



**AZCONA FRENTE A BERLANGA  
DEL ESPERPENTO NEGRO A LA  
ASTRACANADA FALLERA**

*Carlos F. Heredero*

CARLOS F. HEREDERO. Madrid, 1953.

Historiador y crítico cinematográfico. Profesor de Historia del Cine Español en la Escuela de Cinematografía y del audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Crítico titular de *Diario 16*, es miembro del consejo de redacción de la revista *Viridiana* y colaborador habitual de las publicaciones especializadas *Dirigido* y *Nosferatu*. Ha publicado varios libros sobre directores extranjeros, alguno otros sobre creadores españoles (J. L. Borau, I. Zulueta, P. Beltrán) más un libro de entrevistas con directores de fotografía (*El lenguaje de la luz*) y el estudio histórico *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*. En la actualidad, dirige para la Filmoteca Española, el catálogo nacional de publicaciones especializadas de cinematografía.



Desde 1959 (*Se vende un tranvía*) hasta 1987 (*Moros y cristianos*) la colaboración creativa entre Rafael Azcona y Luis G. Berlanga atraviesa casi tres décadas del cine español y comprende un total de diez largometrajes, dos cortos y varios proyectos escritos en común que nunca han llegado a convertirse en imágenes. Para la filmografía del guionista el encuentro con el director suponía su segundo trabajo para el cine y, en realidad, la primera historia que escribía originalmente para la pantalla, puesto que su bautizo cinematográfico (*El pisito*, 1958) no era otra cosa que la adaptación fílmica, perpetrada junto a Marco Ferreri, de una novela suya escrita y publicada con anterioridad.

Es importante situar precisamente en la experiencia de *Se vende un tranvía* (olvidada casi siempre a la hora de estudiar tanto la obra de Azcona como la de Berlanga) el punto de partida para la colaboración entre ambos, y esto al menos por dos razones significativas. La primera, porque aquel cortometraje filmado en celuloide, pero concebido en su origen como episodio piloto de una serie televisiva (que debería haberse titulado *Los pícaros* y que la dirección de TVE, tan oficialista ella, decidió abortar de inmediato tras conocer el adelanto) supuso realmente la primera ocasión en la que Berlanga trabajó junto a quien, con el paso del tiempo, no ha dudado en considerar “*el hombre más importante de mi vida*”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Luis G. Berlanga a Antonio Gómez Rufo. *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Ed. Temas de hoy S.A. Madrid, 1990. Página 171.



La segunda, de mayor relevancia todavía, atañe al significado que dicha historia —considerada en sí misma y en la aportación que supone— tiene para el desarrollo y la evolución de sus respectivos universos creativos. Para el de Azcona, porque el caso de esos pícaros urbanos capaces de venderle un tranvía a un desconfiado paleta venía a ser —tras el relato de **El pisito**— un nuevo paso hacia adelante, cargado de acidez y de sutiles observaciones analíticas, para el humor típicamente “codornicesco” (virado por la fuerza censora de las circunstancias hacia el absurdo blanco, a veces ombliuista y despegado de la realidad) que hasta entonces venía practicando en la mayoría de sus trabajos.

Para el director, porque —según señaló con lucidez Julio Pérez Perucha— **Se vende un tranvía** supone el regreso de Berlanga, “desde 1951 y *Esa pareja feliz*, a un entorno ciudadano, alejándose de los pueblecitos que recorren su obra durante la década de los cincuenta” y, por lo tanto, el comienzo de su atención hacia “los rasgos vivos de una cultura nacional y urbana reconocible como tal”. El inicio, en definitiva, de sus posteriores y agudos análisis casi entomológicos sobre “el carácter mezquino de unos sujetos pertenecientes a una pequeña burguesía que no consigue ascender de clase y que observa un horizonte de anónima proletarización”, o sobre “la miseria económica (y moral) de unos insolidarios individuos agredidos por transformaciones sociales cuya dinámica no alcanzan a comprender”<sup>2</sup>.

Este modélico sainete del Madrid predesarrollista, contado con enorme eficacia en tan sólo 28 minutos y cuya dirección aparece firmada por Juan Estelrich (padre) con “supervisión” de Berlanga, supone en consecuencia el eslabón de engarce, el túnel de paso entre la primera y la segunda época de la filmografía berlanguiana; es decir, el nexo que permite —y explica en parte— la evolución que conduce desde **Los jueves, milagro** (1957) hasta **Plácido** (1961). Aunque desprovisto aún de la fiereza y de la negrura que impregnarán después los fotogramas de los siguientes trabajos que aborden juntos, ese relato de picaresca y de mezquindad —concebido todavía desde una óptica de condescendiente benevolencia hacia sus protagonistas— supone una especie de borrador breve y ensayo general para la obra conjunta de Azcona y Berlanga.

<sup>2</sup> Pérez Perucha, Julio. “Se vende un tranvía. Un desconocido trabajo de Berlanga”. *Contracampo* nº 24. Octubre, 1981.



Desde esta premisa quizás se pueda empezar a clarificar el falso debate que en ocasiones se ha producido sobre la incidencia que tuvo la aparición del guionista en la filmografía del director a partir de **Plácido**. Se ha considerado habitualmente, y con razón, que el itinerario trazado por películas como **Bienvenido, mister Marshall** (1953), **Novio a la vista** (1954), **Calabuch** (1956) y **Los jueves, milagro** (1957) recorría un camino impregnado de humor amable y risueño, contagiado de cierto ternurismo sentimental y portador de un suave optimismo de coloración filolibertaria por más que se escudase, algunas veces, en el formato de una fábula satírica y maliciosa con vocación crítica.

Se ha tendido, en consecuencia, a explicar el salto y la supuesta ruptura de tonalidad que supone pasar de **Los jueves, milagro** a **Plácido** en función casi exclusiva de Rafael Azcona. Los antecedentes que ofrecen las películas de Ferreri escritas por este último (**El pisito** y **El cochecito**) abundan en la misma dirección, puesto que son ambos títulos —ciertamente— los que introducen en la historia del cine español la vena del humor negro y del esperpento, los portadores de una nueva y fértil mirada sobre la realidad del país, superadora del costumbrismo y de los ecos neorrealistas que anidaban, hasta entonces, en la producción caracterizadora de la disidencia regeneracionista.

