



Santiago San Miguel y Víctor Erice

Rafael Azcona

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Santiago San Miguel y Víctor Erice

Rafael Azcona

No cabe la menor duda que la aparición de Rafael Azcona en el cine ha tenido una gran repercusión. Cuando menos se le deben los guiones de tres de las películas más importantes que aquí se hayan realizado: *El pisito* y *El cochecito*, de Ferreri, y *Plácido*, de Berlanga. Y junto a estos títulos concretos, la posibilidad -sobre todo en el primero de ellos- de abrir un camino.

Hasta llegar a estas aportaciones, Azcona ha recorrido un camino concreto, digno de estudio por las consideraciones de tipo general que de él se desprenden, que va desde su gratuito humorismo primerizo hasta el humor negro de sus últimas producciones. A través del mismo ha superado la inconsistencia de su primera etapa codornicesca para llegar, con *El pisito*, al descubrimiento de acuciantes situaciones reales que se le imponen y que exigen ser reflejadas en sus obras.

Este hallazgo es, fundamentalmente, de ambientes y de personajes que en su deformación poseen una indudable e indiscutible verdad; pero que, y éste es el mayor defecto del autor, no han encontrado un estilo literario apropiado a este particular enfoque de la realidad. El mundo de Azcona requería una objetividad de tipo formal que él no ha sido capaz de darle y que el cine ha sabido imponerle. Esta objetividad quedaba rota a través de la caricatura que suponía la intromisión del escritor convertido en comentarista; y todo quedaba minimizado a causa de la ausencia de un tratamiento riguroso de las situaciones. Su primer contacto con el cine supo paliar, momentáneamente, estos defectos y supuso, en definitiva, el paso del absurdo gratuito al absurdo real, el descubrimiento de la tragedia cotidiana...

Sobre una particular forma de realismo

La deformación de la realidad, los monstruos, el esperpento, el llamado humor negro, el humor español. Azcona no es más que un continuador de una tradición artística española que ha venido afirmándose a lo largo de años, de siglos; de una cierta forma de realismo que va desde la Picaresca hasta nuestros días.

Pudiera parecer que es estilo respondiese a unas características inherentes a la condición de hombre español; según esto, esta tradición artística estaría afirmada y mantenida sobre unos valores intemporales. Pero, ciertamente, el español no es inmutable. Ningún hombre

lo es. En el fondo de toda corriente estética hay una situación histórica que la determina; tendríamos que pensar, entonces, que son estas condiciones históricas las que han permanecido, fundamentalmente, inmutables. La clase aristocrática, la clase dominante, era la única que poseía una ideología y organizaciones políticas; las restantes no tenían conciencia de sí mismas y, por lo tanto, se sometían a los imperativos de los dirigentes.

Y aquí, ¿cuál era la posición del artista? Su misma razón de ser le impulsa a enfrentarse a su época, a tratar de comprenderla y criticarla; su condición real, es decir, el condicionamiento de su existencia -y el económico es básico- le supedita, casi totalmente, a ese sector de la sociedad; el que, precisamente, se niega a escuchar a la verdad. ¿Cómo superar esta contradicción? Este es el dilema que se plantearán y resolverán -en épocas separadas por el paso de los años, pero íntimamente hermanadas por sus circunstancias sociales- artistas tan importantes como Quevedo y Cervantes, Velázquez y Goya. Cuando Quevedo escribe *Los sueños* y Goya pinta *Los sueños* de la razón están definiendo una forma de compromiso ante su situación; que al definirla, al ridiculizarla, produce en el público un impacto moral que le lleva a una toma de conciencia del momento en que vive y que le induce, por consecuencia, a una acción creadora para transformarlo.

No se acepta la presentación directa de la realidad. Es necesario hacerla trágica, deformándola, para que parezca insólita; y esto, a fuerza de repetirse vuelve a hacerse popular, a cobrar su verdadera dimensión: la de realidad cotidiana. El monstruo es aceptado por la sociedad; porque si ella puede sentirse responsable ante un hombre desdichado, no le ocurre lo mismo con los monstruos. De éstos sólo es responsable la naturaleza.

El humor negro no surge porque sí, sino por necesidad; como salida del artista ante una situación concreta. Hasta aquí su validez, su perfecta razón de existir; a partir de esto sus posibles adulteraciones, su gratuidad.

