



Rafael Azcona, guionista: cuatro semblanzas de la España franquista¹

Lea Evelyn Hafter

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria – Universidad Nacional de La Plata

leahafter@hotmail.com

Resumen

Las intervenciones de Rafael Azcona como guionista recorren medio siglo de cine español dejando una huella ostensible. De la totalidad de las películas cuyo guión le pertenece, un grupo –que representa a la vez los comienzos del autor en el medio cinematográfico– conforma un corpus con características específicas; se trata de *El pisito* (Ferreri, 1958), *El cochecito* (Ferreri, 1960), *Plácido* (García Berlanga, 1961) y *El verdugo* (García Berlanga, 1963). Es en estos filmes que aparecen y se asientan algunos de los rasgos distintivos de la poética de Rafael Azcona guionista, como resultan, por ejemplo, la aparición del hombre común como protagonista y “héroe” de los avatares cotidianos, el humor y la sutil ironía en el planteo del conflicto, la elaboración de diálogos que exceden la mera función informativa. En el caso de las películas citadas, y en un contexto cinematográfico mundial en el que los nuevos movimientos buscan desarrollar una producción alterna al preeminente modelo hollywoodense, estos rasgos aparecen en función de retratar los vicios y los padecimientos de una sociedad española que, bajo un régimen dictatorial, transita los últimos años 50 para entrar de lleno en la convulsionada década del 60.

Palabras clave: Rafael Azcona – guión – cine español – años 50

Las intervenciones de Rafael Azcona como guionista recorren medio siglo de cine español; sin lugar a dudas, su paso ha dejado una huella que no puede –ni podrá– ser ignorada por todo aquel que por diversos motivos y desde diferentes perspectivas se acerque a la cinematografía española.

De la totalidad de las películas cuyo guión le pertenece a Azcona, entre las que se encuentran *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992), *La gran comilona* (Marco Ferreri, 1973), *La corte de Faraón* (José Luis García Sánchez, 1985); *Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990),² sólo por citar algunos de sus

¹ El presente trabajo se inscribe en el proyecto grupal “Memoria histórica y representación del pasado reciente en la narrativa española contemporánea”, dirigido por la Dra. Raquel Macchiuci y acreditado ante el Programa de Incentivos y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

² La selección de estos títulos obedece también a la intención de dar cuenta, al menos en parte, del disímil conjunto de directores con los que trabajó Rafael Azcona a lo largo de las cinco décadas que transitó por la industria.



más renombrados trabajos, un conjunto de cuatro filmes conforma un corpus con características específicas, a la vez que representa los comienzos de Azcona en el medio cinematográfico³. Me refiero a *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) y *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963).

En primer lugar, uno de los aspectos que evidencia la singularidad de estas obras radica en que es en estas películas que aparecen y se asientan ciertos rasgos distintivos de la poética de Rafael Azcona guionista⁴.

Ahora bien, hablar de la labor específica de la figura del guionista dentro de un producto cinematográfico es un tema complejo, principalmente porque sus límites son difusos⁵. El mismo Azcona declaraba en una de sus últimas entrevistas:

Hasta que se entrega el guión, el guionista es un ser imprescindible, y todo el mundo está de acuerdo que sin un buen guión no hay una buena película, eso se dice, pero se dice hasta que el guionista entrega el guión. Una vez que el guionista entrega el guión, todo el mundo opina sobre el guión, pero a veces sin haberlo leído. (s.f., 2007)

Sin embargo, es incuestionable que Rafael Azcona posee un reconocimiento unánime sobre su estatuto como guionista y autor.

En España, y generalmente en Europa, el propio guionista suele ser el director de la película, mientras que en Estados Unidos esto no es lo más habitual. La razón de esta diferenciación no reside únicamente en la vieja idea de que en Europa se hace un cine de autor frente al cine de género de Hollywood. También sucede que en nuestro país apenas tiene tradición el oficio de guionista.

³ Si bien existen otros trabajos previos de Azcona en el medio audiovisual, no serán considerados dentro del presente corpus, algunos por sus características formales (me refiero a *Se vende un tranvía* (Estelrich y Berlanga, 1959) y *La muerte y el leñador* (Berlanga, 1962, episodio dentro de *Les quatre vérités*)), y otros, como *El secreto de los hombres azules* (Agabra, 1960), porque plantean otra estética y abordan otro tipo de género.