A partir de aquí, sin embargo, conviene ir algo más despacio. Es cierto que el escritor logroñés, escéptico y corrosivo por naturaleza, proyectaba una mirada disolvente, ácida, descreída y nada sermoneadora, sobre la miseria moral y material del entorno social que en aquel momento le era contemporáneo. Desde esa óptica contribuye a inyectar dosis melévolas de humor negro y de saludable mala uva a una radiografía nacional que, al ser diseccionada por el escalpelo mojado en vitriolo de su escritura, deja al descubierto una patética galería de personajes marginados, presionados y atrapados por una estructura que les empuja hacia la periferia del “establishment” pequeño burgués al que pertenecen.

Habitantes de unas ficciones preñadas hasta lo enfermizo de insolidaridad y de egoísmo, son figuras que se desvelan patéticas en su desamparo, atrapadas por la crueldad de una sociedad en transformación que el escritor disecciona sin concesiones ternuristas o sentimentales. La mirada de Azcona coloca a sus criaturas ante la superficie cóncava y azufrada de un espejo cuya curvatura se violenta hasta deformar los perfiles y



ofrecer una imagen rugosa, incómoda incluso, que huye como gato escaldado del realismo en primer grado y del costumbrismo, a veces empobrecedor, en el que hunden sus raíces otras propuestas críticas que, por esos mismos años, trataban de abrirse paso en el cine español desde el terreno de una disidencia supuestamente ortodoxa.

Ahora bien; antes de que esta óptica venga a encajar como un guante sobre un argumento que el propio Berlanga tenía escrito ya desde hacía varios años (base inicial de lo que más tarde habría de convertirse en **Plácido**), el guión conjunto de **Se vende un tranvía** adelanta una confluencia de intereses y una identidad en la mirada que no debe despreciarse. Menos todavía si se analiza con más detenimiento la trabajosa y, a veces, difícil integración entre los elementos propios del talante y de la idiosincrasia azconiana y la forma que tiene Marco Ferreri de asimilarlos dentro de **El pisito** y **El cochecito** como títulos precursores de la trayectoria seguida luego por **Plácido**.

La mirada distante, digamos “extrañada”, del director italiano, que en aquellas película se impone casi siempre desde fuera y que tiende hacia lo que José María Carreño calificó en su día como “*un cierto esteticismo del esperpento*”<sup>3</sup>, se siente tentada frecuentemente por recoger de forma prioritaria, o por subrayar incluso, “*la presencia de lo insólito*”, como detectaban ya en 1961 Víctor Erice y Santiago San Miguel dentro de un artículo pionero sobre la aportación de Azcona<sup>4</sup>. Esa estética de la exterioridad desvela en ocasiones al humor negro de estas películas más como un fin que como un medio (Carreño, de nuevo) y, en definitiva, disocia los elementos del lenguaje hasta que —en algunas ocasiones— el esperpento parece imponerse desde el exterior e, incluso, por encima de las demandas humorísticas o dramáticas de carácter interno.

Por el contrario, cuando Azcona y Berlanga vuelven a trabajar juntos para escribir **Plácido** el encuentro entre la poderosa poética del guionista y la mirada del director se sustancia ya con plena armonía dentro de la escena y de la propia naturaleza de los personajes. El fin se convierte en un medio, la forma deviene un destilado natural de lo que se quiere contar, la estética deja de ser a un “a priori” para convertirse en producto

<sup>3</sup>Carreño, José María. Crítica de **El verdugo**. *Fotogramas*. Septiembre, 1975.

<sup>4</sup>“Rafael Azcona. Iniciador de una nueva corriente cinematográfica”. *Nuestro Cine*. nº 4. Octubre, 1961. Un artículo que, sin embargo (todo hay que decirlo), antepone excesivas y dogmáticas anteojeras ideológicas —muy propias de la época, por lo demás— al análisis de aquellos títulos y que, visto desde una óptica contemporánea, más bien parece confundir la mirada y los apuntes de Azcona con la puesta en escena de Marco Ferreri.



de una manera de contemplar el mundo (estrictamente pareja o, cuanto menos, paralela en ambos creadores) y los resultados analíticos, sin perder causticidad ni capacidad de penetración, sufren mucha menor distorsión expresiva.

No conviene olvidar, en este sentido, que Berlanga ha sufrido —hasta llegar al rodaje de aquella obra decisiva— un duro proceso de desgaste y desengaño. Las difíciles condiciones en las que debe realizar **Los jueves, milagro**, las graves alteraciones posteriores que la censura acaba por imponer a la película dada la actitud claudicante de sus nuevos productores (ligados al Opus Dei), el rechazo de TVE a **Se vende un tranvía** y al proyecto de serie que este corto lideraba, más la prohibición por la censura del guión que escribe junto a José Luis Sampedro (*Los gancheros*)<sup>5</sup> siembran su camino de dificultades y de frustraciones continuadas.

A mayor abundamiento, ese itinerario es compartido por el director con el propio Azcona, puesto que —por razones industriales y de producción— se frustra también un guión escrito en común y titulado *Caronte*; al parecer, “*una versión muy libre de El último caballo*”<sup>6</sup>, la película que Edgar Neville había realizado en 1950. La censura prohíbe, igualmente, otro guión conjunto (*Los aficionados*; que se había llamado antes *Tierra de nadie*<sup>7</sup>) y, entre medias, ambos escriben para su amigo Leonardo Martín y la productora Época Films el argumento y la sinopsis de *Dos chicas del coro*<sup>8</sup>, que finalmente tampoco llega a concretarse en película.

De manera que entre **Los jueves, milagro** y **Plácido** no sólo existe la experiencia de **Se vende un tranvía**, sino también las innumerables horas que director y guionista pasan juntos trabajando en todos estos proyectos: auténtico banco de pruebas para la compenetración entre los respectivos universos creativos de uno y de otro. Inevitablemente, algo de la amargura y del pesimismo que el realizador de **Bienvenido, mister Marshall** acumula durante tan conflictivo paréntesis profesional encuentra acomodo natural en la visión del mundo propia del escritor, al mismo tiempo que éste puede proyectar sobre el efervescente universo imaginario del cineasta ese fuerte agnosticismo

<sup>5</sup>Poco después José Luis Sampedro publicará, a partir de este mismo material, la novela *El río que nos lleva* (1961), que sería adaptada finalmente para el cine, en 1989 y con el mismo título, por Antonio del Real.

