

# ANTES QUE EL GUIÓN. SOBRE ESTRAFALARIO/ 1 DE RAFAEL AZCONA(1)

Raquel Macciuci

---

Universidad Nacional de La Plata

## Resumen

El presente artículo analiza el libro de relatos de Rafael Azcona anunciado en el título, con especial detenimiento en la utilización que el autor hace de procedimientos propios del grotesco. Asimismo propone una explicación de la ausencia del nombre de Azcona en las principales historias de literatura española a partir de dos ejes fundamentales: el desvío del canon narrativo hegemónico de posguerra y la divisoria existente entre el campo disciplinario del cine y el de la literatura.

## Abstract

The following article analyses Rafael Azcona's mentioned short stories book, thoroughly looking into the author's use of procedures belonging to the grotesque. It proposes, likewise, an explanation of the absence of Azcona's name in the most important histories of Spanish literature by means of two main lines of research: the deflection on the post war—hegemonic narrative canon and the dissociation between the disciplinary fields of literature and cinema.

**Palabras clave:** Rafael Azcona; Narrativa de posguerra; Grotesco; Canon.

...en Literatura no debemos condenar ni temer el cruzamiento incestuoso, ni ver en el la ofensa mas leve a la santa moral y a las buenas costumbres. De tal cruce no pueden resultar mayores vicios de la sangre común, sino antes bien depuración y afinamiento de la raza y mayor brillo y realce de las cualidades de ambos cónyuges.

Benito Perez Galdós. Prólogo a *Cassandra*.

## 1. Escritor guionista

El jueves 15 de junio de 2000 el escritor Francisco Umbral tituló "Rafael Azcona" su columna diaria en *El mundo*, en la misma semana en que en Valencia la r. Universidad Internacional Menéndez y Pelayo rendía un homenaje al renombrado guionista en el *Centre de Formació de Guionistes*. El escritor madrileño decía de su colega logroñés: "Lo cierto es que hay un Berlanga un Saura?— anterior o posterior a Azcona, pero nos interesa sobre todo el Berlanga / Azcona, el Saura/ Azcona", (...),"tenemos aquí uno de los mayores guionistas del mundo", "Azcona no escribe una palabra en vano. No ha renunciado jamás a la literatura, aunque haya renunciado al libro". (Umbral, 2000). Por

los mismos días, el crítico de cine Esteve Riambau afirmó:

...les conferències i debats que aquests dies s'han produït a València, ciutat azconiana per excel·lència, han vingut a corroborar alit) que des de fa molt temps se sospitava: l'escriptor logronyès no només es un excel·lent guionista dotat d'una extraordinària personalitat pròpia sinó també un gran novel·lista i notable poeta. (Riambau, 2000)

Un paso más atrás en el tiempo, en 1983, Josefina Aldecoa publicó en Editorial Anaya una antología comentada de cuentos y fragmentos de novelas titulada *Los niños de la guerra*. Junto a los diversos nombres reunidos en el volumen —Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Rafael Sanchez Ferlosio, Juan Benet, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, Juan Manuel Caballero Bonald, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa— todos situados hoy en un lugar firme en las historias de la narrativa española de posguerra más autorizadas llama la atención el infrecuente nombre de Rafael Azcona, gran ausente en la bibliografía académica al uso<sup>(2)</sup> aunque infaltable en las obras dedicadas al cine español.<sup>(3)</sup> En las páginas dedicadas a Azcona, la compiladora dice:

la historia de la narrativa española de medio siglo no puede prescindir de *El pisito*, *El cochecito*, *El verdugo*, *La prima Angélica*. La literatura de Rafael Azcona está, además de en sus libros, en esas grandes películas realizadas por excelentes directores, interpretadas por excelentes actores, que Rafael ha escrito y que no son guiones ni esquemas, ni construcciones para soportar la imagen. Rafael es el gran escritor en cine. Lo saben todos los que aman la literatura, lo entienden todos los que aman su obra. (Aldecoa, 1983:108)

Haciendo caso omiso de géneros y clasificaciones, incluye en la misma serie dramas que fueron guiones, guiones que fueron novelas, y guiones que son algo más que un guión. Probablemente el gesto de Josefina Aldecoa inaugura el acercamiento a la obra de Azcona que según mis citas iniciales, parece prevalecer hoy; si no lo inaugura, al menos marca un rumbo en unos estudios literarios que suelen estar marcados en exceso por el canon de los géneros y de los compartimentos preestablecidos, estudios que crecen y se enriquecen cuando se cruzan diferentes disciplinas.<sup>(4)</sup> Sólo basta ver el amplio espacio que Azcona ocupa en libros que indagan diferentes aspectos de la cultura española de posguerra, aunque a menudo el guionista esté semioculto, de la mano de conocidos directores de cine, pero esa es otra historia.<sup>(5)</sup>

## 2. Los comienzos

Antes de entrar en el mundo del cine a partir de los guiones preparados para el director italiano Marco Ferreri, Rafael Azcona se había iniciado como escritor y humorista, destacándose en *La Codorniz*, insoslayable revista de humor en el mundo español de posguerra, en la que también desempeñó tareas de dibujante. Al comenzar la década del sesenta había publicado *Vida del repelente niño Vicente* (1955), *Los muertos no se tocan, nene*, (1956), *El pisito* (1957), *Los ilusos* (1958), *Pobre, paralítico y muerto* (1960) y *Los europeos* (1960).

La publicación en 1999 de *Estrafalario/1*, volumen que reúne tres novelas cortas de Azcona, o cuentos largos -quizás el término *nouvelle* aún no había arraigado por esos años- por la editorial Alfaguara, es otro signo de la recuperación del escritor que subyace al guionista. La barra y el número 1 que siguen al título del volumen, anuncian nuevas entregas. Para esta edición fueron seleccionados *Los muertos no se tocan, nene*, *El pisito*, que lleva el subtítulo *Novela de amor e inquilinato*, y *El cochecito* -el cual se había dado a conocer en *Pobre, paralítico y muerto*. El primero no pudo ser llevado al cine por intervención de la censura, los otros dos fueron el punto de partida de las películas dirigidas por Marco Ferreri que llevan esos mismos títulos.(6)

Hallar aquellos libros de la posguerra para cotejar primeras y últimas versiones no es sencillo. La tarea queda pendiente; no obstante, la edición de 1999 permite un acercamiento a textos que merecen ser abordados desde el campo de la literatura. La convicción de que el guionista de Logroño no se comprende sin su faz literaria surge a cada paso de las indagaciones sobre su obra y de los razonamientos de las distintas personas que han compartido algún momento de su vida profesional.

