



Rafael Azcona: trajes a medida

por **Agustín Sánchez Vidal**

Azcona negaba que los guiones fueran un apartado estanco de la escritura. Del mismo modo que su padre sastre sabía adaptar los patrones a cada cuerpo, él aprendió a confeccionar historias que se ajustaban a cada director sin perder su sello personal.

A Guillermo Arriaga –reconocido novelista que escribió películas de tanta enjundia como *Amores perros*, *21 gramos* o *Babel*, realizadas por Alejandro González Iñárritu– no le gusta que lo presenten ni lo traten como “guionista”. Él se reivindica “escritor”, con independencia de que sus ficciones desemboquen en la imprenta o en una sala de cine. Y de ese modo trata de deslindar lo sustantivo de lo adjetivo.

Quizá sea una buena premisa para abordar la obra de Rafael Azcona, quien también negaba que los guiones supusieran un apartado estanco. Por eso pedía el Nobel de Literatura para Woody Allen, alegando que antes de

ponerse delante o detrás de la cámara el neoyorquino había tenido que urdir el argumento, describir las situaciones y escribir los diálogos. Y no se deja de ser escritor por el hecho de trabajar para el cine, aunque se deleguen en el director otras posibilidades que ofrece la palabra.

Su introductor en las tareas fílmicas, el italiano Marco Ferreri, fue muy rotundo al explicarle la regla de oro del guion. Lo hizo mostrándole uno de aquella época (mediada la década de 1950), cuando aún se presentaba en dos columnas, separando la acción de los diálogos. Y le advirtió que lo más importante era que no debía entenderse nada si se leían solo estos últimos. Ese era el abc del oficio: del mismo modo que un perro ladra, un gato maúlla, las puertas chirrían o los grifos chorrean, los personajes

hablan. Pero no para informar al espectador o invadir la jurisdicción de la cámara, sino que lo hacen guardando el decoro, según su idiosincrasia.

El folio y la pantalla podían ser cómplices, siempre que se supieran mantener algunas distancias. De hecho, la obra de Azcona es tan personal que se advierten las mismas cualidades en sus colaboraciones para *La Codorniz*, los relatos o novelas y los numerosos guiones que redactó. Estos resultan perfectamente reconocibles a pesar de haber trabajado con directores tan dispares y singulares como Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Carlos Saura, Pedro Olea, José Luis García Sánchez, Fernando Trueba o José Luis Cuerda. Por citar solo los más persistentes.

Lo notable del caso es que el aire intransferiblemente suyo que revisten esos encargos no impide que cada uno de ellos les sienta a las respectivas películas como un traje hecho a medida. No en vano el padre de Azcona era sastre y de él aprendió el modo en que la familiaridad con los patrones del corte y confección se adapta a la variedad de las anatomías humanas. Algo que le permitiría poner orden en las historias para que fluyeran sin acusar las costuras, logrando esa rara naturalidad que desprenden las suyas.

A pesar de estas evidencias, la faceta de guionista ha solido eclipsar la otra, la del escritor a secas que en la segunda mitad de la década de 1950 publica relatos y novelas como *Vida del repelente niño Vicente*, *Los muertos no se tocan, nene*, *El pisito*, *Los ilusos*, *Los europeos* o *Pobre, paralítico y muerto*. Trayectoria que no cabe ignorar tras la recuperación de su obra literaria “exenta” por las editoriales Alfaguara y Pepitas de Calabaza o los asedios críticos que le ha dedicado Bernardo Sánchez Salas.

Lo que otorga toda la fuerza a ese itinerario son las tensiones a las que se enfrenta al retratar un país que estaba mudando la piel desde el subdesarrollo anterior a los años cincuenta del pasado siglo hasta el semidesarrollo de los sesenta. O el genuino interés por lo comunitario, esa pulsión sociológica—incluso antropológica—que lo lleva a internarse por entre una colectividad como la española, convertida en una jaula de grillos donde todos gritan a la vez en plano secuencia hasta desembocar en ese característico barullo coral, desbordante de vitalidad, compuesto a partes iguales de ridículo, autoindulgencia y un cierto soterrado orgullo por ser así y sospechar que no tenemos remedio. Y donde el humor, en ácidos contrapuntos, va dejando constancia de la implacable tela de araña que atrapa al individuo, como les sucede a los protagonistas hipotecados de *El pisito* (que dirigiera Ferreri), *El verdugo* y *Tamaño natural* (Berlanga), *El jardín de las delicias* y *La prima Angélica* (Saura) o *El anacoreta* (Juan Estelrich).

