Università degli Studi di Udine

Ennio Flaiano y Rafael Azcona
Historia de un universo compartido

Giovanna Zanella

Memoria de Licenciatura

Facultad: Lengua y Literatura extranjera

Directora: Dott. Renata Londero

2000-2001

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere

Tesi di Laurea

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ENNIO FLAIANO Y RAFAEL AZCONA

HISTORIA DE UN UNIVERSO COMPARTIDO

Relatore:
Dott. Renata Londero

Laureanda:
Giovanna Zanella

ANNO ACCADEMICO 2000-2001

AGRADECIMIENTOS

Durante la realización del presente trabajo he estado principalmente en la Universidad de Alicante, donde he podido contar en todo momento con la valiosa colaboración y los imprescindibles consejos de Juan Antonio Ríos, y con la disponibilidad de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que precisamente este año ha abierto un portal de autor dedicado a Rafael Azcona (consultable en cervantesvirtual.com), cuyo material ha sido fundamental para mi estudio.

Asimismo, por lo que concierne el material sobre Ennio Flaiano, he utilizado las numerosas publicaciones de la "Associazione Culturale Ennio Flaiano" de Pescara, cuyos volúmenes siempre han sido el apoyo más valioso en toda investigación sobre la figura y la obra del italiano.

Por lo que respecta a la difícil labor de conseguir películas de los años 50, 60 y 70, tengo que agradecer a Cristina Ros de la Universidad de Alicante por haberme ofrecido la oportunidad de ver *El Anacoreta*, de Juan Esterlich; a la "Cineteca del Friuli", que me ha facilitado la visión de *La cagna* de Marco Ferreri; al "Laboratorio Cinema e Multimedia" de la Universidad de Udine y a la "Filmoteca del Museo" de la Universidad de Alicante. Además, un sincero agradecimiento va al CEC de Udine y en especial a Thomas Bertacche por la amable ayuda y por haber conseguido el film *Una moglie americana*, de Gian Luigi Polidoro, y a Diana Rüesch, conservadora del "Fondo Flaiano" de Lugano, por su atención y disponibilidad.

Finalmente, mi más sincera gratitud va a mi familia por el ánimo que siempre me han dado y a Juan Antonio Ríos, porque sin su apoyo este trabajo no existiría.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... pág. 9

CAPÍTULO I: Ennio Flaiano..... " 13

1.1. Ennio Flaiano y su mundo..... " 13
1.1.1. Breve nota biográfica..... " 13
1.1.2. Visión del mundo. Entre sátira y esperanza..... " 18

1.2. Flaiano y el cine..... " 25

1.3. De *Luci del varietà* a *Giulietta degli spiriti*. Flaiano y Fellini..... " 29

1.4. El cine español de los años 50. Luis García Berlanga..... " 33
1.4.1. La disidencia cinematográfica de los años 50..... " 34
1.4.2. Luis garcía Berlanga..... " 40

1.5. *Clalabuch*..... " 43

CAPÍTULO II: Rafael Azcona..... " 55

2.1. Rafael Azcona y su mundo..... " 55
2.1.1. Un "Iluso" en Madrid. Literatura y crítica social..... " 55
2.1.2. atrapados por la vida..... " 57
2.1.3. La muerte y la tragicomedia cotidiana..... "61
2.1.4. La mujer azconiana y la imposibilidad de la pareja..... " 65

2.2. Rafael Azcona y el cine..... " 68
2.2.1. Azcona guionista..... " 68
2.2.2. Los inicios de la mano de Ferreri..... " 69
2.2.3. En Italia junto con Marco Ferreri. Del esperpento al simbolismo. " 77
2.2.4. El viaje hacia el pasado. Azcona y Saura..... " 81

2.3. Azcona, Berlanga y el cine español en los años 60..... " 89
2.3.1. El Nuevo cine Español y la Escuela de Barcelona..... " 89
2.3.2. La innovación de *Plácido*..... " 91
2.3.3. Misoginia, humor negro y altas capas de la sociedad. El camino posterior de Azcona y Berlanga..... " 96

CAPÍTULO III: Historia de un universo compartido..... "103

3.1. El universo compartido de Flaiano y Azcona..... "103
3.1.1. La difícil tarea del guionista..... "103
3.1.2. Dos maneras de contar historias..... "107
3.1.3. Provincianos en la capital..... "109
3.1.4. Sátira, humor negro y crítica a la sociedad..... "111
3.1.5. Ineptitud, fracaso y marginación..... "116
3.1.6. Los peligros de una obsesión. El camino hacia la soledad..... "119
3.1.7. Incomunicación..... "120

3.1.8. Aburrimiento e inmovilidad ..... "126
3.1.9. Amor y erotismo. La visión de la mujer ..... "127
3.1.10. La metamorfosis ..... "134
3.1.11. El elemento fantástico ..... "137
3.1.12. El derecho a la contradicción y la confusión de los géneros ..... "138
3.1.13. Entre moralismo y escepticismo ..... "141

3.2. *El Anacoreta* y *La cagna*/*Melampo* ..... "143
3.2.1. *El Anacoreta*, ficha técnica y artística ..... "144
3.2.2. *La cagna*, ficha técnica y artística ..... "145
3.2.3. La huida hacia la soledad ..... "146

CAPÍTULO IV: *El Verdugo* ..... "161

4.1. *El Verdugo*. Análisis de la obra ..... "161
4.1.1. Ficha técnica y artística ..... "161
4.1.2. Génesis del film ..... "162
4.1.3. El Festival de Cine de Venecia y los problemas con la censura ..... "165
4.1.4. De la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad ..... "166
4.1.5. ¿Falta de libertad o pasividad? ..... "168
4.1.6. Análisis de los personajes ..... "170
4.1.6.1. José Luis ..... "170
4.1.6.2. Amadeo ..... "174
4.1.6.3. Carmen ..... "177
4.1.6.4. Álvarez y Estefanía ..... "178

4.2. Rafael Azcona y *El Verdugo* ..... "181

4.3. *El Verdugo* y Ennio Flaiano ..... "184

4.4. *El Verdugo* hoy ..... "188

CAPÍTULO V: *Una moglie americana* ..... "191

5.1. Análisis de la obra ..... "191
5.1.1. Ficha técnica y artística ..... "191
5.1.2. Un pequeño hombre y un a pequeña obsesión ..... "192

5.2. Azcona, Flaiano y *Una moglie americana* ..... "195

CONCLUSIONI ..... "201

BIBLIOGRAFÍA ..... "221

Bibliografía de Flaiano ..... "221
Bibliografía de Azcona ..... "222
Bibliografía crítica y general ..... "222
Artículos de revistas ..... "227

FILMOGRAFÍA CITADA ..... "233

INTRODUCCIÓN

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Al empezar concebir el presente trabajo, la primera idea fue estructurarlo centrándolo únicamente en la figura de Ennio Flaiano, analizando su presencia como guionista en España, que se concreta en dos importantes colaboraciones con el director valenciano Luis García Berlanga.[1] Pero profundizando en el estudio de su obra y de su personalidad, y en la historia del cine español entre los años 50 y 60, no tardamos en darnos cuenta de que había un nombre imprescindible en el cine español de aquellos años, y que su personalidad y obra encajaban sorprendentemente con la personalidad y obra de Ennio Flaiano. Ese nombre era el del guionista riojano Rafael Azcona.

Por ello, bajo sugerencia del profesor Juan Antonio Ríos de la Universidad de Alicante, el estudio fue centrándose en las figuras de los dos autores y guionistas, tomando como punto de partida sus obras literarias y acabando con analizar las obras más representativas de sus respectivas filmografías, sobre todo de cara a un análisis enfocado en la presentación de ambos autores en paralelo.

El objetivo del presente trabajo ha consistido, por lo tanto, en trazar un recorrido por la obra literaria y fílmica de Ennio Flaiano y Rafael Azcona, subrayando en todo momento las muchas afinidades y las inevitables diferencias de dos personalidades tan peculiares en el marco de su época. Hemos querido demostrar que existe una sintonía evidente en la visión del mundo de ambos; que,

[1] Nos referimos a *Calabuch* (1956) y *El Verdugo* (1963).

además, a lo largo de su obra, nos encontramos con un retrato lúcido y satírico de dos sociedades, la italiana y la española de esos años, que tienen numerosos y a veces sorprendentes puntos en común; y que tanto Azcona como Flaiano se rebelan contra esas sociedades superficiales, mezquinas y, sobre todo, falsas, dejando de ellas un retrato esperpéntico y amargo, plagado de ese mordaz humor negro que le es propio y que nos invita a la reflexión. "Es el retrato de la estupidez colectiva. Con ternura y crueldad", como subraya acertadamente Guillem Catalá.[2] Porque para ambos el reto primario consiste en desvelar las hipocresías de la colectividad y en demostrarnos la dificultad en la que se encuentra el hombre moderno. Pero lo hacen riéndose de él y de paso de ellos mismos, desde una postura extremadamente pesimista aunque en algunos casos (y sobre todo en Flaiano, como tendremos ocasión de analizar), la esperanza de conseguir mejorar las cosas a través de su labor se entreve incluso en las obras más desesperanzadas. Milagro Martín Clavijo ha destacado:

> Flaiano se enfrenta a la realidad de una vida sin valores, ni fe, una época de decadencia total de la historia, del hombre, de la moral. Por ello, interpreta esta Italia de los años cincuenta con desencanto, pero de forma positiva, sin escapar de su responsabilidad de hablar, de no quedarse con los brazos cruzados, de presentarnos otra visión de la realidad que no esté disfrazada, que no sea conformista.[3]

Son palabras que se podrían adaptar perfectamente refiriéndonos a Azcona, excepto por la cuestión de la "responsabilidad". Tendremos ocasión de ver cómo una de las diferencias entre el italiano y el español consiste precisamente en esa postura ideológica frente a la misión de su obra. Porque para Flaiano esa obra tiene la finalidad de moralizar, de intentar abrir los ojos a unos individuos que no se dan cuenta de la hipocresía del mundo en el que viven, aunque su pesimismo hace que el autor sea consciente de que se trata de una labor

[2] Guillem Catalá, "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito", en Luis Alberto Cabezón (coord), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, p. 255. La cita, evidentemente, se refiere a Azcona, pero también encaja perfectamente con la concepción de Flaiano. A lo largo de este trabajo nos encontraremos con frecuencia con citas referidas a uno de los dos autores que pueden valer perfectamente para el otro.

[3] Milagro Martín Clavijo, "Farsa trágica en Ennio Flaiano. El caso de la guerra", en *Theatralia III*, [ed. Jesús G. Maestro], Vigo, Universidad, 2000, p. 359.

en la mayoría de los casos inútil. Azcona, sin embargo, "se enfrenta a la realidad de una vida sin valores, ni fe, una época de decadencia total de la historia, del hombre, de la moral. Por ello, interpreta esta España de los años cincuenta con desencanto", pero no de forma positiva, y menos aún sintiéndose en la responsabilidad de hablar. Lo que quiere Azcona es dejar un retrato del mundo que le rodea, y que ese retrato lúcido e irónico haga participar a los lectores/espectadores de las desgracias de sus similares y les haga reflexionar sobre el hecho de que esas desgracias pueden ser de todos nosotros.

Biográficamente, a ambos autores les separa más de una década. Flaiano nació en Pescara en 1910 y Azcona en Logroño en 1926. Cuando Azcona, en 1958, empieza a colaborar en el mundo del cine, Flaiano lleva ya años trabajando para este medio, primero como crítico cinematográfico y luego en la colaboración concreta en argumentos y guiones, empezando por *Pastor Angelicus* de Romolo Marcellini, para la que fue ayudante artístico. La primera película para la que escribe un argumento original es *Fuga in Francia* de Mario Soldati, de 1948. Por lo tanto, cuando Azcona da sus primeros pasos en el medio cinematográfico, Flaiano lleva ya muchos años entrecruzando su labor literaria con la de hombre de cine. En 1958, fecha de *El Pisito*, Flaiano ya ha colaborado en seis ocasiones con el director Federico Fellini,[4] y de 1956 es su colaboración en el film de Luis García Berlanga *Calabuch*. No obstante la diferencia de fechas y de experiencia, Rafael Azcona se convierte en guionista con facilidad y talento asombrosos, consiguiendo alcanzar en sus guiones una perfección de forma y contenido que nunca había logrado en sus novelas y relatos, como bien ha destacado Juan A. Ríos en su artículo "Rafael Azcona, de la literatura al cine".[5] Por ello, en ocasión de la primera colaboración conjunta de ambos en 1963,[6] será Azcona el guionista principal, encargado de la estructuración de la historia en todas sus partes, habilidad en la que es reconocido maestro, mientras que Flaiano, como veremos,

[4] Concretamente en *Luci del varietà* (1950), *Lo sceicco bianco* (1952), *I Vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (1955) y *Le notti di Cabiria* (1957).

[5] Publicado en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*, [Juan A. Ríos Carratalá-John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1996, pp. 49-56.