<sup>6</sup>Luis G. Berlanga a Antonio Gómez Rufo. Op. cit. Página 272.

<sup>7</sup>Un desarrollo de esta misma historia dará lugar finalmente, en 1984, a **La vaquilla**.

<sup>8</sup>Texto publicado en *Ciclo: Luis G. Berlanga*. Ed. Filmoteca Valenciana / Generalitat Valenciana. Valencia, 1986.



descreído, esa visión igualmente pesimista sobre la libertad del individuo que también caracteriza la mayor parte de su obra.

De esta jugosa confluencia, más armónica en la visión del mundo de lo que se ha sospechado en ocasiones, saldrá verdaderamente esa implacable radiografía de la España franquista —retrógrada, endogámica, egoísta y subdesarrollada— que **Plácido** lleva dentro. Nunca como hasta entonces, sin embargo, la mirada berlanguiana había acertado — con tal precisión de geómetra— a trazar líneas tan claras dentro de un caos tan anárquico, a filmar con tanta nitidez un mundo de corralidad tan amplia y de tan abigarrada población humana, a descubrir —con tanta fiereza, pero sobre todo con un orden tan férreo— la estructura clasista y preñada de hipocresía que sostiene a una sociedad sorprendida en sus miserias más lacerantes cuando cree estar celebrando una borrachera de solidaridad.

Una parte de estos logros (si bien no los que atañen al diseño de la puesta en escena, ni a la planificación, ni a los encuadres..., aspectos todos ellos donde el trabajo analítico y la producción de sentido alcanzan, ya de por sí, cotas muy pocas veces atisbadas por el cine español) son ciertamente atribuibles a la aportación de Rafael Azcona. Más en concreto, aquellos que derivan de la ordenación de los acontecimientos, de la organización de éstos en relación con el ritmo de la historia, de la estructuración de esta última para encajar en ella situaciones y personajes, del desarrollo y de la progresión del relato; en definitiva, las bases narrativas sobre las que las imágenes consiguen extender después el análisis de la insolidaridad y de la incomunicación al interior de cada grupo o clase social.

Sin duda por ello Berlanga no duda en reconocer que la contribución de Azcona le aportó “una cierta sistemática en el guión de la que antes carecía”<sup>9</sup>. De hecho, si se estudian las modificaciones introducidas en la historia por el trabajo final que guionista y director llevaron a cabo sobre la versión anterior del guión que, en una segunda fase, Berlanga había puesto a punto en colaboración con José Luis Colina y José Luis Font, se observa con facilidad el carácter y la dirección de los cambios.

Se produce allí un esfuerzo de síntesis dramática (desaparece el festival taurino donde actuaban los pobres), de armonía y simplificación narrativa (se redujo mucho la

importancia de la cabalgata y se quitó el episodio en el que Plácido robaba una de las ollas “Cocinex”, con los apuros que pasaba luego para llevársela a su mujer), de equilibrio y de intencionalidad en la utilización de los espacios (la subasta de las ollas que iba a celebrarse en el teatro pasó al casino, lo que resulta mucho más coherente e introduce, a la vez, un duro sarcasmo) y, finalmente, de enriquecimiento en la concepción de los personajes, puesto que Julián, un amigo de Plácido que iba en la cabalgata, pasó a ser su hermano, mientras que apareció por primera vez Martita, la novia de Quintanilla, lo cual genera un cierto paralelismo —de corte misógino— con la relación que mantienen a lo largo del relato Plácido y su mujer.

Este tipo de intervenciones, la mayoría de naturaleza estructural y algunas también de fuerte incidencia dramática, coinciden dentro de **Plácido** con la aparición novedosa en la obra de Berlanga de algunos factores bastante significativos (la irrupción de la muerte, ausente hasta entonces) y con la desaparición de otros casi anecdóticos (los fuegos artificiales, inequívoco elemento fallero presente en las cuatro películas anteriores del director). La incorporación de lo negro y la desaparición de lo festivo bien podrían tomarse, sin embargo, como síntomas que sintetizan —al menos— el giro de gravedad y de pesimismo que, en ese momento, la creación de **Plácido** supone para ambos creadores, tanto el director como el guionista.

La capacidad de Azcona para atrapar momentos cotidianos y para introducirlos en la carcasa de una estructura ordenada (“ordenadísima”, suele decir Berlanga, al igual que otros directores que han trabajado con él), su habilidad para introducir orden en el caos o, lo que es igual, para otorgar dirección y para generar sentido en el magma de situaciones, acontecimientos y personajes que casi siempre habitan el universo fílmico de Berlanga (desde **Plácido** hasta **Moros y cristianos**) son rasgos que han distinguido siempre la concepción azconiana del guión.

“No puedes quitar arbitrariamente algo que está escrito en la página 14, porque podrías comprobar luego que eso se correspondía o explicaba algo que sucede en la página 95”<sup>10</sup>, acostumbra a decir Azcona a Berlanga, y es precisamente ese empeño de atar el guión por dentro, de relacionar entre sí los diferentes eslabones de la cadena (pero

<sup>9</sup>Luis G. Berlanga a Antonio Castro. *El cine español en el banquillo*. Ed.Fernando Torres. Valencia, 1974. Página 77.

<sup>10</sup> Azcona, Rafael en: Frugone, Juan Carlos. *Rafael Azcona: atrapados por la vida*. Ed. 32 Semana de Cine. Valladolid, 1987. Página 87.



no sólo los que son contiguos) lo que permite al guionista controlar en todo momento la evolución de los personajes dentro de una acumulación de situaciones y hacer posible que las voces individuales (no sólo los parlamentos, sino también los caracteres y las personalidades) se hagan audibles y diferenciables en medio de la muchedumbre.