Esta deformación de la realidad, a medio camino entre lo grotesco y lo trágico, este descubrir el absurdo para reencontrar lo cotidiano puede llegar a convertirse en puro método, en fórmula vacía. Un ejemplo, que viene a cuento porque en él podemos incluir al *Azcona* de la primera época, lo constituye lo que ha dado en llamarse literatura y humor codornicescos. Aquí la deformación pierde toda perspectiva real: lo que antes era crítica descarnada se convierte en juego; los mismos que antes no terminaban de convencerse de que la naturaleza fuera la culpable de aquellos monstruos los aceptan ahora sin reserva, porque estos monstruos lo son de verdad, en abstracto, y, por añadidura, exóticos y divertidos. Y el viejo rescoldo de inquietud se enfría. Y el método se convierte en medio de autodefensa.

El mundo de *Azcona*: sus personajes

Ya en el terreno concreto del *Azcona* guionista, se impone un análisis tipológico si queremos penetrar en el significado de sus obras.

Toda la actuación de los personajes de estas películas, no viene a ser más que la definición práctica de dos constantes: la insolidaridad y el egoísmo, aplicables a una moral de relación. Y como resultante de éstas, la crueldad. Unas constantes que tienen como luego veremos, una dimensión en *El pisito* y otra diferente, menos auténtica, en *El cochecito* y en *Plácido*. Porque la insolidaridad y el egoísmo -que existen de hecho- y también la crueldad tienen por bases situaciones sociales, modos de vida, que condicionan los sentimientos y una mecánica de los mismos. La crueldad no nace del individuo; es algo que, en determinadas circunstancias -cuando su situación real es la de víctima social-, se le impone, primero por la fuerza, para después colocarle en condición de ser verdugo de nuevas víctimas.

De esta forma se produce una ley de vida, en la que el egoísmo y la lucha personal no son más que un intento de supervivencia. Ciertamente no tratamos de generalizar demasiado. Existen sectores sociales que han hecho altar de la crueldad y a los que difícilmente podríamos considerar víctimas; les diferencia el hecho de que ellos si poseen una solidaridad de intereses, aunque éstos y aquélla sean totalmente negativos. Y hay, también, otros sectores donde, por una u otra circunstancia, ha surgido la toma de conciencia y, con ella, ha nacido una fraternidad de tipo positivo, creador.

Por ello, mérito inicial, indudable de Azcona -hasta qué punto haya sido consciente, hasta qué punto le haya venido impuesto por una realidad insuperable, es algo que no sabemos- es el haber situado estas constantes ya señaladas en los individuos a los que, sociológicamente, mejor corresponden: los funcionarios, los burócratas de *El pisito* y los pobres de *Plácido* que si, desde el punto de vista económico, podrían incorporarse a la clase proletaria, les separa y les aísla de ella su condición ciudadana -pobre, asilado- o bien su trabajo personal. La pequeña burguesía de *El cochecito* no ha creado la sociedad -ni los sentimientos de ella dependientes- en la que vive; simplemente la acepta; en ellos no existe conciencia de su pasado ni de su futuro; con su abstención colaboran a mantener lo establecido. Y luego están las damas de la alta sociedad en *Plácido*, cuyo peculiar e inconsciente estilo de caridad no es más que una delicada forma de hacer víctimas a los demás.

La compasión -inútil, pero sincera- surge en muy escasos momentos; y sólo cuando a los personajes su egoísmo no les sirve para nada. Un ejemplo: Cuando Rodolfo, en *El pisito*, convencido ya de que su matrimonio con Petrita no solucionará nada -desesperado, por tanto-, siente por primera vez piedad frente a la vieja que agoniza antes sus ojos.

Una metamorfosis peligrosa

Pero junto a los aciertos ya señalados, tenemos que indicar el tremendo error en el que, progresivamente, ha ido cayendo la obra de Rafael Azcona. Tras el acierto inicial de *El pisito*, donde los sentimientos presentados respondían a una situación social de los personajes, presente en todo momento, en los otros dos guiones parece que, al contrario, se trate de imponerlos a estas situaciones y a estos personajes. Se diría que el autor -o los

autores- han llegado subjetivamente a conclusiones de tipo general, que convierten lo que antes era EGOÍSMO y una CRUELDAD casi metafísicos.