[6] Para la realización de *El Verdugo*, de Luis García Berlanga.

será el encargado de añadir al film determinados matices y de cuidar la versión italiana.[7]

Siendo Flaiano un escritor en ocasiones prestado al oficio de guionista, y Rafael Azcona un guionista que, como tendremos ocasión de ver, abandonó por completo sus tempranas ambiciones literarias al entregarse a la labor cinematográfica, naturalmente el punto en común más evidente entre ellos se ha tenido que buscar en los filmes en los que han colaborado, aunque su obra literaria haya sido también una ayuda imprescindible (sobre todo en el caso de Flaiano) para trazar un paralelismo completo entre ambos. Además, fue en ocasión de dos colaboraciones cinematográficas cuando el italiano y el español se conocieron y trabajaron juntos. Se trata de dos películas de diverso nivel y calidad, *El Verdugo* (1963) de Luis García Berlanga, y *Una moglie americana* (1964) de Gian Luigi Polidoro, pero que tienen la fundamental importancia, para este trabajo, de representar los dos únicos momentos de colaboración conjunta de los autores aquí presentados.

Hemos querido además destacar que, a lo largo de toda su obra, nos encontramos con toda una serie de temáticas, por otra parte muy propias del siglo XX, que Azcona y Flaiano a menudo desarrollan desde un punto de vista muy similar. En el capítulo III se han analizado todas estas temáticas paralelamente: la crítica a la sociedad, la sátira, el humor negro, la ineptitud de los personajes, la peculiar visión del erotismo y de la mujer, la incomunicación, la alienación, etc.

Al estructurar el trabajo, hemos decidido presentar primero, en dos capítulos distintos, a ambos autores por separado y luego relacionarlos en una sección enteramente dedicada a analizar sus afinidades y diferencias. Por ello hemos querido encabezar cada capítulo con una pequeña cita. Las que aparecen en los capítulos I y II quieren remarcar una de las más importantes diferencias entre ambos: la propensión o, mejor dicho, la necesidad vital de la evasión en Ennio Flaiano y la imposibilidad de dicha evasión en Rafael Azcona. La siguiente cita, por otra parte, destaca la que sin lugar a dudas es la afinidad más evidente y característica de ambos autores: la deformación irónica, satírica y esperpéntica de

[7] De hecho, aunque Berlanga estimara mucho a Flaiano sobre todo después de su aportación al film *Calabuch*, parece que la presencia del italiano en la realización de *El Verdugo* se deba principalmente a motivos burocráticos de coproducción.

la realidad, que tanto Flaiano como Azcona defienden en sus obras fílmicas y literarias. Nos parece necesario subrayar, desde el principio, que la ironía de ambos nunca se resuelve en un simple medio para el entretenimiento y la diversión. a través de ella siempre se busca la reflexión del lector/espectador. Siguiendo nuevamente el interesante artículo de Milagro Martín Clavijo, leemos:

> Será el humor el instrumento que Flaiano [Azcona] utilizará para descomponer, desordenar, deformar sistemáticamente la realidad y, de esta manera, arrojar luz sobre el lado serio y doloroso de la realidad. A través del humor, no pretende la risa fácil del espectador, sino que finalmente asuma y comprenda lo trágico de la vida, de su propia vida.[8]

El capítulo III se cierra con la presentación de dos películas, *El Anacoreta* (de Juan Esterlich) y *La cagna* (de Marco Ferreri)[9], basadas en dos relatos originales de ambos, que constituyen, según nos parece, una importante síntesis de su pensamiento conjunto.

Los dos siguientes capítulos son un análisis de las dos películas en las que Flaiano y Azcona han trabajado juntos: *El Verdugo* (1963, de Luis García Berlanga) y *Una moglie americana* (1964, de Gian Luigi Polidoro).

Trazando el retrato de ambos autores, hemos tenido como fecha límite aproximativa 1972, año de la muerte de Ennio Flaiano, aunque, naturalmente, no faltan referencias a la labor sucesiva de Rafael Azcona, que sigue trabajando brillantemente y con éxito creciente con los mejores directores contemporáneos.[10]

---

[8] Milagro Martín Clavijo, "Farsa trágica en Ennio Flaiano. El caso de la guerra", *op. cit.* , p. 361.

[9] De todas maneras, como explicaremos a su tiempo, para el análisis paralelo de las dos obras nos hemos centrado más en el relato original de Flaiano "Melampus" y en el guión *Melampo*, ya que la película supone unas diferencias importantes con respecto a la idea original de Flaiano, que en varias ocasiones en el film de Ferreri no se ven reflejadas.

[10] En los últimos años sus colaboraciones más frecuentes han sido con los directores José Luis García Sánchez y Fernando Trueba. Merece la pena destacar que gracias a la labor conjunta de los tres el cine español se ha enriquecido de una película importante como *Belle Époque*, ganadora del Oscar a la mejor película extranjera en 1994. Y pensemos también al éxito de una película como *La niña de tus ojos*, de Fernado Trueba (1998), triunfadora en los premios Goya.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO I: Ennio Flaiano

Andiamo a cena.
E che ci sia Sheherezade.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.1. Ennio Flaiano y su mundo.

1.1.1. Breve nota biográfica

Ennio Flaiano nació en Pescara el 5 de marzo de 1910. Siguiendo brevemente sus datos biográficos recogidos en la edición de sus obras póstumas,[11] en 1922 viaja por primera vez a Roma, para estudiar en la capital. A partir de ese momento Roma se convertirá en su lugar de elección, la ciudad amada y odiada al mismo tiempo que tanto reflejará en sus apuntes y obras. En 1935 desde Caserta tiene que partir para la campaña de Etiopía.[12] Durante su permanencia allí escribe un diario de apuntes, y esa misma experiencia es la que reflejará en su única novela, *Tempo di uccidere.* Al año siguiente vuelve a Italia y en 1939 empieza a colaborar en el

[11] Nos referimos al volumen *Opere. Scritti postumi* (a cura di Anna Longoni e Maria Corti), Milano, Bompiani, 1988.

[12] Se trata de la segunda guerra ítalo-etiópica (1935-1936). La primera (1894-1896) se debió al creciente interés económico que adquirió la zona después de la apertura del canal de Suez en 1969. En aquella ocasión Italia ocupó la zona de Eritrea, firmando un acuerdo (Trattato di Uccialli, 1889) con el ras Menelik II. Pero el acuerdo se rompió en 1893 e Italia fue vencida en la batalla de Adua de 1896. En los años 35 y 36 Italia volvió a atacar Etiopía, esta vez victoriosamente, y toda la zona, junto con Eritrea y Somalia, pasó a constituir el África Oriental Italiana.

periódico *Oggi*, dirigido por Pannunzio y Benedetti,[13] y empieza también a ocuparse de la crítica cinematográfica para la revista *Cine Illustrato*.

Es en 1942 cuando se produce su acercamiento al mundo del cine, trabajando como ayudante artístico para el film de Romolo Marcellini *Pastor Angelicus*. Al mismo tiempo, sigue trabajando como periodista. Pannunzio le ofrece en 1944 ser cronista jefe de *Risorgimento liberale*, para el que escribe varios artículos. En 1945 deja este periódico y empieza a trabajar en *Secolo XX*, donde redacta una rúbrica titulada *L'occhiale indiscreto*.[14] En el año 1947 publica su primera novela: *Tempo di uccidere*, con la que gana el premio *Strega.* En 1948 trabaja en el guión de la película de Mario Soldati[15] *Fuga in Francia*, y por el argumento de la película gana el *Nastro d'Argento*. En el mismo año trabaja con Marcello Pagliero[16] en la adaptación cinematográfica de un argumento suyo (cuyo título original era *La notte porta consiglio*) para el film *Roma città libera.*

En 1949 empieza a trabajar (una vez más gracias a Pannunzio) en el periódico *Il Mondo*, en el que sigue ocupándose de cine. Es una experiencia bastante importante porque hace que Flaiano entre en contacto con figuras importantes en

[13] Mario Pannunzio (Lucca 1910- Roma 1968), Periodista. Fue director del periódico *Risorgimento Liberale* (1943-47) y fundador de la revista semanal *Il Mondo* (1949-66). En 1956 fue también entre los fundadores del Partito Radicale, del que se distanció, en 1963, para defender sus ideas democráticas y liberales. Arrigo Benedetti (Lucca 1910-Roma 1976). Periodista y escritor. Fue fundador y director de las revistas *L'Europeo* (1945-54) y *L'Espresso* (1955-63) y fue también director de *Il Mondo* entre 1969 y 1972.

[14] Estos artículos serán publicados póstumos en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 739-1116.

[15] Mario Soldati, escritor, guionista y director de cine. Se acercó al mundo del cine a partir de 1931, aunque el primer largometraje completamente dirigido por él solo es de 1939: *Dora Nelson.* En los años siguientes, se dedica sobre todo a la realización de adaptaciones de obras literarias, como *Piccolo mondo antico*, 1941 y *Malombra*, 1942, *Le miserie del signor Travet*, 1946. En 1948 realiza un film que se aleja de las temáticas literarias para profundizar en un suceso de la realidad más inmediata: *Fuga in Francia*. A partir de los años 50 va abandonando el mundo del cine para dedicarse únicamente a la literatura.

[16] Marcello Pagliero (Londres 1907-París 1980), director, guionista y actor. Desde finales de los años 30 se dedica al cine como traductor de diálogos de películas americanas. En 1943 roda su primer largometraje, *07 tassì*. En el 46 colabora en el argumento de *Paisà*, de Rossellini y en el mismo año roda su mejor película: *Roma città libera*, basada en un argumento original de Ennio Flaiano.

la Roma literaria de aquella época como Maccari y Brancati.[17] Al año siguiente, viaja a París, donde se relaciona con el grupo de los surrealistas, sobre todo Paulhan, Queneau y Cocteau.[18] 1950 es también fecha importantísima en su biografía, porque empieza su larga y fructífera colaboración con el director Federico Fellini, en ocasión de la realización del film *Luci del varietà*.

En los años siguientes, sigue dedicándose con frecuencia al cine. En 1951 colabora en los guiones de *Parigi è sempre Parigi* de Luciano Emmer[19] y *Guardie e ladri* de Monicelli y Steno,[20] y en el 52 trabaja nuevamente con Fellini en *Lo*

[17] Mino Maccari, (Siena 1898-Roma 1989), pintor, caricaturista y escritor. En 1924 fundó junto con Leo Longanesi el folleto satírico *Il Selvaggio*, reflejo del espíritu más tradicional del fascismo, con su apuesta por los antiguos valores rurales y patriarcales. Desde la páginas de este folleto se inauguró el llamado movimiento de "Strapaese", que se proponía exaltar el espíritu nacional y las raíces campesinas. Vitaliano Brancati (Pachino 1907-Turín 1954), periodista y escritor. Muchas veces relacionado con Flaiano por su constante sátira –casi siempre grotesca- de la sociedad fascista y de las hipocresías y obsesiones sexuales de la clase burguesa. Sus novelas más famosas son: *Don Giovanni in Sicilia*, 1941; *Il bell'Antonio*, 1949; *Paolo il caldo*, 1955.

[18] Jean Paulhan (Nimes 1884-Boissise-la Bertrand 1968), escritor y crítico francés, autor de numerosos estudios sobre el lenguaje, la escritura y las artes plásticas. Raymond Queneau (Le Havre 1903-París 1976), escritor francés. En los años 20 se acercó al surrealismo y se interesó mucho por los estudios sobre el lenguaje, apostando por la interrelación entre innovación y rigor de expresión. Jean Cocteau (Maison-Laffitte 1889-Milly-la-Foret 1963), escritor francés. Protagonista de las vanguardias, aprovechó en su vasta obra todos los matices que podían ofrecerle lo real y lo surreal. Se ocupó de lírica, teatro, ensayística, novela, cine y pintura.

[19] Luciano Emmer, director de cine. Empieza su carrera con la realización de documentales en la posguerra. Su primer film narrativo es *Domenica d'agosto*, 1950. Retrata con ternura e ironía la vida de pequeños personajes del pueblo o de la pequeña burguesía. Otras obras suyas: *Parigi è sempre Parigi*, 1951; *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952; *Terza liceo*, 1953. En *La ragazza in vetrina*, 1960, abarca temas más amargos y polémicos, como las dificultades en la vida de los inmigrantes y la prostitución en Holanda. En los últimos años abandona el cine y se dedica a la televisión y a la publicidad.