## 3. El libro

En primer lugar el lector se encuentra con un encabezamiento peculiar, en tanto "estrafalario" es un adjetivo que no proporciona información sobre los temas de los relatos, antes bien, alude a una cualidad, un atributo, y puede tener más de un sentido. Según el diccionario "estrafalario" significa en primer lugar, "desaliñado en el vestido o en el porte"; también "extravagante en el modo de pensar o en las acciones". Si bien el título del libro parece hacer referencia a los rasgos y actitudes de los personajes, porque sin duda son estrafalarios, desaliñados y realizan acciones desusadas y sorprendentes estos personajes azcontianos, el singular — estafalario y no estrafalarios— añade la acepción de "repertorio", "colección", insertándose en el paradigma de "bestiario", "muestrario". "Estrafalario" es además sinónimo de "estrambótico", "ridículo", "grotesco", "esperpento": Si se unen los tres sentidos más evidentes: "seres desaliñados y de conductas inusuales", más "colección", más "esperpento", se observa que Azcona se sitúa en el

camino de la fecunda tradición hispana de la sátira y la burla, revitalizando prácticas que según han señalado distintos especialistas, lo conectan con Valle Inclán, con Arniches, con Quevedo. Se establece desde el título una filiación dentro de la cual la asociación de "desaliño", "bestiario" y "esperpento" adquiere mayor resonancia y significado.

Los tres relatos, de *Estrafalario/1*(7)(Azcona, 1999) desbordan la concentrada estructura del cuento, pero no son lo suficientemente extensos y profusos para llamarse novelas. Si aceptamos que la última versión de *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina, de 1999, expandida e independizada del volumen *Cuentos de la isla del tesoro* en que apareció inicialmente, es, según declara el propio autor en el prólogo, una *nouvelle*, *nouvelles* son entonces los "estrafalarios" azcontianos. Sin embargo, la ramificación y fuga del argumento sufren un cambio notable del primero a los siguientes dos relatos que integran el libro de Azcona.

*Los muertos...* es una narración organizada alrededor de un suceso corriente: la muerte, velatorio y entierro de un casi centenario anciano rodeado de tres generaciones de deudos. Los compromisos y formalidades que nuestra cultura ha creado en torno al deceso de un miembro de la clase media dan origen a un nutrido y abigarrado fresco de la sociedad española retratada desde todos sus posibles estamentos. La muerte de un longevo funcionario municipal es un disparador de poses y de sentimientos fingidos captados por un ojo mordaz e incisivo que recrea una vez más en la literatura española el proscenio de las vanidades sociales y los entretelones de sus miserias morales y materiales. Según el propio Azcona, no es la muerte misma el objeto de burla sino el montaje que la sociedad, funerarias por medio, dispone en torno a ella:

...yo hago irrisión no de la muerte, que es una cosa muy obscena, y por lo tanto, cuanto menos se toque, mejor, sino de la buena prensa que ha tenido y que tiene (...) Qua asco las pompas fúnebres. Es lo que dice, con política corrección, la dedicatoria de ese libro que he publicado, *Estrafalario/1*: "A las Pompas Fúnebres, sin cuyo concurso la Muerte no sería una cosa de tanto lucimiento". (Riambau y Torreiro, 1999:20)

*El pisito* y *El cochecito* están contruidos alrededor de una historia central, un conflicto que se desenvuelve durante un periodo de varios meses, lapso relativamente extenso comparado con la jornada escasa que insume la acción de *Los muertos...* A diferencia del primer relato, en estos se delinear claramente unos personajes principales, atrapados por un conflicto que no pueden resolver sino de una manera innoble. Al final obtienen lo que buscaban, pero la solución los ha degradado a un estadio aún peor que aquel del cual partían. Son también estrafalarios, pero con una cuota esencial de patetismo y

drama, sólo atemperada por el humor negro -negro pero no lúgubre, como se verá más adelante.(8) Aparece aquí una dirección del grotesco distinta de la seguida en *Los muertos...* En este relato, la galería de personajes, muchos de ellos cercanos al tipo del género de costumbres, son verdaderos títeres, abultados, descarnados y bufos. En cambio, en *El pisito* y *El cochecito* el humor cumple la función de evitar el sentimentalismo y la identificación del lector con seres que en situaciones extremas de necesidad y abandono realizan actos autodegradantes: En *El pisito*, Rodolfo Gómez, de 38 años accede a casarse con Martina Torralba, de 83, con el fin de heredar la renta limitada del piso donde ella vive y regentea una pensión, a su vez residencia del pretendiente. Solo dando ese paso y una vez muerta la anciana, el pensionista podrá coronar con el matrimonio un noviazgo dilatado durante catorce años por falta de vivienda. Petrita, la prometida, al principio rechaza la idea, pero luego, abatida por sucesivos fracasos en la búsqueda de un piso, se convierte en la impulsora esencial del proyecto. Por su parte, la anciana consiente para que el joven marido cuide de Teo, su gato, cuando ella falte.

*El cochecito* cuenta la historia de un anciano, don Anselmo Olmedilla, maestro jubilado que, condenado al papel de estorbo por su familia, desea ardientemente adquirir un cochecito para inválidos —y ser inválido— para compartir de igual a igual la amistad de un grupo de impedidos, del que se siente también marginado porque dispone de dos piernas sanas. Cuando advierte que su objeto de deseo se aleja definitivamente y a punto de ser declarado insano y enviado a un asilo por disposición de su hijo y nuera, el anciano da muerte por envenenamiento a todo el grupo familiar, incluida la criada y el novio de su nieta —la censura obligó a cambiar este final en la versión cinematográfica.

La crítica ha partido de los seres débiles e impotentes de Azcona, de sus miserias y extrema soledad, para hablar de la visión pesimista y sombría del escritor riojano. Observa Josefina Aldecoa que cuando el autor parece decir reid, el lector llora: "Esto que aquí veis" dice al lector, "es un divertimento. Reid. Pero lloramos" (Aldecoa, 1999:23). Sin embargo, creo que el pesimismo y la desesperanza que rezuman la galería de seres domésticos y desamparados, que no encuentran salida a dificultades menores que las circunstancias convierten en insalvables y trágicas, tienen un importante —aunque más oculto— contrapeso vital y estimulante.

