad de sus sueños y San Dimas desaparece así como ha aparecido, pero la vuelta a la situación inicial no supone una derrota total. En cambio, los personajes de Azcona llegan a la degradación y a la imposible vuelta atrás: aunque comprendamos sus razones tenemos que condenar sus acciones y su pasividad, y aceptar el hecho de que la vida no les va a reservar una segunda oportunidad. Don Anselmo y Rodolfo (con destacadas diferencias entre ambos, siendo Rodolfo un hombre completamente pasivo, una marioneta en las manos de los demás, mientras que Don Anselmo por lo menos intenta luchar contra su debilidad para obtener lo que quiere) pierden su dignidad y esto les lleva a la imposibilidad de volver a empezar y a la sumisión en un día a día cada vez más gris y desolador.

Esta óptica desencantada y pesimista es la que entra en las películas de Berlanga a partir de *Plácido*. Recuerda Berlanga, sobre la gestación del argumento de la película:

La primera idea de esta historia debe ser antiquísima, luego ha ido sufriendo transformaciones a medida que la hemos ido elaborando. En un principio, era una cosa muy *renencleresca* que consideraba esto de los pobres y los ricos como un espectáculo más o menos divertido. Aquella primera idea mía terminaba con un banquete colectivo de pobres y ricos que comían pollo –la pechuga para los ricos y las alas para los pobres- y acababan a bofetadas en una batalla campal. Había una línea concéntrica, una sátira de lo que es una campaña de pobres y ricos.¹⁶⁰

Desde esta primera idea tan “*renencleresca*”, como la define el mismo Berlanga, la esencia de la película va cambiando muchísimo, hasta perder del todo ese aspecto de fábula que debía tener en un principio. Efectivamente, todos los personajes del film actúan movidos por su egoísmo, aunque se trate de un egoísmo perfectamente comprensible y hasta necesario. Plácido hace todo lo que hace por la necesidad de pagar la letra del motocarro. Es una postura egoísta, sin duda, pero al mismo tiempo para él es una cuestión vital: si pierde el motocarro pierde el único medio de sustento de toda su familia. “El egoísmo de Plácido es

¹⁶⁰ L. García Berlanga, “Plácido y yo”, (*Temas de cine*, 14-15, agosto-septiembre 1961. Reed. en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, verano 1996, pp. 170-179. Edición digital en cervantesvirtual.com).

tan perfectamente comprensible como el de Rodolfo y Petrita en *El Pisito*, de Don Anselmo en *El Cochecito* o del verdugo y los suyos. Y ahí radica lo terrible, que todos tienen sus razones, sus motivos, sin que ello les disculpe de su mezquindad.”¹⁶¹ Efectivamente, la “miserabilización” es una característica que aparece por primera vez en los personajes de Berlanga, y es sin duda un rasgo aportado por Azcona, aunque desde siempre, en las películas de Berlanga, había aparecido lo que luego será comúnmente llamado el “arco berlanguiano”, y que consiste en el hecho de que al final de la acción dramática los personajes siempre vienen a encontrarse en una situación inferior y más desgraciada que la del comienzo.

Otro elemento que la crítica ha señalado aparecer por primera vez en el cine de Berlanga a partir de *Plácido* es la muerte, y se trata de una muerte evidentemente azconiana, plagada de sarcasmo y humor negro, aunque Berlanga ha subrayado en varias ocasiones que el tema de la muerte no entra en sus películas por la aportación de Azcona: “... la huella de Rafael está no precisamente en lo que la gente va a señalar de inmediato, o sea, el muerto y otros aspectos del humor negro. La presencia de Rafael está más en un sentido riguroso de la historia y en un aumento de ese agnosticismo que antes señalaba.”¹⁶² Estrechamente asociada al tema de la muerte está el de la falta de caridad, que se refleja en la preocupación de todos por librarse lo antes posible del cadáver del pobre, que, por ser pobre y encima estar muerto, es tratado peor que un objeto. La deformación amarga de la realidad es indudablemente de Azcona (todo este episodio del traslado del cadáver del pobre hace clara referencia a su cuento “Muerto”, de la trilogía *Pobre, Parálítico y Muerto*), y Berlanga la recibe y hace propia en unas películas que son sin duda lo mejor de su producción. Pero se hace necesario subrayar que esta clara evolución del ternurismo al cianuro no solamente es efecto de la influencia del guionista. “Azcona è divertimento allo stato puro”, se “defiende” Berlanga con el crítico italiano Gian Luigi Rondi:

