

Trabajo Fin de Máster

El pisito, El cochecito, Plácido y El verdugo,
1958-1963, retrato de una época a través de los
guiones cinematográficos de Rafael Azcona.

Autora:

Miriam Herrero Serós

Director:

Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras / Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte
Febrero de 2013

Índice:

1. Introducción.....	4
2. Objetivos.....	5-6
3. Estado de la Cuestión.....	7-18
4. Fuentes y metodología.....	18-21
5. Contexto histórico.....	22- 31
5.1 España en los años 50.....	22-25
5.1 La cinematografía española en los años 50.....	26-28
5.2 Rafael Azcona.....	28-31
6. Estudio monográfico de las películas.....	32-57
6.1 Fichas técnicas.....	32-39
6.2 La inspiración en Azcona.....	39-56
6.2.1 Fuentes literarias.....	39-52
6.2.2 Fuentes bibliográficas.....	52-54
6.2.3 Fuentes fílmicas.....	54-56
6.2.4 Fuentes gráficas.....	56
7. Proceso de escritura del guión.....	57-87
7.1 Rafael Azcona guionista.....	58-59
7.2 La idea y el método de trabajo.....	60-70
7.3 La censura.....	70-87
8. Conclusiones.....	88-89
9. Bibliografía.....	90-93

Resumen:

Los años cincuenta en España supusieron entre otras muchas cosas el fin de la autarquía franquista y con ella se inició un tímido proceso de cambio que poco a poco iría abriendo camino al aperturismo social y económico de los años sesenta. El cine, en ocasiones, ha servido como fuente documental de información permitiendo conocer épocas pasadas del mismo modo que los libros de historia. Esta investigación se centra en la figura de Rafael Azcona y sus primeros guiones, con el objetivo de aproximarnos a esos años desde un nuevo punto de vista, el sociológico. Desafortunadamente existen pocos trabajos en España sobre este guionista, y ninguno que estudie su obra desde esta nueva perspectiva, por lo tanto aspiramos a conocer a través de sus películas cómo vivía y sentía la sociedad de aquella década a pesar de los fallidos intentos de la censura por esconder la realidad.

Abstract:

The fifties in Spain supposed, among other things, the end of Franco's autarky. As a result, a slow process of change started and it gradually paved the way for social and economic liberalization during the sixties. The historical film has often served as a good source of documentary information to learn about past times in the same way as historical books. This research focuses on the figure of Rafael Azcona and his first scripts, with the aim of bringing us closer to those years from a new point of view, namely, the sociological. Unfortunately few studies have been made of this screenwriter and none of them study his work from this new perspective. Therefore we will analyze through his films how lived and felt the society of that decade, despite the failed attempts of censorship to hide reality.

1. Introducción:

Rafael Azcona es una de las figuras más representativas del cine español y uno de sus mayores guionistas. Su aportación es, sin duda, esencial para comprender el cambio que sufrió nuestro cine a principios de los años sesenta. Sus primeros guiones constituyen el retrato de una época, testimonio vivo de la historia de un país que él siempre se preocupó por contar. Esta investigación se centra en el estudio de los cuatro primeros guiones cinematográficos del escritor Rafael Azcona *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo* comprendiendo un período de tiempo que abarca desde finales de los años cincuenta hasta principios de los sesenta, tomando como referencia y punto de partida para su estudio todo aquello que tiene que ver con el ámbito social de la época, un trabajo inédito hasta el momento que aspira a estudiar las obras de Azcona como un verdadero reflejo sociológico de la España de ese período. Precisamente aspiramos a mostrar hasta qué punto la visión de la sociedad que ofrece Azcona se adapta a la realidad española de ese tiempo.

El estudio se estructura en tres bloques. El primero de ellos se centra en dibujar un contexto histórico de la España de los años 50 y que nos permita entender mejor la figura de Rafael Azcona. El siguiente bloque estará dedicado al estudio de sus guiones, tratando de descubrir las bases de su proceso creativo, partiendo de las fuentes en las que se apoyó Azcona, las claves de su técnica de escritura del guión y finalmente la plasmación de los mismos en la pantalla. Y por último, dedicaremos un apartado a las conclusiones obtenidas a partir de todo el proceso de análisis. Y junto a todo esto, un apéndice documental, la bibliografía y los archivos consultados.

2. Objetivos del trabajo de investigación:

- I. Se realizará una visión general de la España del final de la autarquía, revisión de la década de los cincuenta y la entrada en los sesenta. Un estudio socio-histórico de la España de esos años que nos permitan conocer el contexto en el que se vivía. Para ello prestaremos especial atención a la política, economía y cultura emprendidas a finales de los años cincuenta, los cambios de gobierno y sus consecuencias directas sobre el ciudadano de a pie y nos detendremos en la ciudad de Madrid, capital de España y principal escenario de nuestros guiones a estudio; pudiendo así comprender en mayor medida los cambios acontecidos.
- I. Como segundo objetivo, profundizaremos y estudiaremos las fuentes literarias, bibliográficas y documentales que pudieron influir en el propio Azcona, y por tanto en su trabajo.
- II. Estudio de toda la filmografía en la que ha participado durante toda su carrera profesional, desde 1958 hasta el 2008, para completar su visión de la vida y la sociedad, para poder entender la investigación como parte de un todo y no de manera aislada.
- III. Se estudiarán en profundidad los primeros guiones cinematográficos de Azcona en España, a su vez los de mayor prestigio: *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo*, a través de su lectura y de la comparación de los mismos con las películas resultantes, así como del estudio y la revisión de toda la bibliografía acerca de estas cuatro obras, deteniéndonos en todos aquellos asuntos que encierren implicaciones de carácter social (vivienda, trabajo, matrimonio, caracterización de los personajes, usos del lenguaje...).

- IV. Descubrir y mostrar la difusión de esas películas en su contexto. Se llevará a cabo una labor de investigación en cuanto a la censura de los guiones se refiere y en consecuencia su posterior exhibición. Los cambios que fueron necesarios sobre el papel para que esos guiones pudieran ponerse en marcha. La aceptación de la película y su evaluación posterior, por parte de la crítica y el gran público.
- V. Relacionar y comparar realidad y ficción. Hasta qué punto la obra de Azcona nos acerca a la realidad de esa España, ¿es reflejo de ella?, ¿cuál es el límite entre ambas?, ¿dónde empieza y termina la realidad para dar paso a la ficción de un novelista?
- VI. Y, en definitiva, otorgar a la figura de Rafael Azcona la importancia que se merece no sólo en su labor dentro del mundo del cine comopreciado guionista, sino además elevarlo a la categoría de fiel espectador de la realidad española acontecida en los primeros años aperturistas del régimen franquista, primero con sus novelas y posteriormente con sus primeros guiones. Su trabajo nos ayuda a entender una sociedad y nos proporciona un punto de vista diferente al del ámbito de los estudios cinematográficos. Su obra nos abre la posibilidad de viajar al pasado de una manera cercana y real. Conocer la historia de nuestro país a través de sus personajes e historias, de sus costumbres, de sus preocupaciones, de sus deseos, de sus aspiraciones...

Como acabamos de ver son varias las cuestiones que es preciso abordar para conseguir un estudio completo. Existen estudios sobre Azcona y su obra, pero son muy generales, hablan de una producción global, tanto literaria como cinematográfica, mi objetivo con este trabajo es mostrar una faceta más concreta, más específica, propongo centrarnos en una de las características más geniales, a mi parecer, del escritor, la observación del mundo que le rodea, su mirada, su saber escuchar, su visión de las cosas... en pocas palabras, recuperar parte de su testimonio como espectador encarecido de una época.

3. Estado de la cuestión:

Para el Estado de la cuestión se ha creído conveniente, debido a la variedad temática de las obras consultadas, distribuir en bloques los diversos trabajos. Puesto que no existe ningún estudio específico de carácter histórico sobre la realidad española de aquellos años vista desde el prisma azconiano ha sido necesario emprender una búsqueda bibliográfica diversa en los diferentes ámbitos relacionados con el tema.

Se trata de un Estado de la cuestión que aborda los tres pilares básicos de nuestra investigación divididos en tres apartados fundamentales que se afrontan desde lo general a lo particular. Se ha comenzado por las obras que nos hablan del contexto histórico de la época para continuar con los estudios referidos a la cinematografía de los años 50 y, por último, los trabajos sobre la figura de Azcona.

1- Estudios centrados en el contexto histórico de la época, principalmente la década de los años 50 y los primeros años de los 60.

En 1976, la Revista *Reseña*¹ dedicaba su número 100, de forma monográfica, a “la cultura española durante el franquismo”, a raíz de esa publicación se creó un equipo crítico de *Reseña* y con él, este libro² un año más tarde, que lleva el mismo título que el citado número 100. En él, se presta atención a la cultura surgida entre los años 1939 y 1975, dividido en capítulos según las diferentes disciplinas como Narrativa, Poesía, Teatro, Pensamiento, Cine, Televisión etc...es un libro útil para buscar información de manera específica que permite conocer de forma selectiva la cultura española entre esos años.

Así, en el capítulo dedicado al cine se hace referencia a Rafael Azcona y a sus primeros guiones de *El pisito* y *El cochecito* al tiempo que se dice que Azcona: *marcará con su impronta un sector (el mejor) de nuestro cine posterior.*

Interesante también es la publicación de BIESCAS, José Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, de 1980³, el cual ofrece una amplia visión de esta etapa dividiéndola en tres partes: un análisis económico, otro político-

¹ La revista *Reseña* surge en Bilbao en el año 1964, fundada dentro del seno de la Compañía de Jesús y con la finalidad de crear un espacio en el que poder opinar sobre la realidad cultural del momento.

² V.V.A.A, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, editorial Mensajero, 1977.

³ BIESCAS, J.A., y TUÑÓN DE LARA, M., *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980.

social y un tercero ideológico donde se realiza un profundo estudio de los sectores que integran el campo de la cultura.

En esta misma década y siguiendo esta línea se encuentra, TUSELL, Javier, *La España de Franco*, de 1989⁴, nos habla del poder, la oposición y la política exterior durante el régimen. En uno de sus capítulos “El apogeo del régimen” se habla de los años centrales de la historia del franquismo que él denomina *años de apogeo* y que se sitúan entre los años 1951 y 1965. Desde un enfoque predominantemente político va narrando los hechos acontecidos en el poder por orden cronológico. Es un texto breve y conciso que ayuda a tener una visión global de la política del momento, un clásico, pero que no aporta nada relevante de cara a esta investigación.

Sin embargo, hay un título reciente que nos permite acercarnos mejor a la vida de esos años, GARCÍA, Jordi y RUÍZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975), cultura y vida cotidiana*, del año 2001⁵. Trata de todos los acontecimientos que se llevaron a cabo de tipo cultural, literario, artístico etc... que se crearon alejados de los parámetros oficiales y que supusieron un logro y una ruptura frente a la rigidez del régimen. Explica, a su vez, cómo reaccionó la población frente a ellas y cómo desde la parte más alta de la estructura del régimen se intentaba crear una cultura impuesta.

El capítulo que nos interesa “De la desolación a la esperanza. Los años cincuenta” nos describe esta década como unos años llenos de contrastes, de transición hacia el aperturismo de los años 60 pero por otro lado como el momento dorado del régimen. Así, se dice que,

nos encontramos con unas importantes semillas de cambio, que muestran cómo precisamente esta consolidación del régimen hace desarrollar sus contradicciones internas, alentando la aparición de un progresivo alejamiento de este régimen de las nuevas generaciones, que cada vez más reparaban en lo mediocre, vacío, grotesco u absurdo del sistema.

⁴ TUSELL, J., *La España de Franco*, Madrid, Historia 16, 1989.

⁵ GARCÍA, J. y RUÍZ CARNICER, M.A., *La España de Franco (1939-1975), cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

Por último, una reciente publicación de NICOLÁS, Encarna, *Breve historia de la España de Franco*, del año 2011⁶, sorprende una vez más al permitirnos observar que a día de hoy siguen escribiéndose libros sobre el franquismo. Esta catedrática de Historia Contemporánea nos ofrece una obra breve pero completa acerca de la visión de la España franquista, desde la toma del poder tras la victoria de la Guerra Civil del General Franco hasta el gobierno de Adolfo Suárez en 1976.

2- Obras sobre la cinematografía de los años 50 y 60.

Nos habla ESCUDERO, José María, en su libro *Cine español* del año 1962 de una visión de Madrid y, a través de Madrid, de España, cuyo desgarró cuenta con precedentes en la pintura de Solana⁷ y en la literatura de Valle-Inclán⁸. Para este autor la producción de Ferreri-Azcona, junto con *Los golfos* de Saura, constituyen lo más interesante del cine contemporáneo.

La producción Ferreri- Azcona [...] constituye a mi juicio lo más interesante del reciente cine español. El pisito, película que pasó inadvertida para el público en general y para los jurados oficiales, pero cuya importancia en la historia de nuestro cine no ha hecho desde entonces más que aumentar.

Muy bien documentado es el libro de CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, de 1983⁹. Este ejemplar supone una introducción general a la historia del cine español bajo la dictadura, pero enfocada de manera objetiva y acreditativa huyendo de dogmatismos e interpretaciones y aportando muchos datos históricos de carácter político, económico y social. Comienza con el arranque de la Guerra Civil en el año 36, desarrolla la posguerra y concluye con el Nuevo Cine Español de los sesenta y la crisis posterior al final de la década.

⁶ NICOLÁS, M.E., *Breve historia de la España de Franco*, Madrid, Catarata, 2011.

⁷ José Gutiérrez Solana (España, 1886-1945).

⁸ Ramón María del Valle-Inclán (España, 1886-1936).

⁹ CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 1983.

El siguiente estudio resulta cuanto menos peculiar, se trata de ESLAVA, Juan, *Verdugos y torturadores*, de 1991¹⁰. Este libro estudia la pena de muerte en España a lo largo de toda su historia. Es, como hemos dicho, una obra singular pero amena que nos desvela las técnicas y costumbres de esta profesión...En él, se cita la película de *El verdugo* como buen ejemplo de las barbaries que se siguen cometiendo en nuestra sociedad a mediados del siglo XX.

Para conocer el movimiento neorrealista tanto en Italia como posteriormente en su llegada a España, es interesante la consulta de FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, de 1991.¹¹ El cual parte de la propia tesis doctoral del autor analizando la relación de una serie de escritores de mediados de siglo XX con el neorrealismo italiano, haciéndolos coincidir dentro de un mismo movimiento.

En los años 90 una obra hace referencia a *Las Conversaciones de Salamanca*¹², VV.AA, *El cine español desde salamanca 1955/1995*, de 1995¹³. Se trata de la compilación de varios discursos elaborados por importantes figuras de la cinematografía española concretamente de José María García Escudero, Juan Antonio Bardem, Fernando Lara, Carlos F. Heredero, Elías Querejeta, Basilio Martín Patino e Ignacio Francia.

Y en ese mismo año se publica, VV.AA, *Historia general del cine vol.XI, nuevos cines (años 60)*.¹⁴El texto comienza haciendo una introducción al fenómeno de “Nuevos Cines” que se produce por todo el mundo en el período de mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta. Este texto abordará las manifestaciones de la modernidad cinematográfica acontecidas en los distintos países incluido España, al cual lo califica de caso atípico dentro de la generalidad por motivo del régimen franquista. Es un libro que aporta bastante información a groso modo del cine de aquellos años, pero interesante para comprender la evolución del cine internacional en esos años de cambio.

¹⁰ ESLAVA, J., *Verdugos y torturadores*, Madrid, Temas de hoy, 1991.

¹¹ FERNÁNDEZ, L.M., *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

¹² Jornadas llevadas a cabo por el director de cine Martín Patino en dicha ciudad desde el 14 al 19 de mayo de 1995, con el objetivo de hacer una reflexión acerca de las distintas corrientes cinematográficas que estaban teniendo lugar en España a partir de la Guerra Civil.

¹³ VV.AA, *El cine español desde Salamanca 1955/1995*, Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1995.

¹⁴ VV.AA, *Historia general del cine vol.XI, nuevos cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995.

Uno de los estudios globales más importantes del cine español de los años cincuenta es HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo, cine español 1951-1961*, de 1993.¹⁵ Un libro recomendadísimo para conocer a fondo la industria cinematográfica de esa década fruto de una labor de documentación muy compleja con un profundo conocimiento del período.

No existen monografías acerca de Rafael Azcona pero sí que ha sido de cierta utilidad para nuestra investigación consultar la obra de PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, de 1997¹⁶, en ella se repasa toda la actividad profesional de Berlanga desde sus inicios hasta el final de su trayectoria como cineasta al tiempo que profundiza en alguno de sus films más representativos como *El verdugo* o *Plácido*. Por lo tanto, conocemos del propio Berlanga su relación con Rafael Azcona, por un lado de tipo profesional y en menor medida también su relación personal.

RIMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, en su volumen *Guionistas en el cine español* publicado en 1998¹⁷, hacen una recopilación y enumeración por orden alfabético de todos los guionistas del cine español, donde en la página 158 aparece citada la figura de Rafael Azcona con un breve fragmento de su biografía y su labor como guionista tanto en cine como en televisión (aparecen asimismo sus guiones publicados) en los países de España e Italia.

El texto habla de Azcona como la columna vertebral de una trayectoria marcada por su talante humilde y refractario, asociado a una rigurosa profesionalidad, que incluye una plena conciencia del carácter subsidiario del guionista respecto del director como autor del film. Aparece citado como: *El único guionista de la historia del cine español*.

Interesante y de amena lectura resulta el volumen de VV.AA, *Historia del cine español*, del año 2000¹⁸. Este libro abarca desde los orígenes del cine en España hasta nuestros días. Un libro enfocado desde una óptica global sobre cine, una visión amplia y conjunta elaborada por varios historiadores de prestigio siguiendo una unidad metodológica.

¹⁵ HEREDERO, C.F., *Las huellas del tiempo, cine español 1951-1961*, Valencia, Documentos filmoteca, 1993.

¹⁶ PERALES, F., *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997.

¹⁷ RIMBAU, E. y TORREIRO, C., *Guionistas del cine español*, Madrid, Cátedra, 1998.

¹⁸ VV.AA, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.

El siguiente estudio resulta de gran interés, se trata de ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, del 2005¹⁹. El autor realiza un profundo estudio del cine español de los años 60 en su totalidad, no sólo atendiendo a la corriente cinematográfica emergente de “El Nuevo Cine Español” que tratan otras obras de manera casi exclusiva. Santos Zunzunegui estudia y analiza desde el rigor más absoluto este período concebido con una gran amplitud de miras, desde los films más valorados por la crítica hasta aquellos que no lo fueron tanto.

En el capítulo “Esperpento y tragedia grotesca” se habla sobre *El verdugo* y sobre el “realismo expresionista” de Rafael Azcona:

Tampoco me parece necesario insistir que es en este campo donde el cine español ha dado alguno de sus frutos más gloriosos a través del complejo cruce de esperpento, la zarzuela, el sainete y la astracanada: desde ciertos trabajos de Neville hasta los casos tantas veces traídos a colación de Rafael Azcona (con las complicidades de Ferreri y García Berlanga) [...] En el fondo ésta será la gran aportación al cine español de Rafael Azcona al comienzo de la década de los sesenta, la invención de una forma de realismo.