Azcona carga las tintas, extralimita situaciones que la buena moral ya ha sancionado como indignas y condenables, acallando la mala conciencia de siglos. Así ocurre con el matrimonio por conveniencia, motivo sobre el que difícilmente se puede decir algo nuevo después de Leandro Fernández de Moratin, de Larra, o de García Lorca. Azcona le da un giro inusitado a partir de un caso que roza lo inverosímil —a esto contribuye la inversión del convencional binomio mujer joven desamparada / anciano bien situado— si no fuera

porque el autor dibuja tan sutilmente la encerrona material, pero sobre todo moral, en que se encuentran los protagonistas, convirtiendo el absurdo en necesidad, y las circunstancias en barrera infranqueable, hasta lograr que el lector se pregunte —y se alerte— "¿hasta dónde puedo estar seguro de que no haría yo lo mismo?", porque "todos y cada uno de ellos somos nosotros mismos", según ha notado la lúcida crítica de Josefina Aldecoa (1999:23). El absurdo(9) encarnado en existencias opacas y vulgares desalienta toda autocomplacencia o vanidad del lector, nadie se puede sentir a salvo. Y en medio del abismo aparece la fuga, la posibilidad de romper los moldes, la fórmula que burla el mandato. Si Azcona, como han notado los críticos, desnuda el desgaste de las relaciones institucionalizadas, —noviazgo o matrimonio— también muestra las posibles bondades de los despropósitos, el atisbo de contravención aun en las condiciones más doblegadas: si el matrimonio de la vieja y el pensionista hunde al protagonista en la indignidad, no tarda en hallar compensación cuando descubre que el vínculo deviene en una plácida, ideal, aunque tardía relación maternofilial, pues, "¿Cuándo se le hubiera ocurrido a una esposa normal (...) decirle: `Te voy a apuntar al Real Madrid para que vayas al fútbol los domingos, que aquí en casa lo aburres jugando a la brisca?' "(*El pisito*: 224). La institución matrimonial deja de ser abrumadora cuando de hecho no existe.

En *El cochecito* la vida de los hombres y mujeres postrados en sillas de ruedas no comparte ninguna perspectiva con la consabida piedad de las buenas almas. Entre los paráliticos hay clases, hay generosos y egoístas, ricos y pobres, infelices y optimistas y, como ocurre en *El pisito*, el distanciamiento humorístico disuelve en el lector toda posible superioridad, toda condescendencia piadosa de hombre sano compasivo: los paráliticos en su cochecitos se trasladan de un lugar a otro a su antojo, organizan excursiones, van al fútbol y miran los goles desde un lugar privilegiado, se apasionan, cantan, horan, ríen. Mientras tanto, el resto de la sociedad parece afectada por una parálisis más perniciosa e incurable; la energía desbordante de los lisiados la deja más al descubierto. "Nada, hombre, unos baldados" (*El cochecito*: 270) comenta uno de ellos desde su silla de ruedas después de ver al Real Madrid, su equipo de fútbol, perder un partido.

#### **4. La risa liberadora**

Como he anticipado, son frecuentes los comentarios sobre la obra de Azcona que subrayan su escepticismo y desesperanza, su atracción por la muerte y otros motivos sombríos; pero no faltan igual número de observaciones acerca de su tenaz espíritu libertario. Quizás del cruce de las dos tendencias pueda surgir una lectura de *Estrafalarío/1* que mitigue el tono negro del mundo azcontiano, aun si es el de posguerra. El propio escritor propicia una explicación: "...el humor facilita todo, aunque no hay que reírse de los demás, sino con los demás" (Riambau y Torreiro, 1999:28) explicación que

se aviene con sus géneros literarios preferidos: "En lo que a mi respecta y en cuanto a lecturas, siempre he consumido la literatura —y el teatro y el cine— como consumo comida: hay obras y alimentos que no me gustan, sin que eso signifique que no los respete —puedo recomendárselos a los otros— y la tragedia a palo seco no es uno de mis platos favoritos". (Macciuci, 2001: 190)

El fundamental recurso de la risa distanciadora, de la unión de lo trágico y lo cómico en la obra de Azcona remite a la larga tradición del grotesco permitiendo elaborar una hipótesis sobre su personal estética.

La vinculación del grotesco con las saturnales y la fiesta popular, su inclinación a lo dionisiaco, lo deforme e inestable, está sustentada por estudios que ya son clásicos en el campo de la teoría literaria, como los de Kayser (1964) o Bajtin (1971). Por otro lado, la presencia del grotesco asociado a la modalidad satírica tiene una especial fuerza en las letras y la plástica españolas: "...la sátira es una faceta preeminente de las bellas letras españolas; siempre ha habido en España una predilección por este tipo de literatura. Piénsese, por ejemplo, en el arte satírico de Juan Ruiz, Cervantes, Quevedo, Larra, Valle—Inclán o, en nuestros días, Juan Goytisolo". (Peale, 1979:189)

Según Bajtin, la fiesta popular y la cultura de la plaza pública representaron una importante contracultura en la sociedad del medioevo, siendo sus rasgos sobresalientes la presencia del humor, de los rituales carnavalescos, del lenguaje familiar y soez, en oposición al canon de la cultura oficial, seria, religiosa y feudal. En dirección opuesta al equilibrio clásico, el grotesco afirmará lo imperfecto, lo monstruoso, lo perecedero y no trascendente, y tendrá su punto de apoyo cardinal en la risa. La risa degrada y materializa, aproxima a la tierra, principio de absorción y nacimiento: al amortajar, siembra; mata y da luz; su rasgo esencial es la ambivalencia, nada es perfecto ni completo. A partir del reconocimiento de la dualidad del mundo, dará salida a los instintos que la estética apolínea silencia. Frente a la medida y el decoro, irrumpe lo bajo corporal, el mundo de lo escatológico, la genitalidad triunfante, la imprecación y el vocabulario malsonante, unido todo al ciclo de la naturaleza, en el que vida y muerte se suceden y reemplazan, negando y afirmando.(10)

La censura franquista para ejercer su función se valió de un canon no escrito pero casi invariable durante los cuarenta años que duró el régimen: encabezaban la lista de los pecados punibles las faltas contra la moral y las buenas costumbres, especialmente entendidas como "moral sexual" (Neuschafer, 1999: 49-50). La pacatería del Régimen a la hora de controlar el cuerpo de los españoles llegaba, es sabido, a límites inverosímiles. Azcona replica la cultura oficial con un cúmulo de personajes y motivos que remiten al juego liberador de la fiesta popular, a su vocerío y dinamismo, en despliegues corales que llevan su inconfundible sello.

En un juego que nivelando subvierte, exhibe en *Los muertos...* un mosaico de hombres y mujeres sorprendidos en gestos descompuestos y desarticulados. Rota la mínima formalidad y circunspección, saca a la luz tanto los impulsos vitales que igualan al pobre y al encumbrado, como las motivaciones mezquinas anidadas en el niño y el adulto. En una danza de la vida y la muerte, del hambre y de la abundancia, el sexo triunfa sobre la prohibición, el cadáver coexiste con la comilona del hambriento, las pulsiones genitales del joven compiten con las del anciano. Desde la moral más inflexible se propicia el quebrantamiento del incesto y el pundonor se desacraliza frente a las funciones fisiológicas básicas. La victoria de la risa sobre la muerte desbarata por un breve intervalo las prendas morales y la rectitud cristiana que exaltaba el franquismo, mostrando el envés del recato y el buen tono.