...perché quando tu pensi ad Azcona pensi a Ferreri e vedi subito i graffi, gli sberleffi, le cattiverie. Non nego, in Rafael c'è un fondo amaro, ci sono persino dei risvolti acidi, aggressivi, ma soprattutto quando scrive

¹⁶¹ José Enrique Monterde, “Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona” (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 229).

¹⁶² Luis García Berlanga, “Plácido y yo”, *op. cit.*

per Ferreri; cuando scrive per me [...] allora da libero sfogo alla sua vena allegra e maliziosa, solo qua e là attraversata da certi toni un po' ribaldi. La tua reazione mi diverte perché è quella di tutti gli addetti ai lavori. Berlanga, per voi, è il candido, l'ottimista e Azcona è il diavoleto col forcione; per l'opinione pubblica spagnola, invece, è quasi il contrario; pensa che in spagnolo si è coniato un vocabolo nuovo, il... berlanghismo, e sta proprio a significare l'umor nero piú acre, le zaffate sulfuree; quelle caratteristiche, insomma, che la gente di cinema attribuisce a Azcona. Che onestamente, comunque, se un po' le ha ricevute da me, un po' me le ha trasmesse... Lavorando insieme si finisce per diventare vasi comunicanti.¹⁶³

No obstante estas palabras de Berlanga, que intentan seguramente disminuir la importancia a veces desmesurada que se ha dado a la presencia de Azcona en su evolución, parece evidente, por todo lo que hemos estado viendo hasta ahora, que en su cine, antes de *Plácido*, y más allá de su indudable y profundo pesimismo, la ternura que el director siente hacia sus personajes no le permite llevarlos a la degradación y a la humillación, cosa que Azcona ya venía haciendo en su obra literaria y también en sus primeras colaboraciones con Marco Ferreri.

Berlanga es sin duda consciente de que Azcona le aporta un nuevo punto de vista desde el que mirar la realidad que le rodea. Él mismo admite:

Profesionalmente, no sé lo que hubiera sido de mi carrera de no haber aparecido Rafael. No quiero decir que hubiese sido una carrera mala –es posible que incluso terminara resultando siendo igual o superior, no lo sé-, pero de lo que sí estoy convencido, es que hubiese sido bastante distinta. Rafael me ha dado solidez en el trabajo y continuidad profesional.¹⁶⁴

A pesar de ello, en múltiples ocasiones el director valenciano ha reafirmado la continuidad y la evolución necesarias y coherentes dentro de sus

¹⁶³ Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, op. cit. , pp. 417-418.

¹⁶⁴ Declaraciones de Luis García Berlanga a Diego Galán en “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”, en *Dirigido por...*, 13, pp. 1-15. También en F. Perales, *Luis García Berlanga*, op. cit. , p. 68.

películas, más allá de la posible influencia de Azcona. Veamos otra declaración significativa:

No pienso que Azcona haya influido en que mi humor se haya vuelto más negro. Creo que siempre he sido así, y mi colaboración con Azcona ha sido muy cómoda. En contra de lo que se puede pensar la gente, Rafael se amolda muy bien a la personalidad del director con el que trabaja. De hecho, el argumento de *Plácido* es sólo mío, mientras que *El Verdugo* ya es de los dos.¹⁶⁵

Sin duda, la afirmación de Berlanga que “Rafael se acomoda muy bien a la personalidad del director con el que trabaja” destaca muy bien una de las principales características del guionista, característica que el mismo Azcona se encarga de señalar siempre que puede.

