

Azcona y los ruiseñores

por **Paula Ortiz**

El mejor guionista no es quien tiene la prosa más brillante, sino quien sabe elegir los eslabones correctos: la mejor pieza en cada momento, la sinécdoque más precisa o la metáfora más elocuente.

El guionista es ese protoescritor que arma, más que relata, el texto primitivo e inacabado del que saldrá una de las películas posibles que alberga. Es el primer motor de una larga cadena que vendrá detrás. Y él es quien elige los eslabones. Y, por eso, el mejor guionista no es quien tiene la prosa más liviana, ostentosa, críptica o brillante, sino quien sabe elegir mejor los eslabones. La trama de arandelas grandes y pequeñas, fuertes y débiles que conformarán un mundo entero. Es quien sabe elegir la mejor pieza en cada momento, quien encuentra la sinécdoque más precisa: la mejor parte para contar un todo.

Una vez le preguntaron a Azcona por qué sus películas hablaban de gente normal, por qué elegía a la gente anónima y anodina, y él contestó: “Porque en mi barrio no cantaban los ruiseñores.” Ahí, en esa frase, está toda su escritura: lo social, lo político, lo estético, el pensamiento, la sonrisa, su luz y su oscuridad.

En esa frase está el sonido de un momento concreto: hay gente, árboles, calles, cierto sol... Es por la mañana. Cada cual hace lo suyo. Y también está lo que no está, la ausencia, los ruiseñores. Al nombrar esa parte ausente se hace presente. Nombrar lo que no está es parte del arte del guionista. Porque eliges lo que pones y lo que dejas fuera. Y todo un universo se conforma en esa rama, en ese barrio, en ese niño, en unos ruiseñores que no están.

Al recordar a Antonio Machado, autor hermano de Azcona, por origen, bondad y templanza, ya que ninguno de los dos perseguía ni la gloria ni dejar en la memoria de los hombres su canción, decía Joan Manuel Serrat que “cuando el jilguero no puede cantar / cuando el poeta es un peregrino”... solo queda ir “golpe a golpe, verso a verso”.



Azcona sabía elegir esos golpes. Esos versos. No es fácil observar las piezas, los eslabones, la grava, las piedras y las flores disponibles, teniendo en cuenta que no podía elegir a su antojo. Debido a la censura y demás directrices, no tenía tantas piezas con las que jugar, porque por entonces en ningún barrio cantaban los ruiseñores. Los caminantes no tenían apenas camino y escasas posibilidades de hacer camino al andar.

Ese es el legado del gran escritor discreto, maestro estudioso de los mapas de la censura, capaz de encontrar los pasadizos donde contarnos, en un momento en que la consigna era, aparentemente, el silencio. Él, golpe a golpe, dio las mejores estocadas cinematográficas del final del franquismo.

Azcona es el gran navegante de la tormenta que, desafiando las probabilidades para llevar sus películas más allá de la censura, la precariedad y la presión intrínseca de la materialización del cine, siempre las condujo a puerto. Si en nuestros tiempos, aparentemente al final de una era de democracia liberal, nos asomásemos a su templanza, su paciencia, a su no tomarse en serio para, precisamente, poder ir en serio a algún lado, probablemente seríamos capaces de reír más y forzar más nuestras historias hacia nuevos cielos y nuevos horizontes.

Si hoy, a pesar de lo que pueda parecer, tuviéramos que avanzar entre las olas de intolerancia y restricción que tuvo que navegar él, todo el mundo pondría el grito en el cielo antes de empezar el proyecto de cualquier película. Hacer una película y enfrentar la clasificación de la censura, que te colocaran en esa “tercera categoría” extraña, o tenerte que ir de España para que algo pudiera tener visos de futuro, o quedarte y tener que ir haciendo malabares sin los actores que quieres, sin el final que te propones, convierten la pendiente de la montaña creativa en una pared casi imposible de escalar.