En *El pisito* el carnaval no desaparece pero la risa que logra romper el profundo dramatismo del anormal triángulo amoroso no es suficiente para convertirse en risa victoriosa ni para sobrevolar la atmósfera de opresión que asfixia al acorralado pretendiente. El patetismo de los personajes se agudiza porque la pobreza va unida a una silenciosa pero omnipotente presencia de la moral convencional. El peso de la autoridad tiene moralmente maniatado al protagonista, abarcando todo su reducido universo, desde el ocio a las relaciones laborales y sexuales. En este sentido, la visita de Rodolfo a la casa de Honorio, su compañero de trabajo, lo sume en un profundo desaliento porque lo enfrenta a otro mundo posible, igual de pobre pero desprovisto de las convenciones pequeñoburguesas y del acatamiento al dogma del nacionalcatolicismo. El breve episodio número 10 de la segunda parte constituye el único momento auténticamente festivo, en el cual no falta ningún elemento para que el mundo se invierta y la transgresión se alce triunfante sobre la norma. Por ser quizás uno de los más carnalescos de *Estrafalario/1* merece un mayor detenimiento: Honorio, ex seminarista, recibe a Rodolfo en camiseta, calzoncillos y un gorro de papel, mientras su esposa tiende la ropa, cuida a la prole y vigila el almuerzo "cantando por alegrías". Aunque no pueden prestarle el dinero que Rodolfo buscaba, le ofrecen generosamente una alhaja y lo invitan a comer conejo, porque es Jueves Santo y allí se guarda el principio de que "en aquella casa se comía carne los días de vigilia". Pronto se suma una joven sobrina, andaluza, al estilo de las mujeres de Romero de Torres "pero en alegre", "un cuerpo que le reventaba el vestidito, una guitarra colgada del hombro" y una botella de manzanilla en el bolso. Pronto quedan todos embarcados en una alegre fiesta flamenca. El breve paréntesis es interrumpido por un penitente descalzo, con su capucha y sus cadenas, que amenaza acusarlos ante la policía por la "profanación de la santidad del día". Continuando con la inversión de papeles, Honorio explica el alboroto presentándose como un ferviente devoto "hermano en el señor".(11)



Aquí de juega, nada. Aquí lo que pasa es que esta señorita, prima de mi señora, acaba de llegar de Sanlúcar de Barrameda para cantar unas saetas en la Puerta del Sol y esta probándose la voz. (*El pisito*: 238-239)

Si la fiesta se presenta atemperada en *El pisito*, retorna con más brío en *El cochecito*, de la mano de los *pic-nics* y paseos de los paralíticos. En una ciudad estática, donde cada cual tiene su lugar y su circuito, los impedidos la recorren a sus anchas; la invalidez --como la muerte en el primer relato— rompe barreras sociales y permite atravesar verticalmente los estratos sociales y, aunque sea por la puerta de servicio, entrar en los palacios de la aristocracia. La imperfección y deformidad que la estética del grotesco centra en el cuerpo adquiere un relieve especial en este último relato, en el cual la invalidez, cuando no se asocia a la vejez se conjuga con debilidad mental o con nuevas malformaciones corporales. La minusvalía física contrasta con el deseo de vivir; la generosidad, con el designio criminal; la idiotez con islotes de inteligencia, pees Vicente, el débil mental hijo de marqueses "cuando quería era más listo que Lepe" y en lo tocante al dinero "era una fiera" (*El cochecito*: 331). En la inversión de papeles que caracteriza al carnaval, ancianos y tullidos, físicos o mentales, dominan la situación y se imponen en el mundo de la gente "normal".

Diferentes en el modo y grado en que incorporan e integran la estética grotesca y el humor negro, las tres historias tienen hilos comunicantes por donde circula la subversión del orden —recordemos cuán cara fue para el régimen franquista la expresión "gente de orden" para designar a los suyos. En los tres relatos los personajes viven en espacios que, reducidos o espaciosos, se hallan superpoblados; la ansiedad por tener un sitio u ocupar unos metros más es una constante (12). En estas viviendas, el cuarto de baño —solo retrete en la mayor parte de los casos— y la cocina desempeñan un papel privilegiado. El retrete puede ser objeto de disputa, refugio transitorio de la acosada sexualidad, espacio para el encierro y la evasión — al retrete acude Rodolfo Gómez para ocultar su amargura a los ojos de Honorio y su familia. La cocina es el lugar donde se guisa y se come, poco o mucho —los extremos se encuentran en la cocina de la pensión y en la de la casa de la marquesa, sin olvidar la cocina de los realquilados donde vive Petrita, la novia de Rodolfo Pérez—, pero también donde se disputa, se juega y se cruzan la vida y la muerte. Mientras agoniza doña Martina se dan a un banquete los pensionistas, y alrededor de un cocido fragua su venganza don Anselmo Olmedillo. Igual que la muerte, la lucha por la satisfacción de las necesidades primarias recuerda la condición común de los hombres, así como las distintas formas de satisfacerlas recuerda la existencia de escalas sociales.

## 5. Estrafalarios de posguerra

Posiblemente a esta altura de la exposición está claro que Azcona no sigue una estética realista. Quizás esté claro también que sus representaciones, aunque dislocadas e hiperbólicas, no pueden corresponder a otro tiempo que a la España de posguerra. Sin embargo, despojados del marco epocal que el escritor riojano pincela con extremo rigor —aunque disimulado en la estética abultada—, sus historias, conflictos y situaciones tienen una marca de perennidad que les permite ser recuperados hoy sin envejecer, a pesar de los fuertes componentes históricos y costumbristas.(13)

De forma reiterada han señalado críticos y colegas dos cualidades de distinta naturaleza que se conjugan afinadamente en Rafael Azcona: la peculiar perspicacia de su mirada y la gran humanidad de su persona que se reproduce en sus criaturas. De él ha dicho Manuel Vicent:

Tiene un instinto misterioso para ver el lado antiheroico de la vida. Se sabe este país de memoria. Su talento crece a la hora de relacionar cosas sorprendentes de la vida cotidiana y de los seres anónimos. Conoce las pasiones del alma humana a nivel de calle, o de bar, de oficina. Nunca se burla de sus personajes. La carcajada que libera cualquiera de sus sarcasmos siempre tiene al final un guiño de compasión (Harguindey, 1998: 194).

Desde luego, hay además una imprescindible capacidad para convertir la observación en literatura, y de forma destacada, en ajustadísimos diálogos —"el diálogo, siempre el diálogo" dice Umbral. (Umbral: 2000)

Las anteriores citas y referencias ayudan a entender la doble entrada que ofrece *Estrafalario/1*: la crónica de época y la estética que desfigura; la risa y el documento. Tras el disparate y el absurdo, acompañando la desmesurada irrupción de mutilados, enfermos, adefesios, ancianos iracundos, muertos, ataúdes, ortopedias y cementerios —dos relatos se cierran con un entierro, en el otro una importante secuencia transcurre en un camposanto— se descubre la opresión de la dictadura y la escasez material y espiritual de la posguerra; en las nimias pero insalvables dificultades de los hombres para ser felices emerge la penuria de los derrotados, con un alcance no sólo militar o ideológico del término. A través de la brevedad y caducidad de la fiesta y en la recaída de los personajes en sus purgatorios cotidianos, se respira la atmósfera del régimen de Franco. Caducidad sólo en el tiempo de la ficción, porque la risa que Azcona supo asestar a la cultura del franquismo, permanece.