2.3.3. Misoginia, humor negro e interés por la alta burguesía. El camino posterior de Azcona y Berlanga

La evolución que supone *Plácido* dentro de la filmografía de Berlanga continúa en las películas siguientes. Veamos ahora las colaboraciones entre Berlanga y Azcona a partir de 1967, fecha de *La boutique*.¹⁶⁶ Para la realización de este film, guionista y director tienen que trasladarse a Argentina, por problemas de censura y presupuesto. En repetidas ocasiones Azcona y Berlanga han afirmado que el de *La boutique* (que en Argentina tuvo el título de *Las pirañas*) fue uno de sus mejores guiones, aunque la película nunca fue bien acogida por la crítica. En el film se percibe claramente su profundo pesimismo sobre la condición del hombre y también se va delineando cada vez más su vena misógina.

La misoginia es también el ingrediente fundamental de su siguiente film: *¡Vivan los novios!*, representación de la represión sexual de un modesto español de la época encarnado por un José Luis López Vázquez que en toda su vida no logra ser más que un títere en manos de dos mujeres, la madre primero y luego la

¹⁶⁵ Diego Galán, *Diez palabras sobre Berlanga*, Teruel, Instituto de Estudios Turolense (CSIC), 1990. Cfr. también F. Perales, *Luis García Berlanga, op. cit.*, pp. 63-64.

¹⁶⁶ La pauta importante que marca *El Verdugo* (1963) dentro de la filmografía de guionista y director será analizado en el capítulo IV de este mismo trabajo.

esposa, que en lugar de una compañera se perfila desde el principio como una segunda madre aún más represiva e intransigente.

¡Vivan los novios! Es una película más lograda que la anterior, sobre todo por su coherencia narrativa y por sus numerosas secuencias cargadas de humor (negro, como siempre) y de situaciones grotescas. Mientras que nos compadecemos del pobre Leonardo (José Luis López Vázquez), obligado a casarse justo en la fecha establecida a pesar de la muerte de su madre, no podemos no sonreír ante los planes de la novia de meter el cadáver de la madre en hielo para poder conservarla hasta el día del entierro.

El siguiente film, *Tamaño natural* (1973), se ha considerado, temáticamente, más como una película de Azcona que de Berlanga. Por otra parte, no hay que olvidar que Berlanga siempre se ha definido como un ser solitario:

Hago vida social, pero mi pasión enfermiza es la soledad. Crear un universo propio y potenciar esa soledad, enriquecerse, ese es el gran triunfo del hombre. Hay gente que lo ha conseguido como es el caso del pintor Pierre Molinier, que vivió solo, se construyó un universo propio, una mujer propia. Vivió una soledad enriquecida, lo que creo que es la cima ideal para mí. Rafael, aquí, se separa de mí, creo que él es un hombre muy solidario, y yo no lo soy.¹⁶⁷

Por lo tanto, un film –monólogo sobre la soledad era una idea que se acercaba bastante a su universo personal. Sin embargo, la película constituye un *unicum* dentro de su producción por varias razones, mientras que en la filmografía de Azcona encontramos diversas películas que abarcan este tema desde puntos de vista diferentes.

La coralidad, característica de muchas películas de Berlanga antes y después de *Tamaño natural*, se rompe en este film para llegar al extremo opuesto: el enfoque centrado sobre un único personaje, cuya única comunicación y relación se da con un objeto (la muñeca de tamaño natural), que es, por lo tanto, reflejo de sí mismo. El diálogo y la acción son unidireccionales, el protagonista transfiere en el objeto/muñeca todas sus atenciones y su identidad, conformando un universo

¹⁶⁷ Entrevista a Luis García Berlanga, realizada por L. A. Cabezón, “Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga”, Madrid, 17 de octubre 1996, (recogida en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 81).

obsesivo que podría parecer más propio del Ferreri de películas como *L'uomo dai cinque palloni* o *Dillinger è morto* que de Berlanga.