Es pues un libro imprescindible y de fácil lectura, bastante recomendable para conocer el cine de este momento, aunque con un punto de vista muy personal que le hace recaer en afirmaciones en ocasiones parciales y muy subjetivas.

Del año 2006 está la obra de SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: Historia de Uninci, una productora cinematográfica española bajo el franquismo*²⁰, en sus páginas Alicia Salvador nos sitúa a Uninci en su contexto político y cultural de la época (1949-1962) y nos relata su historia recurriendo para ello a la propia producción de la productora con los films más representativos pero sin olvidar otras producciones menos conocidas y otros proyectos que no llegaron a realizarse. Dedicar dos capítulos en especial a las películas de Viridiana y ¡Bienvenido Mr. Marshall! al final de la obra. En cuanto a nuestra investigación, no habla de manera específica sobre el trabajo de Azcona pero sí que dedica un capítulo al panorama del cine español de los años cincuenta, desde el marco jurídico y administrativo del Estado (con los diferentes organismos de

¹⁹ ZUNZUNEGUI, S., *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005.

²⁰ SALVADOR MARAÑÓN, A., *De ¡Bienvenido Mr. Marshall! a Viridiana: historia de Uninci, una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Madrid, Egeda, 2006.

regulación y organización oficial de la cinematografía y la censura), las productoras como empresas cinematográficas con su financiación y sus formas y un extenso apartado sobre el panorama cultural en el que se estudia la relación del cine con la iglesia, el realismo como postura ética y política de la época y la aparición de una nueva generación que aunque minoritaria, llevará a cabo un movimiento disidente dentro del sector cinematográfico, que propugnará un cine mejor.

En una España como la de los cincuenta, ese grupo generacional fue, entre otras cosas, el cordón umbilical que unía el páramo cultural del franquismo a la cultural anterior a la Guerra Civil en España y a la cultura coetánea del exterior, lo que en su momento no sólo tenía una intencionalidad cultural: lo era también política. Exponer la realidad denunciaba, pero también daba la posibilidad de analizarla y luchar por transformarla.

Es un estudio imprescindible para historiadores y para el público interesado en general.

Continuamos con un libro sencillo y sintético de agradable consulta, de VV.AA, *Las grandes películas del cine español*, publicado en el año 2007²¹. La finalidad de esta obra es acercar a los lectores a la cinematografía española, recorriendo una serie de películas aplaudidas por la crítica y también por los espectadores.

Para finalizar CASTRO DE PAZ, José Luis y Cerdán, Josetxo colaboran en la obra *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, en el año 2011²². No se trata de una historia más de la producción fílmica de esos años sino como bien indica su título de una relectura del cine de los cincuenta desde una mirada que surge del esperpento y desfocaliza el costumbrismo para acercarnos a la triste realidad española de esos años.

3- Trabajos centrados en la figura de Rafael Azcona.

La mayoría de los estudios sobre Rafael Azcona no son monográficos, como hemos visto hasta ahora la mayoría de las veces aparece citado en obras generales sobre cine

²¹ VV.AA, *Las grandes películas del cine español*, Madrid, Ediciones JC, 2007.

²² CASTRO DE PAZ, J.L. y CERDÁN, J., *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español en los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.

español, por lo que este tercer apartado se verá reducido a unos pocos trabajos de los últimos años.

En una entrevista de PRUNEDA, José Antonio,²³ “Entrevista a Rafael Azcona a propósito de *El cochecito*”, en 1960, Azcona habla de sus interminables charlas sobre los guiones y de cómo ve y observa a la gente, incluso los lugares que más le gustan para luego llevarlos al cine.

Un año más tarde y a propósito de esto, VILLEGAS LÓPEZ, Manuel²⁴ en su artículo “Nada más que la verdad” de 1961 nos habla de un Rafael Azcona que a partir del neorrealismo italiano de Marco Ferreri introduce “lo esperpéntico” que extrae de la más viva realidad, de la calle, de la cotidianeidad de la gente...El realismo de los personajes y los decorados parten de la casa de la familia media española que él conoce.

En ese mismo año, otra publicación de SAN MIGUEL, Santiago y ERICE, Víctor, en la revista *Nuestro Cine* titulado “Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica”²⁵ habla de la gran repercusión que ha tenido la aparición de Rafael Azcona en el cine ya que cuanto menos se le deben los guiones de las películas más importantes que se han realizado en España hasta ese año. Y no sólo eso, sino que apuesta por este guionista como figura clave ante la posibilidad de abrir un nuevo camino en el cine español.

En la publicación de FRUGONE, Juan Carlos, *Rafael Azcona: atrapados por la vida*, en 1987²⁶, vuelve a reunir una serie de textos que tejidos entre sí nos muestran una nueva visión del guionista. En él, un comentario de Juan Cobos para Films and Filming en 1960 nos demuestra que Azcona no ha inventado nada respecto a lo pintoresco de sus historias, sino que simplemente en uno u otro momento, ha incluido hechos que ha visto o vivido en la vida real.

Azcona vive y escribe según Frugone la transformación de la sociedad española que va superando la postguerra para entrar en los *dorados sesenta*. Una sociedad en crisis

²³ PRUNEDA, J.A., “Entrevista a Rafael Azcona, a propósito de *El cochecito*”, *Film Ideal*, 1959, p.34.

²⁴ VILLEGAS LÓPEZ, M., “nada más que la verdad”, *Film Ideal*, número 69-70, 1961, p.51.

²⁵ SAN MIGUEL, S., y ERICE, V., “Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica”, *Nuestro cine*, nº4, 1961, p.3-7.

²⁶ FRUGONE, J.C., *Rafael Azcona: atrapados por la vida*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1987.

representada de manera esperpéntica donde sus personajes hablan a gritos pero nunca se les oye. Se trata de una publicación muy interesante y altamente recomendable.

Otra de nuestras principales fuentes ha sido la obra AZCONA, Rafael, *Otra vuelta en el cochecito*, en 1991²⁷. Enlaza muy bien con lo que decía Cabezón respecto a las puestas en escena ya que además de contener el guión literario del film, contiene toda una serie de publicaciones periodísticas y contenidos varios sobre la película, el prólogo pertenece al propio Rafael Azcona, escrito en enero de 1991 y la edición está a cargo de Bernardo Sánchez. Se trata de información de primera mano en la que él mismo relata cómo frecuentaba los posibles escenarios naturales del film y cómo tropezaba por la calle con los posibles intérpretes de los papeles secundarios (a lo que él aclara que no era por hacer neorrealismo sino porque esa manera era la más rentable de captar actores para sus películas).

Sabemos de esta forma que las historias de sus primeras películas sucedieron en las inmediaciones de la Gran Vía madrileña y la glorieta de Bilbao (lugares entre los cuales se encontraban el hotel Memphis, lugar de residencia de Marco Ferreri y el café Comercial tan frecuentado por Azcona desde su llegada a Madrid en el año 1951).

El hogar de Don Anselmo se rodó en una casa regional de la calle del Pez, justo enfrente de un zapatero de portal que calzaba a Marco a medida; la vaquería del señor Lucas estaba en la de Cardenal Cisneros, junto a una taberna en la que nos comíamos unas fabadas brutales; de la tienda de compraventa, una de las de la Corredera, había sido yo cliente alguna vez; la ortopedia, en la calle Fuencarral, tenía un escaparate alucinante ante el que nos deteníamos a diario. No utilizamos el Comercial, pero una de sus clientas hizo el papel de Blanquita.

Y así en, CABEZÓN, Luis, *Rafael Azcona, con perdón*²⁸, del año 1997 vuelve a retomar el tema de lo esperpéntico en la obra de Azcona añadiendo ahora en ella su condición de *saitenesca*²⁹. Mantendrá personajes, ambientes y situaciones herederas de la tradición saitenesca pero radicalizando el género echando mano para ello de esa otra tradición que significa el Esperpento. Las películas de Azcona, nos explica, criticaban la sociedad pero

²⁷ AZCONA, R., *Otra vuelta en el cochecito*, Logroño, Cultural Rioja, 1991.

²⁸ CABEZÓN, L., *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.

²⁹ Sainete: Pieza dramática jocosa en un acto y normalmente de carácter popular que se representaba como intermedio de una función o al final. Sustituye al entremés en los siglos XVIII, XIX y XX.

no la cultura con la que se identificaba para el resto de Europa, nos invita al ejercicio de recordar que aún a finales de los años cincuenta la literatura acostumbraba terminar en el 98 y el sainete era el género popular. Nos recuerda que el contexto en el que Azcona comienza su labor literaria y guionística es la cruda España de los años cincuenta y lejos de las propuestas del realismo social imperante en la época se embarca en una aventura renovadora de la aproximación fílmica a la realidad hispana.

La visión dramática del mundo, prosigue Cabezón no es más que a través de una estética sistemáticamente deformada. Los primeros films de Rafael Azcona desde *El pisito* hasta *El verdugo* suponen un ciclo irreprochable e inobjetable, capaces de trascender lo inmediato hacia una reflexión general de la vida del momento.

Encontramos también en este ejemplar el tema del costumbrismo en el retrato de Azcona. Para el autor, parte de lo cotidiano con un arranque y un contexto costumbrista para alcanzar el absurdo desde la radicalización de unas necesidades o incluso de unas obsesiones perfectamente normales. Así pues,

No existe lugar para el ternurismo, ni redención de unos protagonistas cuya mentalidad pequeño-burguesa les lleva más allá incluso de lo grotesco, a lo patético, a lo esperpéntico.

Luis Alberto Cabezón coincide con Manuel Villegas en que estas primeras películas de Azcona surgen de la combinación del neorrealismo italiano³⁰ importado por el realizador y del más abusivo humor negro español que identifica al guionista.

Para el escritor, Azcona trató la ciudad, la vida popular y la clase media. Planteó historias a partir de la descripción de la vida cotidiana y su problemática, historias cuya estética reflejaba el trasfondo cotidiano de la realidad, lo que él denomina un Madrid de postguerra. Retrato, insiste de la estupidez colectiva con ternura y crueldad al mismo tiempo.

Aporta también información acerca de la puesta en escena en las películas, nos habla de lugares naturales, interiores reales y de una ambientación sonora y una música muy cuidada

³⁰ Movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la postguerra de la II Guerra Mundial. El movimiento se desarrolló en torno a un grupo de críticos cinematográficos que se agrupaban en la revista Cinema. Sus principales representantes fueron Visconti, de Sica y Rossellini. Lejos de abordar temas políticos, los críticos atacaban las películas que dominaban la industria de los tiempos. Por oposición a la escasa calidad de las películas de la época, algunos críticos consideraban que el cine debía mirar hacia los escritores realistas de principios de siglo.

rescatada del ambiente madrileño. Opina que los interiores eran atractivos y documentaban perfectamente la vida cotidiana del momento (cafés, bailes...).

Otro de los autores en los que hemos basado esta investigación y que es de extremada importancia para el conocimiento de Azcona es SÁNCHEZ, Bernardo, *Rafael Azcona: hablar el guión*, una publicación del año 2006³¹. Una obra que nos acerca a la persona, mediante sus guiones, pero también sus poemas, relatos y novelas. Una obra de ideas, temas y personajes, de diálogos y comentarios de distintas personas del mundo del cine para trasladarnos al universo de Azcona. En definitiva, una aproximación diversa a la trayectoria creativa de Rafael Azcona.

En relación a todo ello se habla, cómo no, de sus primeras películas. De *El cochecito* nos dice que se centra en un problema muy español, siendo una auténtica muestra universal del vivir de aquellos años. Del motivo argumental de *El verdugo*³², la pena de muerte, aclara que conforme avanza la película va perdiendo fuerza frente a las circunstancias de la mujer y el contexto socio-histórico franquista entre otros problemas existentes.

Kafka³³ aparece como una constante en el libro de Bernardo Sánchez. El estilo de Azcona lo define como:

Un híbrido entre el código codornicesco, las peliagudas condiciones de habitabilidad del país y las prestaciones de la fabulación kafkiana.

Para Sánchez, Azcona se sirve de un costumbrismo *a cuyo fondo le ha dado la vuelta*, en la mirada de Azcona nada es porque sí, excava en ese costumbrismo hasta *perforarlo*. Va más allá de la simple representación de palabras, espacios, sentimentalidad, instituciones, sociedad...Un tipo de costumbrismo nos reitera el autor practicado ya por Kafka y su *Metamorfosis*.

Como hemos visto los estudios sobre cine español del tardofranquismo adolecen de una profundidad de análisis acerca de la figura de Azcona, lo cual justifica y hace necesaria esta investigación y esta puesta en valor de una figura que solo ha sido analizada parcialmente y requiere una mayor atención, dado el trascendental papel de Azcona en la historia del cine español.

³¹ SÁNCHEZ, B., *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006.

³² LLINÁS, F., *El verdugo, algunos aspectos de puesta en escena berlanguiana*, 1981.

³³ Franz Kafka (Praga 1883- Austria 1924).

Creo, por tanto, necesario e interesante abordar esta nueva cuestión ya que es importante descubrir nuevas fuentes de información para conocer más a fondo la historia de un país, como es este caso de la mano del cine.

4. Fuentes y metodología:

Con respecto a las fuentes bibliográficas y a causa de la diversidad ya comentada anteriormente de los trabajos consultados, éstas han sido distribuidas en diferentes apartados siguiendo su línea temática respectivamente. Los principales fondos bibliográficos consultados han sido la **Biblioteca de la Universidad de Zaragoza María Moliner**, así como la **Biblioteca Pública de Aragón**, en las que hemos tenido la oportunidad de consultar casi en su totalidad todas las obras de cine español de la década de los años 50 y otras obras que tuvieran estrecha relación con las anteriores (años anteriores o posteriores y libros específicos en algún asunto dentro del tema general del cine).

También ha sido de gran utilidad recurrir a fuentes hemerográficas, la mayoría de ellas ubicadas en la **Filmoteca de Zaragoza** (que custodia una magnífica colección de revistas cinematográficas de posguerra) donde se ha podido seguir el rastro de todas las noticias, entrevistas y opiniones sobre las películas de Azcona en su momento. Se han rastreado todos los números de la revista *Film Ideal*, *Temas de cine* y *Nuestro cine* de los números concernientes a los años del estreno de los films. Revistas muy importantes en el panorama cultural y cinematográfico de la época que han servido de gran ayuda tanto a nivel gráfico como documental para conocer de primera mano las impresiones y comentarios del momento, no sólo del público ni de los críticos y periodistas sino también de los propios directores, actores y del propio Azcona. En esta ocasión no ha sido posible consultar algunas otras publicaciones que hubieran resultado de interés, pero que por hallarse fuera de Zaragoza, trascienden los límites del presente estudio.

En cuanto a las fuentes documentales, ha sido necesario e imprescindible el desplazamiento a Alcalá de Henares donde se encuentra el **Archivo General de la Administración**³⁴, allí se ha realizado un rastreo y estudio de todos los documentos que

³⁴ Creado en 1969, este archivo es el heredero directo del Archivo General Central y está formado por los archivos documentales producidos por la Administración Central del Estado, la documentación de las extinguidas instituciones franquistas, de la Administración de Justicia, además de archivos privados adquiridos

estuviesen relacionados con Rafael Azcona y sus cuatro películas: *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo*. Resulta un proceso lento y minucioso. Existen ciertas restricciones a la hora de pedir cada carpeta con la información deseada, además de que no se puede pedir todo lo deseado de una sola vez y se necesita trabajar por etapas. Allí se han consultado principalmente los informes de censura en los que se han constatado las Juntas de censura y clasificación respectivamente con los cortes oportunos y las advertencias necesarias, los costes de producción, los premios cinematográficos obtenidos etc... Pero también se han conocido los procesos de preproducción y rodaje gracias a conversaciones epistolares entre los directores y los productores sobre todo para discutir temas económicos y también mediante cartas a García Escudero en su labor de Director de Cinematografía.

Otra de las fuentes fundamentales para este trabajo ha sido el visionado de películas. Las cuatro principales películas de este estudio se han visto en más de dos ocasiones cada una, analizando cada pequeño detalle que pudiera darnos alguna pista más en relación al tema de investigación. Las películas se han obtenido del servicio de préstamo de la Biblioteca de Aragón por un lado, y de la colección personal de la autora, por el otro. Además de estos cuatro films se ha creído conveniente visionar el resto de la producción Azcona- Berlanga posterior y parte de la filmografía de Azcona con otros directores hasta sus últimos trabajos ya en el siglo XXI.

Asimismo se ha efectuado la lectura de novelas. Por un lado, las novelas del propio Rafael Azcona escritas antes de su incursión en el cine; Se trata de novelas cortas y que no tuvieron éxito, entre las que se encuentran: *Vida del repelente niño Vicente*³⁵ (1955), *Los muertos no se tocan nene*, *El pisito, novela de amor e inquilinato*, *El cochecito*³⁶ (1956), *Cuando el toro se llama Felipe*³⁷ (1956), *Los ilusos*³⁸ (1958), *Pobre, paralítico y muerto*³⁹ (1960), *Los europeos*⁴⁰ (1960) y *Memorias de un señor bajito*⁴¹ (1960). Y por otro, novelas que se han considerado de importante interés para el trabajo porque

por el Ministerio de Cultura, así como de fondos documentales de otras instituciones custodiados por este Ministerio.

³⁵ AZCONA, R., *Vida del repelente niño Vicente*, Madrid, Aguilar, 2005.

³⁶ AZCONA, R., *Estrafalario*, Madrid, Alfaguara, 1999.

³⁷ AZCONA, R., *Cuando el toro se llama Felipe*, Madrid, Cremades, 1956.

³⁸ AZCONA, R., *Los ilusos*, Madrid, Ediciones del viento, 2008.

³⁹ AZCONA, R., *Pobre, paralítico y muerto*, Madrid, Ediciones del viento, 2008.

⁴⁰ AZCONA, R., *Los europeos*, Madrid, Tusquets editores, 2006.

⁴¹ AZCONA, R., *Memorias de un señor bajito*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2011.

influyeron particularmente en su obra como pueden ser *El árbol de la ciencia*⁴² de Pío Baroja o *Luces de bohemia*⁴³ de Valle-Inclán.

En cuanto a las fuentes audiovisuales ha sido de gran utilidad la página de www.rtve.es accediendo después a la sección denominada “a la carta” desde donde se pueden visualizar y/o escuchar todos los archivos televisivos y radiofónicos de Televisión Española de hace más de dos décadas. En este caso se han consultado programas de cine como Versión española u otros de investigación como Informe Semanal en los que se dedica a la figura de Rafael Azcona un interesante espacio. También se han encontrado entrevistas en programas como El Reservado (de Antena Aragón) y documentales importantes como el de David Trueba o Fernando Olmeda también emitidos por TVE y consultados en la página de internet ya citada.