## 6. Perspectivas futuras-pasadas

El presente trabajo comenzaba con algunos interrogantes sobre el silencio de la historias literarias acerca de obras tan singulares y emblemáticas como *El pisito* y *El cochecito*, por otro lado tan reconocidas desde la óptica del séptimo arte. Las posibles respuestas surgen de dos motivos diferentes, ambos estrechamente ligados al peso de la institución literaria y a los mecanismos de construcción de un canon.

En primer lugar, considero un factor importante la presencia de una estética que domino el campo de la narrativa —el realismo social— y de una tradición crítica que delinee sus rasgos a partir de presupuestos muy estrictos y de un corpus delimitado en exceso. En este sentido, más que los novelistas, fueron los críticos quienes trazaron un mapa monocorde.

Los relatos de Azcona, pese a compartir no pocos temas y motivos con el patrón narrativo hegemónico de posguerra, guardan escasos puntos de contacto con ese modelo.(14) En el mundo ordenado y estable de la novela social, la risa, el grotesco, la contradicción, el discurso ambivalente y subversivo, tenían poco espacio. Cuando la novela social fue desplazada, triunfó una tendencia que se volcaba al refinamiento formal o a la experimentación neovanguardista, donde la estética azconiana tenía aún menos lugar. Con respecto a este punto, es preciso añadir que *Los muertos...* y *El pisito* aparecieron en una colección de la editorial Taurus titulada "El club de la sonrisa"; y es conocido el peso solapado pero incalculable que el *cliché* de un rótulo puede encerrar. Asimismo, es fácil de verificar que las modalidades satírico-burlescas no gozan de la misma legitimación que los géneros consagrados en la República de las Letras.(15)

En segundo lugar, la temprana emigración de Azcona hacia el cine y la tradicional compartimentación de las artes han perturbado la lectura tanto de sus relatos con formato literario como de sus guiones cinematográficos, aunque no sean tantas las distancias que separan a un guión de una obra dramática, que desde hace tantos siglos pertenece al campo de la literatura, con o sin semiosis teatral.

Sin embargo, la familiaridad y cercanía de la letra y la imagen es preocupación de larga data en el campo de la literatura española; es conocido el interés y fascinación que el cine despertó en los escritores de las primeras décadas del siglo XX, cuyos epicentros podrían situarse en Vicente Blasco Ibáñez y en la vanguardia.(16) Entre los numerosos antecedentes de búsqueda de acercamiento entre ambas artes, resulta ejemplar para este trabajo la preocupación de Max Aub, escritor que transitó la vanguardia estética y la vanguardia política, ampliando su oficio con variadas incidencias en el séptimo arte. Aub recobró y transfirió al cine la preocupación galdosiana por acortar distancias entre teatro y novela, antecedente que fija mediante la cita de un largo pasaje del prólogo a *Cassandra* en la nota introductoria a su *Campo francés*, 1942 (del cual procede el epígrafe del

presente trabajo). Fruto inequívoco de sus exploraciones formales en las fronteras del cine y el relato, surge *Campo francés*, novela / guión concebida y escrita cinematográficamente. Para su autor, basta leer "'cine' donde Galdós escribió 'teatro'" (Aub:1965, 5) para comprender la retórica de este novedoso relato que pensó y urdió mentalmente, durante los años 1938 y 1939, en función del cine, con sus encuadres y encadenada a una pantalla. Porque en definitiva, según Aub, el arte del cine, al que reconoce una notable influencia en la novela de su tiempo, "es imagen, es decir literatura". "Ya lo definió Calderón" agrega, "Ilusión que se ve, ilusión que se escucha". (Aub:1966, 6).

El oportuno antecedente que brinda el autor de los *Campos* acerca de una de las cuestiones que mueven este trabajo, merece complementarse, ya con el propósito de llegar al final, con una referencia específica sobre Rafael Azcona en palabras del director Fernando Trueba, que puede leer la literatura desde el cine.

Y aunque a él le guste dar todo el crédito a los directores y decir que los guiones no son mas que una herramienta de trabajo, yo creo que Rafael ha hecho la mejor literatura producida en nuestro país en los últimos cuarenta años del siglo XX, y espero que no decaiga en el siglo XXI. (Trueba, 1999: 55)

Actualizando las palabras de Josefina Aldecoa escritas en 1983, se puede decir que la historia de la narrativa española de medio siglo no puede prescindir de *El pisito*, *El cochecito*, *El verdugo*, *La prima Angélica...* pero prescinde. Una aproximación menos dogmática a la narrativa de posguerra, el acercamiento entre las distintas artes y disciplinas, a lo que sin duda contribuyen las recientes publicaciones de *Belle Époque*, *La lengua de las mariposas*, *El verdugo*, entre otras(17), constituyen sin duda umbrales auspiciosos para el conocimiento de las novelas y los cuentos, en gran parte pendientes de reedición, del escritor y guionista Rafael Azcona.

## Notas

1. El presente artículo amplía mi anterior trabajo "Antes que el cine: *Estrafalario/1* de Rafael Azcona" leído en el II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria organizado por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, en octubre de 2000.
2. Me refiero a obras de gran difusión entre los especialistas, como la *Historia y crítica de la literatura española* (primeros volúmenes y suplementos), de Francisco Rico, la *Historia de la novela social española (1942-1945)* de Santos Sanz de Villanueva, *La novela desde 1936*, de Ignacio Soldevila Durante, y *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, de José María Martínez Cachero. Ya avanzada la primera versión de este trabajo

encontré observaciones de Carlos Losilla que van en el mismo sentido: "A pesar de haber publicado nada menos que doce novelas entre 1954 y 1960 [...] el nombre de Rafael Azcona no es precisamente de los que destacan cuando se consultan antologías o estudios de esa fructífera etapa de la narrativa española". Losilla, Carlos, abril 2000: 71.

3. Menciono al azar dos de ellas: Gubern, Román; Monterde, José Enrique Julio; Pérez Perucha, Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro, 1995. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra. García Fernández, Emilio C., 1985. *Historia ilustrada del cine español*, Barcelona: Planeta.

4. Como se verá más adelante, no siempre las fronteras fueron estrictas y hoy existen excepciones notables, como es el caso de Pere Gimferrer, que integra literatura, cine y plástica en sus ensayos, o el de los notables estudios de diferentes autores sobre la relación cine-vanguardias.

5. Sobre el indeciso estatuto del guionista, ver Gamero y Salomon, 1993.

6. Llama la atención que estas películas consideradas emblemáticas en el cine de posguerra, a las que habría que añadir otras como *El verdugo* y *Plácido*, figuran como "descatalogadas" en los mercados de videos españoles.