Lo que sí parece coherente con el camino que Berlanga y Azcona venían siguiendo por esa época es el tratamiento del tema de la mujer. Aquí este tema es llevado a sus últimas consecuencias, Azcona y Berlanga llegan a un punto en el que no es posible ir más allá, y por ello sus siguientes películas abandonarán casi por completo esta temática, central en obras como *La boutique*, *¡Vivan los novios!* y *Tamaño natural*. El protagonista, Michel, se aleja de toda relación social para encerrarse en su soledad con una muñeca hinchable, que debería, por su condición de objeto, satisfacer todos sus deseos y necesidades sin causar problemas o enfrentamientos. Pero es una vana ilusión (¡una más!), y progresivamente el hombre se ve esclavizado por la mujer, o por la imagen que él tiene de la mujer.

La película es la historia de la imposibilidad, para el hombre, de escapar de las convenciones sociales que él mismo ha contribuido a crear. La imagen que Michel tiene de la mujer, de represión y castración, se refleja a su pesar en la muñeca, y él mismo la convierte en el medio de su destrucción. Francisco Perales advierte:

Michel huye de la mujer real para refugiarse en el universo de la mujer objeto que la muñeca representa, pero al final tropieza en la misma trampa de siempre para convertirse en víctima de sus propias normas. Así, junto a la inocente y fiel muñeca, el personaje interpretado por Michel Piccoli repite los aspectos posesivos de cualquier relación de pareja, y revive las escenas producidas por sus fantasías obsesivas.¹⁶⁸

Siendo así, la conclusión a la que llegan Azcona y Berlanga sobre el principio de destrucción propio de la mujer, se convierte más bien en una toma de conciencia de la debilidad y la pasividad del hombre, que llega al extremo de dejarse dominar por una mujer de plástico para poder achacarle a ella la culpa de todos sus males, y evitar asumir responsabilidades en las decisiones sobre su propia vida.

Hemos comentado antes que con *Tamaño natural* Azcona y Berlanga llegan a un punto extremo del que es imposible seguir por el mismo camino. Por lo tanto las tres películas siguientes, la “trilogía nacional”, marcan una gran

¹⁶⁸ F. Perales, *Luis García Berlanga, op. cit.*, p. 154.

diferencia formal y temática con respecto a las últimas (y sobre todo la última) realizaciones que hemos estado analizando.

Con *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982), Berlanga y Azcona vuelven al tratamiento coral y a una crítica menos amarga de la sociedad. Director y guionista centran su atención en la aristocracia en decadencia en aquella época e intentan satirizar sus malogradas tentativas para no perder definitivamente su lugar en la sociedad. Pero a partir de estas películas la sintonía entre ambos va perdiendo su anterior brillantez, y los filmes, aunque mantengan escenas destacables e inolvidables, no parecen del todo logrados. Carlos F. Heredero se refiere a esta misma situación cuando afirma:

Los personajes caleidoscópicos y llenos de contradicciones han dejado paso a figuras que funcionan como arquetipos, las relaciones entre ellas se juegan y se detienen en el terreno de las situaciones, sin permitir casi nunca la evolución interna, y la rica vitalidad que destilaban los protagonistas de *Plácido* y de *El Verdugo* deja paso a lo que José Enrique Monterde ha llamado “moldes cargados de una idea”. Igualmente, la densa trabazón interna de la evolución narrativa es sustituida por una acumulación de situaciones que no genera apenas progresión dramática, el humor se hace esencialmente verbal y el ingenio visual pasa a segundo término, los diálogos toman el lugar de la imagen y la potencialidad metafórica retrocede en beneficio de una representación literal sin capacidad de resonancia.¹⁶⁹

Después de esta trilogía, Azcona y Berlanga seguirán trabajando juntos en otras dos películas: *La vaquilla* (1985) y *Moros y cristianos* (1987). *La vaquilla* es la realización de una idea que Berlanga venía queriendo rodar desde hacía años.