En cualquier caso, lo que esa estrategia pudiera tener de metodología lo tenía también de coherencia expresiva en la generación de sentido dentro de películas como **Plácido** y **El verdugo**. Lo que José Enrique Monterde ha llamado “*el guión transformado en el generador de un mecanismo perfecto y determinista*” no opera allí solamente como antídoto contra la dispersión, como recurso para “*retomar en cada momento lo esencial*”<sup>11</sup>, sino también —y es importante subrayar esto— como expresión narrativa de un mecanismo social igualmente determinista que no deja espacio para la libertad del individuo, como correspondencia estilizada de una estructura de poder cuya violencia impositiva se expresa a través de esa maquinaria organizada y cerrada sin resquicios.

Una buena parte de la profundidad y de la “entereza”<sup>12</sup> que convierten a **Plácido** y a **El verdugo** en obras de tanta riqueza interior y de tan fuerte arraigo en la España de su tiempo nace de esa coherencia de lenguaje, puramente expresiva, entre la estructura del relato y el sentido temático de éste. La otra tiene su fuente en la mirada pareja y bien compenetrada con la que Azcona y Berlanga contemplan la evolución de la sociedad que camina desde las penurias de la posguerra hacia las contradicciones que abre el desarrollo económico, incipiente todavía entre 1961 y 1963. Contradicciones que afectaban a la vida de las clases populares, acorraladas ya por la dinámica del capitalismo industrial que marginaba a los sectores más desprotegidos en favor de la emergente pequeña burguesía urbana a cuyo tren en marcha aquellos luchaban por subirse con todas las formas posibles de picaresca, pero sin éxito.

Lamentablemente, aquella jugosa confluencia de coherencia expresiva, penetrante radiografía social y capacidad analítica de un estilo superador del realismo social (tanto el que provenía de fuentes literarias como el que estaba dispuesto a heredar de la disidencia fílmica regeneracionista el “Nuevo Cine Español” en ese mismo momento histórico) no pudo prolongarse más allá de aquel díptico completamente excepcional.

<sup>11</sup> Monterde, José Enrique. “Las películas del ciclo. **Plácido**”. *Ciclo Luis G. Berlanga*. Op. cit.

<sup>12</sup> Se recupera aquí el concepto de “entereza” con el que Antonio López (un pintor de estirpe realista, muy alejado de toda distorsión expresionista) se refiere a la presencia que las figuras deben tener dentro del cuadro.



Quizás, pero esto es sólo una hipótesis, porque resultaba verdaderamente difícil ir mucho más allá de la hondura y de la radicalidad alcanzada por ambos en la historia y en las imágenes de **El verdugo**.

En la maestría con la que este relato organiza, de forma continuada y deliberadamente repetitiva, la irrupción de la muerte en la vida cotidiana (una intromisión que es la razón de ser del mecanismo opresor analizado por los autores) y en la rigurosa sistematicidad con la que rebrotan en la historia las razones de la insolidaridad (un tema prolongado desde **Plácido**) se encuentran, probablemente, las armas principales de una película tan compleja y tan diáfana a la vez. Una obra que, más allá de su riqueza interior, de la precisión cortante con la que analiza la escala de valores que conduce a la servidumbre de la muerte física —pero también moral—, supone un ejercicio de disección con tiralíneas y escalpelo de toda una sociedad atrapada en sus miserias.

Sin embargo, y al igual que había ocurrido ya antes entre **Los jueves, milagro** y **Plácido**, también entre esta última y **El verdugo** existe un eslabón intermedio que permite contemplar la transición entre ambas películas como un salto menos brusco de lo que puede parecer. Se trata del sketch titulado **La muerte y el leñador**, una pequeña historia urdida por Azcona y Berlanga en torno a una fábula de La Fontaine y destinada a formar parte del film **Las cuatro verdades** (1962), en el que se insertaron también, para completar el proyecto, los capítulos dirigidos por René Clair, Alessandro Blasetti y Hervé Bromberger.

El caso del pobre organillero que recorre los cafés y las terrazas de Madrid acosado por la burocracia oficialista, que debe sacrificar su burro cuando éste se rompe una pata, que se ve obligado a abandonar su organillo en un desmonte, que ni siquiera consigue hallar un árbol en el que ahorcarse y que tan sólo encuentra, finalmente, un poste de la luz en el que tampoco logra matarse resultó en su día motivo de escándalo (la imagen del burro —mascota y emblema del Opus Dei— meándose en la piscina del Parque Sindical —enclave de fuerte connotación popular— provocó todo tipo de suspicacias en las instituciones oficiales, aunque también entre un sector de sus espectadores), pero ofrece —visto en perspectiva— una jugosa apoyatura para explicar la evolución.

Su historia supone, a estos efectos, una prolongación coherente y progresivamente ennegrecida del calvario sufrido antes por **Plácido** con su motocarro y un antecedente,



de precursores tintes mortuorios, para el endiablado mecanismo de corte determinista que acabará obligando a José Luis, dentro de **El verdugo**, a ejecutar a un ser humano. De la desoladora penuria navideña en la que quedaba sumido el protagonista de **Plácido** se pasa al desesperado y tragicómico intento de suicidio al que se ve abocado —tras verse acorralado y sin futuro— un indigente músico popular y de este callejón, que todavía encuentra al final alguna salida, se llega al “cul de sac” del asesinato legal en el siguiente film.

Por otra parte, la lista de dificultades, los problemas de censura y el “casus belli” generado por la actitud de la administración hacia **El verdugo** tras la presentación de esta obra implacable en el festival de Venecia<sup>13</sup> le complicaron mucho las cosas a Berlanga posteriormente. De ahí en adelante, la trayectoria del director iba a seguir contando con la colaboración de Azcona, pero ni las condiciones de rodaje (que debió trasladarse forzosamente a Argentina) ni los actores utilizados, ni la forma un tanto desencarnada que acabó teniendo su siguiente película (**La boutique**, 1967) contribuyeron en nada, sino más bien lo contrario, a que el guión de ésta —por más que sus autores lo consideren uno de sus mejores trabajos— consiguiera fructificar sobre la pantalla.

La presencia de la muerte jugaba también en ella, pese a todo, un papel decisivo, y mucho más todavía —utilizada a fondo por el guión en términos esperpénticos y como un elemento dramático de peso— dentro de **Vivan los novios** (1969), pero el intencionado análisis que se trazaba en ésta de una España cuyos referentes morales parecen agotarse en el fenómeno del turismo (convertido ya por entonces en la fantasía consumista de las clases medias nacionales) no encontró en la textura visual y narrativa de las imágenes una correspondencia tan exacta como la que Berlanga había construido antes en **Plácido** y **El verdugo**.