7. Todas las citas y referencias corresponden a esta edición.

8. Los límites entre grotesco, absurdo, humor negro, se pueden establecer sólo en teoría. Aun admitiendo la opinión de Luis Buñuel y del propio Azcona: algo [Luis Buñuel] en lo que tenía toda la razón del mundo: que en la película [*El cochecito*] no había nada de humor negro" (Rimbau y Torreiro, 1999: 28), se puede constatar que, en parte, la definición de humor negro se aviene a la estética de Azcona, aunque no en su totalidad: "Contra el humorismo edulcorado de Dickens y de todos cuantos cultivan la sonrisa entreverada de lágrimas, surge esta modalidad de humor consistente en buscar la risa en los motivos que antaño solo inspiraban lástima, ternura y compasión, es decir, en lo patético, en el melodrama y la muerte. Se diría que el humor negro, gracias a una crueldad que permite la anestesia afectiva antes sucesos dolorosos, anula los buenos sentimientos y hace estallar la risa allí donde la respuesta normal sería la conmiseración" (Martín Casamitjana, 1996: 35)

9. Similares consideraciones a las vertidas sobre el "humor negro" pueden hacerse sobre el absurdo: "Por una parte el absurdo designa aquellas expresiones o representaciones que son imposibles en la realidad objetiva, acepción ésta que coincide con el primitivo significado de lo grotesco y que linda también con lo fantástico". (Martín Casamitjana, 1996:34)

10. Creo que los motivos escatológicos en Azcona van en otra dirección que la preocupación obscena y excrementicia de la vanguardia, aunque el paso de los *ismos* por España dejara su impronta en la literatura y el arte posteriores. (Martín Casamitjana, 1996).

11. Para este párrafo y todas las citas correspondientes a la secuencia en la casa de Honorio: *El pisito*: 238-239.

12. Neuschafër ha desarrollado una interesante tesis acerca de la significación de los espacios cerrados en la narrativa, el teatro y el cine de posguerra. (Neuschafër: 1994).

13. Al respecto, subrayo la apreciación de José Luis García Sánchez: "Hay una parte en sus películas donde siempre aparecen los artefactos del momento. Se podría contar como ha sido la

relación del español con el teléfono a través de las películas de Rafael, desde cuando la gente daba voces y decía "¡Fulano, al teléfono!" y se avisaban unos vecinos a otros, hasta el móvil de ahora. Hay un mundo de Rafael conectado directamente con la realidad donde aparecen el motocarro (...) el aparato de inhalar, el pequeño automóvil... Todos estos artefactos tienen en él un tono documental que en el futuro va a ser muy importante para los historiadores". (Angulo, 1999:62)

14. En *Los muertos...* se establece un duelo estético encamado en la figura de Fabianito, joven en conflicto entre la vocación poética dada al platonismo y la atracción por asuntos más prosaicos y materiales. La disputa ofrece una interesante entrada para analizar la poética de Azcona.

15. Quizás puede hacerse extensible a la historiográfica española la afirmación de Josefina Ludmer sobre el tratamiento que recibe la sátira en las historias literarias argentinas: "Y también hay una cosa que la historia literaria argentina reprimió, que es la sátira. Es muy difícil, siempre están en segundo piano, siempre son olvidados o quedan enterrados en la historia. Esa tradición para mí era importante. La tradición cínica y la tradición satírica". (Encuentro con Josefina Ludmer": 2000: 214)

16. Para un exhaustivo y riguroso análisis de las relaciones cine literatura en este periodo, Gubem, 1999.

17. Madrid, Plot Ediciones y Madrid, Colección Espiral.

### **Obras de Rafael Azcona Fernández**

Nacido en Logroño en 1926. Llega a Madrid en el año 1951. Escribe y dibuja en *La codorniz*. Publica media docena de libros. A partir de 1957 escribe para el cine.

### **Narrativa**

*Vida del repelente niño Vicente*, 1955, Madrid: Taurus Ediciones

*Los muertos no se tocan, nene*, 1956, Madrid: Taurus Ediciones

*El pisito*, 1957, Madrid: Taurus Ediciones

*Los ilusos*, 1958, Madrid: Ediciones Anión

*Pobre, parálitico y muerto*, 1960, Madrid: Ediciones Arión

*Los europeos*, 1960, Madrid: Ediciones Arión

*Conversaciones de sobremesa*, con Manuel Vicent y Angel S. Harguindey, 1998, Madrid: El País/Aguilar

*Estrafalarío / I*, 1999, Madrid: Alfaguara

### **Películas**

"El pisito", de Marco Ferreri, 1958, con Mary Carrillo, J.L. López-Vázquez, Concha López Silva

"Se vende un tranvía", episodio de Juan Estelrich, 1959, con Fernando Fernán Gómez, José María Mompín.

"El cochecito", de M. Ferreri, 1960, con José Isbert, Pedro Porcel, J.L. López-Vázquez, M. L. Ponte

"Le italiane e ('amore)", episodio de M. Ferreri, 1961, con Renza Volpi, Ricardo Fellini "Plácido", de

Luis G. Berlanga, 1961, con Cassen, J.L. López-Vázquez, Elvira Quintillá "Il maffioso", de Alberto Lattuada, 1962, con Alberto Sordi, Norma Bengell, Ginzia Bruno

"La muerte y el leñador, episodio en Les quatre verites, de L. G. Berlanga, 1962, con Hardy Kruger, Ana Casares

"L'ape regina", de M. Ferreri, 1963, con Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Ricardo Fellini "El verdugo", de L. G. Berlanga, 1963, con Nino Manfredi, Emma Penella, José Isbert

"La donna scimia", de M. Ferreri, 1964, con Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Achille Majeroni

"Un rincón para querernos", de I. Iquino, 1964, con Enrique Avila, Olga Omar, Lepe "Controsesso", episodio de M. Ferreri, 1964, con Ugo Tognazzi, Franca Rame, Carlo Giuffrè

"Una moglie americana", de G.L. Polidoro, 1964, con Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Rhonda Fleming, Julie Prowset

"L'uomo dai cinque palloni", de M. Ferreri, 1964, con Marcello Mastroianni, Catherine Spack

"Marcia nuziale", de M. Ferreri, 1965, con Ugo Tognazzi, Gaia Germani, Alexandra Stewart

"L'estate", de Paolo Spinola, 1966, con Enrico Maria Salerno, Najdia Tiller, Mita Medici "Il fischio al naso", de Ugo Tognazzi, 1966, con Ugo Tognazzi, Olga Villi, Franca Bettoja "L'harem", de M. Ferreri, 1967, con Carroll Baker, Gastone Moschin, Renato Salvatori, Michel Leroyer

"Peppermint frappe" de Carlos Saura, 1967, con Geraldine Chaplin, J.L. López Vázquez, Alfredo Mayo

"La boutique", de L. G. Berlanga, 1967 con Rodolfo Beban, Sonia Bruno, Lautaro Muria

"Tuset street", de Jorge Grau, 1968, con Sara Montiel, Patrick Bauchau, Teresa Gimpera, Emma Cohen