[20] Mario Monicelli, director y guionista. En 1936 empieza a trabajar como guionista para Genina y Camerini. Su primera película es *Al diavolo la celebrità*, de 1949, co-dirigida junto a Steno (Stefano Vanzina). Juntos, realizarán una serie de filmes de la más típica comedia italiana: *Totò cerca casa*, 1949, *Vita da cani*, 1950, *Guardie e ladri*, 1952. Después de sus colaboraciones con Steno, Monicelli roda en 1955 *Totò e Carolina*, en 1959 *I soliti ignoti*, y en 1959 *La grande guerra*. En 1966 y 1969 tiene gran éxito con *L'armata Brancaleone* y *Brancaleone alle crociate.* En 1975 realiza *Amici miei*, cuyo éxito repite en 1982 con *Amici miei atto II.*

sceicco bianco. Del año siguiente son *I vitelloni* (de Fellini) y el entrañable *Dov'è la libertà?* de Roberto Rossellini.[21]

En 1954 es el responsable, dentro de *Il Mondo*, de la rúbrica titulada *Diario notturno*, y colabora en los filmes *La strada* (de F. Fellini) y *La donna del fiume* de Mario Soldati. En enero, agosto y septiembre del año siguiente viaja a España, llamado a colaborar en una película del director valenciano Luis García Berlanga, *Calabuch*. También trabaja en Italia para *Il bidone*, de Fellini, *La fortuna di essere donna* y *Peccato che sia una canaglia*, de Alessandro Blasetti.[22]

El 24 de mayo de 1957 se representa, en Turín, su drama *La donna nell'armadio*, dirigida por Luciano Lucignani. En el mismo año vuelve a trabajar con Fellini para *Le notti di Cabiria.*

En 1958 publica, en *Il Mondo,* su relato *Una e una notte*, que sale en volumen al año siguiente, publicado por Bompiani. En 1960, el 9 de junio, se representa por primera vez su drama *Il caso Papaleo*, dirigido por Luigi Pascutti, y el 23 de noviembre *Un marziano a Roma*, que resultó un fracaso. En el mismo año gana el *Nastro d'Argento*, junto con Fellini y Tullio Pinelli,[23] por el argumento original de *La dolce vita*. Al año siguiente colabora con el director Michelangelo Antonioni[24] en el guión de *La notte*, y en 1962 es uno de los autores del episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* en *Boccaccio'70* de Fellini. En 1963 es nuevamente ganador,

[21] Roberto Rossellini (Roma, 1906-1977). Director de cine. Uno de los máximos representantes del Neorrealismo Italiano. Entre sus películas más destacadas podemos recordar: *Roma città aperta*, 1944; *Paisà*, 1946; *Germania anno zero*, 1947; *Stromboli terra di Dio*, 1949; *Francesco giullare di Dio*, 1950; *Europa 51*, 1952; *Viaggio in Italia* y *Dov'è la libertà?*, 1953.

[22] Alessandro Blasetti (Roma, 1900). Director de cine. Su primer largometraje fue *Sole*, realizado en 1929, hoy lamentablemente perdido. Sin duda, la obra más acertada del director es *Quattro passi tra le nuvole*, 1942, que anticipa algunos importantes temas que serán propios del Neorrealismo, como la angustia de la vida en los suburbios de las grandes ciudades. En 1949 Blasetti obtiene un grande éxito con el kolossal *Fabiola*.

[23] Cfr. nota 41 de este mismo capítulo.

[24] Michelangelo Antonioni (Ferrara 1912).Director de cine. Después de la realización de varios documentales, en 1950 realiza su primer film, *Cronaca di un amore,* en el que ya aparece el interés del director por la profundización en la sicología de sus personajes. Con las películas *L'avventura* (1959), *La notte* (1960) y *L'eclisse* (1962), Antonioni entra en el panorama internacional como uno de los directores más importantes de la posguerra. Entre sus temas más importantes: la sensibilidad al trazar los personajes femeninos, la profundización psicológica, el reflejo de una sociedad sin valores morales, la incomunicación, la crisis de los sentimientos.

junto con Fellini, del *Nastro d'Argento* por el argumento de *Otto e mezzo*. Ese mismo año colabora por segunda vez con Luis García Berlanga en la película *El Verdugo*, en cuya ocasión trabajará junto con el guionista logroñés Rafael Azcona, el otro autor en el que se centra el presente estudio.

Al año siguiente, en 1964, vuelve a trabajar junto con Azcona para el film de Gian Luigi Polidoro *Una moglie americana*, para el que ambos tendrán que viajar a Nueva York. En 1954, durante la realización del film *Giulietta degli spiriti*, se interrumpe su colaboración con Fellini por desacuerdos personales.[25]

En 1968, después de haber inútilmente intentado dirigir su guión *Melampo,* lo transforma en relato, con el nuevo título de *Melampus*, que en 1970 publica dentro de *Il gioco e il massacro* (Rizzoli). Al año siguiente Einaudi publica sus piezas teatrales en *Un marziano a Roma e altre farse* y en 1972 Rizzoli publica *Le ombre bianche*. El 22 de junio se representa su drama *La conversazione continuamente interrotta*, dirigida por Vittorio Caprioli.

Ennio Flaiano muere en Roma, por causa de un infarto, el 20 de noviembre de 1972.

---

[25] En realidad, Flaiano ya había tenido problemas con Fellini, como demuestra su epistolario recogido en *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 19333-1972*, Milano, Bompiani, 1995. Fellini, en una entrevista (en *Il Mondo,* 19 de enero de 1954), había afirmado: "Oltre a dirigere il film io voglio essere l'autore del soggetto e un collaoratore alla sceneggiatura. In questo caso è sciocco chiedere chi sia l'autore del film. Sarebbe come chiedere a un poeta se l'autore dei versi è lui oppure la carta e l'inchiostro che adopera" (*ibídem*, p. 460), declaración que a Flaiano no le hizo ninguna gracia, como demuestra la carta que le envió a Fellini el 24 de abril de 1955 recordando el episodio (*ibídem,* p. 53-54). Por un motivo similar (léase: el egocentrismo de Fellini), se llegó a la definitiva ruptura durante la realización de *Giulietta degli spiriti*. Flaiano concluye una amarga carta (del 7 de junio de 1964) al director de Rimini con estas palabras: "Ciao, caro Fellini. Le amicizie frivole finiscono per una frivolezza. Tuttavia, come si dice in questi casi? *Arrivederci e buona fortuna*", a la que Fellini enseguida contesta: " Caro Flaiano, non ho mai avuto dubbi sulla frivolezza della tua amicizia, ma che vuoi farci, sei proprio fatto così e anche la lettera che mi hai scritto è frivola. Comunque, per me andava tutto bene lo stesso. Finisce la collaborazione? Mi spiace. Mi sembrava che in fondo ti divertivi a lavorare con noi e non ti facevo poi fare brutta figura come spesso ti capita con altri registi. Ennio caro, ti saluto e buona fortuna anche a te, frivolmente, *Federico*" (*ibídem*, pp. 261-262). No obstante estas palabras que pueden parecer definitivas, y aunque la colaboración nunca llegó a reanudarse, los dos autores recuperaron, por lo menos parcialmente, la antigua amistad y el antiguo respeto, como se vislumbra de otras cartas publicadas en el citado volumen.

1.1.2. Visión del mundo. Entre sátira y esperanza

Por todo lo trazado hasta aquí, parece evidente que Ennio Flaiano es un escritor difícil de clasificar. En su vida cultivó varios géneros, desde la novela hasta el aforismo, desde el teatro hasta el diario, desde los artículos periodísticos hasta la poesía y, por supuesto, los guiones y los argumentos para el cine, por lo que parece evidente su voluntad, varias veces expresada, de permanecer al margen de la cultura oficial: "La mia vocazione era proprio quella di non identificarmi",[26] solía decir.

Por lo tanto es imprescindible analizar todas las facetas de su obra para intentar reconstruir su personal universo artístico y cultural, porque todos los géneros que experimentó no están desligados entre sí, sino que cada uno de ellos añade una pequeña pieza más a nuestro puzzle en la difícil tarea de trazar la personalidad de un hombre polifacético como Ennio Flaiano.

Hilo común que une toda su obra es una lúcida y sarcástica mirada hacia la sociedad en la que vive. Y es una mirada que cambia y evoluciona junto con la propia evolución íntima del escritor. Efectivamente, casi al final de sus días, Flaiano llega a proclamar la imposibilidad de hacer sátira en un mundo que ya sólo se puede rechazar:

> Oggi il rifiuto è l'unico giudizio accettabile verso la vita […]. I motivi sono parecchi: in Italia, tanto per cominciare, non succede più nulla. Tutto quel che succede è rimasticato, risaputo e angoscioso. Inoltre lo scrittore tiene sempre conto di una trasformazione che non avviene. Quando si è descritta questa cosa non c'è più nient'altro da dire. Di qui l'impossibilità di esercitare la satira. Che satira esercitare infatti dove la satira è superata dalla realtà? Avevo una certa tendenza alla satira: ne sono stato estromesso.[27]

Para él, el humorismo y la sátira han sido, a lo largo de su vida, una válvula de escape de un mundo distante, incomprensible y absurdo. Pero cuando

[26] En la entrevista concedida a Gianni Rosati (1972), recogida en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1201.

[27] *Ibídem*, p. 1200.

ese mundo revela toda su mezquindad y superficialidad, el universo literario de Flaiano va evolucionando hacia un pesimismo cada vez más negro y opresivo. Esta característica tan propia de Flaiano, la de la mirada siempre crítica y ácida, es lo que más lo diferencia de sus contemporáneos, sobre todo en Italia. Sin embargo, y lo iremos repitiendo con bastante frecuencia, es precisamente éste uno de los rasgos que más lo acerca al riojano Rafael Azcona.

Hay temáticas recurrentes que vuelven en toda la obra del italiano y configuran su mundo personal. En primer lugar, nos parece oportuno destacar el problema de la crisis del intelectual, central en casi todos sus escritos. Ya en sus primeras obras,[28] encontramos a Graziano y Adriano, los protagonistas de los dos cuentos largos recogidos bajo el título de *Una e una notte* (1959). El primero es un joven periodista aburrido de la vida y ya al borde de ser echado del trabajo por la imposibilidad de escribir cualquier cosa y por su temor ante la hoja en blanco (el mismo temor que expresa muchas veces Flaiano cuando proclama su imposibilidad de sentirse escritor: "A me la pagina bianca fa paura", dice en la citada entrevista con Gianni Rosati, p. 1203). El segundo, Adriano, es el autorretrato del propio escritor, confinado en la soledad voluntaria de una playa del litoral romano en invierno. Pero sobre todo la derrota del intelectual se ve en el segundo relato corto de *Il gioco e il massacro* (1970), "Melampus", donde la crisis de la capacidad creadora del guionista Giorgio Fabro se confunde con una más profunda crisis de identidad de los protagonistas del cuento, el mismo Fabro y Liza Baldwin, que se encerrarán en una progresiva soledad compartida que llegará hasta el extremo de hacer que Liza renuncie a sus características humanas para abandonarse a la más completa animalidad y transformarse en perro.

El tema central de la crisis del intelectual se refleja también en muchas de las películas en las que Flaiano ha colaborado. Como ejemplo, se puede citar *La dolce vita* , donde el típico intelectual flaianeo no es tanto Steiner, que llega al gesto extremo y final de asesinar a sus dos hijos y luego quitarse la vida, sino más

[28] En *Tempo di uccidere*, su primera novela, basada en un sinfín de ambigüedades, nos encontramos con la incógnita del teniente protagonista. ¿Es este personaje un primer esbozo de la tipología del pequeño intelectual que Flaiano tanto utilizará luego? La pregunta queda voluntariamente en el aire, y junto a ella se puede añadir otra: ¿ El teniente está escribiendo o no ese diario que en ocasiones es nombrado a lo largo del relato?

bien Marcello, el periodista de cotilleos que sueña con ser escritor y que acaba organizando fiestas para la rica y corrupta burguesía romana, incapaz de tomar tan siquiera una decisión activa para mejorar su vida y rechazando, en la última escena del film, hasta la ayuda "sobrenatural" tan *felliniana* de la niña que lo llama desde la otra orilla, pero que él no consigue oír.

En *Otto e mezzo*, el protagonista también es un intelectual (un director y guionista, en este caso), que no consigue llevar a cabo la película que esperan de él y que sigue mintiendo a todos, productores y actores, y construyendo sus mundos ficticios (y es muy propia de Flaiano la idea de la construcción de una astronave gigante para ambientar un film que nunca se realizará) que al final se derrumbarán en su última y alucinada representación.

Como último ejemplo, queremos citar la película de Michelangelo Antonioni *La notte*, en la que el protagonista Giovanni Pontano (otra vez interpretado por Marcello Mastroianni, como en las dos películas citadas anteriormente) es un escritor al que acaban de publicar un libro y que ya no tiene nada más que escribir y que al final del film parece renunciar a la escritura conformándose con un trabajo mucho más seguro –pero que para él representa una derrota- en el ámbito de la publicidad.

Si el personaje del intelectual en la imposible búsqueda de su identidad reaparece en gran parte de la obra de Flaiano, hay muchas otras temáticas que configuran su visión del mundo y que se reflejan en su obra. En primer lugar la concepción existencial del hombre perdido en la sociedad, un hombre inepto, incapaz de actuar por sí mismo, un "atrapado por la vida" (para robarle la expresión a Juan Carlos Frugone[29]), que se deja vivir y se sabe incapacitado para actuar con el fin de cambiar un mundo en el que se siente atrapado.

Estrechamente ligada a esta concepción de la vida, encontramos la fundamental apatía de los personajes de Flaiano. Apatía, aburrimiento, pereza, son las constantes que comparten los personajes de toda su obra y que el mismo escritor confiesa muchas veces sentir. Es la dificultad existencial del hombre moderno para vivir una vida que siente como vacía e inútil. De esta manera, Adriano deja pasar sus días en la playa en invierno sin conseguir reincorporarse a

[29] Nos referimos al trabajo de J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid, 1984. Edición digital en cervantesvirtual.com.

la rutina de la ciudad, pero sumiéndose en otra rutina no menos profunda, y así todos sus personajes no consiguen –ni quieren- salir de la monotonía de una vida que transcurre sin apenas cambios sensibles.