En buena medida, ese contacto con la realidad circundante y lo cotidiano procede de la cultura oral de tertulias y cafés como el Varela, el Comercial o el Gijón, auténticos

refugios climáticos (al igual que las salas de cine), por el pavoroso frío de las casas en la posguerra. Tal ecosistema ya podía observarse en su etapa inicial de la revista *La Codorniz*, pero aún alentaba en 1998 en las *Memorias de sobremesa* que Ángel Sánchez Harguindey recogió confrontando a Azcona con otro formidable interlocutor, Manuel Vicent. Las conversaciones fueron grabadas en el mismo restaurante donde el guionista riojano —como si de una tertulia se tratase— urdió la trama de *Belle époque* junto a su director Fernando Trueba y José Luis García Sánchez. Y no parece mal método, porque se alzó con un Óscar.

Ese apego a la calle y los lugares donde una sociedad se comporta con mayor desinhibición era una de sus reglas no escritas, mantenidas a rajatabla. A Rafael le gustaba recordar que los escritores cinematográficos italianos, que alcanzaron tan altas cotas con el neorrealismo, habían empezado a declinar al perder su contacto con la realidad cotidiana cuando dejaron de viajar en autobús.

Para Azcona tales fuentes de inspiración oral y de diario configuraron uno de sus motores de mayor rendimiento, junto a la revisión del sainete y los géneros dramáticos menores llevada a cabo por la “otra generación del 27”: humoristas como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, José López Rubio, Antonio de Lara (Tono) o Edgar Neville. Ese grupo que, en la estela de Ramón Gómez de la Serna, asentó sus reales en la citada revista *La Codorniz*, donde Rafael veló sus primeras armas.

También sentía afinidades muy profundas con Pío Baroja y era amigo de los Aldecoa, Ignacio y Josefina. Y apreciaba enormemente el modo en que Dickens había prolongado la estirpe cervantina en *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, en especial a través del personaje de Sam Weller, el “escudero” del protagonista. Por no hablar del corrosivo humor de Jonathan Swift en su impagable *Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país y para hacerlos útiles al público*.

A lo largo de la trayectoria posterior Azcona irá afinando esos ingredientes hasta conseguir un destilado que dista del mero costumbrismo, realismo, neorrealismo o tremendismo que fue de uso común en la época que le tocó vivir. Y la estilización tan personal que llegó a alcanzar terminó yendo mucho más allá, sometiendo esos antecedentes a las inflexiones y desgarros que le había imprimido el esperpento de Valle Inclán, al que añadió otros filtros modernizadores.

Por ejemplo, Kafka. Era un autor tan familiar para él que al referirse al protagonista de *La metamorfosis* Rafael solía llamarlo “mi pobre amigo Gregorio Samsa”. Y siempre quiso adaptar a nuestra realidad social *El castillo*, del escritor checo. Así se lo propuso a Marco Ferreri a mediados de los años cincuenta. Pero no encontraban la fórmula. Hasta que dieron con ella durante una visita a Berlanga

para ofrecerle la dirección de *El pisito*, mientras el realizador valenciano se encontraba rodando *Los jueves, milagro* en las Termas Pallarés de Alhama de Aragón. Así lo ha contado Azcona:

Permanecimos allí dos semanas, con los enfermos. Había un hotel de lujo, lleno de alfombras, de lámparas refinadas, de estatuas. Si recorrías un pasillo hasta el final, llegabas a una puerta y, de pronto, te encontrabas en un hotel de segunda categoría, sin tapices, ni estatuas, ni nada. Se acababa el lujo. Y, si seguías avanzando, otra puerta te conducía a un lugar espantoso, un antro atestado de pobres, de familias miserables que cocinaban en los pasillos. ¡Menudo espectáculo!... Allí inventamos una historia formidable inspirándonos en *El castillo*. Marco llamó a un dentista de Nueva York que, según creo, era propietario de los derechos, pero pedía demasiado dinero para nosotros. Un millón de dólares, o de pesetas, ya no me acuerdo. Lo abandonamos.