Hasta ese momento, sin embargo, guionista y director habían conseguido desarrollar un discurso coherente, cuya evolución seguía de cerca y de manera crítica el cambio económico y sociocultural experimentado en España durante los diez años (1959-1969) que conducen desde **Se vende un tranvía** hasta **Vivan los novios** con la desviación aislada y relativa que supone **La boutique**. Un discurso que nacía, igualmente, de

<sup>13</sup>Véase: Gómez Rufo, Antonio. Op. cit. Páginas 301-323.



la estrecha contigüidad existente por entonces entre las miradas de ambos, de la armonía fructífera con la que se integraban las inquietudes de uno y de otro. “En las cuatro primeras películas”, recordó Berlanga una vez, “la complicidad era absoluta. En las siguientes no siempre fue fácil dar con la fórmula”<sup>14</sup> y de ahí, sin duda, que a partir entonces se abra una nueva etapa —más compleja— para el desarrollo su filmografía.

Empiezan así las “diversas erosiones”<sup>15</sup> que el binomio creativo compuesto por ambos habrá de sufrir con el paso del tiempo. El primer síntoma de ese desgaste, que correrá paralelo a la transformación progresiva de su relación, puede detectarse en el sesgo que desvela la historia de **Tamaño natural** (Life Size, 1974): un relato que, como sugiere Juan Carlos Frugone, quizás “cuaje más en el universo de Azcona que en el de Berlanga”, lo que debe apuntarse —en todo caso— con mucha cautela y sujeto a importantes matizaciones.

Sin duda la vena misógina que recorre la historia podía ser compartida por ambos creadores, de igual forma que la dimensión erótica del relato se inscribe —con mayor nitidez todavía— en el campo de interés del director, pero también es cierto que se produce en esta película un giro espectacular que aleja su configuración narrativa de la corralidad habitual en el cine de Berlanga. Aquí se trata de un “encuentro a dos” que, en realidad, es un solo para flauta, puesto que la relación mayoritariamente claustrofóbica y exclusivista entre Michel y la muñeca hinchable deja aislado al protagonista con su propia voz y con sus únicos diálogos.

No resulta difícil encontrar el primer antecedente de este tema en el cuarto y último episodio, titulado “La familia feliz”, de la película **Marzia Nuziale** (1966), dirigida por Marco Ferreri sobre un guión que este director escribe junto a Rafael Azcona. Allí las muñecas hinchables quedaban ya como co-protagonistas de una futurista célula familiar, pero la compañía femenina desaparecerá después casi completamente en **Dillinger ha muerto** (1969), realizada por Ferreri —aunque sobre un guión que firma junto a Sergio Bazzini— sobre una idea que Azcona le había “regalado” anteriormente a su amigo italiano.

<sup>14</sup> Luis G. Berlanga a Inmaculada de la Fuente. *El País*. 22/05/1988.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



El guionista había dicho en una ocasión, cuando le preguntaron que si no sentía la tentación de dirigir, que tan sólo le interesaba una idea: “*la de un hombre que llega a su casa, su mujer y sus hijos están durmiendo, descubre un revolver y decide matar a su mujer*”. Es más, le aseguró a Frugone que “*si tuviera tiempo, a través de muchos fines de semana, con una cámara y José Luis López Vázquez en su apartamento, haría un film con este tema*”<sup>16</sup>. Esa fue intención que le comentó a Marco Ferreri y que éste, algo más tarde, le propondrá desarrollar juntos. Sin embargo, Azcona se hallaba ocupado en ese momento y el director optó por seguir adelante con la idea, de donde acabaría saliendo la película citada.

En cualquier caso, la soledad de Glauco en **Dillinger ha muerto** apunta directamente hacia esa búsqueda de la “historia-monólogo” que Rafael Azcona prosigue después en **Tamaño natural** y que aún profundizará dos años más tarde, por si quedaba todavía alguna duda, en **El anacoreta** (1976). El realizador firmante de **Se vende un tranvía** (Juan Estelrich) dirige aquí la historia de un personaje encerrado a solas en el cuarto de baño de su casa. La relación conflictiva entre hombre y mujer como desencadenante de un proceso que lleva a la figura masculina a la asunción de la soledad articula y relaciona férreamente entre sí a estos tres títulos (**Dillinger...**, **Tamaño natural** y **El anacoreta**) como capítulos sucesivos de un mismo discurso personal al que Ferreri, Berlanga y Estelrich le ofrecen en cada caso una interpretación visual y escénica diferente.

El alto grado de abstracción de ese discurso está, de hecho, en el origen del desequilibrio interno de una obra como **Tamaño natural**, donde —al contrario de lo que había ocurrido siempre hasta entonces en el cine de Berlanga— la reflexión conceptual parece determinar el desarrollo de la experiencia. Aclimatado por carácter y por métodos de rodaje a un universo imaginario donde la experiencia vital es la que destila por sí misma una reflexión capaz de trascenderla, Berlanga trata de hacer suya la historia de la muñeca, pero ese esfuerzo se nota porque es teórico y porque no nace de esa intensa comunicación lúdica que el director había establecido con los materiales humanos en sus películas anteriores.

<sup>16</sup> Rafael Azcona a Juan Carlos Frugone. Op. cit. Página 76.



Tras abandonar ese camino (lo que convierte al film en un islote atípico y sin descendencia posible en su filmografía conjunta), Azcona y Berlanga se reencuentran cinco años después para iniciar con **La escopeta nacional** (1978) la trilogía que luego completan **Patrimonio nacional** (1980) y **Nacional III** (1982). De regreso a la coralidad y a la dispersión del protagonismo colectivo, guionista y director trazan en esta saga una radiografía crítica, pero también envuelta en la ternura con la que miran a sus personajes, de la España arribista y parasitaria que trata de sobrevivir a su desplazamiento histórico mientras asiste, sumida ya en la picaresca, a los últimos años del franquismo y a la transición política a la democracia.