Por ello otra característica bastante común a sus personajes es la tendencia a la metamorfosis. Metamorfosis que llega a ser evidente en el cuento "Melampus", pero en la que se insiste en otros muchos momentos de su obra, como por ejemplo en el otro cuento que compone, junto con "Melampus", *Il gioco e il massacro*: "Oh, Bombay!", en el que Lorenzo Adamante va cambiando su naturaleza homosexual para entrar en una "normalidad" que lo llevará a la derrota personal, porque si su personaje cambia profundamente, lo mismo no le ocurre a la sociedad en la que vive ni a las personas con las que se relaciona.[30]

Metamorfosis e incapacidad de actuar llevan a otro de los grandes temas de Flaiano, tema que comparte con muchos de los intelectuales de su época, el de la profunda soledad del hombre. Es un tema existencial y al mismo tiempo autobiográfico, ya que en muchas de sus páginas, sobre todo en sus diarios y apuntes (véanse el *Diario notturno*, el *Diario degli errori*, *La solitudine del satiro*, y *L'occhiale indiscreto*), el autor lamenta su condición de soledad y alienación con respecto a una sociedad que no logra comprender y que no puede evitar "castigar" con su irónica mirada.[31] Leemos en *La solitudine del satiro*:

---

[30] Apunta Carlo Bo: "Nel presentarci i due personaggi, meglio i due finti protagonisti (l'omosessuale che si trasforma in don Giovanni e lo scrittore di cinema che incontra una donna tramutata in cane) lo scrittore li riduce al minimo e con questa operazione tende a fissare un altro punto: nessuno ha più una sua figura ed è soggetto alla violenza delle cose[…]. In altri termini Flaiano presuppone dietro le metamorfosi occasionali, un'altra metamorfosi che non dipende più dalla nostra mancanza di volontà ma da qualcosa che ci sta sopra e di cui il narratore non può prendere atto mentre tale compito è riservato al moralista", "Il nuovo Flaiano", en AA.VV., *La critica e Flaiano* [a cura di Lucilla Sergiacomo], Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1992, p. 126.

[31] Queremos citar aquí un pequeño párrafo de *La solitudine del satiro*, casi fantástica autobiografía del autor que se siente excluido y marginado: "Un pitone malato fugge dal piccolo circo equestre in cui la sera dava spettacolo insieme ad altre bestie. Questo, un mese fa a Roma. Finisce in un orto della periferia, potrebbe mangiarsi qualche gallina, un coniglio, ma è gravemente malato di stomaco e non ha fame: si addormenta su un muretto. Qui viene scoperto dalla folla inorridita; e decidono di ucciderlo, ma nessuno osa. Arrivano, chiamati in gran fretta, alcuni agenti. Come si uccide un pitone? Chiamare i pompieri? Chiamare la protezione animali? Ucciderlo decorosamente, da cacciatori? Nel dubbio di mancarlo a colpi di moschetto, gli versano addosso

> Appartengo alla minoranza silenziosa. Sono di quei pochi che non hanno più nulla da dire e aspettano. Che cosa? Che tutto si chiarisca? È improbabile. L'età mi ha portato la certezza che niente si può chiarire: in questo paese che amo non esiste semplicemente la verità.[32]

Y también:

> Puttane, avventurieri e geni mancati salgono l'Olimpo, servono da modelli per gli scontenti, che sono la maggioranza. Si finisce per doverli imitare. Chi proprio non ci riesce, tace, soddisfatto di sé; ma resta col sospetto di essere inadatto per questo mondo e –coi tempi che corrono- anche per l'altro mondo.[33]

Y solos, profundamente solos, son también los personajes de sus obras: el teniente de *Tempo di uccidere*, en su constante monólogo interior, no tiene relación profunda alguna. Todo lo que hace acaba alejándole de los demás, por esa visión ambigua y distorsionada que tiene del mundo y que lo lleva a sospechar de todo y de todos. E incluso el personaje de Papaleo[34] es el reflejo de la soledad extrema del hombre, que, aun comunicándose con el exterior, se encuentra fatalmente encerrado en su ataúd.

La soledad es causa de otro sentimiento preponderante en el hombre moderno que Flaiano siente como suyo: el aburrimiento. "Forse la noia dell'uomo moderno è soltanto la sua incapacità di continuare a meravigliarsi, una sua opaca abitudine alle cose straordinarie: gli sembra che tutto gli sia dovuto, o che non abbia valore."(*La solitudine del satiro*, p. 611). Es un aburrimiento profundo, del que sus personajes no consiguen escapar. Recuérdese, por ejemplo, la famosa

---

un secchio di nafta e qualche straccio acceso. Il pitone si sveglia, in tempo per morire tra le fiamme. Non posso pensare senza commuovermi a questo serpente che dopo una vita randagia di attore viene scambiato per un pericoloso dragone e ucciso con un rito purificatorio. In questo paese non è facile nemmeno fare il serpente." (E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 597).

[32] *Ibídem*, p. 717.

[33] *Ibídem*, p. 537.

[34] Personaje que aparece en "Prima versione di un caso" en *Le ombre bianche* y en *Il caso Papaleo* en *Un marziano a Roma e altre farse* (ambos en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 1241-1248 y 1075-1095 respectivamente).

escena de *I Vitelloni*, en la que los cinco amigos se quedan a la orilla del mar en invierno, en una Rimini vacía y desolada, con los ojos fijos hacia el horizonte y sin nada de que hablar, cada uno soñando una huída que ninguno, excepto Moraldo, tendrá el valor de realizar.

Pero el aburrimiento no es del todo negativo. En un mundo en el que la vida y las relaciones parecen estar atrapadas en un vértigo incesante que marea por su rapidez, el aburrimiento llega a ser casi un ancla de salvación. Como anota Maria Corti: "la noia ci salva dall'estremo, vacuo attivismo del nostro secolo e quindi ci allunga la vita."[35]. Esta misma postura hacia el aburrimiento y el inmovilismo es la que tiene Rafael Azcona, y, ya veremos en el momento de analizar sus afinidades y diferencias, cómo el uno y el otro llegan a apostar por la inmovilidad como suprema dicha para el hombre.

Todos los argumentos hasta aquí analizados son frecuentes en muchos autores de la época de la posguerra que intentan encontrar una salida al desamparo del hombre contemporáneo, reflejando lúcidamente la condición existencial y alienada del individuo frente a la colectividad representada por la nueva cultura de masas. Lo que hace diferente la personalidad de Flaiano en el panorama italiano de la época es el punto de vista desde el que refleja dicha condición universal, que también es el rasgo que más lo acerca a Rafael Azcona.

La mirada de Flaiano es siempre atenta e irónica. Ya se ha apuntado que el hilo conductor de toda su obra es la sátira constante del mundo absurdo en el que nos toca vivir. En muchas ocasiones es sátira del día a día romano que el autor comparte: en sus páginas caminamos junto a él por las calles de Roma, la ciudad en la que eligió vivir y que amó y odió desmesuradamente desde la primera vez que llegó a la capital en 1922 ("Vivere a Roma è un modo di perdere la vita" leemos en el *Diario degli errori* [36]), pero pronto nos percatamos de que aun partiendo de la contingencia de la vida de Roma o de las temporadas de verano en Fregene, la sátira de Flaiano se eleva para abarcar la condición universal de todo ser humano. De esta manera Roma llega a equivaler a Madrid, Londres o cualquier capital del mundo e incluso a representar todo el mundo. Con esto no queremos decir que en la obra de Flaiano Roma no sea exactamente Roma con sus

[35] En la Introducción de Maria Corti, en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. XXV.

[36] *Ibídem*, p. 412.

propias características, sino que su mirada trasciende lo concreto de las situaciones para captar un sentimiento generalizado.

Flaiano, así como Azcona, no puede evitar mirarse alrededor y hacernos compartir con él un mundo deformado por su lúcida mirada. Por ello muchas veces sus personajes o las situaciones que dichos personajes viven nos parecen grotescos y la aparente ironía deja entrever un espeso velo de pesimismo y desasosiego que puede llegar a ser desolador. "Si tratta quindi di un'operazione liberatoria, che sollecita il riso in un'impietosa distruzione delle barriere razionali dietro cui si protegge il nostro modus vivendi", apunta Simona Costa en su artículo "La sconfitta di Sheherazade".[37]

No es fácil, leyendo a Flaiano, no admirar su brillante inteligencia y su capacidad de analizar personas y hechos, pero tampoco es fácil permanecer indiferentes ante el drama de un hombre que buscaba en la ironía una posibilidad de salvación, pero que progresivamente fue dándose cuenta de que en este mundo la soledad y la incomprensión son tan absolutas que no puede existir salida alguna: "È così che l'umorismo di Flaiano testimonia di una sorridente disperazione: dietro tanti fuochi d'artificio c'è una sorgente, sempre dichiarata del resto, schopenhaueriana e leopardiana" afirma con razón Elio Gioanola.[38]

Pero junto con su profundo pesimismo y con la deformación ácida de la realidad, un elemento bastante típico de Flaiano, y que lo diferencia de Azcona, es su propensión por la evasión fantástica y poética, su necesidad de buscar refugio lejos de esta realidad imperfecta y corrupta a través de un estilo fluctuante y diverso, que de las anécdotas mordaces pasa a lo poético y descriptivo sin por ello causar una ruptura, sino representando más bien un doble recurso formal para reflejar un universo que es al mismo tiempo externo e interno, real y fantástico y que es, en suma, ese universo complejo y lleno de matices que se vislumbra a lo largo de toda su obra.

[37] En AA. VV., *La critica e Flaiano*, *op. cit.* , p. 51.

[38] En el artículo "Ennio Flaiano", *ibídem*, p. 74.

1.2. Flaiano y el cine

Al enfrentarse al análisis de la experiencia de Ennio Flaiano en el cine, hay que empezar destacando lo problemáticas que fueron las relaciones del autor con el medio cinematográfico. Es indudable que el cine siempre le ha interesado mucho a Flaiano. Hoy, gracias a la labor del crítico Tullio Kezich, tenemos publicadas en volumen las primeras reseñas cinematográficas que el autor pescarense escribió para la revista *Cine Illustrato* entre 1939 y 1940 y que atestiguan su temprana afición al séptimo arte.[39] Son artículos que el crítico define "sempre inquieti, ironici, stimolanti. Certamente i pezzi di un osservatore penetrante delle cose del cinema, di un appassionato indenne dalle maniacalità del cinefilo, di un vero scrittore." [40]

En estos artículos se vislumbra desde el principio que para Flaiano el cine es, ante todo, diversión. En sus páginas se percibe el gusto no solamente de ver la película, sino también de entrar en la sala, sentarse en una butaca y disfrutar del film con los demás espectadores. Es por esta razón que, junto con sus tempranas y valientes defensas del realismo en el cine (recordemos que estamos en plena época fascista), también alaba el cine americano más espectacular, diversión pura para distraer la mente. En este punto Flaiano no coincide en absoluto con la visión de Rafael Azcona, para quien el cine como simple diversión no tiene sentido. Es más, para Azcona, la supuesta diversión que se disfruta en las proyecciones (sobre todo norteamericanas), acaba en el momento mismo en el que se sale del cine, y el espectador se siente aún más miserable al volver a su vida cotidiana. Él mismo recuerda:

> ... era muy duro volver a la dura y cruda realidad de mi provincia después de haber soñado otras vidas en el maravilloso imperio americano, y el contraste producía tales crisis de deprimente melancolía que, puesto a soñar, prefería leer a don Pío Baroja, con quien, aparte de reconciliarme con mi destino, pasaba unos ratos buenísimos.[41]

[39] Nos referimos al volumen *Un film alla settimana*, de Ennio Flaiano [a cura di Tullio Kezich], Roma, Bulzoni, 1988.

[40] *Ibídem*, p. 7.

[41] Rafael Azcona, "¡Hollywood, Hollywood!", en *Cinemanía*, 8, mayo 1996, p. 74. Edición digital en cervantesvirtual.com.

Sin duda, lo más importante que encontramos en estos tempranos artículos de Flaiano es la crítica a un cine estereotipado y encerrado en sus recursos tradicionales:

> Jack London, in un suo romanzo, ha scritto che c'è un solo modo di scrivere novelle piacevoli e questo modo è di far sì che i personaggi (che è preferibile siano due, di sesso diverso) dopo vari contrasti e avventure, finiscano con lo sposarsi, al suono delle campane. Il suono delle campane –aggiunge- non è assolutamente indispensabile, ma è preferibile che ci sia. Il cinema, che pure molti maligni sostengono sia analfabeta, ha profittato davvero di quella lettura, seppure non nel senso desiderato dall'autore, che intendeva fare una satira.[42]

La misma crítica es la que mueve al cine italiano de la época, en el que todavía no ha empezado a colaborar activamente:

> Se per un giudizio ci si può basare sull'esperienza delle cinematografie d'altri paesi, un cinema italiano potrà esistere il giorno in cui comincerà a descrivere la nostra vita, e a entrare nei particolari delle nostre abitudini. Invece spesso ci domandiamo cosa può interessare a uno straniero, cioè a una persona che voglia, attraverso un film, farsi un'idea della nostra esistenza, quell'Italia che di solito vien portata sullo schermo, quelle Venezie e Napoli zuccherate: quei piccoli conflitti in cui i tenori hanno tanto posto e le ragazze imbambolate così larghe vittorie.[43]

(¡Casi no hace falta subrayar hasta qué punto estas mismas palabras se puedan adaptar al cine español de la tradición franquista!)

En el último párrafo citado se percibe también la importancia que da Flaiano a un mayor realismo en el cine, realismo por el que luchará desde sus artículos y que al mismo tiempo contribuirá a superar desde su apuesta por la fantasía y lo fantástico:[44] "Le opere assolutamente fantastiche sono due volte vere,

[42] E. Flaiano, *Un film alla settimana*, *op. cit.* , p. 17.