Al final fue el propio Ferreri quien dirigió *El pisito* y *El cochecito* y, tras este debut, Azcona empezó a trabajar con Berlanga en *Plácido* u otras obras maestras como *El verdugo*. Ahí brilla en todo su esplendor una fórmula en plena madurez, que no tarda en experimentar un giro considerable en sus colaboraciones con Carlos Saura, donde se profundiza en los mecanismos internos de los personajes, en los recovecos de la memoria y la identidad. Y a esas historias originales habría que añadir su habilidad para la adaptación de las ajenas, facilitada sin duda por su propia experiencia como novelista. Sin ir más lejos, esto le permitió escribir para José Luis Cuerda su versión de una obra tan peculiar como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez, en la que árboles, animales y seres humanos –vivos y muertos– discurren en buena y santa compañía por las míticas *corredoiras* gallegas.

Pero quizá sea en sus colaboraciones con José Luis García Sánchez donde mejor se advierte la extensa gama que llegó a alcanzar, ya que trabajó con él en catorce largometrajes, frente a los siete con Berlanga o los seis con Saura. Ahí es donde convergen y se organizan muchas de las líneas de fuga solo apuntadas con anterioridad, volviéndose más explícitos el sainete (*Pasodoble*), la zarzuela (*El vuelo de la paloma*, *La corte de Faraón*) y el esperpento (*Tirano Banderas*, *Martes de carnaval*). O en la trilogía ibérica integrada por *Suspiros de España y Portugal*, *Siempre hay un camino a la derecha* y *Adiós con el corazón*.

Un caso muy especial dentro de las colaboraciones de este tándem fue *María querida*, que eleva a otro nivel algo tan plagado de inercias como el documental hagiográfico con muerto ilustre en trance de centenario y catafalco, renovándolo de pies a cabeza. No solo recorre la vida y obra de María Zambrano, sino que reivindica la Segunda República

y aquella constelación de mujeres que brillaron con luz propia: Dolores Ibárruri, Maruja Mallo, Rosa Chacel, María Teresa León, Victoria Kent, Margarita Nelken, Blanca de los Ríos, Clara Campoamor, Zenobia Camprubí, Aurora de Albornoz... También aclara –de primera mano, y mejor que cualquier discurso teórico– el estatuto del documental o las razones que lo asisten para acceder al pleno derecho que no suele reconocérsele, a pesar de ser uno de los formatos más frecuentados en la industria audiovisual. Con gran sutileza y habilidad, muestra cómo quienes tratan de desentrañar nuestro pasado han de habérselas con las rutinas de aquel secuestro franquista del género que se llamó NO-DO o los fondos de la televisión. (Baste, como muestra, un diálogo impagable, cuando la protagonista pregunta al encargado del archivo si hay imágenes sobre la mujer y él replica: “¿La mujer de quién?”)

A la hora del balance cabe preguntarse cuál es la vigencia de Azcona a los cien años de su nacimiento. Y quizá la clave radique en cómo supo retomar tradiciones seculares para actualizarlas en sintonía con la modernidad, el pulso de la calle y el lenguaje fílmico. Un buen ejemplo de su validez podría ser la novela con cuya adaptación se inició en el cine, *El pisito*, que había escrito inspirándose en una noticia leída en un periódico. En ella se contaba el caso real de un realquilado de treinta años que –desesperado por no poder encontrar una vivienda– se había casado *in articulo mortis* con una anciana de 87, para heredar su derecho al alquiler.

No es el único caso de un problema que sigue ahí, enquistado en nuestra realidad. Ya en 1956 Azcona había escrito un relato, *Nuevo pobre*, en el que a los menesterosos de toda la vida, con cierta alcurnia –los que en las viñetas de *La Codorniz* dormían bajo un puente–, se añadían los pobres modernos, aquellos sobrevenidos al amparo del desarrollismo que apenas apuntaba entonces y que hoy sabemos bien en qué ha desembocado. No se trata de ningún don profético, sino de haberles tomado la medida a los atavismos de una sociedad como la nuestra, con raíces más persistentes de lo que a menudo se le suponen.

Al final, aquel Rafael que creció viendo trabajar a su padre en la sastrería pareció haber aprendido a aparejar trajes no solo para cada director, sino para todo un país, con costuras capaces de mantener la continuidad entre las novedades que iban compareciendo en el escenario social y tradiciones tan hondas como la picaresca, los entremeses o los sainetes. Los manantiales profundos suelen dar aguas de largo recorrido. ~

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL es catedrático de historia del cine de la Universidad de Zaragoza, novelista y ensayista. Su libro más reciente es *Pero... ¿en qué país vivimos!* (Espasa).