Si se hace el ejercicio de sustituir los apuros de Plácido con su motocarro por los desvelos del industrial Jaime Canivell, metido como un intruso en una cacería para prebostes del franquismo con la intención de vender sus porteros automáticos, la operación que inauguraba **La escopeta nacional** no parece muy diferente —en términos de esquema narrativo— de la orquestada por Azcona y Berlanga en su película de 1961. Lo que sucede, sin embargo, es que el punto de vista adoptado por ambos a lo largo de la trilogía ha cambiado de forma sustancial y, sobre todo, que el grado de elaboración dramática y visual de estos guiones es ahora mucho menor.

Los personajes caleidoscópicos y llenos de contradicciones han dejado paso a figuras que funcionan como arquetipos, las relaciones entre ellas se juegan y se detienen en el terreno de las situaciones, sin permitir casi nunca la evolución interna, y la rica vitalidad que destilaban los protagonistas de **Plácido** y de **El verdugo** deja paso a lo que José Enrique Monterde ha llamado “*moldes cargados de una idea*”<sup>17</sup>. Igualmente, la densa trabazón interna de la evolución narrativa es sustituida por una acumulación de situaciones que no genera apenas progresión dramática, el humor se hace esencialmente verbal y el ingenio visual pasa a segundo término, los diálogos toman el lugar de la imagen y la potencialidad metafórica retrocede en beneficio de una representación literal sin capacidad de resonancia.

<sup>17</sup> Monterde, José Enrique. “Las películas del ciclo. **La escopeta nacional**”. Op. cit.



No por todo ello estas tres películas pierden su capacidad de conectar con una encrucijada social que, como telón de fondo de la nueva situación política, encuentra eco en situaciones y personajes sobre los que Azcona y Berlanga arrojan ahora, sin embargo, una mirada más atenta al exterior que al interior, más preocupada por inyectar humor y menos capacitada para inventar y desarrollar situaciones de las que, a pesar de su negra esperpéntica, anteriormente se desprendía el humor. Lo que sí conservan, pese a todo, es esa endemoniada habilidad para individualizar las voces personales en medio del caos, para atomizar al máximo el protagonismo sin borrar el perfil de los diferentes caracteres en juego.

Lejos de la densidad y del espesor significante, de la apretada textura y de la riqueza de sentido que subyacían a la vitalidad y a la inmediatez con la que se movían los personajes de **Plácido** y de **El verdugo**, las películas de la trilogía acaban por acercarse demasiado a la fórmula y al molde. De ahí que los tres títulos discurren —en lo que al guión se refiere— más cercanos a la mecanicidad acumulativa de situaciones que a ese mecanismo determinista de la dramaturgia que aprisionaba, tanto desde la estructura como en el interior de la acción, a los protagonistas de aquellas películas.

Al final de la saga empieza a dar la impresión de que Azcona y Berlanga se han aprendido la fórmula, de que dominan ya su oficio de tal manera que los guiones les salen con tanta facilidad (y así lo ha reconocido el director en varias ocasiones respecto a estos títulos) como escasa sedimentación reflexiva y, presumiblemente, tampoco mucha elaboración interior. Es una sensación que termina por confirmarse en las dos películas siguientes (**La vaquilla** y **Moros y cristianos**), con las que no solo prolongan el camino artesanal emprendido con la trilogía, sino que profundizan más todavía algunas de las debilidades y complacencias de aquel.

La primera no es otra cosa que la realización final, más de veinticinco años después, de la idea básica contenida en el guión inicialmente titulado *Tierra de nadie* y más tarde *Los aficionados*. Es decir, el ansiado ajuste de cuentas de Luis G. Berlanga con el tema de la guerra civil: uno de los proyectos más queridos del realizador y una historia que la censura del franquismo había impedido que se rodara. Sin embargo, en 1985 era ya muy tarde para el abordaje de semejante asunto y aquello que en los últimos años cincuenta habría tenido pleno sentido (una guerra perdida por todos y vista sin triunfalismo,



desactivado éste por la óptica humanizadora de los guionistas) acabó por ser, a película terminada, más deudor de la revisión histórica puesta en marcha en España por las fechas de su rodaje que del compromiso con los derrotados propio de sus orígenes.

La insistencia en la estructura coral y en el protagonismo colectivo, la solidaridad con los más débiles (ya fueran de un bando o de otro) y la amplitud de una mirada generosa —propia de la madurez desde la que se narra el conflicto— otorgan a **La vaquilla** sus mejores armas, pero no pueden impedir que el guión vuelva a acumular una situación sobre otra con el oficio y la brillantez ya conocidos, sin preocuparse demasiado de conferir densidad a los personajes y menos todavía a su evolución interna.

La tipología resulta perfectamente reconocible, los enredos se trenzan y se resuelven con trazos intermitentes de inventiva y el humor se busca desde fuera, como el “a priori” de cada escena y casi siempre con independencia del sentido de ésta. Es sin lugar a dudas una película de Azcona y Berlanga, pero aquí los arquetipos les ganan de nuevo la partida a los personajes y la representación deja al descubierto, en más de una ocasión, el artificio y los moldes que la mueven. A falta de mayor encarnadura y profundización, los protagonistas de esta guerra parecen más criaturas ficcionales de Berlanga que figuras humanas por las que el Azcona de la primera época pudiera llegar a interesarse como expresión individual de un conflicto más amplio.

El problema es que volverá a ocurrir exactamente lo mismo, solo que más acentuado todavía, dentro de **Moros y cristianos** (1987). A pesar de que el realizador pueda volver a decir entonces, y con razón, que “*mis personajes siguen siendo los desgraciados que quieren mejorar su posición y son destruidos por el mundo depredador*”<sup>18</sup> (lo que emparenta a los turroneiros de la familia Planchadell y Calabuig con el viejo Plácido), estos nuevos y emprendedores protagonistas de la ficción berlanguiana se mueven por la pantalla dentro de un abigarrado astracán con modales falleros, ciertamente muy valenciano, en el que apenas encuentran espacio para desarrollar su identidad personal.

Quizás no por casualidad, esta obra de construcción atropellada y feísta, de transcurso emborronado y siempre acumulativo, marca —por ahora— el final de la colaboración creativa entre Azcona y Berlanga, puesto que la siguiente película de éste (**Todos a la cárcel**, 1993) se levanta ya sobre un guión que el director escribe junto a su hijo Jorge.