[43] *Ibídem*, p. 73.

[44] Véase, por ejemplo, lo que el autor afirma en la página 99 de la misma obra: "Quel certo grano di pazzia che ha fatto la fortuna del cinema, oggi manca o si è esaurito nel meccanico. Tutte le case produttrici si fissano gentilmente verso un genere narrativo di un realismo molto verosimile e

perché la fantasia ha regole che vanno rispettate; il che non vale per la realtà, affidata al caso e incongruente", escribe en *Autobiografia del Blu di Prussia.*[45]

No hay que olvidar que, para Flaiano, lo real nunca tiene que reflejar solamente lo obvio, lo inmediatamente perceptible, sino que tiene que incluir todas los matices y contradicciones que el mundo nos regala, y que el creador tiene que ser capaz de descubrir y reflejar. Por lo tanto, la realidad de la que parte es rápidamente superada para incluir una deformación que consiga que el lector/espectador participe de la profunda riqueza que hay en ella.

Junto con las reflexiones sobre el medio cinematográfico y sus formas expresivas, empieza a surgir el tema de si el cine debe ser considerado arte y sus relaciones con la literatura. En *La solitudine del satiro* se encuentran muchas reflexiones sobre este asunto. Proponemos una cita que no parece dejar lugar a dudas:

> I rapporti tra Cinema e Letteratura potrebbero essere gli stessi, tutto sommato, che tra Letteratura e Edilizia. Perché dovrebbero essere molto dissimili? Il Cinema è un'industria, o almeno tutti vorrebbero che lo fosse, dimenticando che le poche opere belle del cinema italiano, quelle che hanno fatto parlare dell'esistenza di un cinema italiano, sono state fatte contro l'Industria, contro i produttori, e soprattutto contro il pubblico. Il giorno che il cinema, in questo Paese, sarà veramente un'industria, gli scrittori potranno tornare a raccontarci i loro primi amori. Non serviranno più a niente, nemmeno a fare film di protesta.
>
> Tutto evidentemente deriva dall'equivoco che il Cinema sia Arte. Il Cinema è ormai un servizio pubblico, un comfort. Può attingere le sfere dell'Arte, ma –è ovvio- solo per opera di un artista. Non ce ne sono molti. E spesso anche loro sonnecchiano. Ma escludiamo il film d'arte e passiamo alla normale amministrazione: per fare questi film, il Cinema chiede agli scrittori una collaborazione, nient'altro. E per conto suo, il Cinema si rivolge anche a un pubblico che gli scrittori molto spesso ostentano di ignorare, ed è giusto che ignorino. Lo scrittore che "entra"

---

romanzesco e mortificano invece le ragioni della fantasia. I film diventano ricettari di belle maniere, di saper vivere, di moda, di fatterelli emozionanti che hanno l'effetto di piccoli lassativi mentali. L'animo dello spettatore si libera seralmente del suo piccolo complesso di desideri, ma il suo cervello resta inattivo, l'entusiasmo non scoppia, la reazione non si verifica."

[45] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.,* p. 9

> nel Cinema, -a meno che non sia un ingenuo, ma non è il nostro caso- sa sempre a che cosa va incontro: a un altro genere di disprezzo, quello del Cinema verso la Letteratura.[46]

Es una declaración bastante crítica sobre la condición del cine, pero en ella se deja entrever el interés de un escritor profundamente atraído por el medio cinematográfico y preocupado por su decadencia. Como hemos leído, el cine, en el estado actual, no es arte, es tan sólo una industria regida por la omnipotente voluntad de los productores. Pero, según Flaiano, el cine puede ser arte, si consigue mantenerse al margen de lo estrictamente contingente. Él mismo, en sus colaboraciones cinematográficas, intentó en todo momento aportar esa calidad artística que le parecía faltar en el cine de la época. Pero muchas veces esta labor le producía desasosiego. "Qualche anno fa, per esempio, credevo che scrivere per il cinema fosse un nobile impegno, ora sono convinto che rasenta spesso l'irresponsabilità, anzi che questa era la maggiore attrazione sul mio carattere", escribe en *La solitudine del satiro* en otra de sus tantas reflexiones sobre su dedicación al cine.[47]

Hay que destacar que Flaiano nunca se sintió verdaderamente guionista y muchos de los admiradores de su obra literaria vieron su trabajo en el cine casi como una traición a su vocación más íntima. Pero no se puede dudar de que de su contribución al cine italiano de la época nacen películas de valor y prestigio a las que Flaiano supo aportar su toque personal. "Flaiano sceneggiatore era un'istituzione. Probabilmente egli stesso era consapevole della naturalezza con la quale le sue accensioni e le sue battute scivolavano in un altro mezzo d'espressione e vi trovavano finalmente una realizzazione meno precaria di quanto non sarebbe mai riuscito al suo scetticismo corrosivo", afirma Nicola Merola en un artículo de 1973.[48] Las películas que cuentan con sus argumentos o sus guiones responden casi todas a unas características recurrentes. Flaiano utiliza el cine –y su obra literaria-, como apunta Leonardo Persia en el artículo "Flaiano sceneggiatore"[49], como sátira de una sociedad que se identifica en las historias

[46] *Ibídem*, p. 557-8.

[47] *Ibídem*, p. 561.

[48] *La critica e Flaiano*, *op. cit*., p. 208.

[49] En AA.VV., *Flaiano vent'anni dopo*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1992.

contadas en el cine, aceptando acríticamente lo que propone la pantalla, sin reconocerse, la mayoría de las veces, en la sátira.

De coherencia en los guiones de Flaiano habla también Gian Piero Brunetta, que afirma: "… Flaiano è la personalità che riesce a lasciare un segno continuo e marcato nelle opere in cui interviene e che, senza convertirsi in toto alla sceneggiatura, la pratica da subito con continuità professionale, riproponendo in modo personale una serie di situazioni, personaggi, battute, e strutture narrative in opere di diversa fattura e qualità."[50]

Efectivamente, Flaiano colabora en muchas películas a partir de 1942, fecha en la que fue ayudante artístico para el film de Romolo Marcellini *Pastor Angelicus*. Después de esta experiencia empezó a colaborar asiduamente con directores incluso bastante diferentes entre sí (entre ellos Mario Soldati, Marcello Pagliero, Luciano Emmer, Mario Monicelli, Roberto Rossellini, Alessandro Blasetti, Gian Luigi Polidoro y, por supuesto, Michelangelo Antonioni), pero indudablemente su aportación más continua e interesante es la que se concreta en el cine de Federico Fellini.

1.3. De *Luci del Varietà* a *Giulietta degli spiriti.* Flaiano y Fellini

La colaboración con Fellini empieza en 1950 para el film *Luci del varietà* (codirigida por el director de Rimini y Alberto Lattuada) y durará hasta 1965, fecha de la última película en la que trabajaron juntos: *Giulietta degli spiriti*. En total Fellini requirió la colaboración de Flaiano para diez realizaciones. A los dos filmes anteriormente citados hay que añadir: *Lo sceicco bianco* (1952), *I Vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (1955), *Le notti di Cabiria* (1957), *La Dolce Vita* (1960), *Le tentazioni del dottor Antonio* (episódio de *Boccaccio '70*, 1962) y *Otto e mezzo* (1963).

Son filmes en los que se pueden divisar algunas temáticas comunes, temáticas centrales en los intereses de Fellini y Flaiano y también del otro fiel guionista de Fellini: Tullio Pinelli.[51]

---

[50] Gian Piero Brunetta, "Il mestiere dello sceneggiatore. Ennio Flaiano", (AA. VV. , *La critica e Flaiano, op. cit*., p. 224).

[51] Tullio Pinelli, guionista y abogado, en los años 30 y 40 se afirmó como autor teatral. De 1943 es su primer guión, para la película de Giacomo Gentilomo *In cerca di Felicità*. Colabora con

En primer lugar es evidente la fascinación que ejerce Roma en unos personajes que casi siempre llegan a la capital desde la provincia. Es inútil destacar que este es un rasgo autobiográfico tanto de Fellini como de Flaiano, habiendo ambos elegido Roma como la ciudad de los sueños y de las infinitas posibilidades y esperanzas, y habiendo quedado muchas veces desilusionados por el vicio y la impersonalidad de la vida romana. Mario Verdone subraya que se trata, en estas películas, de un descubrimiento gradual de la ciudad: en primer lugar el ambiente de los artistas de cabaret (*Luci del varietà*), luego el descubrimiento de la Roma monumental y monstruosa por parte de los dos jóvenes en luna de miel en *Lo sceicco bianco*. Sigue la justificación de la necesidad de abandonar el nido de provincia para intentar salir de la monotonía del día a día (*I Vitelloni*), o para encontrar un mundo de pequeños timadores (*Il bidone*). Descubrimos luego el "Paseo Arqueológico" en *Le notti di Cabiria* como paraíso de los ilusos y también como infierno, pero siempre con el intento, muy *felliniano*, de encontrar el bien incluso en la degradación más profunda, en los ambientes donde la desesperación toca el fondo.[52] Llegamos así a ese grande y completo fresco de Roma que es *La Dolce Vita*, reflejo de la vida corrupta de una rica burguesía que vive en la más profunda pobreza de valores y sentimientos auténticos. Es una visión cada vez más pesimista porque Roma destruye a las personas que buscan refugio en ella, pero la vida fuera de Roma tampoco tiene sentido. Moraldo que consigue subir al tren en la última escena de *I Vitelloni* es, después de unos cuantos años, el Marcello Rubini de *La Dolce Vita*, que ve derrumbarse todos sus sueños y que acaba siendo peor que la gentuza con la que se mezcla y que tanto desprecia.

Lattuada en unas realizaciones neorrealistas (*Il bandito*, 1946 y *Senza pietà*, 1948) y con Pietro Germi en *In nome della legge*, 1949, *Il cammino della speranza*, 1950, *La città si difende*, 1951, y *Il brigante di Tacca del Lupo*, 1952. Sin duda, sus colaboraciones más importantes son con Federico Fellini, con quien trabaja en casi todas sus realizaciones. En los 70 se dedica más a la televisión, aunque trabaja junto con Mario Monicelli para llevar a cabo un film ya empezado por Germi, *Amici miei*, 1975, y en otras realizaciones como *Viaggio con Anita*, 1979, *Il Marchese del Grillo*, 1981, y *Amici miei atto II*, 1982.

[52] Mario Verdone, Federico Fellini, Milano, L'Unità/ Il Castoro, supplemento al numero 36 dell'11-9-95 de *L'Unità*.

Otra constante en todos estos filmes es la mirada crítica hacia una sociedad que engulle a los personajes y que no les deja expresar su individualidad. "Credete che io sia come voi?" pregunta desesperada Cabiria a las demás mujeres después de haber tomado la decisión de vender lo poco que tiene y de marcharse. Pero para estos personajes miserables y al mismo tiempo entrañables no hay posibilidad de evasión. La única salvación posible es resignarse y volver a hacer parte de la "comunidad", y esto es lo que parece decirnos Cabiria cuando, en la última escena del film, clava sus ojos en los nuestros.[53] De todas formas, nos parece necesario destacar que hasta *La Dolce Vita* la crítica es más bondadosa y desenfadada. El afecto de Fellini hacia sus personajes es más fuerte que la tendencia a la crítica. Cabiria, los jóvenes aburridos y sin horizontes de *I Vitelloni*, el brutal e instintivo Zampanò de L*a strada*, Ivan y Wanda, la pareja perdida en la capital de *Lo sceicco bianco*, hasta los pequeños estafadores de *Il bidone*, son mirados con afecto y ternura y se percibe el amor absoluto que Fellini siente hacia sus personajes, aunque no dude en criticarlos si éstos lo merecen.

Pero *La Dolce Vita* marca un cambio de perspectiva importante e inmediatamente perceptible. El mundo que describe es corrupto y falso y no hay lugar para la poesía y la frescura. Todos los personajes actúan en papeles que no les son propios simplemente para no verse excluidos. Todos son unos frustrados, desde la estupenda Sylvia (Anita Ekberg) incapaz de pensar por sí misma (en la entrevista que le hacen los periodistas, es su agente el que contesta por ella a las preguntas importantes, por ejemplo cuando quieren saber si para ella el Neorrealismo está vivo o muerto el agente no le traduce la pregunta, simplemente sugiere: *"say alive"*) y obligada a jugar el papel de chica alegre y tonta; hasta la aristocrática Maddalena (Anouk Aymée), superficial y voluble; o Steiner (Alain

[53] Así nos describe esta famosa escena André Bazin: "E, senza dubbio, sarebbe fuori luogo se Cabiria, piantando i suoi occhi nei nostri s'indirizzasse a noi come la messaggera di una verità. Ma il fine ultimo di questo lampo di regia, e che mi fa gridare al genio, è che Cabiria passa molte volte sull'obiettivo della cinepresa senza mai esattamente fermarsi. Le luci si accendono su questa meravigliosa ambiguità. Cabiria è certamente ancora la protagonista delle avventure che ha vissuto davanti a noi, dietro la maschera dello schermo, ma è anche, ora, quella che ci invita con lo sguardo a seguirla sulla strada che ha ripreso. Invito pudico, discreto, sufficientemente incerto perché noi possiamo far finta di credere che sia rivolto ad altri." (A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, 1999, p. 333).