Pero Azcona, sin prisa y sin pausa, sin alharacas de autor, ni quejas, subía y subía cada vez más alto. Cada vez más fino. Y este es el legado que nos deja: no solo obras maestras de la comedia negra y la crítica social, sino una metodología de supervivencia artística bajo la restricción. Sin dárselas de nada y sin dejar de avanzar. Sus películas con Ferreri —*El pisito*, *El cochecito*— no pasaron la censura franquista por suerte. Lo lograron mediante una imaginación capaz de juego, flexibilidad, mediante cintura.

Su magisterio nos deja muchos rincones de luz en ideas y actitudes, pero sobre todo nos muestra cómo podía leer las corrientes, ajustar las velas, encontrar otra ruta cuando bloqueaban la primera. Cuando los censores destriparon el final de *El cochecito*, eliminando los ataúdes y el peso completo de los asesinatos de don Anselmo, Azcona y Ferreri ya habían filmado una versión alternativa. No fue cobardía. Fue supervivencia. Cambiaron el final porque entendían algo fundamental: es mejor que la película llegue mutilada a que no llegue en absoluto.

Sus guiones operaban como caballos de Troya: comedias aparentemente aceptables sobre viejos que quieren sillas de ruedas o parejas que buscan pisos, pero cargadas de críticas devastadoras de la bancarrota moral de la sociedad española. Los censores veían realismo social; el público sentía la punzada, la rabia por debajo. El mensaje llegaba. Eso era lo que importaba.

Porque el momento más difícil suele ser el más importante. Cuando más se necesita una verdad es precisamente cuando más se reprime. Ahí es donde la flexibilidad de Azcona se vuelve esencial. No se trataba de rendirse ante la censura, sino de bailar con ella, de encontrar los espacios donde todavía se podía respirar, donde tras una esquina podrías ver el

ángulo posible de cambiar el final explícito por uno implícito que el público igualmente entendería. La verdad llegaba de todas formas, quizás no en su forma más pura, pero llegaba. Y una verdad que llega es infinitamente más valiosa que una verdad perfecta que nunca sale del cajón del escritor.

Los cineastas de hoy enfrentan censores diferentes: no hay comités estatales con lápices rojos, sino algoritmos, presiones de mercado, puntos de conflicto en guerras culturales y la autocensura nacida de los linchamientos en redes sociales. Los mecanismos difieren, pero el desafío fundamental permanece: ¿cómo cuentas verdades incómodas en entornos hostiles a ellas? La respuesta de Azcona fue movimiento, fue fluir, fue encontrar el camino que sí existe en lugar de lamentarse por el que cerraron.

Su colaboración con Berlanga en *Plácido* lo demuestra a la perfección. La película destroza la cultura caritativa católica española y la hipocresía burguesa a través de una comedia de Nochebuena sobre alimentar a los pobres. Sobre el papel, pareciera casi blanca. En su ejecución, es corrosiva. Ganó una nominación al Óscar precisamente porque su crítica estaba tan hábilmente incrustada que el público internacional vio brillantez donde los censores domésticos vieron contenido aceptable, hasta que fue demasiado tarde: la película ya estaba en circulación, ya agitaba conciencias. El mensaje llegó. Esa es la victoria.

Sería importante recuperar el espíritu de Azcona ahora porque la nueva intolerancia (ya sea de un lado u otro del Estado o la corporación, de turbas en línea o inversionistas en salas de reuniones) exige las mismas habilidades de navegación. No se trata de acomodarse al sistema, se trata de que las verdades que nos pueden salvar lleguen a quienes las necesitan. Y cómo las necesitan, con ese no sé qué de risa y sabor amargo que despierta una rabia que estaba adormecida. Porque una verdad que no llega no salva a nadie. Puede ser la más pura, la más perfecta, la más valiente en papel, pero, si se queda en un guion censurado, en la película que nunca se hizo, en el proyecto que nunca se financió, es un boceto que se convierte en aborto o arrepentimiento o frustración.