⁴ Si bien, como afirma Yosálida C. Rivero-Zaritzky, "Aun cuando Azcona es conocido por su enorme producción de guiones cinematográficos, se hace imprescindible la revisión de su obra temprana, ya que a partir de esos escritos pueden apreciarse las características de su obra posterior donde, a pesar de tratarse de una labor colectiva, se mantienen sellos personales de la voz de Azcona" (2005: 63), el presente trabajo no desconoce dicha obra, pero se centra en el corpus citado.

⁵ La polémica sobre el tema, que se extiende hasta el terreno de la autoría sobre el filme, es profusa; sólo por marcar uno de los sucesos más cercanos, basta recordar el manifiesto presentado por la Asociación de Guionistas Europeos (Federation Scenaristes Europe FSE) en el Festival de Berlín del pasado año, en el que reclamaban por sus derechos en tanto *autores*.



La gran excepción a la regla es Rafael Azcona, uno de los pocos profesionales del guión en España. (Cabrera Guarinos, 2000).

Los rasgos de su universo ficcional y de su poética trascienden la figura del director con el que temporalmente se asocia, y en ocasiones provocan un reconocimiento particular de su intervención, esto es, se destaca dentro de la filmografía de un director aquellas películas en las que Azcona participa como guionista, distinguiéndolas por ciertas características que parecen aunarlas.

Es preciso destacar también que el trabajo conjunto de este autor tanto con Ferreri como con Berlanga continuará desarrollándose en el tiempo, llevando a la pantalla reconocidos productos cinematográficos cuyo valor, por otra parte, trasciende las fronteras de España.

Retomaré la senda de los comienzos de Azcona en el cine⁶. Las dos películas dirigidas por Ferreri son adaptaciones de textos literarios escritos por nuestro autor con anterioridad a su ingreso al medio audiovisual. Las otras dos parten de una idea, de un argumento del director, José Luis Berlanga. Las cuatro transitan los últimos años de la década del 50 y de los primeros años 60. El contexto cinematográfico en el que se inscriben implica un Hollywood fascinado por la técnica y el color, completamente afianzado en su rol de productor de cine de género a escala industrial; un cine europeo que indaga la posibilidad de tomar nuevos rumbos mediante exploración de diferentes estéticas, entre las que se destaca el neorrealismo. En España, mientras tanto, el cine se mueve “dentro de un regionalismo folklórico, ruralista y atemporal, o en el marco de una historia pasada y heroica que justifica(ba) el actual presente” (Fernández, apud Carratalá, 1997: 72). En ese contexto, una nueva camada de cineastas crece bajo la influencia de las nuevas tendencias europeas, principalmente el ya mencionado neorrealismo, a la vez que, en una maniobra en apariencia paradójica, revitaliza algunos de los elementos del más genuino sainete español, promoviendo lo que Ríos Carratalá denominó “lo sainetesco” en el cine. Es en esa corriente que se inscriben nuestras cuatro películas con guión de Rafael Azcona, pero además de servirse de estos elementos no sólo trasciende sus usos habituales sino que a la vez los mezcla con otros que parecerían a simple vista incompatibles, como el humor negro o lo esperpéntico, logrando de ese modo un cine con identidad singular.

⁶ La anécdota de su entrada a la industria es conocida, así como su desdén por cuestiones intelectuales ligadas al medio (ver *Nosferatu*, 33, 16-17)



Desde el guión, en cada una de estas películas, prevalece una mirada crítica y corrosiva. Los personajes sufren un arco tal de transformación que, si bien terminan solucionando en apariencia el conflicto, quedan cara a cara con su más cruda realidad.

El pisito cuenta la historia de Rodolfo, quien tras permanecer más de diez años de noviazgo con Petrita, encuentra como única salida casarse con la octogenaria doña Martina para heredar tras su muerte la condición de inquilino y poder formar una familia con su novia.