Cuny), el intelectual homicida y suicida; y así todos los personajes hasta llegar a Marcello (Marcello Mastroianni), símbolo último de la pequeñez y miseria moral. *La dolce vita* es una película que se acerca mucho al universo de Flaiano, y que el escritor siempre ha admirado mucho. En una carta de 1969 a Fellini, en ocasión de una proyección de la película diez años después de su estreno, Flaiano le escribe al director:

> Affascinante, pieno di una realtà che ancora adesso si sta decifrando, un film poi che lascia storditi per l'abbondanza e la precisione dei motivi, dei personaggi e delle storie che si intrecciano come in un grande telaio, e ognuna completa l'altra. Insomma un romanzo, non un racconto. Ma queste cose le sai già.
>
> Credo che resti la tua opera più viva in questo senso, proprio per la carica di pietà e di ansia per un mondo che sta uscendo dai binari e affretta il momento della disperazione.[54]

Los intereses comunes de Fellini y Flaiano no se extinguen aquí. Ya nos hemos referido a la centralidad, en la obra de Flaiano de la problemática de la crisis del intelectual, citando como ejemplos también *La Dolce Vita* y *Otto e mezzo*. Nos parece importante incluso destacar el gusto de los dos autores por pequeños personajes grotescos y por los vuelos de fantasía y el onirismo, aunque tarea de Flaiano en sus colaboraciones con el director haya sido también la de poner un freno a la desbordante fantasía de Fellini y Pinelli, e intentar mantener la película siempre en la dimensión de la realidad. Recordemos las palabras de Flaiano en una entrevista concedida a Carlo Mazzarella. A la pregunta "Tu credi che Fellini non sia un artista?", Flaiano contesta, subrayando el concepto que acabamos de expresar: "Lo è senz'altro. È un eccezionale artista –impresario e mago. Potrebbe essere anche un ottimo ministro degli esteri. Ma la sua arte, che Pasolini definisce neo-decadente, ha bisogno di simboli, e per non sbagliare deve mettere tartufi in ogni portata, arricchire di salse. Io, mangio in bianco."[55]

Porque, por supuesto, hay diferencias notables en las visiones del mundo de Flaiano y Fellini, sobre todo en lo que concierne el papel de la mujer, figura

[54] Publicada en E. Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, *op. cit.* , p. 323.

[55] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*., p. 1195.

central en la obra de Fellini, contrariamente a Flaiano, siempre interesado en la introspección en el mundo masculino. Para el director, la mujer que se contrapone al hombre refleja la contraposición de dos mundos diferentes, el del ensueño y la poesía la primera y el de la realidad y la racionalidad el segundo. Es el mundo del arte y del espectáculo contrapuesto al mundo real y sin fantasía. Refiriéndose a *La strada*, Guillermo Cabrera Infante acierta al apuntar:

> El hombre es hosco, turbio: a través de él no se ve nada: está hecho de noche. Un día, muchos años después, cuando Gelsomina ha muerto, ella le amanecerá y el hombre dejará su primera huella humana: una lágrima.[56]

Y sigue Cabrera Infante, refiriéndose ahora a la mujer:

> Gelsomina es un poeta. Llegan a un pueblo y planta a la orilla de la carretera unos tomates. Se irán mañana, pero allí quedará la obra de creación de Gelsomina: una planta de tomates: un poema.[57]

En realidad, si consideramos a la mujer como ensueño y poesía, nos damos cuenta de que al fin y al cabo las posturas de Fellini y Flaiano se acercan bastante, en el constante enfrentamiento que ambos proponen entre evasión y realidad, aunque en Fellini la evasión depende casi siempre de un personaje femenino y en Flaiano es una búsqueda propia del hombre.

1.4. El cine español en los años 50. Luis García Berlanga

Después de haber brevemente tratado las colaboraciones cinematográficas de Flaiano en Italia, tenemos que mencionar dos colaboraciones de importancia central para este trabajo. Nos referimos a la experiencia de Flaiano en España junto con el director Luis García Berlanga.

Flaiano colabora con Berlanga en dos películas muy diferentes entre sí: *Calabuch* (1956) y *El Verdugo* (1963). Parece que la tarea del italiano ha sido más que nada la adaptación de los diálogos italianos, sin intervenir directamente en la

[56] Guillermo Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX*, Madrid, Ediciones El País, 1993, p. 108.

[57] *Ibídem*, p. 108.

elaboración de argumento y guión, pero al examinar ambos filmes es posible darse cuenta de que es fácil reconducirlos al universo personal de Flaiano.

Ya hemos afirmado que son dos películas muy diferentes, pero entre las dos transcurren siete años y Flaiano ha evolucionado mucho. Además, no hay que olvidar que la obra de Flaiano abarca experiencias muy diversas, muchas veces contradictorias. Flaiano refleja fielmente las contradicciones del hombre moderno y sus varias inclinaciones. Ferdinando Virdia, refiriéndose a un cuento del autor ("Il mostro quotidiano") de su obra *Le ombre bianche*, subraya la importancia de la contradicción en la obra de Flaiano: "… questo suo gioco di specchi si rivela quasi come l'enunciazione di una sua poetica, il sentimento di una irrealtà contemporanea, di una contraddizione sempre presente in questa epoca velleitaria".[58]

Es por esta contradicción propia de Flaiano que el autor puede permitirse afrontar los temas más diversos sin, en el fondo, traicionar sus ideas. Por ello no sorprende que en la filmografía de Flaiano se encuentren películas tan diversas como *Roma città libera* (de Marcello Pagliero, 1948) y *La Dolce Vita*, o *La donna del fiume* (de Mario Soldati, 1954) y *Le notti di Cabiria*, o O*tto e mezzo* y *La notte*, o, por supuesto, *Calabuch* y *El Verdugo*.

De *El Verdugo* hablaremos detenidamente en un capítulo aparte, porque para analizar y comprender la película es necesario introducir antes la figura del otro autor del que este trabajo se ocupa: Rafael Azcona.

Veamos *Calabuch*. Para analizar la película es imprescindible presentar antes su director, Luis García Berlanga, y echar una rápida ojeada al cine español de los años 50.

1.4.1. La disidencia cinematográfica de los años 50

En los 50 el cine español evoluciona muchísimo. En pleno auge del franquismo y entre muchos directores "continuistas" que prosiguen la obra empezada en los 40, empiezan a surgir voces de oposición. Son voces todavía tímidas, y que deberán enfrentarse y muchas veces sucumbir ante la censura férrea de la época, pero que cambiarán el curso del cine español para siempre.

[58] "Flaiano contro il mondo" (AA. VV. , *La critica e Flaiano*, *op. cit*., p. 138).

El continuismo sigue presente, sobre todo en géneros como la comedia o el musical folclórico y en directores como Sáenz de Heredia, Rafael Gil[59] y Juan de Orduña, pero los nuevos directores disidentes conseguirán revolucionar hasta los géneros más propios de la tradición cinematográfica franquista. Valga como ejemplo el film codirigido por Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952) que, supuestamente, debía inscribirse en el género del musical folclórico para mostrar a la nueva estrella de la canción andaluza Lolita Sevilla, y que resultó ser una brillante e innovadora comedia crítica y una de las películas más apreciadas en el cine español de todas las épocas.

El llamado "cine de la disidencia" (cuyos directores provenían, en su mayoría, de la Universidad o del IIEC, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fundado en 1947 bajo la dirección de Victoriano López García[60]) surge a raíz de múltiples motivos, ya sean políticos, como en el caso de Juan Antonio Bardem,[61] Eduardo Ducay y Ricardo Muñoz Suay, todos vinculados al PCE, o debidos a la difundida voluntad de regeneracionismo, sobre todo como consecuencia del impacto del Neorrealismo italiano en la cultura española de la época.

Fue en las famosas dos Semanas de Cine Italiano que se celebraron en Madrid en 1951 y 1953 cuando el Neorrealismo tuvo una relativa difusión en

[59] José Luis Sáenz de Heredia, director de cine. Primo de José Antonio Primo de Rivera, al estallar la guerra está entre los nacionalistas y es nombrado jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. Por una temporada, también es director de la EOC. Después de la guerra civil, realiza el film *Raza*, 1941 (basado en un argumento de Francisco Franco que se escondía bajo el seudónimo de Jaime de Andrade), que lo convierte en el director oficial del régimen. Rafel Gil, director de cine. Una de las personalidades más importantes del cine franquista. Consigue relativo éxito con dos películas de temática religiosa: *La señora de Fátima* (1951) y *La guerra de Dios* (1953).

[60] Los primeros licenciados del Instituto fueron personalidades como Florentino Soria, Eduardo Ducay, José María Zabalza, Luis García Berlanga, Paulino Garagorri y José María Ramos entre otros.

[61] Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922), director de cine. Su formación empieza en el IIEC, donde conoce a Luis García Berlanga, con quien roda su primer largometraje: *Esa pareja feliz* (1951). En 1953, solo, roda *Comicos*, y luego, hacia mitad de los 50, sus mejores películas: *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956).

España, permitiendo a los jóvenes cineastas asistir a proyecciones (en salas privadas) de diversas películas italianas y también aprovechar el contacto directo con personalidades significativas como Zavattini, De Sica,[62] Lattuada,[63] Emmer o Zampa.[64] Así recuerda aquella experiencia el escritor, director y actor Fernando Fernán Gómez:

> En aquellos penosísimos años trabajábamos en libertad, aunque para un público muy restringido, pues al gozar de extraterritorialidad el Instituto de Cultura Italiana no estábamos sometidos al arbitrio de la estúpida censura franquista. [...] También organizamos allí, en el Instituto, acogiéndonos al mismo recurso de la extraterritorialidad, la primera exhibición de películas del neorrealismo italiano, que tanta influencia había de tener sobre el cine español de aquellos tiempos, sobre todo a través de Bardem y Berlanga.[65]

También Juan A. Bardem ha recordado en diversas ocasiones la importancia y trascendencia de aquellas Semanas:

> Aquello fue muy importante, porque de repente fue una ventana abierta al cine europeo; aquí se veían viejas películas americanas y, sobre todo, una producción alemana o italiana de la época fascista, realmente como para echarse a llorar [...]. Bueno, y de golpe, conocimos a los cineastas

[62] Cesare Zavattini, guionista y director. Zavattini es el gran guionista del Neorrealismo y una de los mayores defensores de esta estética. En 1943 empieza su larga colaboración junto con Vittorio De Sica, director y actor (otra de las máximas personalidades del Neorrealismo), en ocasión de la realización de *I bambini ci guardano*, profundización en un pequeño drama familiar. Entre las mejores películas de guionista y director recordamos: *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D* (1952).

[63] Alberto Lattuada, director de cine. Uno de los fundadores de la "Cineteca italiana". Realizó muchas adaptaciones de obras literarias y comedias realistas sobre las costumbres de la época. Entre sus obras recordamos: *Il bandito* (1946), *Senza pietà* (1948), *Il mulino del Po* (1949), *Luci del varietà* (1951, junto con Federico Fellini), *La spiaggia* (1954).

[64] Luigi Zampa, director y guionista. Sus películas reflejan una sátira siempre presente pero en el fondo bondadosa y desenfadada, entre ellas: *Vivere in pace* (1947), *Anni difficili* (1947), *L'arte di arrangiarsi* (1955), *La romana* (1954).

[65] Fernando Fernán Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, Madrid, Editorial Debate, 1990, pp. 44-45.

> italianos, a Zavattini, a Lattuada, el neorrealismo..., en fin, una verdadera revelación.[66]

Sin duda, la Segunda Semana de Cine Italiano, en 1953, fue la más importante, porque en aquella ocasión se proyectaron películas no solamente de la vertiente del Neorrealismo más humanitario. Es en esta ocasión cuando los jóvenes directores españoles pueden asistir a las proyecciones de *Umberto D* de De Sica, *Bellissima* de Visconti, *Due soldi di speranza* de Castellani, *Il cammino della speranza* de Germi y, en sesión privada, *Paisà* de Rossellini y *Ossessione* de Visconti.