<sup>18</sup>Luis G. Berlanga a Jorge Berlanga. *Fotogramas* n° 1732. Julio-Agosto, 1987.



La fórmula había dejado al descubierto su agotamiento y, si bien Moros y cristianos rizaba el rizo para exprimir hasta el límite más extremo toda su potencialidad, lo cierto es que los personajes estaban a punto de convertirse en marionetas, las situaciones se agotaban en sí mismas y la dramaturgia era ya inexistente. El camino parecía cegado o bien la fuente estaba seca.

La fuente, sin embargo, había manado anteriormente con proverbial sustancia. Un caudal de tanta riqueza moral y estilística como el que ambos creadores han aportado al cine español no surge de la nada, sino que necesita —como componente esencial— una disciplina que en este caso se ha encargado siempre de aportar Azcona. En ese sentido, el reparto de tareas entre ellos no puede ser más claro: “Rafael hace el guión como si estuviese dirigiendo”, dice Berlanga, “cuando escribe es como si estuviera creando ya un pedazo de la película, aunque la idea sea mía, porque como profesional él no quiere dar ideas (...) normalmente exige que la idea la dé yo, y si no se siente cómodo con ella, o no le gusta, la dejamos y empezamos con otra”<sup>19</sup>.

El sistema en cuestión ha llevado al director a reconocer que “en el trabajo de guión, el responsable total es él”. Más incluso: “si hubiera un apartado en los títulos de crédito de las películas que dijese “director de guión”, lo ostentaría Rafael Azcona con la colaboración de Luis García Berlanga”<sup>20</sup>, insiste este último. Se pone en marcha así una mecánica creativa que hace fructificar historias y personajes sin que el reparto de papeles establecido entre ambos permita pensar, en ningún momento, que estemos ante un caso singular de parasitismo.

“Nadie diría que trabajan, con pinta entre despistada y cínica, dos fulanos que hablan por los codos y que se parten de risa a cada ocurrencia recíproca”, comenta Ángel Fernández Santos al respecto. “Se diría que cotillean y, en cierto modo, así es: despellejan personajes, situaciones, salidas de tono, gags e incongruencias humanas. Luego, a mediodía, Azcona almacena todos los disparates barajados en su memoria y por la tarde los da forma, a solas, en su casa. Berlanga no escribe una palabra, eso sí. Dice que eso no es lo suyo, como Azcona del cine”, y añade a modo de colofón: “No hay parasitismo; no puede haberlo, entre dos complementarios”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Luis G. Berlanga a Antonio Gómez Rufo. Op. cit. Página 174.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Fernández Santos, Ángel. “Un escritor eje del cine español”. *El País*. 22/01/1982.



Sea como fuere su entendimiento privado, esa tarea de “despellejar” personajes, situaciones e “incongruencias humanas” ha generado —a lo largo de su filmografía— un análisis tan penetrante como demoledor de la insolidaridad y del egoísmo humano, de la crueldad aplicada a una moral de relación que determina la lucha por la supervivencia, del papel intercambiable de víctimas y verdugos dentro de una sociedad voraz y depredadora (esencialmente, la España de Franco), de las represiones y tabús impuestos por una estructuración social limitadora del individuo, de las servidumbres y chantajes a los que esa estructura somete a cuantos seres tratan de buscar un lugar al sol de la dignidad más elemental.

Sin duda por ello el universo fílmico de Azcona y Berlanga está poblado por figuras que deben interpretar —casi siempre a la fuerza— un rol que no desean, un papel que asumen por obligación impuesta o por mera supervivencia, una función social que se les ofrece como cebo, pero que tampoco servirá para sacarles de la marginación —objetiva o relativa— en la que viven habitualmente. Víctimas de un engranaje devorador, padecen con frecuencia algunas taras físicas o mentales —más o menos evidentes en cada caso— que les colocan a extramuros de la sociedad dominante mientras sus creadores se complacen en observar de qué manera (casi siempre patética) aporrean las puertas de la fortaleza.

La mirada de guionista y director sobre “los de fuera” se complementa con su observación crítica de “los de dentro”; es decir, de esa pequeña burguesía (Plácido, El verdugo, Vivan los novios) o de los estamentos parasitarios del franquismo (la trilogía “Nacional”) cuya defensa de los privilegios adquiridos les lleva a encerrarse en la mitología del “orden” y de las “buenas costumbres”, utilizada por lo general como un arma arrojadiza contra los que ellos consideran advenedizos. La sumisión forzada o acaso voluntaria de los primeros a la escala de valores de los segundos conduce siempre, para Azcona y Berlanga, al chantaje inicial y a la destrucción moral del individuo inmediatamente después.

Traspasado el director —según se reconoce él mismo— por lo que ha llamado “el dardo misógino de Azcona, de cual yo participo”<sup>22</sup>, la visión que ambos despliegan de

<sup>22</sup> Luis G. Berlanga a Juan Hernández Les y Carlos F. Heredero. *Cinema 2002* n° 21. Noviembre, 1976.



las relaciones amorosas dista mucho de ser complaciente o convencional. De hecho, esa actitud hacia las mujeres (“deberían darlas con prospecto”<sup>23</sup>, ha dicho Azcona en alguna ocasión) convierte a los hombres de sus historias en juguetes o víctimas de aquellas, en seres subordinados a las exigencias o necesidades de sus compañeras, en personajes atrapados por un mecanismo (¡otro más!) del que solo aciertan a escaparse en la soledad y en el aislamiento.

Una mirada de inspiración anarquista y de simpatías filolibertarias impregna cada rincón de los relatos frente a esa estratificación social y sexual que, para los sujetos siempre masculinos de sus enredos, tiene carácter opresor. Historias de figuras situadas al margen, de personajes oprimidos, sojuzgados o zarandeados, están habitadas por una maraña de “seres minúsculos que pueblan los segundos términos de sus películas”<sup>24</sup> y sitúan a los protagonistas de éstas en la más completa soledad —moral y dramática— a pesar de retratarlos siempre envueltos en una multitud abigarrada que les rodea y hasta les asfixia por doquier.