El cochecito narra los avatares y desventuras del anciano don Anselmo para conseguir un coche –una suerte de silla de ruedas motorizada de manera un tanto estafalaria que utilizan quienes manifiestan algún impedimento físico⁷– y no quedar entonces fuera de su grupo de pertenencia social.

Plácido debe lograr reunir el dinero para pagar, en la noche de navidad, la primera letra de su coche, único y extraño sostén económico de su familia.

Y por último, en *El verdugo*, un acorralado y poco decidido José Luis se verá arrastrado por las circunstancias a ejecutar el repudiado empleo de su suegro.

Las cuatro películas exhiben rasgos característicos del cine azconiano: la aparición del hombre común como protagonista y “héroe” (o mejor dicho antihéroe) de los avatares cotidianos; el humor y la sutil ironía en el planteo del conflicto; la elaboración de diálogos que exceden la mera función informativa, y que suelen entrar en tensión con la elaboración e información de la imagen. Además, estos mismos rasgos aparecen en función de retratar los vicios y los padecimientos de una sociedad española que, bajo un régimen dictatorial, llevando la marca de los más duros aspectos de la religión, arrastrando las consecuencias de una guerra fratricida, abandonará los años 50 para entrar de lleno en la convulsionada década del 60, intentando mostrar al mundo su cara menos triste, convirtiéndose en último y ansiado destino de descanso para el resto de Europa, abriéndose al progreso a un precio quizás demasiado costoso.

Ese es el contexto de los protagonistas de las películas de Azcona; esas las circunstancias en las que están inmersos.

A su manera, todos ellos son héroes marginados, personajes que padecen por alguna razón el rechazo de los otros –unos “otros” que se encuentran, en tanto caracteres, al servicio de representar algún aspecto cuestionable de la sociedad–, y se transforman por lo mismo en víctimas del aislamiento. En numerosas escenas aparece explicitado

⁷ Es destacable el gusto de Azcona por reiterar en sus guiones la presencia de personajes parálíticos o con discapacidades físicas.



visualmente el rechazo, como en todas aquellas en las que se le niega la mano en el saludo al verdugo, ya sea al anciano o a José Luis; o aquella en la que don Anselmo es dejado sólo por sus amigos, quienes se van contentos y cantando una alegre canción, en medio del día de campo que compartían hasta hacía instantes todos juntos, el rechazo esta vez obedece a que don Anselmo no tiene un cochecito, ya que no lo necesita, puesto que camina perfectamente.

Estos personajes son antihéroes:

Tal vez no en un sentido estricto, pues a menudo no hay una expresa voluntad de constituirse como tales (...). Pero sí en el sentido amplio de intentar reflejar la imagen cotidiana de seres anónimos, próximos al espectador, acuciados por los problemas de la supervivencia en una España repleta de carencias. Son antihéroes abrumados por las circunstancias que, sin embargo, no pierden la esperanza y hasta el buen humor (...). Circunstancias que en películas como las de Ferreri y Berlanga (...) se impondrán... (Ríos Carratalá, 1997: 74).

El mismo Azcona ha afirmado: “A primera vista parece que el hombre, ante los problemas que le plantea la vida, puede optar por el “sí” o por el “no”. Pero debe ser falso, porque demasiado a menudo se ve obligado por las circunstancias a decir “sí”, y entonces el hombre se jode.” (Riambau y Torreiro *Apud* Zanella, 2001: 169).

Me detendré en este punto. Las cuatro películas citadas marcan una senda, o más bien un arco, que comienza con el tímido Rodolfo y termina con el angustiante José Luis. Si el primero conseguirá apenas disfrutar de los beneficios de su condición de inquilino por ser viudo de una anciana, el último gozará de una muy buena paga, y otros tantos favores del oficio del verdugo (cuya exhibición por parte de Berlanga y Azcona a lo largo del filme es evidente). En lo que va de una a otra película algo ha cambiado, algún síntoma se ha agudizado.