"Los desafíos", de Claudio Guerin, J.L. Egea, Victor Erice, 1969, con Francisco Rabal, Dean Selmier

"La madriguera", de C. Saura, 1969, con Geraldine Chaplin, Per Oscarsson, Tere del Río "¡Vivan los novios!", de L.G. Berlanga, 1969, con J.L. López—Vázquez, Laly Soldevila, J.M. Prada

"Break up" (episodio extraído de L"Uomo dei cinque palloni), 1969

"Las secretas intenciones", de Anton Eceiza, 1970, con Jean Louis Trintignant, Haydee Politoff

"El jardín de las delicias", de C. Saura, 1970, con J.L. López-Vázquez, Luchi Soto, Francisco Pierrá

"El monumento", de J.M. Forqua, 1970, con Analia Gadé, Manuel Díaz—González, Pastor Serrador

"El ojo del huracán", de J.M. Forqué, 1971, con Jean Sorel, Analia Gadé, Rosanna Yanni

"L'udienza", de M. Ferreri, 1971, con Claudia Cardinale, Vittorio Gassman. Michel Piccoli, U. Tognazzi

"La cera virgen", de J.M. Forqué, 1972, con Carmen Sevilla, J.L. López-Vázquez, Maribel Martín

"Si puo fare, amico", de Maurizio Lucidi, 1972, con Bud Spencer, Jack Palance, Dany Saval

"Tarots", de J.M. Forqué, 1972, con Sue Lyon, Fernando Rey, Gloria Graham

"Ana y los lobos", de C. Saura, 1973, con Geraldine Chaplin, F. Fernán—Gómez, Rafaela Aparicio

"Permette, signora, the ami vostra figlia?", de G.L. Polidoro, 1973 con Ugo Tognazzi "La Grande Bouffe", de M. Ferreri, 1973, con Marcello Mastroianni, Philippe Noiret, Michel Piccoli, Ugo

Tognazzi

"Tamaño natural", de L.G. Berlanga, 1973, con Michel Piccoli, Valentine Tessier Fernando Delgado

"Instant Coffee", de G.L. Polidoro, 1973, con Rita Tushingham, Aldo Maccione, L. Trieste

"El poder del deseo", de J.A. Bardem, 1974, con Marisol, José María Prada, Lola Gaos

"La prima Angélica", de C. Saura, 1974 con J.L. López-Vázquez, Lina Canalejas "Touche pas la femme blanche", de M. Ferreri, 1974, con Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Ugo Tognazzi. Alain Cuny, Serge Regiani

"Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno", de Luciano Salce, 1974, con Paolo Villaggio, Lila Kedrova, Eleonora Giorgi

"La revolución matrimonial", de J.A. Nieves Conde, 1974, con Analia Gad & J.L. López-Vázquez

"La adúltera", de Roberto Bodegas, 1975, con Rufus, Amparo Soler Leal, J.L. Coll "Pim, pam, pum, ¡fuego!", de P. Olea, 1975, con Conchita Velasco, José María Flotats, F. Fernán—Gómez

"La dernière femme", de M. Ferreri, 1976, con Gerard Depardieu, Ornella Muti, Michel Piccoli

"El anacoreta", de J. Estelrich, 1976, con Fernando Fernán-Gómez, Martine Audo, Claude Dauphin.

"Ciao, maschio", de M. Ferreri, 1977, con Gerard Depardieu, James Coco, Marcello Mastroianni

"La escopeta nacional", de L. G. Berlanga, 1977, con Saza, Mónica Randall, Luis Escobar, J.L. López—Vázquez, L. Ciges

"Mi hija Hildegart", de F. Fernán-Gómez, 1977, con Amparo Soler Leal, Carmen Ro JM. Mompin

"Un hombre llamado Flor de (Mono", de P. Olea, 1978, con José Sacristán, Francisco Algora

"La miel", de Pedro Masó, 1978, con Jane Birkin, J.L. López-Vázquez, Jorge Sanz, Amelia de la Torre

"La familia, bien, gracias", de P. Masó, 1979, con Alberto Closas, J.L. López—Vázquez "El divorcio que viene", de P. Masó, 1980, con J.L. López-Vázquez, José Sacristán, Monica Randall

"Patrimonio nacional", de L.G. Berlanga, 1980, con Luis Escobar, J.L. López-Vázquez, Mary Sempere, L. Ciges, J.L. de Vilallonga

"127 millones libras de impuestos", de P. Masó, 1981, con J.L. López—Vázquez, Amparo Soler Leal

"Puente aéreo", de R Masó, con Llyana Ross, Esperanza Roy, Agustín González, J.L. López Vázquez

"Bésame, tonta", de F. Gonzalez de Canales, 1981, con Javier Gurruchaga, Paola Dominguin

"Nacional III", de L. G. Berlanga, 1982, con Luis Escobar, J.L. López—Vázquez, J.L. de Vilallonga

"La vaquilla", de L. G. Berlanga, 1984, con José Sacristán, Alfredo Landa, Willy Montesinos Santiago Ramos, Amparo Soler Leal, Adolfo Marsillach, Amelia de la Torre "La code del faraón", de J.L. García Sánchez, 1985, con Ana Belén, Antonio Banderas, F. Fernán—Gómez

"Hay que deshacer la casa", de J.L. García Sánchez, 1986, con Amparo Rivelles, Amparo Soler Leal

"El año de las luces", de Fernando Trueba, 1986, con Jorge Sanz, Maribel Verdú, Veronica Forqué, Manuel Alexandre, Rafaela Aparicio, Chus Lampreave