Ha sido imprescindible además, el vaciado de información a través de internet. Han resultado muy eficientes las búsquedas mediante **Google** (para cualquier información en general), **Google Académico** (con un amplio conjunto de trabajos de investigación sobre distintas materias y en distintos formatos de publicación) y **Google Books** (con libros completos o las partes más relevantes de éstos), o recursos online como www.dialnet.unirioja.es muy recomendable para encontrar artículos de revistas así como la **Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes** con la página www.cervantesvirtual.com se ha podido acceder al guión literario del film *El cochecito*, además aporta libros y más trabajos de investigación, estudios críticos, audiovisuales, archivos sonoros etc...también importantes de cara al trabajo. De reciente creación es la página www.berlangafilmuseum.com, una iniciativa del IVAC⁴⁴ que permite acceder a los guiones originales de Berlanga procedentes de Filmoteca española. Una gratificante sorpresa al no tener que esperar y haber podido leer los guiones técnicos de *El verdugo* y *Plácido* desde casa de manera inmediata.

Para finalizar, hacer mención de las fuentes gráficas no menos interesantes y relevantes que las anteriores. Una imagen vale más que mil palabras y el cine siempre lo ha demostrado. No sirve de nada una buena historia, unos buenos actores o un buen guión sin conocer cuál era el aspecto de las personas y las ciudades, en el caso de esta investigación, de la década de los cincuenta. Para reconstruir el pasado el historiador se

⁴² BAROJA, P., *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza editorial, 1975.

⁴³ DEL VALLE-INCLÁN, R., *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

⁴⁴ Instituto valenciano del audiovisual y la cinematografía.

ha servido siempre de múltiples fuentes y entre ellas han sido siempre las documentales las de mayor prestigio, pero una obra pictórica, un grabado o más recientemente una fotografía puede aportar una información muy valiosa. Es por ello que el presente trabajo se ha apoyado también en las escasas fotografías de revistas de la época, en las fotografías personales de abuelos y tíos que vivieron esos años y en exposiciones temporales como *Zaragoza desaparecida*⁴⁵.

⁴⁵ *Zaragoza Desaparecida* (2012, Centro de Historia), Zaragoza.

5. Contexto histórico:

5.1. Situación político-económica y social:

Los años cincuenta en España son un momento clave del régimen por lo que merecen un apartado diferente al de la posguerra. Son unos años de transición entre el período autárquico del régimen y los años de apertura y modernización posteriores que llegarán en la época de los sesenta. Los cincuenta son una etapa importante, ambigua, de cambios, de estabilidad del régimen y del nacimiento de una disidencia que irá progresando lentamente para encontrar su proyección en la década posterior (período de estabilidad interna y a la par de agotamiento de las expectativas políticas, culturales y sociales).

La década de los cincuenta seguirá bajo el dominio de la dictadura franquista (1939-1975) aunque con un mayor aperturismo económico que en la década anterior, que vendrá dado por un cambio en el gobierno necesario para sobrevivir tras la exclusión de España del Plan Marshall en 1947.

Los primeros años de la década fueron muy duros. En 1953 se va a producir el acuerdo militar con EE.UU que abrirá las puertas a la ayuda americana y contribuirá a superar los problemas de aislamiento. Pero conforme avancen los años comenzará una grave desestabilización económica que llevará consigo el incremento del coste de vida (hasta el 15% en 1956) y el aumento de la deuda pública con una constante depreciación de la peseta.

Por consiguiente en 1957 y tras la huelga de tranvías en Barcelona, se produce el cambio a un gobierno tecnócrata con Alberto Ullastres en la cartera de Comercio y Mariano Navarro Rubio en la de Hacienda (ambos miembros del Opus Dei) que ayudará a la adopción de una serie de medidas con una política de liberalización económica (que no social ni cultural) que prepararán el terreno del futuro Plan de Estabilización en 1959, con la visita del presidente estadounidense Eisenhower a España (fig.1). Un plan que puso fin a la autarquía y logró que se asentaran las bases para iniciar el fuerte crecimiento de la década de los años sesenta promoviendo el desarrollo industrial del país.



Fig.1: General Franco junto al presidente estadounidense Eisenhower, 1959

En los años cincuenta nos vamos a encontrar la primera generación de jóvenes que no han tenido que vivir la guerra o que eran demasiado pequeños para acordarse, la mayoría procedentes de clases medias se apoyarán en los resquicios del único experimento reformista del régimen a lo largo de su existencia (el protagonizado por el ministro de Educación Nacional Joaquín Ruíz-Giménez) y desarrollarán elementos fundamentalmente culturales y políticos que contribuirán al progresivo derrumbamiento del sistema.

Así pues comienza un pequeño movimiento que irá creciendo según avancen los años de disidencia por parte de la juventud, un distanciamiento cada vez mayor con respecto al régimen que no se corresponde con un claro compromiso político sino más bien con un rechazo moral, estético e intelectual frente a la grisura y mediocridad de casi todo lo existente.

Es el inicio de una creciente asintonía de la sociedad hacia lo que era percibido como un metódico compendio de la mediocridad.⁴⁶

⁴⁶ GRACIA GARCÍA, J., y RUÍZ CARNICER, M.A., *La España de Franco (1939-1975) Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.

La situación social española estaba económicamente hundida pero también moralmente tocada en su dignidad tanto cívica como civil. Es una sociedad muy desigual que lucha por vivir honradamente. Se va a crear un grupo de “nuevos ricos” que harán del lujo y del derroche sus señas de identidad, frente a una gran masa de población obrera que a veces carecerá de lo imprescindible y vivirá en condiciones lamentables. La pobreza, el miedo, la desconfianza, la miseria material y moral de los años cuarenta sobrevivían en las metrópolis españolas de los inicios de los cincuenta.

Lo que más influía en la sentimentalidad de los jóvenes era esa mediocridad generalizada, esa hostilidad que se encontraba en ciudades como Madrid y Barcelona a las que llegaban muchos huyendo de la atrofia provinciana de las ciudades pequeñas (fig. 2).

Migración de más de un millón de trabajadores del campo o ciudades pequeñas a las grandes aglomeraciones urbanas e industriales entre 1951 y 1960.⁴⁷



Fig. 2: Estación de Jaén, años 50.

Esto conllevó a una situación crítica con respecto al tema de la vivienda. El crecimiento masivo de las grandes urbes con motivo del éxodo rural produjo la escasez de vivienda obrera para la clase trabajadora lo que provocó el hacinamiento en las corralas y bloques de pisos. Este crecimiento desorbitado produjo la falta de vivienda digna y obligó a llevar a cabo soluciones como el realquiler de habitaciones para familias enteras.

⁴⁷ BIESCAS, J.A., y TUÑÓN DE LARA, M., *España bajo la dictadura franquista (1939-1975), Labor, Barcelona, 1980.*

Un buen ejemplo de ello puede apreciarse en la película *El pisito* del año 1959 donde se muestran las vecindades en las corralas y los pisos realquilados con varias habitaciones para cada inquilino. En la imagen inferior (fig. 3) se puede observar a los inquilinos del piso realquilados junto con su casera (que no propietaria) en la cocina común jugando a las cartas.



Fig. 3: José Luis López Vázquez, Mary Carrillo y Concha López Silva en una de las escenas de *El pisito*, de 1958.

La pobreza, el miedo, la desconfianza, la miseria material y moral de los cuarenta sobrevivían en esta década de los cincuenta donde la taberna (que podían pasar a ser casas de citas y prostíbulos o bares de alterne...circuito habitual del joven que se iniciaba en la vida), los cafés y el cine de sesión doble en los barrios eran los únicos escapes permitidos a esa grisura.

5.2. Situación de la cinematografía española:

La década de los 50 constituye para la cinematografía nacional una larga espera, una etapa de transición en la que el viejo cine, sometido a la tradición, sostiene una industria moribunda.

La posguerra estuvo dominada por un cine imperial y nacional-católico que glorificaba el pasado histórico y la misión salvadora de la iglesia y el ejército. Junto a este cine existía otro más ligero, cómico y folklórico-musical (niños cantores) defensor de la institución familiar y presentando o mejor dicho, representando la imagen de la sociedad española como próspera y feliz. Un cine altamente controlado bajo el ideario franquista que pasaba por las garras de la censura si no se amoldaba a lo exigido. En los años cincuenta el cine oficial continuará realizándose pero por primera vez tras la contienda ya no será el único.

En las siguientes fotografías podemos ver un buen ejemplo de estas películas. La primera de ellas *Agustina de Aragón*⁴⁸ del año 1950 y dirigida por Juan de Orduña⁴⁹ y la segunda ya de 1958 *¿Dónde vas Alfonso XII?*⁵⁰ De Luis César Amadori⁵¹.



⁴⁸ DE ORDUÑA, J., *Agustina de Aragón* [película], Madrid, Divisa Home Video, 2009.

⁴⁹ Juan de Orduña (1900-1974). En los años cuarenta se consolida como uno de los directores más importantes del régimen y se convierte en uno de los cineastas más prolíficos del momento y también como uno de los favoritos del público. La estética ampulosa y el gusto por la interpretación grandilocuente de la Historia de España de los primeros años del franquismo, pronto se apoderan del espíritu del cine de la época y pasan a determinar, en buena medida, el perfil de las películas de Orduña. Así, se especializa en dramas históricos que exaltan los valores patrióticos de la España imperial, y que disfrutaban del favor del público.

⁵⁰ AMADORI, L.C., *¿Dónde vas Alfonso XII?* [película], Madrid, Vértice Cine, 2009.

⁵¹ De origen italiano emigró a España en 1955 convirtiéndose así en una de las figuras de la dirección del cine español de los años 50 y 60, sobre todo de corte histórico.

En 1952 una orden de los “Ministerios de Comercio e Información y turismo” implanta un nuevo sistema de protección en relación con el costo de cada película y con seis categorías establecidas por una Junta de clasificación y censura.

En 1955 se convocan *Las Primeras Conversaciones Cinematográficas de Salamanca* para discutir los problemas del cine nacional. Era la primera vez que se llevaba a cabo algo así por lo que estas conversaciones gozan de gran importancia en la historia del cine español. Allí Juan Antonio Bardem definirá el cine español como: *políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*. Entendiéndose así la necesidad de un cambio urgente en nuestro cine.

Pero para entender el cine español de los años sesenta hay que remontarse a la década anterior, a los años cincuenta. El clima de anticomunismo que rige los años cincuenta va a permitir a España salir de su aislamiento internacional con un gobierno tecnócrata en 1957 que liberalizará la economía bajo el signo de una considerable represión política y social.

El cine de los años cincuenta en España, dentro de su corriente neorrealista, va a mostrarnos cómo era, vivía y sentía la sociedad en aquellos años. Esa España de los años cincuenta que a duras penas comenzaba a salir del subdesarrollo. Las cámaras van a captar los escenarios que el rodaje acogió, fiel reflejo de cómo eran las ciudades, los paisajes o las viviendas de esa época. Aunque sean historias de ficción la puesta en escena se preocupará por mostrar una realidad como mecanismo de denuncia de una sociedad inmersa todavía en las exigencias de una dictadura. Ejemplo de ello son películas como *La calle sin sol*, de Gil, *La honradez de la cerradura* (1950), de Luis Escobar, *El último caballo* (1950), de Neville, *Día tras día* (1951), de Antonio del Amo y, especialmente, *Surcos* (1951), de Nieves Conde.

Los años 50, no hay que olvidar, son los años de Bardem y Berlanga pero también los de Ladislao Vajda y Juan de Orduña y de Sara Montiel y Marisol.

Es la década además de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* porque ninguna película como ésta simboliza tan bien lo que estos años quisieron ser y no pudieron...

A mediados de los años cincuenta y principios de la década de los sesenta va a producirse el lanzamiento de una nueva generación de realizadores que cambiará en muchos aspectos las condiciones estéticas e industriales del cine español; la existencia de un joven grupo de documentalistas (como Carlos Saura), la aparición de Marco Ferreri y Rafael Azcona, la llegada de los norteamericanos y el incidente con *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) llenarán los primeros años de la década y determinarán, en gran parte, el desarrollo de los sucesivos.

En 1962 José María García Escudero será nombrado Director General de Cinematografía, en el que ocupará el puesto de Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne. Además, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas se convierte en la Escuela Oficial de Cinematografía aumentando su subvención y pasando a estar controlada directamente por la Dirección General de Cinematografía. A partir de aquí varía la posición oficial de lo que antes se llamaba “cine de interés” que ahora empieza a llamarse “nuevo cine”.

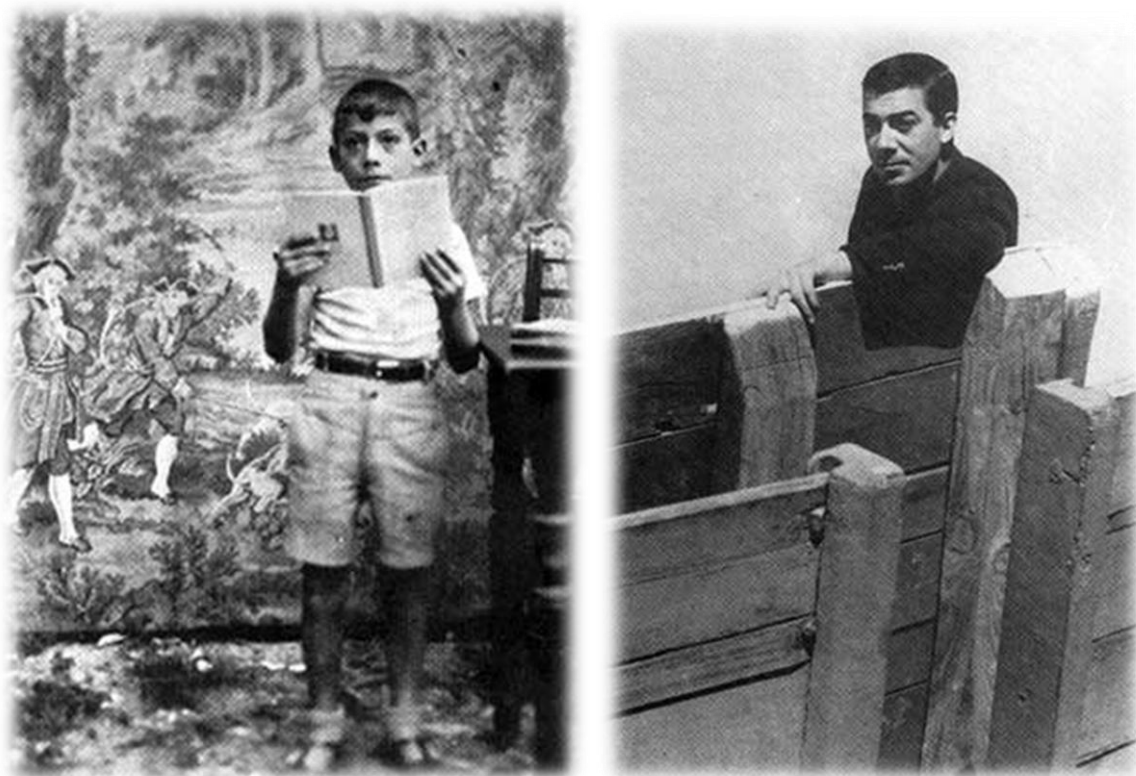
5.3. Rafael Azcona:



Fig. 4: Rafael Azcona

Rafael Azcona (fig.4) va a convertirse en una figura clave del cine español una de sus figuras más importantes. Uno de sus mayores guionistas. Su aportación es, sin duda, esencial para comprender el cambio que sufrió nuestro cine a principios de los años sesenta⁵². Sus primeros guiones tratan del retrato de una época, testimonio vivo de la historia de un país que él siempre se preocupó por contar.

⁵² TORRES, A.M., *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973.



Figs. 5 y 6: Rafael Azcona retratado en su niñez y juventud en Logroño.

Rafael Azcona nace en Logroño el 24 de octubre de 1926, donde pasa su juventud antes de trasladarse a Madrid (figs.5 y 6). Una vez allí, comenzará como escritor de novelas cortas, entre las que destacan: *Vida del repelente niño Vicente*, 1955, *Los muertos no se tocan, nene*, 1956; *El pisito*, 1956; *Los ilusos*, 1958; *Pobre, paralítico y muerto*, 1960; *Los europeos*, 1960 y *Memorias de un señor bajito* en ese último año. Colaborará además en revistas humorísticas de la época como *La codorniz*⁵³ antes de dedicarse por completo a su labor como guionista cinematográfico.

Entró en el cine de manera provisional y casual en el año 1958 adaptando para el director italiano Marco Ferreri su novela corta *El pisito*, a partir de aquí ya no abandonaría el mundo del cine en toda su vida.

Sus primeros guiones, que abarcaron los últimos años de la década de los cincuenta y toda la década de los sesenta, tuvieron como único interés reflejar la realidad española en el cine, colaborando con directores siempre que compartieran sus mismas inquietudes, como Ferreri y Berlanga.

⁵³ *La codorniz*, 1947-1978, revista satírica influyente que cultivó con inteligencia un cierto disenso con el régimen.

En los años setenta vuelve a colaborar con Ferreri en *La gran comilona* (1973) y con Luis García Berlanga en *La escopeta nacional* (1979), también colaborará en *El anacoreta* (1977) de Juan Estelrich y en *Un hombre llamado Flor de otoño* (1978) con Pedro Olea.

En la década de los ochenta la producción de guiones aumenta considerablemente; vuelve a colaborar con Berlanga en *Patrimonio nacional* (1981), *Nacional III* (1982) y *La vaquilla* (1985), pero también realizará trabajos para nuevos directores como José Luis García Sánchez en *La Corte del Faraón* (1985), Fernando Trueba en *El año de las luces* (1986), José Luis Cuerda en *El bosque animado* (1987) o Antonio Giménez-Rico en *Soldadito español* (1988).

En los años noventa colabora con Carlos Saura en *¡Ay, Carmela!* (1990), vuelve a trabajar con Fernando Trueba en *Belle époque* (1992) y *La niña de tus ojos* (1998), con José Luis Cuerda en *La lengua de las mariposas* (1999) y con José Luis García Sánchez en *Suspiros de España (y Portugal)* (1994), participando además en la adaptación de *La celestina* de Gerardo Vera (1996).

En los últimos años de su vida colaborará con Bigas Luna en *Son de mar* (2001) y de nuevo con José Luis Cuerda en *Los girasoles ciegos* (2008). Morirá con ochenta y un años de edad el 24 de marzo de 2008.

Pese a que su trayectoria como guionista llega hasta nuestros días, son sus primeras obras las que hoy en día se califican de maestras: *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960) ambas de Marco Ferreri y *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) de Luis García Berlanga marcaron un antes y un después en la historia del cine español.

Son muchos los testimonios que lo atestiguan y así Luis Alberto Cabezón explica que

Los primeros films de Azcona desde El pisito a El verdugo constituyen un ciclo irreprochable, inobjetable, capaces de trascender lo inmediato hacia una reflexión general y que en algún momento le reportó acusaciones de escapismo y renuncia al compromiso socio-político⁵⁴.