Entre los diferentes tintes que impregnan esas historias, Berlanga ha señalado “el agnosticismo” unas veces, y “el escepticismo” otras, como componentes de procedencia azconiana, dejando para sí “el pesimismo” con el que se contempla casi siempre la solución, o la falta de solución, de los problemas vividos por sus protagonistas. Lo que está claro, en cualquier caso, es que sus ficciones se hallan lejos de todo optimismo conformista y que, lejos de aceptar las apariencias de la realidad, Azcona y Berlanga optan por subvertirlas para hurgar en su interior.

Ese proceso tenía unas características genuinas en la primera parte de su filmografía, cuando la vena del humor negro, de la pincelada goyesca y del esperpento nacía de la distorsión de personajes y tipologías, de la deformación expresionista del retrato, del espejo cóncavo sobre el que ambos creadores hacían incidir su comprensión particular de la realidad. En aquellas películas (esencialmente, **Plácido** y **El verdugo**), la verdad y la complejidad de los personajes nacían de una mirada simultáneamente interna y externa, capaz de encontrar su autenticidad bajo la huella de la deformación sin necesidad de convertir a ésta en objeto de una especulación estética sobre sí misma.

<sup>23</sup> Recogido por Inmaculada de la Fuente. *El País* 22/05/1988.

<sup>24</sup> Lara, Fernando. “El mundo de Rafael Azcona”. *Dirigido por* n° 13. Mayo, 1974.



Esa distorsión de la realidad se situaba allí “a medio camino entre lo grotesco y lo trágico”, trataba de “descubrir el absurdo para reencontrar lo cotidiano”<sup>25</sup> y buscaba llegar al interior mediante los trazos expresionistas de las pinceladas. Más adelante esas mismas pinceladas empezaron a convertirse en la razón de ser del dibujo, su capacidad para traspasar las apariencias se fue reduciendo, la carcasa del arquetipo comenzó a tomar el lugar de las contradicciones internas y la efectividad caracteriológica, pero sobre todo la humorística, fueron descansando más y más cada vez en la “reconocibilidad” de unas formas que ya no pretendían ir mucho más allá de la pura diversión.

De una manera o de otra, el proceso seguido por Azcona y Berlanga para identificar primero, aislar después, extraer a continuación y finalmente amplificar o distorsionar los componentes más insólitos del entorno estructura y ayuda a explicar su forma de aproximarse a una realidad que ellos saben compleja y esquiva. Durante los primeros tiempos, el aporte azconiano de tinte negro y esperpéntico incidía sobre aquella selección como un revelador capaz de hacer brotar la imagen sobre un soporte de celuloide que estaba impresionado ya con abundante luz pesimista. Posteriormente, y sobre todo a partir de la “trilogía Nacional”, más que de “revelar” parece tratarse de “fijar” la imagen, de establecer la credibilidad de estereotipo y el orden de la estructura.

Quizás la gran aportación de Azcona al cine de Berlanga, el verdadero secreto de su receta (nunca confesada) reside en esa capacidad de retratar por el revés —en términos de normalidad cotidiana y a pie de tierra— cualquier situación en la que se embarquen los personajes por excepcional o insólita que sea. Esa habilidad para ver esquinas donde aparentemente sólo existe una superficie plana, para iluminar defectos y rugosidades allí donde reina lo anodino y lo impersonal, puede rastrearse por todos los rincones de sus historias.

Historias que se alimentan de esa sabiduría para inyectar una lógica casera, pedestre y hasta campanuda en las reacciones de los personajes cuando éstos se ven atrapados en situaciones-límite o en los momentos más dramáticos: “nos gusta miserabilizar las situaciones, romperlas y distanciarlas en el momento en el que van a alcanzar su punto álgido”<sup>26</sup>, dice Berlanga. En el fondo, la dialéctica entre ambos registros (ese péndulo

<sup>25</sup> San Miguel, Santiago / Erice, Víctor. “Rafael Azcona. Iniciador de una nueva corriente cinematográfica”. *Nuestro cine* n° 4. Octubre, 1961.

<sup>26</sup> Luis G. Berlanga a Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo. *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.



constante entre lo normal y lo excepcional, entre lo cotidiano y lo imprevisto, entre la contención y el exceso) no hace otra cosa que esconder, en el caso de Azcona, lo que Fernández Santos ha llamado “*su tozuda nostalgia de la normalidad*” y de ahí que, para él, “*todo acto de inventiva sea siempre deudor casi documental de la realidad*”<sup>27</sup>.

El abordaje oblicuo de esta última que el guionista ha ejercitado junto a Berlanga no ha conseguido, pese a todo, llevar a la pantalla guiones y tratamientos como los de “Una noche embarazosa”<sup>28</sup>, “La traperera”<sup>29</sup>, los ya citados “Caronte” y “Dos chicas del coro” y seguramente muchos otros que se han quedado en los cajones. Bien porque la censura política del franquismo lo impedía, o bien porque los productores no fueron capaces de ver sus posibilidades como películas, esas historias permanecen desconocidas para la imagen, pero albergan en sus páginas observaciones, ideas y personajes que conectan con lo más íntimo y reconocible de este matrimonio creativo tan fructífero para el cine español.

Un matrimonio que el propio director siempre ha reconocido como tal, y del que no duda en afirmar que se trata de “*una pareja al uso e institucionalizada, porque se producen unas riñas que desembocan en separaciones e incluso divorcios. Ahora estamos en un momento agradable*”, decía poco después de haber rodado **Moros y cristianos**, “*pero cuando comencemos a preparar el próximo guión, será peor*”<sup>30</sup>, anunciaba acto seguido. Lo cierto, sin embargo, es que después ya no hubo próximo guión. Al menos hasta la fecha de esta publicación.

<sup>27</sup> Fernández Santos, Ángel. “El hombre considerado como insecto”. *El País*.

<sup>28</sup> Texto publicado en: *Contracampo* nº 24. Octubre, 1981.

<sup>29</sup> Texto publicado en: *Ciclo Luis G. Berlanga*. Op. cit.

<sup>30</sup> Luis G. Berlanga a Concha Gómez. *Imágenes de Actualidad*. nº 63. Septiembre, 1988.