- "El pecador impecable", de A. Martínez Torres, 1987, con Alf redo Landa, Chus Lampreave
- "El bosque animado", de J.L. Cuerda, 1987, con Alfredo Landa, Fernando Valverde, Alejandra Grepí
- "Moros y cristianos", de L. G. Berlanga, 1987, con F. Fernán-Gómez, Andrés Pajares, Rosa Sara
- "Soldadito español", de A. Jiménez-Rico, 1988, con J.L. Galiardo, Maribel Verdú, Amparo Batt, Luis Escobar, José Gea
- "Ah, blancos ser buenos", de M. Ferreri, 1988, con Maruschka Detmers, Michel Placido, Juan Diego
- "Sangre y arena", de J. Elorrieta, 1989, con Sharon Tate, Chris Rydell, Ana Torrent, Antonio Flores
- "Pasodoble", de J.L. Garcia Sánchez, 1989, con Caroline Grimm, Juan Diego, Fernando Rey
- "El vuelo de la paloma", de J.L. Garcia Sánchez, 1989, con Ana Belén, José Sacristán, Antonio Resines, J.L. Galiardo
- "¡Ay, Carmela!", de C. Saura, 1990, con Andrés Pajares, Carmen Maura
- "Chechu y familia", de Alvaro Sáenz de Heredia, 1991, con Fernando Fernán—Gómez, Neus Asensi
- "Belle Epoque", de F. Trueba, 1991, con F. Fernán Gómez, Jorge Sanz, Maribel Ariadna Gil, Penélope Cruz, Chus Lampreave
- "Tirano Banderas", de J.L. García Sánchez, 1994, con Gian Maria Volonté, I. LOpezTarso, Ana Belén, Javier Gurruchaga
- "El rey del río", de Manuel Gutiérrez Aragón, 1994, con Alfredo Landa, Carmen Maura, Ana Alvarez, Gustavo Salmerón, Achero Mañas
- "El seductor", de J.L. Garcia Sánchez, 1995, con Maria Barranco, Santiago Ramos, Kitty Manver
- "Suspiros de Espana (y Portugal)", de J.L. García Sánchez, 1995, con Juan Echanove, Juan Luis Galiardo, Rosa Maria Sardá, Neus Asensi
- "Grand slalon," de Jaime Chavarri, 1996, con Juanjo Puigcorbé, Laura del Sot, José Maria Pou, Pilar Bardem, Joaquín Kremer
- "La Celestina", de Gerardo Vera, 1996, con Penélope Cruz, Juan Diego Botto, Terele Pávez, Maribel Verdu, Candela Peña
- "Tranvía a la Malvarrosa", de J.L. Garcia Sánchez, 1996, con Liberto Rabal, J.L. Galiardo, Ariadna Gil, F. Fernán-Gómez
- "En brazos de la mujer madura", de M. Lombardero, 1997, con Juan Diego Boto, Faye Duneway, Joana Pakula.
- "Siempre hay un camino a la derecha", de J.L. García Sánchez, 1997, con Juan Luis Galiardo, Juan Echanove, Rosa Maria Sardá, Neus Asensi, Javier Gurruchaga
- "Una pareja perfecta", de Francesc Betriu, 1997, con Saza, Antonio Resines
- "La niña de sus ojos", de Fernando Trueba, 1998, con Penélope Cruz, Antonio Resines
- "La lengua de las mariposas", de José Luis Cuerda, 1999, con Fernando Fernán Gómez
- "Adiós con el corazón", de José Luis Garcia Sánchez, 2000 con J.L. Galiardo, Laura Ramos, Jesus Bonilla.
- "Son de mar", de Bigas Luna, 2001, con Leonor Watling, Jordi Mona, Eduard Fernández.

### **Televisión**

"Los desastres de la guerra", de Mario Camus, 1983, con Sancho Gracia, Bernard Fresson, F. Rabal.

"Don Chiscote", de Maurizio Scaparro, 1984, con Pino Micol, Peppe Barra, Fernando Panullo

"La mujer de tu vida I", episodio, de J.L. García Sánchez, con Juan Echanove, Sara Sanders, Kity Manver

"Adriano, ritratto di una voce", de Maurizio Scaparro, 1988, con Franco Albertazzi

"La mujer de tu vida II", episodio de J.L. García Sánchez, 1988, con Francisco Rabal y Maria Barranco

### **Teatro**

"Don Quijote", dirección de Maurizio Scaparro, 1992, con J.M. Flotats, Juan Echanove

"Actualidades del '98", dirección de José Luis García Sánchez, 1998, producción del Teatro de La Zarzuela de Madrid.

"Las últimas lunas", de Furio Bordon, adaptación, dirigida por José Luis García Sánchez, 1998, con Juan Luis Galiardo.

"El verdugo", adaptación de Bernardo Sánchez, dirección de Luis Olmos, 2000

### **Premios**

Nacional de Cinematografía 1982, España.

Ennio Flaiano 1991, Italia.

Europa Cinema 1991, Italia.

Medalla de Oro de las Bellas Artes 1994, España.

Goya de Honor de la Academia de Cine 1997, España. Premio de Cultura (Cine) 1999, de la Comunidad de Madrid. Premio León Felipe al Cine de Arte 2000, España.

Medalla de Oro 2000, del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

### **Bibliografía**

1. ALDECOA, Josefina (Selección, Prólogo, Semblanzas, Biografías y Comentarios), 1983, *Los niños de la guerra*, Madrid: Anaya.

2. ANGULO, Jesús, 1999. "Un poderoso río subterráneo. Entrevista con José Luis García Sánchez", *Nosferatu. Revista de cine. Numero monográfico: Rafael Azcona*, Donostia Kultura, San Sebastián, abr. 2000, 33, 61-65.

3. AUB, Max, 1965. *Campo trances*, Torino: Ruedo Ibérico.

4. AZCONA, Rafael, 1999. *Estrafalario/1*. (pról. de Josefina Rodríguez Aldecoa), Madrid: Alfaguara.

5. BAJTIN, Mijail, 1971. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona: Barral.

6. *EL PAIS DIGITAL*, domingo 16 de enero de 2000. "El Teatro de la Danza y Echanove recuperan

el lúcido humor negro de *El verdugo*'.

7. "ENCUENTRO CON JOSEFINA LUDMER", 2000, *Orbis Tertius, Revista de Teoría y Crítica Literaria*, IV, 7, 197-227.
8. GAMERRO, Carlos y SALOMON, Pablo (compiladores), 1993. *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen; el lugar del guión*, Buenos Aires: La Marca Editora.
9. GUBERN, Román, 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Madrid: Anagrama.
10. HARGUINDEY, Ángel S. (ed.), 1998. *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Ángel Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, Madrid: El País—Aguilar.
11. KAYSER, Wolfgang, 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires: Nova.
12. LOSILLA, Carlos, 2000. "Bibliografía", *Nosferatu. Revista de cine. Numero monográfico: Rafael Azcona*, op. cit., 70-73.
13. MACCIUCI, Raquel, 2001. "La casa de Bernarda Alba: Una relectura cinematográfica. Sobre Belle Epoque de Fernando Trueba" en Rey, Elisa (comp.) *Dos centenarios. Generación del 98. Federico García Lorca. Estudios críticos*. Buenos Aires, Ediciones Academia del Sur.
14. MARTIN CASAMITJANA, Rosa M., 1996. *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid: Gredos.
15. NEUSCHAFER, Hans-Jörg, 1994. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona: Anthropos.
16. PEALE, C. George, 1973. "La sátira y sus principios organizadores", *Prohemio*, IV, 1-2, 189.
17. RIAMBAU, Esteve, 2000. "Rafael Azcona", *Diari Avui*, 12 de junio de 2000, Barcelona.
18. RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, 1999. "Entrevista. Una manera de ver el mundo", *Nosferatu. Revista de cine. Numero monográfico: Rafael Azcona*, op. cit., 4-28.
19. TRUEBA, Fernando, 2000. "Trabajando con Rafael", *Nosferatu. Revista de cine. Número monográfico: Rafael Azcona*, op. cit., 53-55.
20. UMBRAL, Francisco, "Azcona", 15 junio de 2000, *El Mundo*, Madrid.