No hay que olvidar que sus primeros guiones cuentan historias cotidianas endurecidas por la pobreza de un país todavía de postguerra que apenas empieza a ver un cierto aperturismo hacia el resto de Europa y autores como Cabezón ensalzarán su labor literaria y guionística.

⁵⁴ CABEZÓN, L.A., *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.

O como recoge la obra basada en los testimonios de las Conversaciones de Salamanca, El cine español desde Salamanca 1955/1995:

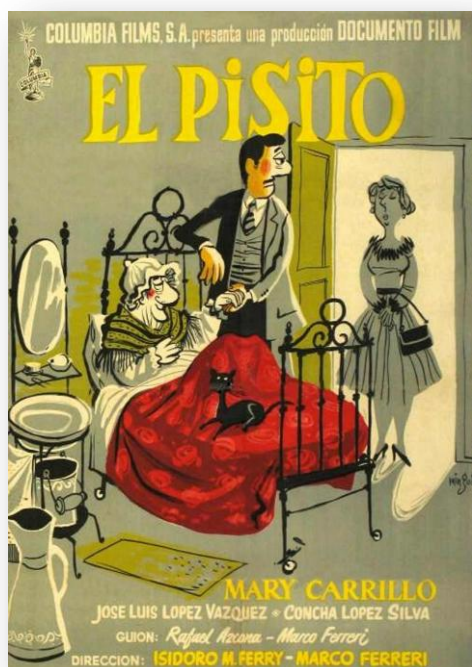
Se puede afirmar sin titubeos que las cuatro películas más interesantes de los últimos años, exceptuada Plácido han sido: El pisito, Los chicos, El cochecito y Los golfos.

6. Estudio monográfico de las cuatro películas:

6.1. Fichas técnicas

En este apartado se ha creído necesario realizar una breve presentación de cada una de las películas para comprender mejor así el estudio de esta investigación. En cada apartado se incluirá las fechas de estreno, una ficha técnica detallada y la localización actual de los films.

El pisito



Es una película de 1958, dirigida por Marco Ferreri⁵⁵ e Isidoro M. Ferry. Su guión está basado en la novela homónima de Rafael Azcona *El pisito, novela de amor e inquilinato*⁵⁶.

Estrenada el 15 de junio de 1959, obtuvo dos premios en el Festival de Locarno.

⁵⁵ Marco Ferreri (11 de mayo de 1928 en Milán-9 de mayo de 1997 en París) Director y guionista que se forma en el neorrealismo italiano y que al venir a España ve inmediatamente lo “esperpéntico” y sus elementos con la ayuda del gran humorista por entonces Rafael Azcona que a su vez lo extrae de la más viva realidad.

⁵⁶ AZCONA, R., *El pisito. Novela de amor e inquilinato*, Madrid, Cátedra, 2005.

El film se inspira en un hecho real acontecido en Barcelona donde un hombre joven y con novia, pero sin piso se casó con una octogenaria para a su muerte quedarse con el piso y poder casarse con su novia primera.

FICHA TÉCNICA:

TÍTULO: El pisito.

DIRECTOR: Marco Ferreri.

AÑO: 1958.

PRODUCTOR: Isidoro Martínez Velazferri, Documento Films (España).

NACIONALIDAD: España.

INTÉRPRETES: Mari Carrillo, José Luis López Vázquez y Concha López Silva.

TIPO DE EMULSIÓN: B/N.

MÚSICA: Federico Contreras, interpretada al organillo por Antonio Apruzzese. Tema de jazz compuesto e interpretado por el conjunto "blue stars".

GUIONISTA: Rafael Azcona.

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Francisco Sempere.

MONTAJE: José Antonio Rojo.

SONIDO: Sonora.

PASO: 35mm.

TIPOLOGÍA DOCUMENTAL: Ficción.

SOPORTE: Película de acetato de celulosa.

FORMATO: Normal/estándar.

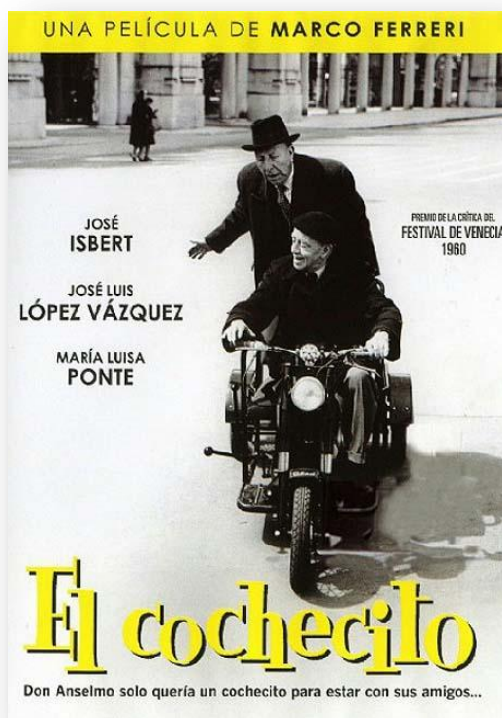
ESTADO: Bueno.

SINOPSIS ARGUMENTAL: Rodolfo y Petrita llevan doce años de relaciones. Para casarse necesitan un piso y no hay forma de encontrarlo. Rodolfo vive realquilado en casa de doña Martina, una anciana que está a punto de morir, cosa que el casero está esperando para poder desalojar la vivienda y derribar el edificio. Algunos amigos aconsejan a Rodolfo una solución heroica: casarse con doña Martina y esperar lo poco que le queda de vida para heredar el alquiler. En principio, se resiste, pero cada vez con menos fuerza.

Nº EXPEDIENTE I.C.A.A: 208550.

OBSERVACIONES: Localización de esta película en la Filmoteca Nacional de España. No se conocen o no están publicadas ninguna intervención o restauración en ella.

El cochecito:



Película de 1960, dirigida por Marco Ferreri y con guión de Rafael Azcona, basada en una narración del mismo autor llamada *El paralítico*, publicada en un periódico madrileño y del que más tarde se hizo una edición en novela⁵⁷.

Se estrenó en Madrid el 2 de abril de 1961 y será la más seca e hiriente de sus películas.

Tal y como escribió Manuel López Villegas en Film Ideal en 1961: *esta película nace del encuentro entre el neorrealismo italiano y el esperpento español*.

FICHA TÉCNICA:

TÍTULO: El cochecito.

DIRECTOR: Marco Ferreri.

AÑO: 1960.

⁵⁷ AZCONA, R., *Pobre, paralítico y muerto*, Madrid, Del Viento ed., 2009.

PRODUCTOR: Pere Portabella, Films 59 (España).

NACIONALIDAD: España.

INTÉRPRETES: José Isbert, Pedro Porcel, José Álvarez "Lepe", José Luis López Vázquez, Chus Lampreave.

TIPO DE EMULSIÓN: B/N.

MÚSICA: Miguel Asíns Arbó.

GUIONISTA: Rafael Azcona.

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Juan Julio Baena.

MONTAJE: Pedro del Rey.

SONIDO: Sonora.

PASO: 35mm.

TIPOLOGÍA DOCUMENTAL: Ficción.

SOPORTE: Película de acetato de celulosa.

FORMATO: Normal/estándar.

ESTADO: Bueno.

SINOPSIS ARGUMENTAL: Don Anselmo, un anciano ya retirado, decide comprarse un cochecito de inválido motorizado ya que todos sus amigos pensionistas poseen uno. La familia se niega ante el capricho del anciano, pero él decide vender todas las posesiones de valor para comprárselo...

OBSERVACIONES: Localización de esta película en la Filmoteca Nacional de España. No se conocen o no están publicadas ninguna intervención o restauración en ella.

Plácido:



Película de 1961, dirigida por Luis García Berlanga. Inicialmente se llamó “Siente un pobre a su mesa” pero por problemas de censura hubo que cambiar el título.

Con *Plácido*, Berlanga y Azcona realizan un importante film sobre la incomunicación humana⁵⁸ sin perder de vista el medio social de sus personajes.

FICHA TÉCNICA:

TÍTULO: Plácido.

DIRECTOR: Luis García Berlanga.

AÑO: 1961

PRODUCTOR: Alfredo Matas.

NACIONALIDAD: España.

⁵⁸ “Porque yo creo que esto de la incomunicación es una enfermedad del hombre y, por lo tanto, su solución debe ser una solución médica. Creo que al mundo le hace falta una psicoterapia a base de amor, de erotismo. En definitiva, *Plácido* viene a decir que cada uno, pobre o rico, va a lo suyo, que abandona a los demás en el momento justo en que debe abandonarlos, es decir, cuando los otros más lo necesitan” (Luis García Berlanga en una entrevista en *Temas de cine*, 1961).

INTÉRPRETES: Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintilla, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Ámparo Soler Leal, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Agustín González, Luis Ciges, Antonio Ferrandis.

TIPO DE EMULSIÓN: B/N.

MÚSICA: Miguel Asins Arbó.

GUIONISTA: Berlanga, Azcona, José Luis Colina y José Luis Font.

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Francisco Sempere.

MONTAJE: José Antonio Rojo.

SONIDO: Sonora.

PASO: 35mm.

TIPOLOGÍA DOCUMENTAL: Ficción.

SOPORTE: Película de acetato de celulosa.

FORMATO: Normal/estándar.

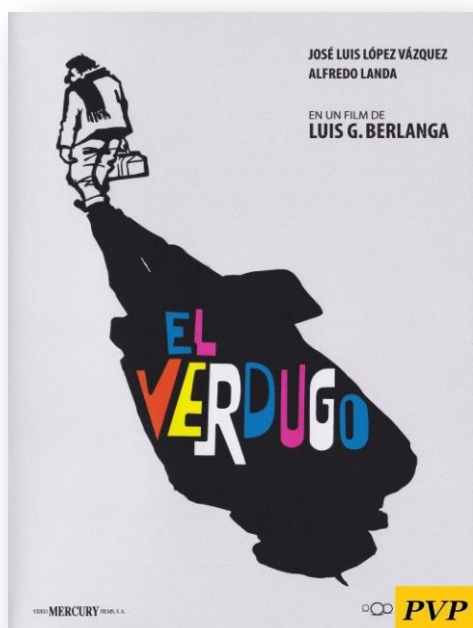
ESTADO: Bueno.

SINOPSIS ARGUMENTAL: En una pequeña ciudad de provincias, a unas burguesas ociosas se les ocurre la idea de organizar una campaña navideña cuyo lema es: "Siente a un pobre a su mesa". Se trata de que los más necesitados disfruten por una noche del calor y el afecto que no tienen, compartiendo la Nochebuena con familias pudientes. En medio de los preparativos se encuentra Plácido, que ha sido contratado para participar con su motocarro en la cabalgata, pero surge un problema que le impide centrarse en su trabajo: ese mismo día de Nochebuena vence la primera letra del motocarro, que es su único medio de vida.

Nº EXPEDIENTE DEL I.V.A.C: 00001101.

OBSERVACIONES: Los negativos originales de esta película no están localizados. La película se conserva sobre duplicados positivos y negativos combinados. El duplicado existente muestra graves indicios de degradación acética. Restaurada por IVAC y Film española. Proyecto de consolidación y conservación de la filmografía de José Luis García Berlanga. Año de restauración 2009.

El verdugo:



Película de 1963, dirigida por Luis García Berlanga y con guión de Rafael Azcona, Ennio Flaiano y el propio Berlanga.

Fue estrenada en Madrid el 17 de febrero de 1964.

FICHA TÉCNICA:

TÍTULO: El verdugo.

DIRECTOR: Luis García Berlanga.

AÑO: 1963.

PRODUCTOR: Naga films y Zebra films.

NACIONALIDAD: España/Italia.

INTÉRPRETES: José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, María Isbert, Julia Caba Alba.

TIPO DE EMULSIÓN: B/N.

MÚSICA: Miguel Asins Arbó.

GUIONISTA: Berlanga, Azcona, Ennio Flaiano.

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Tonino Delli Colli.

MONTAJE: Alfonso Santacana.

SONIDO: Sonora.

PASO: 35mm.

TIPOLOGÍA DOCUMENTAL: Ficción.

SOPORTE: Película de acetato de celulosa.

FORMATO: Normal/estándar.

ESTADO: Bueno.

SINOPSIS ARGUMENTAL: José Luis, empleado de una funeraria, proyecta emigrar a Alemania para convertirse en un buen mecánico. Su novia Carmen es hija de Amadeo, verdugo de profesión. Cuando éste los sorprende a ambos en la intimidad, los obliga a casarse. Ante la acuciante falta de medios económicos de los recién casados, Amadeo, que está a punto de jubilarse, logra convencer a José Luis para que solicite la plaza que él va a dejar vacante, lo que le daría derecho a una vivienda. Presionado por la familia, José Luis acepta la propuesta de su suegro, convencido de que jamás ejercerá tan ignominioso oficio.

Nº EXPEDIENTE DEL I.V.A.C: 00000425.

OBSERVACIONES: Esta película se conserva sobre los negativos originales de imagen y sonido y duplicados positivos y negativos combinados. El negativo original fue mutilado en una primera agresión de la censura, los cortes realizados no se conservan. Con posterioridad al estreno la censura introdujo una segunda oleada de cortes, pero éstos no fueron realizados sobre el negativo original (que había sido declarado “de exportación”) sino sobre el duplicado negativo. También se conservan algunos cortes y variantes introducidas por la censura. En este proyecto se han obtenido copias de proyección para la filmoteca española y valenciana. También se ha producido separadamente una de las variantes introducidas por la censura. Proyecto de consolidación y conservación de la filmografía de José Luis García Berlanga. Año de restauración 2010.

6.2 Las fuentes de inspiración en Azcona:

Una vez establecido el marco histórico del trabajo nos adentraremos en los precedentes

Para poder comprender el trabajo de Rafael Azcona como guionista es fundamental conocer las fuentes que sirvieron a Azcona de inspiración en su labor como escritor,

porque hay que recordar que Rafael Azcona llega a Madrid a principios de los años cincuenta con el propósito de convertirse en novelista colaborando desde 1951 en revistas humorísticas como *La Codorniz*.

Rafael Azcona va a partir del Neorrealismo pero creará un nuevo estilo del que será posible encontrar antecedentes en la literatura, la pintura y la música españolas.

A continuación se hará un breve repaso de las principales fuentes que influyeron a Rafael Azcona en su estilo narrativo:

6.2.1. Fuentes literarias:

Rafael Azcona fue desde pequeño un lector voraz, él mismo lo ha admitido en varias entrevistas, y *La Generación del 98* será la época literaria que marcará su estilo narrativo sin duda a lo largo de su pequeña andadura como escritor de novelas. Dicha generación estaba formada por un grupo de escritores que si bien no fueron contemporáneos a Azcona si compartieron con él un mismo espíritu regeneracionista y de introspección reflexiva hacia una voluntad de volver la mirada hacia la propia España. De mostrarla tal cual, sin los aires de grandeza del pasado.

El escritor más influyente para Rafael Azcona será Pío Baroja y Nessi (1872-1956) (fig.7) y no es de extrañar puesto que ambos poseen personalidades semejantes y serán sensibles a los problemas sociales y políticos de su época. Como Azcona, Baroja era un hombre humilde y sencillo, independiente y alejado de toda pretensión honorífica. Su estilo fue sobrio y sencillo, auténtico y preciso que huía de los artilugios esteticistas. No escribió sobre cómo era la vida de su tiempo, sino como era su visión de la vida y puede que en este punto fuera donde entraba en conflicto con Rafael Azcona, quien no deseaba encontrar un sentido a la vida o una filosofía que la explicase, ni siquiera existía en él una preocupación existencial...simplemente la observaba y la contaba. Es cierto que Azcona mostró interés por lecturas del filósofo alemán Schopenhauer (1788-1860) pero no influyeron en él con la misma determinación que lo hicieron en Pío Baroja, pese a que el pesimismo parezca sobrevolar las obras de Azcona, para el guionista no es pesimismo sino realidad.

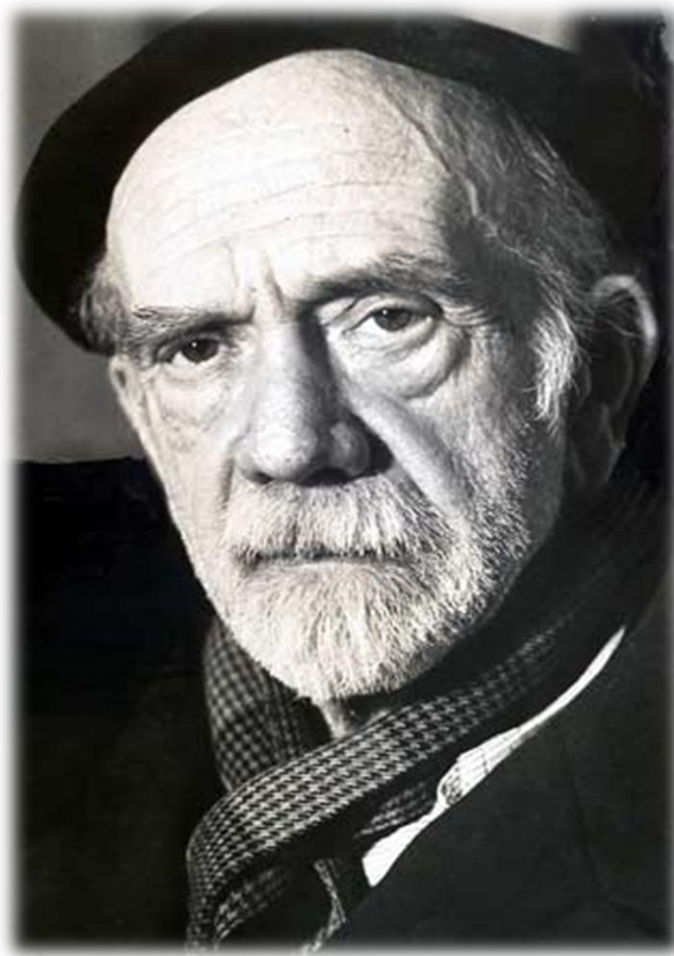


Fig. 7: Pío Baroja

pasado, la incertidumbre hacia el futuro etc...todas quedan reflejadas de manera clara a lo largo del libro como todo el pesimismo que lo envuelve.

Pero al igual que Azcona su visión crítica y a veces amarga de la realidad se basa en la descripción y constatación de los hechos, por ello su obra posee cierta descoordinación en la estructura de la acción, le interesa que la vida fluya y adopta diversas formas de acuerdo con las circunstancias.

El siguiente fragmento pertenece a una de sus obras más importantes *El árbol de la ciencia*⁵⁹ en la cual Baroja recoge casi todas las características fundamentales del Movimiento del 98 como la amargura existencial, la angustia, la melancolía del

La inmoralidad dominaba dentro del vetusto edificio. Desde los administradores de la Diputación Provincial hasta una sociedad de internos que vendían la quina del hospital en las boticas de la calle de Atocha, había seguramente todas las formas de la filtración. En las guardias, los internos y los señores capellanes se dedicaban a jugar al monte, y en el arsenal funcionaba casi constantemente una timba en la que la postura menor era una perra gorda.