Es que en esas circunstancias que llevan a los personajes a realizar actos que van contra sus principios, y que al parecer representan los principios éticos compartidos por buena parte de los espectadores, hay un acto que se desplaza, y que implica la responsabilidad del personaje en cuestión, es el acto de la elección. Estos personajes presos de sus circunstancias, eligen los supuestos beneficios de no poder decir que no, sus actos no son completamente inocentes –tampoco parece quedar margen para ello–, y es allí donde se aloja el sabor más amargo que dejan estas películas de Azcona ancladas en el contexto español sucintamente descripto.



Sumergido desde el inicio en un conflicto en apariencia sin salida, el espectador asiste a un “proceso de miserabilización en las películas de Azcona” (Ríos Carratalá, 1997: 121), puesto que sus personajes no es tanto que se ven obligados a decir que sí, como que se ven impedidos de pronunciarse por un no.

...en este film [*El verdugo*], nos parece que el enfoque se centra no tanto en las presiones aplastantes de la sociedad como en la incapacidad del hombre para decir que no. (...) lo que se percibe inmediatamente al ver la película no es tanto la presión de la sociedad sobre un personaje inerte, sino más bien la debilidad de un personaje completamente incapaz de reaccionar según lo que le dictan sus propios principios. Por lo tanto, la esencia última del film no es tanto el hombre privado de la libertad, cuanto el hombre incapacitado para conseguirla (Zanella, 2001: 170).

En *El verdugo*, José Luis termina siendo, justamente, verdugo, profesión a la que se opuso inicialmente. Esta situación puede extenderse a las otras películas del corpus, aunque, claro está, de manera decreciente en su denuncia; todas son situaciones extremas, casi inverosímiles, aunque “...los gruesos y deformantes trazos azcontianos no ocultan los perfiles de lo real, de lo justificado, de lo lógico” (Ríos Carratalá, 1997, 113).

En *El pisito*, Rodolfo termina sacando provecho de la muerte de doña Martina, preso de una situación que no sabe si eligió. Al finalizar *El cochecito*, don Anselmo es detenido por la guardia civil en su camino rumbo a su emancipación; *Plácido* logra tras una serie de absurdas humillaciones pagar la letra de su coche, para comprobar que no era necesario y “disfrutar” de una angustiante cena navideña en familia.

Ninguno de los protagonistas goza de libertad, antes bien, se encuentran presos de los agobios de una España que, entrando de lleno en el llamado *desarrollismo*, no puede evitar toparse con sus faltas más singulares y dolorosas.

Estas cuatro películas logran un retrato de aquella España franquista; a la vez, son cuatro películas que mantienen, en diferentes grados, su vigencia desde el punto de vista cinematográfico.

No representan, eso sí, una mirada realista, en el sentido estricto del término, pero logran captar cierta esencia de aquellos años que desde el presente resulta esclarecedora. A la vez, plantean cuestiones universales, más allá de cualquier tiempo y espacio, manteniendo la vigencia de sus planteos.



El cine de Azcona denuncia la falta, constante que mantendrá a lo largo de sus cincuenta años como guionista. En su cine no se trata tanto de analizar de modo crítico, como de observar y retratar mordazmente, la reflexión corre por parte del espectador.

Bibliografía

AA.VV. (2000) *Nosferatu*. Revista de cine. (Rafael Azcona), 33. Abril.

Cabrera Guarinos, Francisco Javier (2000) “Guionistas: nacidos para sufrir”, Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.) *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión: 2º seminario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de Ríos Carratalá, Juan A. y Sanderson, John D. (1997) Alicante, Universidad.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.

Rivero-Zaritzky, Yosálida C. (2005). “Rafael Azcona en *El pisito*. Visión social de su tiempo”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 3:2, 63-74. www.faculty.mercer.edu

S.f., (2008). Entrevista “Conocemos Rafael Azcona guionista cinematográfico”, en www.youtube.com.

Zanella, Giovanna (2001). *Ennio Flaiano y Rafael Azcona: historia de un universo compartido*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Datos de la autora

Lea Evelyn Hafter, Profesora en Letras (UNLP), egresada de la carrera de Guión (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (INCAA)), becaria de la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, lleva adelante su tesis doctoral “La presencia del cine en la literatura española del siglo XX. Confluencias y cruces de lenguajes”. Docente de Guión en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Publicó artículos y reseñas en revistas científicas y actas de congresos.