¹⁶⁹ Sigue Heredero: “No por todo ello estas tres películas pierden su capacidad de conectar con una encrucijada social que, como telón de fondo de la nueva situación política, encuentra eco en situaciones y personajes sobre los que Azcona y Berlanga arrojan ahora, sin embargo, una mirada más atenta al exterior que al interior, más preocupada por inyectar humor y menos capacitada para inventar y desarrollar situaciones de las que, a pesar de su negrura esperpéntica, anteriormente se desprendía el humor. Lo que sí conservan, pese a todo, es esa endemoniada habilidad para individualizar las voces personales en medio del caos, para atomizar al máximo el protagonismo sin borrar el perfil de los diferentes caracteres en juego” (Carlos F. Heredero, “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera”, en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón, op. cit.*, p. 321).

El guión se tituló en un primer momento *Tierra de nadie* y luego *Los aficionados*. El hecho de que el argumento tratara directamente de la guerra civil en un pequeño pueblo de Aragón hizo que la censura no autorizara el rodaje de la película por muchos años. En 1985, cuando Berlanga por fin consigue realizarla, la censura ya no existe, pero la situación del país ha cambiado tanto que un nuevo film sobre los sucesos de la guerra ya no puede tener la carga crítica que habría tenido en la época de su primera concepción.

Moros y cristianos es la última película en la que Azcona y Berlanga han trabajado juntos. El film sigue en la línea festiva y amable que se había empezado con *La escopeta nacional*. El mismo Berlanga admite:

Deseo pasarlo bien y que la gente disfrute viendo la película. Mis personajes siguen siendo los desgraciados que quieren mejorar su posición y son destruidos por el mundo depredador, pero no quiero incitar a reflexiones, sino simplemente entretener.¹⁷⁰

“Quizás no por casualidad -señala Carlos F. Heredero-¹⁷¹ esta obra de construcción atropellada y feísta, de transcurso emborronado y siempre acumulativo, marca –por ahora- el final de la colaboración creativa entre Azcona y Berlanga...”. Efectivamente, se percibe un claro cansancio en el trabajo conjunto de guionista y director, un enfriamiento de la sintonía de antaño, por lo que, finalmente, la colaboración entre los dos se rompe. Azcona se irá acercando a directores jóvenes con los que experimentar nuevos caminos, y Berlanga realizará sus últimas películas (*Todos a la cárcel* y *Paris-Tombuctú*) con la colaboración de su hijo Jorge y de Antonio Gómez Rufo.

En palabras de Berlanga, se llega a la definitiva ruptura porque:

... como en toda pareja, en todo matrimonio, siempre hemos tenido nuestros momentos difíciles, de separaciones más o menos amistosas. Todo eso que Rafael me reprochaba cotidianamente, acusándome de hacerle perder el tiempo, que si divagábamos mucho –lo que él llama

¹⁷⁰ J. Berlanga, “*Moros y cristianos*. Y luego dicen que el turrón es caro”, *Nuevos Fotogramas*, 1732, 1987, pp. 100-101. Citado también en F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.*, p. 317.

¹⁷¹ “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera” (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.*, p. 323).

miscelánea-, que yo era muy dubitativo, que no empezábamos nunca a trabajar, en un momento dado produjo la crisis.¹⁷²

Diferencias, incomprensión y, sobre todo, la necesidad de abrirse a nuevas experiencias y evoluciones llevan al final de una colaboración de casi treinta años que, si ha tenido una inflexión evidente en las últimas realizaciones conjuntas, sin duda ha dejado a la historia algunas de las mejores películas del cine español de todas las épocas.



¹⁷² AA. VV. , “Berlangua, perversiones de un soñador”, en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, 3, verano 1996, pp. 36-151. Edición digital en cervantesvirtual.com.