Los médicos, entre los que había algunos muy chulos; los curas, que no lo eran menos, y los internos se pasaban la noche tirando de la oreja a Jorge.

Los señores capellanes se jugaban las pestañas; uno de ellos era un hombrecito bajito, cínico y rubio, que había llegado a olvidar sus estudios de cura y adquirido la afición por la medicina [...] otro cura era un mozo bravío, alto, fuerte, de facciones enérgicas.

⁵⁹ BAROJA, P., *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

Hablaba de una manera terminante y despótica; solía contar con gracejo historias verdes, que provocaban bárbaros comentarios.

Baroja traza además una despiadada visión sobre el Madrid burgués y el proletario de finales del siglo XIX, algo que se verá reflejado también en la película de *Plácido* en el año 1961, que parte de una impecable comedia costumbrista para convertirse en un devastador retrato social de la época, una mordaz crítica de nuevo a la burguesía del momento.

Como recuerda Alberto Cabezón:

No hay que olvidar que el contexto en el que se inicia Azcona en su labor literaria y guionística es la cruda España de los cincuenta lejos de las propuestas del realismo social que en esos momentos parece predominar dentro de la cultura disidente Azcona se embarca en una aventura renovadora de la aproximación fílmica a la realidad hispana.

Azcona posee una mirada privilegiada, fue el gran narrador de la España de su tiempo al igual que lo fue Baroja. Unidos por descripciones excepcionales que radiografiaban historias llenas de realismo de un país mediocre y miserable. Y lo hacían a través de temas cotidianos como la familia, las amistades, el trabajo...Una mirada íntima, desde dentro, desde un punto de vista doméstico y vecinal, cercano.

Como muestra el siguiente texto perteneciente al guión literario de *El pisito*.⁶⁰

El casero habitaba en un monumental edificio de aquel barrio venido a menos. Los atlantes que sostenían los miradores de la fachada tenían un inmenso aire de fatiga y algún desconchón que otro, pero no por eso dejaron de intimidar a la pareja, que entró en el enorme portal mirando hacia arriba, hacia el altísimo techo decorado con un fresco floral en el que una gotera había favorecido la aparición de unas manchas de musgo. El vozarrón de un portero de guardapolvo, en zapatillas de paño y con medio kilo de algodón hidrófilo en un ojo asustó a los visitantes; el hombre, tras interrogarlos con la severidad de un fiscal, les autorizó a tomar un ascensor que por su tamaño, sus maderas y su decoración recordaba a un confesionario, la verdad es que para serlo le sobraba el espejo y le faltaba el reclinatorio.

⁶⁰ AZCONA, R., *El pisito, novela de amor e inquilinato*, Madrid, Cátedra, 2005.

Partiendo de todo esto Rafael Azcona va a elaborar su particular mirada de la sociedad de aquella época. Toma del estilo Barojiano la descripción de los ambientes, las situaciones y personajes de la vida real y su prosa clara y sencilla, pero no se queda ahí, todo esto lo enriquecerá, creará una visión más compleja y estimulante para dar paso a su propia subjetividad.

Y en este punto es imprescindible hablar de otra influencia clave en Rafael Azcona: El esperpento. El propio Azcona no ha confirmado en ninguna ocasión su admiración por este escritor pero es obvio que conoció su obra y ésta pudo influenciarle.

Ramón del Valle Inclán (1866-1936) a diferencia de Baroja no llegó a revelarse como artista noventayochista del todo, sino que lo que hizo fue absorber sus mismas críticas y preocupaciones y afrontarlas desde su peculiar e inimitable estilo propio. A partir de los años 20 su visión del mundo será una deformación caricaturesca y satírica, en ocasiones macabra y también cruel.



El primer esperpento de Valle-Inclán será *Luces de bohemia*⁶¹. El libro es una constante búsqueda de la ética y la advertencia hacia un país en decadencia, una amarga queja de Valle-Inclán contra una sociedad que plasma estúpida, suicida, frívola y malsana. En ella su protagonista Max Estrella emprende una sórdida salida nocturna con su alter ego don Latino de Hispalis por diferentes lugares madrileños como cafés de cierto renombre, los calabozos del Ministerio de la Gobernación...hasta morir al amanecer en el quicio oscuro de la puerta de su casa.

⁶¹ DEL VALLE-INCLÁN, R., *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 2006. Apareció por primera vez en la revista *España* en 1920. En libro, con muy significativas variantes, en 1924.

He aquí un fragmento del momento justo antes de la muerte del protagonista:

ESCENA DUODÉCIMA

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara .DON LATINO y MAX ESTRELLA filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras.

MAX

¿Debe estar amaneciendo?

DON LATINO

Así es.

MAX

¡Y qué frío!

DON LATINO

Vamos a dar unos pasos.

MAX

Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!

DON LATINO

¡Mira que haber empeñado la capa!

MAX

Préstame tu carrik, Latino.

DON LATINO

¡Max, eres fantástico!

MAX

Ayúdame a ponerme de pie.

DON LATINO

¡Arriba, carunda!

MAX

¡No me tengo!

DON LATINO

¡Qué tuno eres!

MAX

¡Idiota!

DON LATINO

¡La verdad es que tienes una fisionomía algo rara!

MAX

¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO

Una tragedia Max.

MAX

La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO

¡Pues algo será!

MAX

El esperpento.

DON LATINO

No tuerzas la boca, Max.

MAX

¡Me estoy helando!

DON LATINO

Levántate. Vamos a caminar.

MAX

No puedo.

DON LATINO

Deja esa farsa. Vamos a caminar.

MAX

Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?

DON LATINO

Estoy a tu lado.

MAX

Como te has convertido en buey, no podía reconocerte.

Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el buey Apis. Le torearemos.

DON LATINO

Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

MAX

Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO

¡Estás completamente curda!

MAX

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO

¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX

España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO

¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX

Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO

Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX

Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO

¿Y dónde está el espejo?

MAX

En el fondo del vaso

DON LATINO

¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX

Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO

Nos mudaremos al callejón del Gato.

MAX

Vamos a ver qué palacio está desalquilado, Arríname a la pared. ¡Sacúdeme!

DON LATINO
No tuerzas la boca.

MAX
Es nervioso. ¡Ni me entero!

DON LATINO
¡Te traes una guasa!

MAX
Préstame tu carrik.

DON LATINO
¡Mira cómo me he quedado de un aire!

MAX
No me siento las manos y me duelen las uñas. ¡Estoy muy malo!

DON LATINO
Quieres conmovirme para luego tomarme la coleta.

MAX
Idiota, llévame a la puerta de mi casa y déjame morir en paz.

DON LATINO
La verdad sea dicha, no madrugan en nuestro barrio.

MAX
Llama.

De este modo, Rafael Azcona toma el esperpento como un elemento transformador:

*No creo que el humor sea negro, yo creo que lo que es negra es la vida, aunque tampoco ésta es siempre negra, sino no se podría sostener, de lo negro deriva el esperpento, la risa lo grotesco...*⁶²

Al igual que Azcona, Valle- Inclán (fig.8) se instala en Madrid en sus años de juventud y lleva una vida bohemia marcada por las tertulias y las dificultades económicas. El origen del esperpento está en la preocupación y en el propósito de mostrar lo español, este “elemento literario” no es más que una manera de denunciar el trasfondo social de una manera simple y brutal a través de la tragedia grotesca pero con un lenguaje exquisito

⁶² Versión Española, RTVE, 2007.

*Lo que ha hecho Valle-Inclán es perfilar sus figuras, suprimir tonos y colores, agudizar los claro-oscuros, hacer más sobria y escueta la frase, distorsionar los tipos, ahondar en el sentido de la truculencia y dirigir la intencionalidad estética hacia un propósito ético corrector de la gran farsa nacional*⁶³

Rafael Azcona parte de la realidad y la deforma, la exagera en unos pocos personajes que sin embargo están englobando en sus actitudes al resto de la sociedad. No se trata de algo inventado o falso, es necesario y así lo veían y utilizaron tanto Azcona como Valle para denunciar cada una de sus Españas separadas por casi cincuenta años pero unidas por un mismo espíritu de reivindicación.

Jardín Palacio Don Vicente:

Han salido al jardín, y Álvarez advierte que Vicente todavía lleva la langosta:

- *Vaya por Dios...Deme ese bicho.*
- *¡No! ¡Mío! ¡Mío! – proclama Vicente, y la acaricia.*
- *Pero, ¿usted se cree que se puede salir de paseo con una langosta?*
- *¡Mía! ¡Mía! – insiste el inválido, besando el caparazón.*

Con los vapores de la digestión, y puesto a darle coba al inválido, Anselmo se pasa:

- *Sí, sí ¡Suya, suya! La langosta es un animal muy cariñoso...¡Muy cariñoso, y muy inteligente! Yo domé una, no le digo más...*

Álvarez, mientras tanto, ha llamado a un criado para que se lleve el crustáceo a la cocina. Luego, echando a andar hacia la calle, le hace una caricia a su señorito, que lloriquea con una de las antenas de la langosta en la mano:

- *Jodío idiota...Pero se hace querer.*
- *Ya lo creo, un alma de Dios.*
- *Sí, pero menudo suplicio. Ya ve, ahora nos va a tener toda la tarde detrás de la silla. Bueno, menos mal que podemos ir charlando...*

Anselmo, pasándole un brazo por los hombros, se solidariza incondicionalmente:

- *Yo encantado, Álvarez, considéreme un amigo...- Pero de pronto se lamenta- : Lo malo es que cuando tengan ustedes el coche con motor, se irán con los otros, como Lucas...¡Y yo me volveré a quedar solo!*
- *Todo se arreglará, hombre*
- *Qué se va a arreglar...-niega fatalista el viejo. Álvarez trata de disipar su tristeza:*

⁶³ RULL FERNÁNDEZ, E., *El Modernismo y la Generación del 98*, Madrid, Editorial Playor, 1989.

- *¡Mire que tarde más hermosa! Usted lo que tiene que hacer es convencer a su hermano de que compre el coche...- ha soltado la silla para encender el puro, y Anselmo tiene que correr para sujetarla, pues se deslizaba cuesta abajo- O mejor, que le hagan una de dos plazas, como el nuestro...Imágínesse, saldríamos todos los días juntos...Y los domingos...*⁶⁴

A finales de los años 60 Ferreri y Azcona estuvieron en las Termas Pallarés (Alhama de Aragón) con la idea de ambientar en ellas una adaptación de *El castillo*⁶⁵ de Kafka⁶⁶, novela que trata sobre la alienación, la burocracia y la frustración de los intentos de un hombre de incorporarse al sistema... Pasaron allí un par de semanas pero finalmente el proyecto se abandonó porque les pidieron una gran cantidad de dinero por los derechos a los que no pudieron hacer frente. Y es que Azcona, como nos cuenta Bernardo Sánchez en su obra *Rafael Azcona: hablar el guión*, se sintió siempre fascinado por la obra de Franz Kafka impregnada de desesperación y absurdo propias del existencialismo que él utilizaría en gran parte de las temáticas de sus primeros guiones.

El yugo que dobliga la propia vida del individuo y que hace imposible la intimidad, que le impone la lucha por la supervivencia y que hace que sucumba a las garras de la sociedad aparecerán en la temática de sus primeros films. El matrimonio, el trabajo, la Iglesia, el Estado...todo son trampas que conducirán al hombre a desear cosas absurdas como en *El cochecito*, a ser verdugo de otros sin pretenderlo como en *El verdugo* o a perder para siempre su libertad como en *El pisito*.

*Azcona descubrió a Kafka, cuajando un híbrido entre el registro codornicesco, las peliagudas condiciones de habitabilidad del país y las prestaciones de la fabulación kafkiana [...] Un tipo de costumbrismo practicado por Kafka y su Metamorfosis, un individuo que acaba por dejar de serlo para transformarse en un insecto, un bicho barrido de su casa (la de sus padres, él no tiene casa propia como Don Anselmo, José Luis o Rodolfo).*⁶⁷

El ejemplo más obvio se encuentra en *El verdugo*, película que critica entre otros temas el trato de la sociedad autoritaria y burocrática hacia el individuo, el cual queda aislado,

⁶⁴ AZCONA, R., *Otra vuelta en el cochecito*, Logroño, Biblioteca riojana, 1991.

⁶⁵ KAFKA, F., *El castillo*, Madrid, Debolsillo Ed., 2004.

⁶⁶ Franz Kafka (Praga, Austria-Hungría, 1883 - Kierling, Austria, 1924).

⁶⁷ SÁNCHEZ, B., *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006.

discriminado e incomprendido frente a la maquinaria institucional y social por ser diferente, ser definitivamente una víctima de la sociedad.

A continuación, se incluye un fragmento del guión original de *El verdugo*⁶⁸ en el cual observamos que su protagonista José Luis ya no es responsable ni dueño de sus actos:

*Un funcionario sale disparado hacia la enfermería...El director se inquieta mirando al médico.
José Luis gime desamparado.*

Médico

Aceite alcanforado...Y jeringuilla...

Director

Pero...es inaudito...Primero el Reo ...Ahora él...

José Luis

*Que lo mío no es enfermedad...que es que no puedo...que yo no soy un
criminal...Déjenme...Yo quiero irme...*

Los del grupo comienzan a comprender. El oficial tiene una intuición.

Oficial

Diga, ¿es la primera vez que...Pero , los hombres tienen que ser hombres...

José Luis asiente con la cabeza.

Director persuasivo

Además usted no es un criminal...Usted es el ejecutor de la justicia...

Una voz

Claro...El brazo...El brazo que ejecuta el castigo impuesto por la sociedad...

Director

Coraje, coraje hijo...

José Luis mira a los que hablan, casi a punto de echarse a llorar.

José Luis

Que no, que no.

⁶⁸ www.Berlangafilmuseum.com

El grupo que ya conoce los motivos de la negativa de José Luis, le empujan para que camine.

Oficial

Vamos, vamos...Un chupito de coñac.

Le mete una botella en la boca.

Oficial

...Usted no es un criminal, hombre...Fuera, fuera esas ideas absurdas...

José Luis

Que yo no he matado nunca una mosca.

José Luis gimiendo. Los del grupo del REO reanudan la marcha y también las exhortaciones, al mismo tiempo que vuelve un funcionario con una jeringuilla, que entrega al médico. Éste remanga la chaqueta de José Luis sin detener el paso. Durante unos segundos, hasta que los dos grupos llegan al patio, bajo la bóveda de la nave carcelaria resuenan las voces de ánimo que los representantes prodigan al REO y al verdugo.

Voces como una letanía

- *Hijo mío, encomienda tu alma al Salvador...*
- *Usted no se preocupe de nada; usted no lo va a matar, usted lo va a ejecutar, que es distinto.*
- *Coraje y esperanza. Si tienes que morir hazlo como un hombre, y confía en un Tribunal más lato que los de la tierra.*

Grito del reo

¡No ,no!

Voz

No pierdas la esperanza...Es posible que el indulto llegue en el último instante...

Grito del ejecutor de la justicia

¡Ya estamos en el último instante!

Voz

Usted tranquilo...piense solo en no hacerle sufrir demasiado.

Los dos grupos están saliendo de la nave al patio.

De la tradición española Azcona va admirar la producción teatral de Carlos Arniches (1866- 1943) al igual que lo harían Baroja y Valle- Inclán. Arniches se convertiría en el creador y difusor del retrato costumbrista y castizo del Madrid de entre-siglos y sería recordado sobre todo como “pintor de los ambientes populares de Madrid”...Autor de sainetes creó al final de su obra un nuevo género cómico “la tragedia grotesca” hábil mezcla entre lo trágico y lo jocoso sabiendo sacar partido de cualquier situación dramática. Su obra fue una ineludible contribución a la renovación del humor en las primeras décadas del siglo pasado, renovación que continuará años más tarde Rafael Azcona:

Las fuentes del humor español están en otro género totalmente desprestigiado, nadie se atreve a decir eso, en la tragicomedia [...] se presta más a hablar de lo que a mí me importa que otro tipo de humor más fino, la ironía, el sarcasmo...La comedia cómica sí.⁶⁹

Azcona parte del sainete y la tragedia grotesca de Arniches con un arranque y un contexto costumbrista de sus historias, pero los resquebraja hasta llegar al esperpento tan real como la vida misma, un punto intermedio entre la sátira negra y el absurdo. Las obras teatrales de Arniches siempre tendrán un atisbo de luz al final del túnel, un hueco para la esperanza, algo que para Azcona no era del todo “real” sino más bien “teatral” y de lo cual prescindiría, en sus trabajos el ser humano es implacablemente vapuleado y no hay lugar para el ternurismo ni positividad en casi ningún personaje.

A mí me parece que la consecuencia lógica de esas historias es que uno se ría pero luego se avergüence de haberse reído [...] Arniches...pero claro dices la palabra sainete y todo el mundo...pfff...Esas palabras que están desacreditadas por la crítica claro.

6.2.2. Fuentes Bibliográficas:

Entre las fuentes bibliográficas que influyeron a Azcona destaca por encima de todas *La Codorniz* (1941-1978), revista de humor de gran fama y repercusión (figs.9 y 10). Fue sin duda la mejor revista de humor gráfico que ha existido en este país durante el siglo

⁶⁹ TRUEBA, D., *Rafael Azcona, oficio de guionista* [documental], Canal +, 2007

XX. Cultivó un tipo de humor absurdo, surrealista, intemporal y audaz que la convirtieron en toda una institución en su época.



Figs. 9 y 10: portadas de la revista *La Codorniz*

Fue creada en el año 1941 por Miguel Mihura y sus amigos y colaboradores Tono, Neville, Herreros y Álvaro de Laiglesia entre otros, procedentes de la revista *La Ametralladora*⁷⁰. En el año 1944 Mihura vende la revista, por causa de su propio aburrimiento y cansancio, al Conde de Godo quien pone a Álvaro de Laiglesia como nuevo director de la revista. A partir de entonces comenzará la mejor época para la publicación con nuevas incorporaciones entre las que destacarían Mingote, Gila, Chumy Chúmez y Rafael Azcona entre otros.

Para Azcona su paso por *La Codorniz* fue realmente afortunado., le alejó de la poesía pero aprendió de todos los humoristas con los que trabajó y demostró especial gratitud hacia Mingote de cuya mano entró en la revista. Su experiencia en la revista siempre la recordará como una experiencia gratisima como comentó en varias entrevistas posteriormente; su labor en la revista donde escribió y dibujó se prolongó desde 1952 hasta 1959 utilizando los pseudónimos de Arrea, profesor Azconovan y Repelente.

En ella, Rafael Azcona creó uno de sus personajes más famosos *El repelente niño Vicente*, una biografía en tono divertido y satírico con la cual Azcona caricaturizaría a la sociedad de toda una época.

⁷⁰ Revista fundada por Miguel Mihura durante la Guerra Civil española (1936-1939), de carácter humorístico.

Los efectos del aceite de hígado de bacalao, combinados con los producidos por la cartilla escolar, determinaron que a los cinco años de su edad Vicente tuviera la cabeza bastante más voluminosa que antes de administrarse las cucharaditas y las leccioncitas.