Con esto, el sentido de víctima también cambia; las víctimas lo son de sí mismas, de su misma condición de hombres y de su necesidad de convivir con otros hombres. Azcona abandona esta línea de realismo tradicional español que había iniciado con *El pisito* y su creación, ahora, tiene mucho de fórmula. Surge en nuestro cine, y esto es lo que quizás convenga recapacitar para un futuro, un nuevo concepto de humanidad.

Un nuevo concepto de humanidad

En *El pisito* existían ya algunos precedentes, pero sin importancia decisiva. 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. Ha surgido una nueva humanidad, y como consecuencia un nuevo humanismo; es el de Azcona, el de Ferreri, y parece que empieza a ser también el de Berlanga.

Los motivos de la frustración -consustancial a todos los personajes de Azcona- que en *El pisito* tenía una base externa, real, son ahora totalmente conceptuales: el absurdo, el egoísmo, la incomunicación, la crueldad, como características del ser humano. Al defender esta postura ideológica, Azcona lo ha hecho muy pobremente. Porque es fácil decir que los hombre 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, como en el caso de unos señores que van por la calle con tazas de retrete en la cabeza silbando la marcha del puente sobre el río Kwai. Y, en definitiva, es fácil -sobre todo inútil- señalar la decadencia de la clase aristocrática cuando ésta se nos presenta sentada en una silla de ruedas, en la figura de un ser tarado, temblequeante e infantil, que apenas sabe balbucear unas pocas palabras.

En este sentido creemos que la influencia de Ferreri sobre Azcona ha sido importante y negativa, No creemos en la adaptación de Ferreri a España y a sus problemas. Tampoco creemos en su ideología. No podemos admitir, ni mucho menos, su concepto de la crueldad y del absurdo, porque ya hemos dicho que el absurdo se convierte en lo insólito y que la crueldad se construye sobre esto.

La crueldad que verdaderamente nos importa -y que hacía que nos interesara *El pisito*- es la que, pensada y sistematizada fríamente, producen los hombres normales y que afecta a tantos seres que quedan frustrados en sus más íntimas y elementales aspiraciones económicas y espirituales. Fundamentalmente, no nos interesan los sufrimientos de los seres anormales, porque difícilmente podemos responsabilizarnos de ellos. Sus problemas o tienen solución médica o no la tienen. Los de los otros -y de éstos nos sentimos responsables- sí tienen solución y exigen que colaboremos para alcanzarla. En resumidas

cuentas, esta forma de enfocar la realidad por parte de Azcona y sus colaboradores puede, a la larga, producir un descrédito de la misma.

Consideraciones finales

Resumiendo: El pisito señaló un camino a seguir por el cine español, un camino importante. Se trata de una línea a utilizar solamente, en momentos concretos; pero, con su deformación, supo presentarnos, una realidad de la que de otra forma, tal vez, no hubiéramos podido ser testigos. De aquí su validez, su indiscutible importancia.

En El cochecito -creemos que también en Plácido- la importancia, a lo más, se convierte en repercusión. Pero si se consigue inquietar, aunque sólo sea inquietar, al espectador normal, algo se habrá conseguido. Por esto y sobre todo porque está al margen del indigno y mixtificador cine español, merecen que, ante el hecho consumado, no les neguemos nuestro aplauso. Pero no podemos menos de señalar los peligros que encierra el seguir por esa última tendencia. Y hay que tener en cuenta que, desde el punto de vista de la repercusión y de la eficacia más elemental son productos muy discutibles: porque El cochecito, en las salas de estreno de Madrid, dura dos semanas y la ve muy poca gente; y porque en el extranjero se hacen de ella interpretaciones exóticas y arbitrarias.

Creemos que Azcona debe replantearse toda una serie de problemas estéticos y sociales, en lo que éstos afectan a sus obras. Pensamos que debe volver a ese realismo, casi de urgencia, de El Pisito, que en un momento, justificadamente, le hicieron relacionarse con nombres tan importantes en nuestra tradición cultural como los mencionados al principio de este artículo. Los de unos hombres que no traicionaron a su tiempo y que fueron plenamente conscientes de la función social del artista y, por consiguiente, de sus responsabilidades.

Nuestro Cine nº 4, 1961

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.