Los directores españoles que en aquellos años empezaban a realizar sus primeros largometrajes se dieron cuenta de la importancia de las innovaciones que la nueva estética cinematográfica había aportado al cine italiano y consideraron el Neorrealismo como importante punto de referencia en el sentido de un acercamiento a la realidad actual española y de un mayor humanitarismo en contra de la retórica del cine de la tradición. Además, el acercamiento de ciertos sectores de la disidencia cinematográfica al Neorrealismo se debió también a una cuestión de necesidad. La extrema escasez de medios obligaba a estos jóvenes cineastas a servirse de actores no profesionales y a rodar en exteriores y en las calles. Pero en seguida el cine español va evolucionando a partir de estos primeros modelos, sobre todo desde el realismo humanitario hacia un tipo de realismo más crítico con la situación social del momento, sobre todo a partir de los grupos de izquierdas y de jóvenes directores que irán encauzando el cine hacia lo que en los años 60 se convertirá en el Nuevo Cine Español (NCE). Es analizando esta evolución hacia el realismo crítico cuando se evidencia en la situación del cine español lo que se ha llamado una "imposibilidad neorrealista" en el sentido más estricto del término. Está claro que por la situación política y la fuerte censura, los cineastas se encontraban en la imposibilidad de reflejar directamente la realidad social del país y por ello, desde el principio, asistimos a múltiples tentativas de "disfrazar" la realidad para hacer posible la crítica: "De hecho, -apunta Carlos Heredero- *¡Bienvenido, Mister Marshall!* deberá tomar la apariencia de un film

[66] Juan A. Bardem, "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía", *Nuestro Cine*, 29, pp. 45-47. Citado también en Francisco Perales, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 48.

folclórico para ensayar un acercamiento indirecto a la realidad rural del país, y no será el único caso."[67]

Objetivo común de estos directores era la crítica, en todos los aspectos, del cine de la tradición franquista. En las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (14-19 de mayo de 1955), "compendio y síntesis, altavoz y caja de resonancia para un amplio y pluralista movimiento disidente que trata de dotarse de una alternativa programática"[68], se manifiesta abiertamente la convicción de la necesidad del cambio.[69] Es en esta ocasión cuando J. A. Bardem sale con su famosa afirmación de que el cine español es "políticamente ineficiente, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico". Parece evidente la apuesta por la creación de " un cine nacional ligado a los problemas de su tiempo, y a la tradición realista española desde una perspectiva humanista, un cine del que los intelectuales no debían estar desvinculados."[70] En las Conversaciones participan personalidades de muy diferente ideología, por lo tanto las aportaciones y las propuestas son muy diversas. Si prácticamente todos se encuentran de acuerdo en dos reivindicaciones fundamentales (un código de censura más claro y que establezca exactamente los temas prohibidos y una modernización del sistema de producción), en cuanto a propuestas ideológicas se va desde el extremo de posturas como la del falangista Emilio Salcedo, que denuncia el Neorrealismo como amargo y falso y solicita un cine que refleje "los nuevos pueblos creados por la obra del Instituto Nacional de Colonización",[71] a las aportaciones de hombres ligados al PCE como Ricardo Muñoz Suay y Juan A. Bardem (cuyo célebre pentagrama se ha expuesto

---

[67] Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVACEM), Filmoteca Española (ICAA), 1993, p. 290.

[68] *Ibídem*, p. 347.

[69] Al origen de las Conversaciones está el I Curso de Estudios Universitarios de Cine que se celebra en marzo de 1954 en Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino. La intención es ampliar el alcance de este acontecimiento, por lo tanto se contacta con la revista *Objetivo*, en Madrid, que empieza a organizar un encuentro que debía basarse en el modelo del Congreso Neorrealista de Parma, con la finalidad de convocar a todos los sectores preocupados por la situación del cine español y por su futuro.

[70] Luis Miguel Fernández Fernández, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992, p. 97.

[71] En Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, *op. cit.* , p. 351.

anteriormente), que luchan por un mayor realismo en el cine y por la función regeneradora y social que éste debería tener. Recuerda Fernando Fernán Gómez:

> Aquellas "Conversaciones", con la cobertura de acercar el mundo del cine español al de los universitarios, eran en realidad una plataforma desde la que católicos y comunistas pudieran manifestar de manera más o menos velada su oposición al régimen de Franco. Esto a muchos no se nos ocultaba, lo sabíamos de antemano, pero José Luis Sáenz de Heredia, tras oír varias de las intervenciones, me dijo: "Esto ha sido una encerrona." [...] En cuanto a informaciones recibidas previamente y dominio de la situación, en el extremo opuesto de Sáenz de Heredia estaba Juan Antonio Bardem: en algunos momentos parecía que aquellas "Conversaciones" se habían organizado a su mayor gloria. [72]

Efectivamente, Bardem fue uno de los grandes protagonistas de las Conversaciones. Acusó al cine español de no interesarse de la sociedad y de ofrecer solamente soluciones desempeñadas y alejadas de los problemas reales de la España de la época. También lamentó la escasez de importaciones de películas extranjeras (sobre todo europeas) y las dificultades para proyectarlas, de manera que la única posibilidad de asistir a esas proyecciones era a través de los cine-clubs. Su apuesta principal era por un cine que estuviera más centrado en el contenido que en la forma, y que se propusiera la regeneración tanto del medio cinematográfico en concreto que de la sociedad en general. Al cabo de los años, Bardem siguió defendiendo los logros de Salamanca, mientras que otros, y, entre ellos, Berlanga, se demostraron mucho más escépticos. Para Berlanga, lo que en realidad habían conseguido las Conversaciones era que el cine joven se alejara aún más de la industria cinematográfica, con evidentes repercusiones negativas, sobre todo de cara a su acercamiento al público mayoritario.

Por lo tanto, está claro que dentro del cine de la disidencia hay tendencias muy diversas. A las divergencias ideológicas se suman divergencias de carácter temático y de contenidos, y si directores como Berlanga, Fernando Fernán Gómez y Marco Ferreri manifiestan una marcada vena popular y humor en diferentes registros, otros, como Bardem, muestran en todo momento una faceta más comprometida ideológicamente. Pero es evidente que la atenta censura del

[72] Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, *op. cit.* , p. 111-112.

régimen luchará siempre por prohibir la representación directa de la realidad. Por lo tanto, desde muy pronto, estos directores (sobre todo los primeros) recurrirán a la deformación de la realidad y al humor negro, que llevará a una rápida superación del Neorrealismo en España.

1.4.2. Luis García Berlanga en los años 50

Una de las figuras esenciales en el cine español de esta época es Luis García Berlanga. El director, nacido en Valencia en 1921, se acerca al mundo del cine en 1944, asistiendo a un curso organizado por la Universidad Complutense de Madrid. En 1947 ingresa en el IIEC, donde entra en contacto con Juan Antonio Bardem, con quien dirigirá su primera película: *Esa pareja feliz* (1951). Berlanga empezó escribiendo guiones y artículos de cine en revistas especializadas, aunque muy pronto consiguió rodar su primer corto (*Paseo por una guerra antigua*), junto con Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro.

Conseguida la licenciatura en el IIEC, es a principios de los 50 cuando empieza su carrera profesional. Efectivamente, en los 50 el nombre de Berlanga se da a conocer en el ambiente cinematográfico español, pero nunca conseguirá alcanzar un verdadero éxito de taquilla, no obstante la buena acogida de películas como *Calabuch* y *¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Esta es una de las razones, junto con los infinitos problemas que sus filmes tuvieron con la censura, por las que el director valenciano muchas veces se dejó vencer por el desasosiego y dejó de rodar por largas temporadas (por ejemplo entre *Los jueves milagro* y *Plácido*, su siguiente película, transcurren cuatro años).

De todas formas, hay una diferencia notable en los filmes de Berlanga de los 50 con los de la década siguiente. La pauta la marca *Plácido* (1961), que cierra la época del ternurismo y de las utopías. En los años 50 Berlanga realiza las siguientes películas: *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* y *Los jueves milagro* (1957). En todas ellas prevalece una visión ternurista y bondadosa de los personajes, el humor y la sátira están siempre presentes pero de forma amena y agradable. La crítica a la situación de España y a

sus instituciones y costumbres es evidente, pero nunca llega a los tintes crudos y desencantados de su filmografía posterior.

Es la época de las ilusiones y de los sueños. Todos los personajes de Berlanga son, a bien mirar, unos fracasados sin posibilidad de salir de su pequeño mundo, pero la mirada del director hacia ellos es tierna, cariñosa y desenfadada. Véase, por ejemplo, la secuencia de los sueños de los vecinos de Villar del Río antes de la llegada de los americanos en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*: la crítica a la manera de pensar del pueblo castellano es evidente, y también la crítica a unos personajes ingenuos e incapaces de valerse por sí mismos y que ponen todas sus esperanzas en una ayuda "exterior", pero también es patente la ternura con la que la voz *en-off* espía sus sueños y sonríe ante sus pequeños deseos.

Pero las fábulas que en esta época Berlanga utiliza nunca llegan a alejarse completamente de la realidad. Si una de las películas neorrealistas que más influyeron en su cine fue sin duda *Miracolo a Milano* (de Vittorio De Sica, 1951), proyectada en la primera Semana de Cine Italiano en Madrid, en Berlanga nunca se llega al "final feliz" más canónico[73], sus personajes nunca consiguen subir a las escobas y seguir a los pobres de Totò hacia la felicidad: "en las películas de Berlanga –afirma con razón Francisco Perales-, los personajes permanecen adheridos al suelo y la situación empeoraba progresivamente sin posibilidad de retorno."[74]

Berlanga, como casi todos los directores de su época, recibe la influencia del Neorrealismo a través de la estética humanitaria de De Sica y Zavattini y su ternurismo, la concepción de la importancia de captar la espectacularidad en lo cotidiano, el documentalismo y la idea de un cine orientado hacia la poesía y la bondad.[75]

El cambio ocurre en los 60 cuando Berlanga empieza a trabajar junto con el que será el guionista de sus películas más destacadas, Rafael Azcona. A partir de este momento el buen humor y la farsa del director valenciano se convierten en realismo trágico y humor negro. Es una evolución muy profunda en un pesimismo

[73] Aunque se trate de un final feliz tan sólo aparente, ya que lo que en el fondo se demuestra en *Miracolo a Milano* es que, para los pobres de Totò, no hay posibilidad de felicidad sobre la tierra.

[74] F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , p. 45.

[75] Sobre la influencia del zavattinismo en España véase el trabajo de L. M. Fernández Fernández, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, *op. cit.*

que sin embargo ya estaba presente en las realizaciones anteriores del director. Efectivamente, más allá de la aparente simplicidad de sus primeros "cuentos", la atención de Berlanga siempre iba dirigida a personajes pequeños e inmóviles, aunque nunca llegaran a ser los personajes miserables y muchas veces mezquinos que representa después de su encuentro con Azcona. Los personajes de Berlanga nunca consiguen lo que quieren y esto parece evidente desde su primera película, *Esa pareja feliz*, en la que un joven matrimonio sueña con salir del aburrimiento de su existencia pero al final tiene que resignarse aceptando la realidad y afrontando las dificultades de su nueva situación, ya que Juan, el protagonista, ha sido despedido y tendrá que salir adelante junto con su mujer. El hombre que aparece en los filmes de Berlanga es un hombre marginado y solo que intenta salir de su aislamiento rebelándose contra la sociedad que no le acepta, pero que al final tiene que sucumbir y recaer en el gris de su existencia cotidiana.

Mientras que en los filmes de los años 50 la soledad y el aislamiento no suelen ser de un solo individuo, sino de una pequeña comunidad que puede ser la pareja de *Esa pareja feliz*, o la comunidad de vecinos de Villar del Río, Calabuch o Fontecilla en *¡Bienvenido, Mister Marshall!, Calabuch* y *Los jueves milagro*, en las películas posteriores empieza a destacar un único individuo frente a una multitud de circunstancias adversas. Así es como los vecinos de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* se sienten más unidos que nunca durante los preparativos para acoger a los extranjeros, o también los pueblerinos de Calabuch en su tentativa de proteger al científico Jorge Hamilton. Pero al final, todos sus esfuerzos se revelarán vanos y tendrán que volver a la soledad y a la monotonía del pasado.

Como hemos podido ver después de este breve recorrido por la obra de Berlanga, hay muchos factores comunes que lo acercan a la concepción del mundo de Flaiano. En primer lugar la mirada siempre crítica hacia la sociedad, aunque, como ya hemos subrayado, es una crítica en un primer momento bondadosa y farsesca y luego cruda y desesperanzada. También los relaciona la atención por un mundillo de perdedores sin salida, y por unos personajes irremediablemente solos y aislados de la comunidad social. Francisco Perales afirma (y es una afirmación que valdría perfectamente también para los personajes de Flaiano):

> El protagonista berlanguiano es un individuo de carácter débil y fácil manipulación. Esta dominación se hará unas veces a través de la mujer y

> otras mediante una comunidad social que hacen de él una víctima incapaz de enfrentarse abiertamente ante los problemas que rodean su vida. Renuncia a sus propias determinaciones y no asume errores ni responsabilidades. El sentimiento de culpabilidad que posee trata de expiarlo renunciando a sí mismo y obedeciendo a voluntades ajenas. Representa a un sector de la sociedad muy concreto que acepta sus propias desventuras y aprende a sobrevivir con ellas; en ningún momento desarrolla el coraje necesario para enfrentarse a su conflictiva vida y prefiere soportar sus efectos antes que combatir el mal que padece, para concluir refugiándose en una vida marginal, llena de insatisfacciones.[76]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Unos personajes, en suma, ineptos y pasivos, sumidos en una profunda incomunicabilidad. Hay que subrayar que el problema de la incomunicación en Berlanga es tratado de forma muy diversa con respecto a Michelangelo Antonioni, director por excelencia de la incomunicabilidad, con quien Flaiano también trabajó. A los prolongados e incómodos silencios del italiano corresponden, en los filmes de Berlanga, unos diálogos continuos e incesantes, que sirven para marear a los personajes y al espectador e impedir una comunicación más profunda.

Antes de pasar a analizar *Calabuch*, nos parece oportuno repetir brevemente que Berlanga evolucionará muchísimo a principios de los años 60, sobre todo gracias a la influencia de Azcona y que todo lo dicho hasta aquí vale principalmente por su filmografía de los 50, mientras que los filmes y la nueva dimensión de la década inmediatamente sucesiva serán analizados en el capítulo siguiente.

1.5. Calabuch

Calabuch, de Luis García Berlanga, 1956.
Argumento: Leonardo Martín;
Guión: Leonardo Martín, Ennio Flaiano, Florentino Soria, Luis García Berlanga;
Producción: Águila Films y Films Constellazione;
Duración: 96 mn.;

[76] En F. Perales, *Luis García Berlanga, op. cit*., p. 190.