Porque ésta fue una de las características más típicas del desarrollo del crío: la caja en que se encerraba su cerebro fue siempre por delante de la funda cutánea que guardaba su osamenta. Nunca pudieron vestirle de marinerito porque, como a aquel niño a que se hacía alusión en una comedia de aquellas que antaño daban tanta risa, hubieran tenido que ponerle en la gorra la siguiente leyenda: ALMIRANTE BARRENEGONCHEAELEJABEITIA, con un submarinito a cada lado.⁷¹

Con respecto a su trabajo en la revista, Azcona afirmaría:

La Codorniz pagaba mal, y pensé que si además de escribir, dibujaba, podría ganar un poco más a la semana. El niño Vicente era una caricatura del producto ideal de la educación de la época.⁷²

En definitiva el paso por *La codorniz* supuso el inicio y la primera toma de contacto de Rafael Azcona con el humor irónico y sarcástico que ya nunca abandonaría a lo largo de su carrera como guionista: *En mí no ha habido nunca la pretensión de hacer reír [...] lo que pasa es que a mí esta observación de la vida muchas veces me ha producido risa.⁷³*

6.2.3. Fuentes fílmicas: el peso del Neorrealismo

Bajo el nombre de *neorrealismo* se agrupa al período artístico que se inició en Italia a partir de 1945 con la derrota de los alemanes y la liberación del país. Sartre definió el neorrealismo como: *Un compromiso entre el realismo crítico y la censura*. En el ámbito cinematográfico los mayores exponentes del movimiento fueron, en los años cuarenta, los directores Rossellini, Visconti, Vittorio De Sica, Antonioni, De Santis y el guionista Cesare Zavattini⁷⁴. Los temas principales a tratar serán la situación económica y moral de la

⁷¹ AZCONA, R., *Vida del repelente niño Vicente*, Madrid, Aguilar, 2005.

⁷² CABEZÓN, L.A., "Cuando la Rioja encontró a Azcona", *Belezos*, nº4, 2007, pp. 51-56.

⁷³ TRUEBA, D., *Rafael Azcona, oficio de guionista* [documental], Canal +, 2007

⁷⁴ Cesare Zavattini (1902-1989) fue el guionista más importante del cine italiano y una figura clave en el devenir cultural de ese país desde los años 30 hasta su muerte.

posguerra italiana, caracterizándose por desarrollar tramas entre los más desfavorecidos y su consiguiente denuncia social.

*Los acontecimientos históricos de la posguerra, el fascismo y la resistencia, son objeto de análisis por cineastas y escritores en medio de un clima de rescate de unos valores morales y civiles que la política fascista había adulterado, pudiendo afirmarse que en su nacimiento confluyen dos hechos: una nueva realidad nacida en la guerra y la resistencia, y una postura también nueva adoptada ante aquélla por artistas e intelectuales.*⁷⁵

En España la llegada del neorrealismo fue muy tardía con respecto a otros países europeos, fruto de la realidad cultural imperante en España caracterizada por la pobreza y el aislamiento exterior.

Será en *La hora*, la revista universitaria del SEU donde aparecerán las primeras valoraciones a tener en cuenta sobre el cine italiano. En ella escribirán dos jóvenes promesas del cine español Bardem y Berlanga inscritos en el reciente Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas (IIEC)⁷⁶.

En 1950 se proyectan por primera vez en España *Roma, città aperta* (1945) y *El ladrón de bicicletas* (1948). Por lo que en 1951, quedarán bien dibujadas las características de las que gozará este nuevo cine en su reinterpretación por la cinematografía española: *un realismo como documento de la vida colectiva del presente, pero un realismo humano, lleno de ternura y poesía, capaz de trascender la vulgaridad cotidiana hasta una dimensión más universal.*⁷⁷

Y en 1953 se estrenará la película *Esa pareja feliz* de Bardem y Berlanga (creada hacía dos años antes, en 1951) recibida de forma calurosa por el público y que entusiasmará a esa nueva generación universitaria formada en el IIEC. La película narraba los problemas por los que pasaba un humilde matrimonio obrero con un Madrid costumbrista de telón de fondo, construida en clave amable distaba todavía mucho de las producciones italianas.

⁷⁵ FERNÁNDEZ, L.M., *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

⁷⁶ El Instituto de Experiencias e Investigaciones cinematográficas (IIEC) fue creado por Órdenes Ministeriales en febrero de 1947, con el objetivo de atender a la mejor formación teórico- práctica del alumnado, en las disciplinas que conforman la producción cinematográfica.

⁷⁷ FERNÁNDEZ, L.M., *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

A Azcona, el Neorrealismo italiano le llegará de la mano del productor y director italiano Marco Ferreri que había trabajado junto a Zavattini en Italia años antes. De sus dos películas *El pisito* y *El cochecito* surgirá un fecundo intercambio entre la tradición italiana neorrealista del productor y la mirada costumbrista española de Azcona. En ellas se mantendrán ambientes propios del cine italiano de los años cincuenta pero se introducirán personajes y situaciones herederas de la tradición sainetesca española que además se verán transformadas por el particular prisma azconiano. Por ello, Azcona partirá del *realismo social* que en esos momentos predomina dentro de la cultura disidente pero se embarcará además por una senda renovadora hacia la más pura tradición española.

Vemos de este modo, como el Neorrealismo es un precedente a tener en cuenta en la obra de Azcona y una fuente documental que conocerá a través de su amigo Marco Ferreri pero no por él mismo puesto que no conocía la producción fílmica italiana hasta ese momento.

6.2.4. Fuentes gráficas/pictóricas

Por último, se encuentra la obra gráfica que cumple también un papel fundamental en este conjunto de influencias. Y es que en pintura, la obra de Solana (1886-1945) representará a la perfección esa idea de patetismo y sentido trágico de la vida española de Baroja y Valle-Inclán. Una actitud crítica mediante la que reflejará una visión subjetiva, pesimista y degradada de España similar a la de la Generación del 98 (fig.11). Se trata de una pintura feísta que destaca la miseria de una España sórdida, poseyendo una gran carga social que intenta reflejar la atmósfera de la España rural más degradada.

Además quedará patente en su pintura la influencia de las *Pinturas negras* de Francisco de Goya. Ya Valle-Inclán (fiel admirador de la obra de Solana y Goya) en su obra, *Luces de bohemia* nos recuerda que es Goya el verdadero creador del esperpento: *Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya.*



Fig.11: Tertulia en el café Pombo, 1920

7. Proceso de escritura del guión:

7.1. Rafael Azcona guionista

Rafael Azcona entra en el cine porque le llevan de la mano: una tarde estando en Madrid un productor llamado Marco Ferreri(fig.12) llamó a su teléfono y le citó para esa misma tarde...Cuenta Azcona que Ferreri era el hombre más cautivador que había conocido y ello, a pesar de su mal genio. Era un hombre muy persuasivo y solía cumplir sus objetivos, era inteligente y parecía poseer un sexto sentido.

Ante la ignorancia de Azcona en el mundo del cine Ferreri le dio un consejo que no abandonaría a lo largo de su carrera:

*Había que escribir un guión. Le respondí que no tenía ni idea de cómo escribir guiones. Hizo todo lo posible para tranquilizarme. Nada más fácil. Por entonces todavía se presentaban los guiones en dos columnas, la acción de un lado y los diálogos del otro. Lo importante, me dijo, es que no debe comprenderse nada si se lee sólo la columna de los diálogos. No sé si me lo dijo exactamente con esas palabras, pero de todos modos es un consejo estupendo. Nos pusimos a hablar, a trabajar, me reía mucho con él. Es la persona con la que más me he reído en mi vida y eso es algo que me encanta.*⁷⁸

Rafael Azcona desconocía el cine (fig.13), había visto muy pocas películas y apenas conocía a las principales personalidades de la industria:

Lo único que yo quería era ver si me podía ganar la vida escribiendo [...] y en determinado momento alguien me invita a entrar en el cine, yo al cine no iba, lo desconocía...



Fig.12: Marco Ferreri

⁷⁸ TOUBIANA, S., "Rafael Azcona habla sobre Marco Ferreri", *El País*, 1997.



Fig.13: Rafael Azcona con García Berlanga en el rodaje de Plácido

Un guión cinematográfico es un documento escrito en el que se redacta el contenido de una obra cinematográfica con los detalles necesarios para su realización. Todo guión tiene que tener fundamentalmente división de las escenas, acciones, diálogo de personajes y descripciones del entorno pero otros detalles como acotaciones para facilitar el trabajo a los actores, o cualquier otro tipo de información quedará en manos del director. Todo proceso de escritura de un guión debe desembocar en la obtención de éste, pero no es necesario ni hay una forma concreta y estipulada sobre cómo realizarlo.

A este respecto Rafael Azcona en una entrevista para una revista en el año 1996 dejaba claros unos puntos conflictivos que supone entender la figura del guionista:

Tengo la impresión de que demasiado a menudo se entiende que el guionista es un tipo especializado en distribuir en dos secciones -acción y diálogo- lo que se le ocurre al director. Pues no, el guionista también debe ocuparse -¡y cómo!- del argumento; si el director pudiera contar la película que quiere hacer, llamaría a una mecanógrafa, se la dictaría y, de funcionar la química entre ellos, hasta podrían intercambiar sus fluidos, como diría Woody Allen.⁷⁹

⁷⁹ COBOS, J., GARCÍ, J.L., VARCÁRCEL, H., "Conversación con Rafael Azcona", *Nickel Odeon*, nº3, 1996, pp.152-159.

El oficio de guionista en los años 50 era una labor dura, la mayor parte del tiempo ejercían como multiempleados, estaban mal remunerados en el caso de poder cobrar algo, poco respetados y hoy en día casi olvidados, por ello, una vez más hay que recalcar que Rafael Azcona ha realizado con brillantez una actividad creadora que no cuenta con el prestigio de otras dentro del mundo del cine.

Para abordar este punto de la investigación vamos a partir de esta premisa desde la cual, y a partir de las fuentes expuestas en el apartado anterior, se estudiará en profundidad el método de trabajo utilizado por Azcona para crear sus guiones.

La única obsesión de Azcona, cuando escribe un guión, es no poner en él nada que sea imposible. Tiene, además, la costumbre de romper absolutamente todos los papeles que escribe, los guiones que ya se han realizado. No quiero decir con esto que renuncie a una cierta idea de autoría, porque he visto que tiene tendencia a conservar sus películas en vídeo, pero todo lo que sean papeles le molestan, algo que parece curioso en alguien que viene de la literatura, porque no concede ninguna importancia a sus guiones. Ahora, lo que él sí sabe es que lo que escribe está destinado a una película, y que debe intentar que esa película sea posible y que quede bien, por lo cual no puede poner un diálogo gracioso si no hay alguien que lo interprete graciosamente. Por eso siempre pregunta por el actor que lo va a hacer. La forma que tenemos de trabajar, no sé si con todos, pero sí conmigo, es que partimos de los actores que van a participar en el proyecto: tenemos una tripleta central, formada por Luis Ciges, Antonio Gamero y Manolo Huete, por ejemplo, y a partir de aquí cada día que trabajamos sale un guión válido. No sé si depende del talento de uno o de otro, pero el hecho es que entre ambos producimos muchas anécdotas divertidas, de manera que lo que a mí más me gustaría hacer con Azcona, y espero poder hacerlo algún día, es una serie de películas de una hora para televisión, porque si a una película le quitas el nudo central de la historia y la compensación y el equilibrio de los personajes, que es una faramalla de líos y follones, y dejas reducido todo a una hora, vuelves al tamaño ideal del sainete, que es una estampa, una pincelada y ya está. Aquí Azcona puede llegar a ser prodigioso. Es un tipo de narración muy española, muy eficaz y externa, y además muy barata... (José Luis García Sánchez).⁸⁰

⁸⁰ RIMBAU, E., y TORREIRO, C., "Declaraciones de Rafael Azcona", *En torno al guión: productores, directores i guionistas*, Barcelona, Festival de cinema de Barcelona, 1990.

7.2 La idea y el método de trabajo

Rafael Azcona no es un profesional disciplinado ni metódico, sino más bien un bohemio que del fluir de sus conversaciones y observaciones van surgiendo poco a poco sus historias. Azcona posee ojos de detective ante las costumbres y como se verá más adelante es un amante de la tertulia, de la buena mesa y de generosos licores.

He leído alguno de esos libros que explican cómo se deben escribir los guiones, y en los que sus autores -guionistas- lo deslindan todo; para mí que lo hacen con el fin de eliminar a la posible competencia, porque si uno se pone a deslindar, ¿cuándo cuenta lo que tiene que contar? No, yo no deslindo nada: yo empiezo por el principio y sigo hasta el final.⁸¹

A la hora de comenzar un proyecto no formula nuevas ideas fruto de su propia inventiva sino que lo hará a partir de las ideas que el director le proponga:

Apenas entré en el cine, comprendí que a la pregunta: “¿Tú tienes una idea?” el guionista debe responder negativamente, porque en el cine, las ideas, por muy vagas y vaporosas que sean, conviene que se les ocurran a los directores o, en alternativa, a los productores; es algo que les hace mucha ilusión.⁸²

Las películas son de los directores, mientras que el guión es como el encofrado de un edificio, que tiene que estar pero no se puede notar⁸³

Su método de trabajo respondía a la práctica de una de las tradiciones más arraigadas de la cultura española: la conversación en torno a una buena mesa (fig.14). Una vez que guionista y director llegaban a un acuerdo por el que participarían juntos en un nuevo film, Azcona mantenía largas conversaciones antes de empezar a escribir. Los encuentros solían ser en bares, cafeterías, terrazas (si era época) y restaurantes, mientras se acompañaban de una buena copa, un café o un buen sustento; por el contrario, el tiempo que estaban juntos no solía ser superior a dos horas, para Azcona era el tiempo perfecto puesto que si la cita se alargaba podía resultar aburrida y poco fructífera cayendo en la simple divagación.

⁸¹ COBOS, J., GARCÍ, J.L., VARCÁRCEL, H., “Conversación...”, *op. Cit.*, p.153.

⁸² COBOS, J., GARCÍ, J.L., VARCÁRCEL, H., “Conversación...”, *op. Cit.*, p.153.

⁸³ SÁNCHEZ, B., “Rafael Azcona”, *Nosferatu*, nº33, 2000, pp. 4-28.



Fig.14: Azcona, Sánchez Horquindey, Vicent "Memorias de sobremesa" (1998)

Eran reuniones de amigos en las que lo importante no era ceñirse al tema de la película sino estar relajado, disfrutar del lugar y el placer de la compañía, en definitiva, pasar un buen rato. Se hablaba de la vida, de la actualidad del momento, se contrastaban y discutían opiniones pero siempre desde el respeto y la buena predisposición al debate y la discusión. Mañanas de charla. A propósito de esto Rafael Azcona contaba en una entrevista a David Trueba: *Yo me he pasado la vida escuchando como habla la gente en los cafés [...] una gran fuente de documentación.*

Se trataba de sesiones matutinas, normalmente durante el medio día que se prolongaban durante dos o tres meses entre director y guionista. En ellas, un dato curioso es que Rafael Azcona no tomaba notas ni apuntes, para él lo que se olvida es algo que no importa por lo que las cosas importantes son imposibles de olvidar.

En el siguiente fragmento Fernando Trueba nos reitera este *modus operandi* (fig.15):

Pasamos tres semanas hablando de la historia de Manolo, de sus personajes, de la época, de qué cosas debían conservarse de la historia real y cuáles no. Aunque de lo que más hablábamos era de otras cosas, de cine, de libros, nos contamos nuestras vidas. Descubrí que Rafael era un hombre de una curiosidad infinita y que estaba al día de los últimos libros y las últimas películas. Para mi estupor, durante esas primeras semanas

Rafael nunca sacó un lápiz, ni un papel, ni -por supuesto- una grabadora. Yo no me atrevía a preguntar cuándo íbamos a empezar, sin darme cuenta de que ya lo habíamos hecho. Además no me importaba cuánto se prolongase pues disfrutaba como un enano de aquellas tardes de charla. De pronto un día Rafael me suelta: «Creo que ahora ya sé qué película quieres hacer». Y sacó un cuadernito mínimo y comenzó a tomar notas. Durante los siguientes días, fue anotando la escaleta de la película, la estructura de la historia. Y cuando ésta estuvo más o menos completa, Rafael se presentó con las primeras páginas de guión. Cada día me daba a leer las páginas escritas. Hablábamos sobre ellas, y luego pasábamos a discutir las secuencias siguientes. Al otro día las páginas discutidas estaban modificadas con las reflexiones que hubiésemos hecho incluidas y tras ellas venían redactadas las escenas nuevas. Y así hasta que el guión estuvo terminado. Fue El año de las luces (1986).

Ése es el método Azcona. Al menos el que yo conozco. He oído decir que Rafael es reacio a las famosas reescrituras. Él mismo lo dice. Pero es que cuando Rafael termina un guión, ese guión ha sido reescrito día a día. Es una cosa que tiene en común -no la única- con Billy Wilder. Su primer guión es un guión definitivo. Porque jamás hace eso que hoy se conoce como «Sólo es una primera versión, ya lo reescribiremos». Esa primera versión definitiva es el resultado de varios meses de trabajo.⁸⁴



Fig.15: El año de las luces, 1986.

⁸⁴ TRUEBA, F., "Trabajando con Rafael", *Nosferatu*, nº33, 2000, pp.53-55.



Fig.16: Rafael Azcona y Marco Ferreri

En una entrevista realizada para el programa de T.V.E Versión española Azcona describía así sus encuentros con Berlanga:

Con berlanga solíamos quedar en cafés y en verano en terrazas desde el medio día hasta aproximadamente las dos y media; cuando éramos jóvenes tomábamos normalmente Martini, más tarde pasamos al tinto (Rioja) y hablábamos de todo de ahí siempre se deslizaba algo a favor de la obra que estábamos creando.

Cuando estas conversaciones parecían haber dado todo de sí Azcona se sentaba frente a su máquina de escribir (situada en una mesa dentro de un pequeño reducto del salón de su casa) y comenzaba su labor como guionista, nunca antes. Hasta que no se había discutido acerca del final de la historia y el contexto donde iba a tener lugar no escribía los diálogos. Todo estaba hasta ese momento en su mente, un torrente de ideas almacenadas que él debía de ordenar y dar sentido bajo su reconocible impronta.

Rafael Azcona seguía muy pocas reglas a la hora de escribir los guiones. Una de ellas, la más importante, era que a secuencia escrita y mirando cara a cara al director le preguntaba qué pasaba si quitaban esa escena a la historia, si la respuesta era que nada,

lo mejor era prescindir de ella. Un guión no es una narración por lo que éste debía de ser muy difícil de leer, seco y sin adjetivos.

Azcona siempre fue un gran trabajador, altruista, tímido y discreto. Dejaba la fama para los directores y actores mientras él se quedaba en una cómoda clandestinidad. En relación a esto Rafael Azcona decía que hasta el momento de entrega del guión, el guionista era un ser imprescindible con el que todo el mundo estaba de acuerdo y afirmaba que sin un buen guión no había buena película pero que una vez que el guionista lo entregaba todo el mundo opinaba sobre él, la mayoría de las veces sin haberlo leído.