Azcona entendía que la pureza creativa, autoral o artística es un lujo que los tiempos difíciles no permiten. Cambias las palabras si es necesario. Usas metáforas si el lenguaje directo está prohibido. Haces la película que te dejan hacer, sabiendo que dentro de ella vas a meter lo que necesitas meter. El sistema te obliga a cambiar el final donde don Anselmo va a la cárcel por asesino, pero el público entiende igual lo que hizo. La verdad llega de todas formas.

Hacer una película que recibe la restricción y clasificación por parte de cualquier censura, querer hacer una película imposible en tu propio país, buscar y no encontrar la intensidad de vuelo necesaria y conseguir la precisión absoluta en la palabra: en eso consiste, eso es la condición eterna

del artista serio. Siempre opera cierta censura por dentro y por fuera obligando a reorientar las velas a cada instante. Azcona nunca se quejó de ello. Estudió la tormenta, aprendió a leer los vientos y navegó a través de ellos. Sus películas llegaron siempre a Ítaca, maltrechas quizás, a veces alteradas, a veces cojas y mancas, pero llevando su carga intacta.

Su templanza, esa notable combinación de temperamento, resiliencia, robustez, risa y equilibrio, le permitió trabajar en el franquismo sin perder su filo ni su alma. Ni su latido. No se doblegó ante el sistema; buceó a través de él. Encontró las grietas, los espacios grises, las zonas de ambigüedad donde todavía podía decir lo que necesitaba decir. Sonreírse discretamente y seguir contando. Esto no fue traición a la visión artística: fue amor por el público, que necesitaba escuchar rincones de verdades que no salían en las noticias. Fue supervivencia del mensaje mismo.

El camino creativo que encarnó Azcona parece casi alienígena en nuestra era de reacción instantánea e indignación performativa. Pero su actitud y reflexiones discretas son vitales hoy. El cineasta que se rinde y declara que no puede trabajar bajo las condiciones actuales puede sentirse justo, pero no produce nada. Las verdades que podría haber contado se quedan sin contar. La gente que podría haber despertado sigue dormida. Azcona siguió trabajando, siguió encontrando las grietas en el sistema, siguió haciendo sus películas. Esa productividad, esa negativa a dejar que lo perfecto sea enemigo de lo posible, creó un cuerpo de obra que sobrevivió a Franco y continúa hablándonos ahora.

Porque, al final, no se trata de acomodarse. Se trata de reconocer que las verdades que nos pueden salvar tienen que llegar como sea. Si tienes que cambiar el final para que la película se haga, cambias el final. Si tienes que usar comedia para disfrazar la tragedia, usas comedia. Si tienes que filmar dos versiones sabiendo que solo una pasará la censura, filmas dos versiones. Lo que importa es que, cuando las luces del cine se apaguen y la pantalla se encienda, alguien en esa sala oscura vea algo que le alumbre, que le remueva por dentro, que le haga entender algo sobre el mundo en que vive. Azcona nunca lo perdió de vista.

En un mundo de presiones invisibles intoxicadas por miles de ruidos, de multiplicación de imágenes, de algoritmos fantasmagóricos, de reverberaciones histriónicas, es importante mirar de nuevo ese espíritu de los poetas discretos de interior, esos que saben que “cuando el jilguero no puede cantar, / cuando el poeta es un peregrino, / cuando de nada nos sirve rezar, / caminante, no hay camino, se hace camino al andar”. No hay otra que seguir “golpe a golpe, verso a verso”... Con y sin jilgueros, a pesar de y gracias a crecer en un barrio sin ruseñores. ~

PAULA ORTIZ es directora de cine. En 2024 estrenó *La virgen roja*.

LETRAS
LIBRES

VISITA TAMBIÉN
NUESTRA
PAGINA WEB.

WWW.LETRASLIBRES.COM