A continuación se puede ver un ejemplo de la relación que tuvieron los directores Berlanga y Ferreri (fig.16) con Azcona:

Berlanga explica en 1964 los motivos que le llevaron a no realizar las dos películas del *Pisito* y *El cochecito* en un texto interesante en el que muestra su interés por ellas y su posterior colaboración con Azcona a lo largo de su carrera.

Mi contrato con Rafael Azcona es muy anterior al Pisito; Recuerdo que fue cuando me contrataron Llovet, Mizrah y Kelber. Este último me dijo que había leído una novela que le interesaba y de la que creía se podía sacar una buena película. La novela se llamaba El pisito. Yo no la había leído y cuando lo hice (me la dio Kelber), dije inmediatamente que sí, que me gustaba mucho y que desde luego estaba dispuesto a hacer esa película. Entonces buscamos a Azcona, hablé con él, y me explicó que la película la iba a hacer Ferreri. Me puse a leer todo lo que tuviese Azcona, y encontré Los muertos no se tocan, nene, que presente en lugar de El pisito sin que gustase a los productores. No lo admitieron porque toda la novela sucede en un velorio. A continuación Azcona me dio un cuento que acababa de publicar en "Arriba" llamado "El paralítico". En aquel momento lo que luego habría de llegar a ser El cochecito, no me gusto me pareció que quedaba corto, que no había manera de extender aquello a una película. Fue un error de cronometraje. Luego, cuando repasando me gustó la idea, y trate de dirigir la película, ya era tarde ya la tenía Ferreri. De manera que he llegado tarde a estas dos películas que tanto me gustan: El pisito y El cochecito.

Todavía hubo una última oportunidad cuando se dijo que Ferreri no haría El cochecito. Yo creí que no le interesaba ya, y pedí hacer la película. Cuando supe que se trataba de dificultades de otra índole, de que parecía ser que no querían que Ferreri hiciera cine en España, y que se estaban haciendo presiones, retiré mi candidatura rápidamente.

Para entender esta manera de trabajar hay que comprender el grado de complicidad que existía entre Azcona y los directores con los cuales él trabajó. No eran contratos profesionales basados únicamente en el dinero sino en proyectos comunes llenos de entusiasmo (basándonos en los trabajos de esta investigación que abarcan los primeros años en la carrera como guionista de Rafael Azcona). Era una relación profesional pero también personal, de amistad, de inquietudes e ideas llenas de reciprocidad que luchaban por mostrar una España diferente a la reflejada hasta ese momento. Estas mismas preocupaciones se verán reflejadas en sus trabajos de manera muy homogénea.

Además pondrán de manifiesto su gusto por la confusión de los géneros, el rechazo a un solo relato y a una sola línea argumental y el placer por la variedad de historias entrecruzadas entre sí. En los guiones de Azcona serán constantes los diálogos sordos y las conversaciones corales en mitad del caos, magistralmente llevados a la pantalla por José Luis García Berlanga.

Un ejemplo clarísimo lo encontramos en esta escena de Plácido, donde los personajes tras la subasta llegan a casa de la familia organizadora del evento y graban en directo para la radio las impresiones del pobre cenando a la mesa:

INT/NOCHE

PLÁCIDO

Desde luego, esto hace un ruido más raro

QUINTANILLA

*¿Y no será de los cables? Sería horrible que
Se produjera un corta circuito.*

OLMEDO

*Bueno, este enchufe lo necesito libre para la
Retransmisión directa, que es lo que me interesa
Usted arréglese como pueda.*

PLÁCIDO

*Don Gabino, déjeme que me vaya. Claro esto lo
Pueden hacer ustedes solos.*

QUINTANILLA

¡Uff! ¡Qué pelmazo! ¡Qué pelmazo es usted! No lo

Hemos arreglado todo con el notario.

PLÁCIDO

*Sí, pero yo hasta que no tenga la letra en el
Bolsillo no estaré tranquilo.*

DONCELLA 1ª

Don Gabino, estos señores dicen...

PERIODISTA

Buenas noches, somos de la prensa local.

OLMEDO

*Mucho gusto. Siéntese, por favor, los señores
Vienen enseguida ¡eh!*

DONCELLA 2ª

La cabecera ¿dónde está?

DONCELLA 1ª

*Aquí y ahí... Ha dicho la señora que sirvamos
primero al pobre y después a la artista...*

DONCELLA 2ª

*A mi estos cables me ponen nerviosa... ¿No me
Dará corriente cuando sirva la sopa?*

OLMEDO

*No se preocupe serrana...Y si le da, aquí
Estoy yo para echarle una mano...*

QUINTANILLA

*Olmedo, por favor... Ya están aquí. Coja el magnetofón.
Ya están ahí pronto el magnetofón.*

PLÁCIDO

El magnetofón

QUINTANILLA

*Doña Encarna quiere la cinta completa...Enchúfelo ahí.
Buenas noches.*

Dª ENCARNA

Hola

ERIKA

Que casa tan bonita, señora.

Dª ENCARNA

Sencillito, sencillito, ¿no tendrá usted frío?

ERIKA

Que va, para el frío el que se pasa en los estudios.

ANCIANO

Donde hacía frío era en la calle, en la cabalgata me he quedado pasmado.

SR. GALÁN

¿Está listo el aperitivo? Pase por aquí.

ANCIANO

¿Dónde me pongo señorita?

SR. GALÁN

*Ahí mismo. A ver la mahonesa. Puede tomar de
Todo, eh, de todo.*

OLMEDO

*Bueno, se me hace tarde, tengo que empezar la
Retransmisión. Hablen... Algunas risas... Que se
Note alegría. Señores, señoras, muy buenas
Noches. Nos encontramos en la acogedora casa
de los señores Galán. La señora de
Galán, como ustedes saben, es la presidenta
de la Comisión de Damas que ha organizado
esta campaña de maravillosa hermandad.*

SRA GALÁN

Gracias... ¿Caviar?

OLMEDO

*...de magnífica calidad, de hondo significado,
esta cena que va a reunir a pobres y ricos en
todos los hogares de nuestra ciudad.*

QUINTANILLA

Parece jamón.

PLÁCIDO

*Don Gabino, por favor, que mi familia me espera
en el urinario.*

QUINTANILLA

¡Hombre! ¡Que sale todo, eso no! Que sale todo.

OLMEDO

...Y ahora el pobre, gentilmente servido por la

estrella de cine, se dispone a tomar el aperitivo.

ERIKA

Coma, es un langostino.

ANCIANO

No, sapos no, que no me gustan.

OLMEDO

*Mientras los simpáticos muchachos de la prensa
Recogen su feliz imagen, vamos a entrevistar a
este anciano desheredado por la fortuna, para
que nos diga en nombre de sus compañeros que es
lo que siente en estos instantes...Por favor...*

ANCIANO

No, yo, no

OLMEDO

*Encantadora su modestia, si señor...Pero no
tenga miedo...Vamos a ver, ¿está usted contento?*

ANCIANO

¿Yo? Pues...uno no sabe...

OLMEDO

*Naturalmente que está contento, ¿y dígame? ¿Qué
opina de esa iniciativa que ha hecho posible que
usted y tantos como usted, compartan hoy la cena
con estas generosas familias?*

ERIKA

Diga que está muy emocionado.

ANCIANO

Pues yo...lo que dice aquí, la señorita.

OLMEDO

*Verdaderamente emociona ver este cuadro, simi-
lar al que todos ustedes están presenciando en
sus hogares...*

PLÁCIDO

No raja, ná el gachó

OLMEDO

*Y ahora pasemos de la serrana vejez a la esplen-
dida juventud, vamos a entrevistar a una gentil*

Señorita, amable, simpática...

PLÁCIDO

No... Yo me voy al notario.

QUINTANILLA

Plácido.

OLMEDO

...bellísima, que ha venido hasta nosotros

Para realzar la campaña con su presencia. Por

Favor ¿cuántas películas ha hecho?

ERIKA

Recientemente una con los americanos.

OLMEDO

¿Qué papel hacías?

ERIKA

Me mataban a palos en un barco pirata.

OLMEDO

Esta película era ¿en color, technicolor o blanco y negro?

ERIKA

En color y cinemascope.

PLÁCIDO

Nooo, yoooo me voy al notarioooo.

Se trata de guiones muy hábiles porque bajo la apariencia del costumbrismo y de historias intrascendentes hay una lectura muy dura de la España de la época. La mayoría, pequeñas historias donde no hay nada que tenga grandeza, historias cotidianas que reflejan los problemas del día a día del ciudadano medio español de aquellos años. Porque Azcona va a realizar un cine, no olvidemos, que viene de la vida (según él existe un cine que viene del cine, pero ese no le interesa nada) por lo que cuanto más sepas de ella, mejor. Para Azcona las historias no tratan de lo que uno vive sino de lo que uno ve, de hecho él mismo ha confesado en más de una ocasión que no aprendió demasiado viendo las películas de su época.

Finalmente hay que destacar el método de trabajo de Azcona que nace, como se ha podido ver en este apartado, fruto de la improvisación de un grupo de amigos unidos por la

preocupación de un país cultural y socialmente estancado. Azcona y Berlanga formarán a partir de estos años el tándem perfecto del cine español.

7.2. *La censura*

La censura cinematográfica ha existido desde siempre aunque, a día de hoy, la más conocida sea la franquista. Aproximadamente en 1913 aparecieron las primeras normas de censura, más tarde durante la dictadura de Primo de Rivera se endureció en cuestiones morales y aunque pueda parecer extraño, aunque en menor medida, ésta perduró durante la República española y llegó a su punto más alto con el franquismo.⁸⁵

En España no existió hasta 1963 un código que reuniese todas las normas de la censura caracterizándose así por el caos y la arbitrariedad (habiendo incluso diversidad de juicio sobre una película en el seno de una misma Junta de censura).

La censura en España tenía dos fases:

- La censura del guión: todo productor que quisiese rodar una película debía presentar el guión literario ante la censura. El juicio podía ser favorable o no o favorable con reparos. Una vez pasado esto se les daba el permiso de rodaje.⁸⁶
- El visionado de la película: realizada la película se abría una primera fase con la presentación de ésta y nuevos documentos y trámites así como pasar por la Junta de Clasificación y Censura para obtener la licencia de exhibición y, en su caso, la protección estipulada.⁸⁷

En la dictadura la cinematografía española estuvo absolutamente mediatizada por el control directo de los sistemas de protección a la producción.

En 1950 la cinematografía dependía del Ministerio de Industria y Comercio, del de Hacienda, de Presidencia del Gobierno, de la vicepresidencia de Educación Popular de FET y de las JONS y del Ministerio de Educación Nacional.

⁸⁵ Bardem y Berlanga han manifestado en alguna ocasión que ellos inventaron la censura ya que hasta la aparición de las primeras formas de la disidencia aquella era poco menos que innecesaria.

⁸⁶ Una Orden del día 22 de mayo de 1953, regulaba la concesión de los permisos de rodaje, requisito indispensable para la producción de una película, para la cual los guiones debían pasar una censura previa. A veces se introducían modificaciones sobre el guión y en otros casos directamente se prohibía. Normalmente los censores eran más estrictos en la primera fase del guión que con la película ya acabada.

⁸⁷ De igual modo podía ser favorable o no y cumplía tres objetivos: el permiso de la exhibición, la calificación por edades y la clasificación a efectos económicos que determinaba la subvención económica del Estado a la película.

Hecho que cambiará en 1951 cuando se crea el Ministerio de Información y Turismo al mando de Manuel Fraga Iribarne y de cuya regulación nacen la Dirección General de Cinematografía y Teatro y el instituto de Orientación Cinematográfica. Esta nueva Junta tenía a su vez dos ramas: la de clasificación⁸⁸ y la de censura. La primera clasificaría las películas en diferentes categorías atendiendo a sus valores técnicos, artísticos y comerciales y la segunda acometía una censura siguiendo criterios morales, políticos y sociales.

La censura afectó a todo tipo de expresión: poesía, novela, artes plásticas, teatro... Pero siempre ejerció con más dureza sobre el cine puesto que tanto el régimen franquista como la iglesia eran plenamente conscientes de la capacidad y fuerza de la imagen y del carácter de medio de masas que concurren en cualquier producción cinematográfica.

La censura va a ser esencialmente "moralista" lo que se va a traducir en aspectos relacionados con las relaciones sentimentales y de pareja y el sexo, en ocasiones, paranoicamente.⁸⁹

Además del peso que tenía la Iglesia Católica en la censura⁹⁰, ésta creó (el 8 de marzo de 1950) una Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos; por lo que además de la doble censura, ideológica y económica de la Junta de Clasificación y censura la cinematografía española debía enfrentarse también a la particular clasificación moral de las películas que hacía la Iglesia para sus fieles.

En el terreno político la censura debía ocultar la representación de la pobreza y miseria social que azotaban al país. Pero la pregunta es, ¿qué censuraba la censura? Prácticamente todo, pero como se ha dicho anteriormente y bajo la mirada de la Iglesia se insistía más sobre los asuntos morales. En líneas generales, los censores solían ser especialmente celosos por cuestiones muy explícitas, descuidando así las cuestiones más implícitas...

La censura española no será lineal a lo largo de su historia sino que evolucionará dependiendo del período. Los años 40 supusieron una férrea censura en el cine relajándose después para volver a crecer en celo hasta la década de los 50 y, sobre todo, alrededor de los años 1956 y 1958. En los años 50 la ligera apertura del país incrementó la necesidad de vigilancia por parte de la censura, de manera que esa actividad tuvo una

⁸⁸ Se establecían seis categorías: Interés Nacional con un 50% del coste de la película reconocido, de Primera A (con un 40%), Primera B (35%), Segunda A (30%), Segunda B (25%) y Tercera, a la cual no se le reconocía nada del presupuesto.

⁸⁹ El tema de la moral católica será un tema clave y uno de los mayores problemas de la censura española, pasando, en ocasiones, por alto denuncias más graves de la situación española.

⁹⁰ Los censores eclesiásticos tenían potestad de veto.

significación que en los años 40 nunca había alcanzado, además también de asegurar la producción de cine español⁹¹.

En relación a todo esto Santos Zunzunegui expone:

“En febrero de 1963 llegaron las paradójicamente ansiadas normas de censura por una industria deseosa de saber a qué atenerse Normas de Censura Cinematográficas en las que junto a las pintorescas Normas Generales se enumeraba una prolija casuística de temas y motivos que había que prohibir y, por si fuera poco, se dejaba amplio campo a la intervención del censor mediante la referencia como criterio evaluador a nociones tan subjetivas como el recurso al buen gusto”.

A continuación, se ha creído conveniente estudiar los casos de censura concretos en cada una de las cuatro películas que concierne a la investigación de este trabajo.

El Pisito:

El 10 de julio de 1958 la Junta de Clasificación y Censura la calificará con la categoría de Segunda A. La productora que había presentado un presupuesto de 3.446.950 ptas. al final conseguirá uno de 2.100.000 ptas.

La escena en la que Rodolfo y Petrita se acarician sensualmente frente a la cama de la moribunda anciana será eliminada en la segunda fase de censura una vez rodada la película.

Según J.M Pérez Lozano (Film Ideal, 1964):

“*El Pisito* no es una gran película. Pero es una película importante. No hará época como punto de partida para una tendencia cinematográfica, pero visto el páramo, la Siberia que es el cine español, sin imaginación, sin originalidad, sin temas, sin actores, sin nada de nada, *El pisito* destaca, por lo menos, como un trozo blanco de cuarzo en un montón de adoquines”.

⁹¹ *La censura en el cine español es un verdadero modo de producción por la amplitud y la radicalidad con que afecta al contenido de las películas. El Estado pues estableció las bases para una renovación industrial. Pero, al mismo tiempo, se aseguro de que el contenido de las películas no afectase en absoluto al férreo control ideológico que mantenía sobre los ciudadanos y creadores*, Historia general del cine. Nuevos cines (años 60), vol. XI.

El pisito, para Manuel Villegas López es un drama contemporáneo de los “sin casa”. Ya Zavattini y De Sica trabajaron en *El techo* por ejemplo, pero en el caso de Azcona para Villegas, se convierte en seguida en un juego macabro porque está tomado de un hecho verdadero sucedido en Barcelona (hechos que ocurrían con frecuencia para heredar las pensiones de viudedad de los viejos militares de la guerra de Cuba y que Arniches ya trató con los recursos del sainete madrileño, seguramente sacados de tipos verdaderos: los pícaros moribundos falsos).





El cochecito:

Censura:

El 25 de octubre de 1960 la Junta de Clasificación formada por Rodolfo Gijón, Alberto Reig, Manuel A. Zabala, Luis González Viñas, Tomás Covián y Jesús M^a López Patiño delibera sobre el coste de producción y la clasifica de Primera B con una protección del 35% del coste.

La Junta de Censura que estaba formada por los siguientes miembros:

- Presidente: José Muñoz Fontán.
- Vicepresidente: Alfredo Timermans.
- Vocales: Padre Manuel Villares, Mariano Daranas, Miguel Cuartero y patricio González de Canales.

Establece el 20 de septiembre de ese mismo año las siguientes modificaciones sobre el guión de Azcona:

- Suprimirse la injuria “ladrón” del hijo al padre.
- Suprimirse el plano del Guardia Civil diciendo al viejo “¡Venga vamos!”.
- Eliminar el diálogo sobre el primo de la criada.
- Y, por supuesto, la censura franquista no dejó pasar el final del film en el que se hace referencia al envenenamiento y por tanto asesinato, por parte de Don Anselmo a su familia por inmoral, en la versión finalmente proyectada en España Don Anselmo se arrepentía a tiempo y avisaba a su familia para evitar el envenenamiento colectivo⁹².

Finalmente se aprobará la 3^a versión del guión.

El 25 de noviembre de 1960 se establece en el avance de la película que la versión de *El cochecito* es Autorizada para todos los públicos.

⁹² ¿Por qué este cambio que echa abajo todo el armazón lógico-absurdo del film? Si es por el convencionalismo de tipo ético, no puede ser más contraproducente, porque don Anselmo deja de ser un maníaco para convertirse en un consciente malvado. (Manuel Villegas López en Film Ideal, 1963)

El cochecito fue nominada al León de Oro en el Festival de Venecia de 1960, obteniendo finalmente el premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica en dicho certamen.

El diario *L'Express* dijo al respecto:

"El cochecito nos ofrece una asombrosa sátira del franquismo ¿Es hacer propaganda de la película al traducirlo así? Sinceramente, no lo creo. Especialmente porque gran número de estas imágenes no necesitan traducción. Pienso en esa familia madrileña que nos presenta, en esos pequeños burgueses roñosos, mezquinos, hipócritas, encorsetados en un orden moral y viviendo en pleno 1960 como se vivía en 1880, en esos enormes crucifijos sulspicianos, guardianes de tesoros, la caja de los hilos, las joyas de la usurera como centinelas del dinero; en esos dos hermanos de la caridad, límpidos y suaves".

Por su parte, Manuel Villegas López defenderá el film con las siguientes palabras en los números 69 y 70 de la revista *Film Ideal* de 1961:

"El realismo, el neorrealismo del film, se centra en los personajes (muy bien trazados) y en los decorados de la casa de familia media española, muy buenos, con una magnífica fotografía de Baena. La música y los ruidos en constante disonancia, son un acierto; Ferreri dice que los oye así, en España, en Italia, ruidosos por naturaleza. Podríamos marcar lagunas en una narración trazada a lo ancho, para dar su línea a todos los personajes; en la novela de Azcona la acción es lineal sobre la ruta única de don Anselmo. Pero hay que aceptar la película tal cual es, porque es un excelente film".

Tras rodar esta película las autoridades franquistas no renovaron el permiso de residencia de marco Ferreri lo que le llevó a regresar a su país y continuar allí su carrera cinematográfica.





Plácido:

Censura:

La rama de Clasificación y Censura con sesión el día 10 de octubre de 1961 estableció la categoría de Primera A para la película con un valor estimado de 5.960.000 ptas.

La lectura estuvo en manos de Esteban Romero, el padre Villares y García Escudero, quienes exigieron ciertas modificaciones con fecha a 31 de octubre de ese mismo año:

- Acortar la escena de la artista poniéndose la liga, dejando solamente un plano medio rápido.
- Suprimir el plano de la señora moviendo la cabeza al moribundo para que dé su consentimiento en la boda “in- artículo mortis”.
- Modificar la secuencia del centinela, en el sentido de que se aclare que se trata de un cuartel y sustituir el Santo y seña “España” por otro.

El 15 de noviembre de 1961, en el nº84 de la revista Film Ideal, podía leerse:

“Bueno: se estrenó “Plácido” en Barcelona. Y ya ven ustedes como no pasó nada. Ni manifestaciones por las calles ni voces subversivas. Los mendigos siguen postulando por la vía pública, viviendo de la limosna de los compasivos. Y los “Plácidos” con una letra de cambio en perspectiva, siguen angustiados, del taller al Banco y del Banco al notario...Sin que esto sea ningún drama, ni siquiera un sainete fuera de lo ordinario”.

Con Plácido, según la revista Film Ideal de ese mismo año, se va a repetir lo que ya pasó con *Los golfos* y *El cochecito*, que cuando se vieron por los espectadores éstos ya tenían una idea preconcebida por las opiniones negativas de los que creían saber mucho de cine. Luego los éxitos internacionales de esos films y las excelentes críticas que tuvieron suavizaron sus opiniones. El fenómeno es curioso y parece más nacido del derrotismo español (con no poco de envidia incluso en los que no hacen todavía cine) que de la calidad de esos films.

El crítico de cine Juan Cobos da su opinión personal diciendo que:

“Plácido es el primer intento logrado de film social colectivo que se hace en España, para él otros films de estos mismos años no tiene ese carácter de “fresco nacional” que presenta el film de Berlanga”.

Es cierto también que para mucho público de esa época lo más sutil de la película se escapa quizás en una primera visión, pero es porque se trata de un público poco habituado a no buscar nada en la imagen, a que todo esté liso y llano y a que los personajes hablen por turno de buenas maneras y con frases bonitas (a veces cursis)...Frases que nunca oímos decir al portero, ni al dentista, ni a la señora elegante. En relación a esto encontramos opiniones en las revistas cinematográficas de la época en las que se puede leer que *Plácido* no es un film de una sola visión. Cada vez que se encuentran cosas nuevas, se aprecia mejor la estupenda dirección de actores que ha hecho Berlanga⁹³.

García Escudero dirá al respecto:

“Muy importante es poco. *Plácido* es la película mejor de Berlanga, lo cual, siendo Berlanga nuestro mejor director, significa que *Plácido* es la mejor película que se ha realizado hasta la fecha en el cine español”.

Plácido no fue finalmente al Festival de Venecia, hecho que relata perfectamente Juan Estelrich (ayudante de dirección del film) en las “Notas sobre un film de Berlanga” publicadas en *Temas* de cine ese mismo año:

“Había que llegar. Todo el mundo colaboró, cada uno desde su rincón. Y el 29 de julio tuvimos la copia cero en Madrid. El mismo sábado vimos la película para control y el lunes 31 de julio (fecha tope) estaba lista. Lo único que no había previsto la producción es que iniciándose las vacaciones el primero de agosto, y siendo el 31 el único día hábil de este fin de semana, los señores que tenían que ver la película habían tomado sus vacaciones el sábado, y los que quedaban, o no eran suficientes, o no tenían facultad para ejercer la censura. La película no acudiría al Festival.”

⁹³ Sin duda, el único director español capaz de dirigir así a un grupo tan numeroso de intérpretes y mostrarlos tan diferentes a como los vemos a diario en manos de directores que no consiguen sino amanerarlos y decir luego que en España no hay intérpretes (Film Ideal, 1961).





El Verdugo:

Censura:

El film tuvo muchos y desafortunados encuentros con la censura, tanto en las fases de preproducción y rodaje como en las de postproducción y explotación. El guión pasó numerosas revisiones y sufrió un total de 17 cortes.

La idea original de la película estaba basada en una historia real contada por un amigo de Berlanga a éste en la cual un abogado de oficio tuvo que asistir a una ejecución y vio como le era administrado un tranquilizante al propio verdugo por su gran nerviosismo.

Además la realización de la película coincidió con la ejecución de Julián Grimau y de los anarquistas Francisco Granado Gata y Joaquín Delgado Martínez quienes fueron ejecutados a garrote vil por parte del Gobierno de Franco.

La Junta de Clasificación y Censura del 22 de enero de 1963, estableció que no existían a su juicio reparos fundamentales, si bien creían necesario suprimir o modificar algunas secuencias en las que, innecesariamente, se abusaba de escenas eróticas, de esta manera podían autorizar el guión.

- Suprimir o dejar simplemente insinuada la acción pasional entre José Luis y Carmen en el campo.
- Suprimir o dejar simplemente insinuada, despojándola de todo su crudo realismo, esta larga secuencia en la que Carmen y José Luis, aún solteros, hacen vida marital y son sorprendidos por el padre de ella.
- Modificar la graciosa secuencia del estreno del colchón de muelles por el matrimonio José Luis y Carmen, quitando las frases y actos de intimidad conyugal demasiado claramente expuestos.

El 24 de enero de ese mismo año la Comisión delegada para censura de guiones cinematográficos formada por P. Staehlin y Sres. Cano y Auz, realiza un nuevo informe-propuesta de la sección de licencias e inspección de cine, con una serie de advertencias al productor solicitante:

- Cuidar la escena pasional entre José Luis y Carmen.
- Cuidar las secuencias nº9 y 8.
- Cuidar la secuencia nº10.

- Cuidar la secuencia nº11, especialmente el reparto de billetes por el Sacristán, suprimir el organista comiéndose recortes de formas y que figure el párroco actuando en la ceremonia del matrimonio.
- Cuidar la secuencia 17, suprimiendo la sugerencia del certificado de “afecto al régimen”.
- Suprimir la sonrisa del verdugo con los Guardia civiles.
- Cuidar la secuencia nº21.
- Suprimir la frase “¡Dos niños al año vamos a tener con ese invento!”.
- Suprimir la solicitud de José Luis a Carmen.
- Suprimir la alusión de Carmen a quitarse la bata.
- Suprimir la sombra del maletín sobre unos “fenomenales” cuerpos de mujer en bikini.
- Suprimir la presencia de señoras en la ejecución.
- Suprimir la letanía del director, frailes, representantes de magistratura...

Además a lo largo de todo el desarrollo de la película deberá cuidarse la aparición de personajes que puedan resultar poco respetuosos.

Posteriormente, en la sesión del 17 de junio de 1963 se especificará que el guión en sí no tiene nada reprochable, pero que conociendo la identidad de sus realizadores, pueden existir en él una serie de insinuaciones que pueden hacer que de él resulte una película con muchos peligros.

El 3 de octubre de 1963 será clasificada de Primera A.

El 13 de noviembre de 1963 se procedió a revisar la película hispano-italiana de “El verdugo” y desestimar su calificación como “película de Especial Interés Cinematográfico” como respuesta a una carta enviada por Nazario Belmar Martínez consejero delegado de la productora Naga Films.

El 13 de abril de 1964 la Junta de Clasificación y Censura con los vocales: padre Villares, padre Carlos M^a Stahelin, padre Luis G. Fierro, Víctor Aúz, Elisa de Lara, Luis Ayuso, José Luis de Celis y Orve, José M^a Cano y Marcelo Arroita-Jaúregui en la que actúa de Secretario Sebastián Bautista de la Torre queda acordado por unanimidad que el film se autorizará para todos los públicos.

La película fue invitada a la Mostra de Venecia por los organizadores del Festival⁹⁴, provocando todo un escándalo, pese a todo ello el film obtuvo el Premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica.

En la revista Nuestro cine de 1964, encontramos en Sección Crítica el siguiente texto de César S. Fontenla que ayuda a imaginar la acogida del film por los críticos:

“Ahora llega a las pantallas comerciales, y mi opinión es sensiblemente la misma, a pesar de la diferencia óptica que entraña el ver una película en un festival (con todos los elementos alienantes que indefectiblemente ello comporta) o en una sala ordinaria, abierta al público. Hay que decir que la película ha llegado a su destinatario lógico (una película se hace para el público y no para los festivales) disminuida en su metraje, una vez más (recuérdese *Los jueves milagro*) Berlanga ve una de sus obras adulterada. Pero a pesar de ello, y con los defectos que puedan ponersele, *El verdugo* es una excelente película [...] es una película merecedora de aplauso. Superior, desde luego, y con mucho, a sus últimas obras [...] Lo que más se ha reprochado a la película es el tratamiento humorístico de un tema trágico. Habría que preguntarse si de otro modo habría sido posible afrontarlo, y en todo caso hay que decir que, a través de la personal visión de Berlanga y Azcona, en ningún caso el humorismo anula el terrible patetismo de las escenas finales”.

Como ya dijo Berlanga en el número 22 de la revista Nuestro Cine en la superficie *El verdugo* es una película contra la pena de muerte, en lo más profundo, es un film sobre el compromiso, sobre la facilidad con que el hombre pierde su libre albedrío...

Pese a los problemas que tuvo el film en su estreno, hoy en día (según diversas votaciones y encuestas) ha sido elegida como una de las mejores (cuando no la mejor) películas españolas de todos los tiempos.

⁹⁴ En la víspera de la proyección veneciana se produjo una monumental tormenta política desencadenada por Alfredo Sánchez Bella, embajador español en Roma y miembro del sector más inmovilista del franquismo. Sánchez Bella, que había visto el film en un pase privado, salió furioso de la proyección y cargó contra la Comisión de Censura que había autorizado la cinta en una larguísima carta en la que atacaba también a la nueva política cinematográfica de José María Escudero (Las grandes películas del cine español, 2007).





8. Conclusión:

Con esta investigación se ha llevado a cabo el estudio de un aspecto concreto dentro del trabajo del guionista Rafael Azcona. Y así, confluyen dos preocupaciones íntimamente relacionadas que se han querido abordar más detenidamente que el resto de cuestiones: el intento por demostrar que se puede conocer una época de España a través de unos guiones cinematográficos, en su dimensión social; y la necesidad de saber hasta qué punto esos guiones nos acercan a la realidad de un país.

A partir de aquí, partimos de que Rafael Azcona fue el gran narrador de la España de su tiempo. Nadie como él radiografió la pobreza y la miseria española de los años 50, así como retratar mejor la inutilidad de la burguesía aburrida dispuesta a hacer cualquier cosa por sentirse bien...

Pero, como se ha podido ver en el curso de la investigación, Azcona no se conformó con contarnos la realidad objetiva de la época, no se adscribió a la corriente neorrealista imperante en esos años, fue más allá, observó la realidad y nos la devolvió transformada, enriquecida, la hizo más compleja y estimulante. Es importante señalar que no la cambió, simplemente la reforzó. Por ello, podemos afirmar de manera categórica que gracias a él generaciones futuras, como ya lo están haciendo, podrán imaginarse cómo vivían y sentían sus antepasados.

La mirada del autor ha sido única y particular, nadie ha sabido mirarnos así. Sus sesenta años de profesión se traducen en décadas de empeño y virtuosismo para narrar una España como guionista de cine y televisión.

Sus guiones han sido a la vez patéticos y ridículos, en un mismo instante producían risa y llanto pero es algo que como él bien decía ocurría constantemente en la vida real, y eso es lo que realmente importa, que la gente reconozca esa realidad.

Rafael Azcona traslada su manera de ver la realidad y sus valores a los guiones, en ellos va a expresar lo que siente frente a la sociedad española. La actitud crítica de éste no responde a un propósito de compromiso o de búsqueda de cambio, como hemos visto, sino a su personal visión del mundo y su franqueza a la hora de mostrarla.

En definitiva, en este trabajo no se ha partido de una sola premisa sino que han sido varios los caminos escogidos para acercarnos a la figura de Rafael Azcona, un análisis fragmentado mediante el estudio de los diferentes puntos de partida del universo “azconiano” rico en fuentes y precedentes dentro de la historia de España, de su personal forma de trabajo y de sus guiones que tanta información aportan sobre su persona...

9. Bibliografía:

Bibliografía del estado de la cuestión y empleada en el trabajo

BAENA, J.J, “El cochecito”, *Temas de Cine*, 1960, pp.13-14.

BIESCAS, José Antonio y TUÑÓN DE LARA, Manuel, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980.

CABEZÓN, Luis Alberto, *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.

CABEZÓN, Luis Alberto, “Cuando La Rioja encontró a Azcona”, *Belezos*, nº4, 2007, pp. 51-56.

CABEZÓN, Luis Alberto, “Rafael Azcona por Antonio Mingote”, *Belezos*, nº17, 2011, pp.4-13.

CAPARRÓS LERA, José Mª, CRUSELLS Magí y DE ESPAÑA, Rafael, *Las grandes películas del cine español*, Madrid, ediciones JC, 2007.

CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.

COBOS, Juan, “Nueva entrevista con Luis G. Berlanga”, *Film Ideal*, 125, 1963, pp. 449-458.

COBOS, Juan; GARCÍ, José Luis y VARCÁRCEL, Horacio, “Conversación con Rafael Azcona”, *Nickel Odeon*, nº 3, 1996, pp.152-159.

ESLAVA, Juan, *Verdugos y torturadores*, Madrid, Eds. Temas de hoy, 2003.

ESTELRICH, Juan, “Notas sobre un film de Berlanga”, *Temas de Cine*, 1960, pp.19-26.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

FRUGONE, Juan Carlos, *Rafael Azcona: atrapados por la vida*, Valladolid, 32 Semana Internacional de Cine, 1987.

GARCÍA BERLANGA, Luis, “Azcona y yo”, *Temas de Cine*, 1960, pp.13-14.

GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine español*, Madrid, ediciones Rialp, S.A, 1962.

- GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.
- GRACIA, Jordi y RUÍZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975), cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GUBERN, R. y FONT, Doménec, *Un cine para el Cadalso, 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.
- GUBERN, Román, MONTEVERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.
- HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo, cine español 1951-1961*, Valencia, Documentos filmoteca, 1993.
- LARROCHA, Eduardo, "Rafael Azcona: ni tragedia ni comedia, la vida se parece más a lo grotesco", *revista cultural Turia*, nº33, 2000, pp.199-207.
- NICOLÁS, María Encarna, *Breve historia de la España de Franco*, Madrid, Catarata, 2011.
- PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997.
- PÉREZ LOZANO, J.M, "Nada más que la verdad", *Film Ideal*, 1959, p.34.
- PRUNEDA, José Antonio, "entrevista a Rafael Azcona a propósito de El cochecito", *Film Ideal*, nº 49, 1 de junio de 1960, p.7.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana*, Madrid, Egeda, 2006.
- SAN MIGUEL, Santiago y ERICE, Víctor, "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine*, nº4, 1961, pp.3-7.
- SÁNCHEZ, Bernardo, *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006.
- SÁNCHEZ, Bernardo, *Rafael Azcona. Otra vuelta en "El cochecito"*, Logroño, Biblioteca Riojana, 1991.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997.
- SANTOS FONTENLA, César, "entrevista con Berlanga", *Nuestro Cine*, nº22, 1963, pp.4-11.
- SANTOS FONTENLA, César, "sección crítica", *Nuestro Cine*, 1964, p.53.
- TORRES, Augusto M., *Cine español años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- TUSSEL, Javier, *La España de Franco*, Madrid, Historia 16, 1989.
- VV.AA, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Editorial Mensajero, 1977.

VV.AA, *El cine español desde Salamanca 1955/1995*, Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1995.

VV.AA, *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, “nada más que la verdad”, *Film Ideal*, nº 69-70, abril de 1961, p.51.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, “neo-realismo y esperpento”, *Temas de Cine*, 1960, pp.7-9.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005.

Bibliografía complementaria y fuentes literarias empleadas

AZCONA, Rafael, *Vida del repelente niño Vicente*, Madrid, Aguilar, 2005.

AZCONA, Rafael, *El pisito: novela de amor e inquilinato*, Madrid, Cátedra, 2005.

AZCONA, Rafael, *Pobre, paralítico y muerto*, Madrid, Del Viento ed., 2009.

AZCONA, Rafael, *Estrafalarío I*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1999.

AZCONA, Rafael, *Los ilusos*, Madrid, Ediciones Arión, 1958.

AZCONA, Rafael, *Los europeos*, Madrid, Tusquets editores, 2006.

AZCONA, Rafael, *Los muertos no se tocan, nene*, Madrid, Taurus, 1958.

BAROJA, Pío, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

NIETO, Ramón, *Historia de la literatura española. Desde el 98 hasta nuestros días*, Madrid, Acento, 2001.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique, *El modernismo y la generación del 98*, Madrid, Editorial Playor, 1989.

Filmografía:

BERLANGA, José Luis, *Plácido* [película], Divisa Red, S.A, Madrid, 2004.

BERLANGA, José Luis, *El verdugo* [película], El País, Madrid, 2004.

FERRERI, Marco, *El pisito* [película], Manga Films, Barcelona, 2009.

FERRERI, Marco, *El cochecito* [película], Manga Films, Barcelona, 2005.

Documentos audiovisuales:

Documentales:

OLMEDA, Fernando, *Imprescindibles* [documental], RTVE, 2010.

TRUEBA, David, *Rafael Azcona, oficio de guionista* [documental], Canal +, 2007.

Programas de televisión:

Rafael Azcona, El Reservado, Aragón T.V, 2007.

El verdugo, Versión Española, RTVE, 2007.

Rafael Azcona, el genio discreto, Informe Semanal, RTVE, 2008.

Autorretrato: Rafael Azcona, Tesis, Canal Sur, 2009.

Rafael Azcona y Antonio Mingote, Dime con quién andas, TVR La Rioja, 2012.