Intérpretes: Edmund Gwen (Jorge Hamilton), Franco Fabrizi (el Langosta), Juan Calvo (Matías), Valentina Cortese (la maestra), José Luis Ozores (el torero), María Vicó (Teresa), Francisco Bernal (Crescencio), José Isbert (don Ramón), Mario Berriatúa (Juan), Pedro Beltrán (Fermín), Lolo García (Felipe), Nicolás Perchicot (Andrés), Manuel Guitián (don Leonardo), Isa Ferreiro (Carmen), Manuel Alexandre (pintor), Félix Fernández (el cura);

Argumento: Jorge Hamilton, famoso científico norteamericano, decide renunciar a su trabajo para empezar una nueva vida tranquila y pacífica en un pequeño pueblo español de apenas 928 habitantes, Calabuch. Allí es detenido por la guardia civil y encerrado como vagabundo. Pero no es una verdadera reclusión, ya que en Calabuch a los presos se les permite entrar y salir de la cárcel continuamente (una noche en la que el "Langosta", compañero de celda de Jorge, tarda en volver a su celda, oímos al guardia civil decir: ¡"si vuelve el Langosta no lo dejes entrar, vaya horas de volver"!). Es así que el viejo científico empieza a relacionarse con todos los vecinos del pequeño pueblo, comparte sus problemas cotidianos y les ayuda en todo lo que puede, ganándose rápidamente el cariño de todos. Pero la felicidad no está destinada a durar y el mundo exterior entra prepotentemente en el pueblecito para reclamar al científico. Todos se preparan a luchar para no dejar que su nuevo amigo tenga que marcharse, pero Jorge sabe que es una lucha inútil y se entrega espontáneamente. Desde el avión mira hacia el pequeño pueblo que por una breve temporada ha sido su casa y sonríe, sabiendo que allí nunca será olvidado.

Calabuch ha sido definida como una de las películas más ternuristas y utópicas de Berlanga. Efectivamente, la constante mirada crítica que prevalece en sus filmes anteriores, sobre todo en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, aquí parece dejar paso a un himno a los buenos sentimientos y a la solidaridad. Pero yendo más allá de la lectura superficial, nos percatamos inmediatamente de que si la bondad parece ser el hilo conductor de todo el film, el profundo pesimismo de Berlanga hacia la condición de España se insinúa sutilmente a lo largo de la narración, mostrando unos personajes que consiguen vislumbrar por un momento la felicidad (felicidad que nunca, en Berlanga, surge de los personajes mismos, sino que siempre es debida a "algo" exterior: los americanos en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, San Dimas en *Los jueves milagro*, o el científico

norteamericano en *Calabuch*), pero que en seguida, no obstante su buena voluntad, la pierden y vuelven a la monotonía de la vida pasada, aunque con más confianza en ellos mismos.

Por otra parte hay que destacar que Berlanga, en esa época, había tenido grandes problemas con la censura y su voluntad era realizar una película que pudiera resultar divertida e interesante pero que no le diera demasiados problemas durante su rodaje. "El director pretendió ofrecer una diversión honesta, una pequeña fiesta que llevara a la mente de todos los espectadores un soplo de optimismo", apunta Francisco Perales.[77] Por ello intentó enfatizar los ingredientes del "cuento de hadas" y la comicidad más desenfadada, realizando así una película que conoció un discreto éxito de taquilla y que tuvo grandes reconocimientos en el Festival de Venecia donde fue proyectada el 3 de septiembre de 1956.

Por todo lo dicho hasta aquí, no parece fácil encontrar puntos en común entre esta película arcádica y la visión del mundo de Ennio Flaiano. Pero más allá de las razones concretas por las que el italiano haya llegado a tomar parte en la producción, merece la pena preguntarse qué le gustaría a Flaiano de la película y cuáles soluciones compartiría y cuáles no.

Ya hemos recordado que Flaiano, desde el temprano comienzo de su carrera como crítico cinematográfico, apostó con fuerza por el realismo en el cine, sin olvidar la importancia de la fantasía y de la diversión. Varias veces afirmó que por su trabajo de crítico ya no conseguía disfrutar del cine como en el pasado, cuando lo único que importaba era sumergirse en el mundo ficticio de la pantalla y alejarse así de la monotonía cotidiana.

Flaiano se dejó transportar muchas veces por los vuelos de fantasía. En realidad creemos que la dimensión de lo fantástico siempre tuvo gran fascinación sobre él. Por ello tantas veces en sus obras encontramos elementos fantásticos que rompen el proceder normal de los acontecimientos: la astronave de "Una e una notte", el marciano que llega a la capital en *Un marziano a Roma*, la pequeña

[77] Poco más adelante leemos: "La opinión más generalizada acerca de Calabuch fue la de ser calificada como la obra más ingenua de su realizador. Todo se toma a broma menos la bondad, la paz, la amable y pacífica convivencia; parace como si el cineasta quisiera pedir perdón por la conducta seguida en sus primeros años de profesionalidad y, para compensar las travesuras de sus inicios, adoptara un comportamiento reconciliador que incorporaba los valores éticos y morales que el gobierno defendía.", *ibídem*, p. 227.

televisión mágica de "Oh, Bombay!" son pequeñas puertas que se abren para dejar entrever "otras" posibilidades que rompen la rutina de lo cotidiano y que permiten al autor profundizar en una realidad amplia y abierta a un sinfín de posibilidades. Recordemos con Silvia Albertazzi que,

> Letteratura di domande destinate a non trovare mai risposta, il fantastico fonda la sua inquietudine sulla consapevolezza che non esiste verità assoluta, ma solo un'infinita serie di probabilità, tante quante sono le immagini del mondo che l'uomo può crearsi e tutte passibili di rivelarsi, da ultimo, illusorie.[78]

Y con Tzvetan Todorov:

> Così penetriamo nel mondo del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo stano o il meraviglioso.[79]

De modo que, para Flaiano, lo fantástico es un medio importante, casi una apuesta, para reflejar las ambigüedades del tiempo presente y la imposibilidad (y futilidad) de contentarse con una interpretación única –siempre la más superficial- del mundo exterior.

Pero, junto con el gusto por lo fantástico, Flaiano demuestra también apreciar la fantasía más pura, la de los cuentos de hadas, la de los mundos de ensueño y la airosa y límpida fantasía de su amigo Fellini.

---

[78] AA. VV. , *Il punto su: La letteratura fantastica* [a cura di Silvia Albertazzi], Bari, Laterza, 1995, p. 9.

[79] Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 28.

Siguiendo siempre con las aclaraciones de Silvia Albertazzi, no debemos olvidar que,

> Al contrario della favola, il fantastico ha le sue radici in questo mondo, dove la comparsa di un elemento inspiegabile o incongruo porta una confusione e uno sbalordimento sconosciuti nell'universo delle fate e dei maghi. Niente è impossibile nella fiaba, mentre proprio sull'apparizione improvvisa di quello che era ritenuto umanamente impossibile si fonda il fantastico.[80]

Hay que admitir, por lo tanto, que la forma más propia para Flaiano es seguramente lo fantástico, donde consigue desarrollar su crítica más abiertamente. Pero Flaiano admira mucho los vuelos de fantasía, de los que a su pesar se siente excluido por su carácter más propenso al pesimismo y a la desolación. Para él la fantasía es importante no tanto en literatura, terreno más propio a la reflexión, cuanto en el cine, que según él nunca debería perder su función principal de diversión. En este punto, como ya hemos destacado, se diferencia mucho de Rafael Azcona, quien afirma en varias ocasiones que nunca ha conseguido disfrutar de una película que no tuviera sólidas bases realistas. "Soy incapaz de disfrutar de nada que no tenga los pies en el suelo", suele decir el riojano, aunque su suelo muchas veces sea áspero y resbaladizo, como tendremos ocasión de ver.

Por todo lo visto hasta ahora, nos podríamos preguntar cómo es posible que, puestas estas bases, Flaiano participara luego en películas tan profundamente reflexivas y críticas como *La Dolce Vita*, *La notte*, o, en medida aún mayor, *El Verdugo*.

En primer lugar hay que subrayar que junto con estas películas que se acercan al lado más crítico y pesimista de Flaiano (que es el aspecto que más le es propio), el escritor sigue colaborando en películas en las que la fantasía y el onirismo son los ingredientes principales, por ejemplo *Otto e mezzo* y *Giulietta degli spiriti*,[81] indicio de que aun en los momentos de endurecimiento de su pesimismo Flaiano sigue sintiendo la necesidad de una pequeña evasión, y por lo tanto la concede también a los espectadores del cine, mientras que no lo hace en

[80] AA. VV. , *Il punto su: La letteratura fantastica, op. cit.* , p. 12.

[81] Películas en las que, de todas formas, se refleja una situación de crisis. De un hombre, en la primera y de una mujer, en la segunda.

su literatura, donde la reflexión sobre la decadencia de la vida moderna se hace cada vez más lúcida y obscura.

En segundo lugar, y ya lo hemos venido afirmando en los párrafos anteriores, Flaiano va evolucionando clara y progresivamente hacia un profundo pesimismo existencial. Con esto no queremos decir que se trate de un cambio *ex abrupto*, ni que la obra de Flaiano no se revele pesimista desde el principio, sino que si al principio, junto con las reflexiones más desoladoras, el autor dejaba entrever unos pequeños resquicios de esperanza, hacia la última década de su obra, en los años 60 y a principios de los 70 hasta su muerte, en 1972, el desasosiego se va haciendo cada vez más profundo y ya no parece haber cabida para los sueños. "Egli è vissuto in un tempo in cui la stupidità faceva ancora sorridere. Ha però conosciuto, negli ultimi anni della sua vita, un'altra epoca in cui sorridere diventava ogni giorno più difficile, e sempre più difficile custodire ozio e solitudine, strade e spazio, e un punto giusto dal cuale appostarsi a guardare", afirma Natalia Ginzburg en un artículo titulado "L'intelligenza", publicado en el periódico *Corriere della Sera* el 29 de octubre 1974.[82] De la misma opinión parece ser, entre otros, Carlo Bo, cuando apunta:

> Si aggiunga che le date hanno la loro importanza; più vediamo Flaiano camminare dentro la vita, più lo vediamo avvicinarsi alle sventure della vita, ai primi segni del destino e della morte, più aumenta il tono del dolore mentre diminuisce il divertimento e cessa lo stratagemma della piccola irrisione. Si direbbe che la vita gli abbia insegnato a poco a poco e sul terreno bruciato dell' esperienza quanto in fondo sapeva o aveva intravisto sin da principio e soltanto per volontaria distrazione aveva avvolto in fogli di giornale o in chilometri di pellicola. In altre parole la vita, il vivere, il bere l'esistenza lo avevano portato a scoprire –pezzo per pezzo- il fondo immutabile del dolore.[83]

También Gian Piero Brunetta destaca el cambio que se produce en Flaiano en los años 60. Después de haber descrito la noche romana y la vida de unos pequeños y tiernos personajes, en los 60 Flaiano empieza a abrir sus horizontes hacia soluciones más diversificadas:

[82] Hoy recogido en AA. VV. *La critica e Flaiano*, *op. cit*., p. 155.

[83] Carlo Bo, "Ennio Flaiano e i suoi errori", *ibídem*, p. 162.

> Il male di vivere, la crisi, si trasferisce, in modo continuo e coerente, nelle diverse forme del suo lavoro intellettuale. Già nel 1959, quando pubblica *Una e una notte*, immagina che Graziano, il protagonista/alter ego, venga rapito da un'astronave dove vive un'intensa storia d'amore con un'aliena.[…] Una volta abbandonata la realtà placentera romana –luogo d'ispirazione privilegiato per quindici anni- per Flaiano si apre un periodo di fughe, di viaggi verso le nebbie del Nord (con Giovanni Pontano della *Notte* di Antonioni, o con Tonio Kröger), verso l'Africa (*Un Dio Nero e un Diavolo biondo* scritto per Giorgio Moser), la Spagna (*El Verdugo* di Berlanga), gli Stati Uniti, la Francia… ma anche nella testa di alcuni personaggi (come in *Otto e mezzo* o in *Giulietta degli Spiriti*) o alla ricerca del loro e del proprio tempo perduti.[84]

Por lo tanto no nos puede sorprender del todo el hecho de que Flaiano haya participado, y seguramente disfrutándolo,[85] en la realización de un film como *Calabuch* y después de no muchos años en la de una película diametralmente opuesta (y la más pesimista en absoluto, en toda su filmografía) como *El Verdugo*. Pero se hace necesario subrayar una vez más que el cambio de perspectiva entre las dos películas es muy profundo, y que es inexplicable sin la aportación fundamental de Rafael Azcona.

En lo concerniente a la efectiva aportación de Flaiano a la película, veamos las palabras de Antonio Gómez Rufo:

> *Calabuch* es un guión original de Leonardo Martín y Florentino Soria que, a fuerza de no gustarle a Berlanga por sentimentaloide y ternurista, pasó por distintas manos hasta llegar a lo que fue, aunque no pudo librarse de su carga emotiva. Trabajó para "endurecerlo" Ennio Flaiano, pero aún lo dejó más lírico. Finalmente el propio Berlanga lo hizo más

[84] Gian Piero Brunetta, "Doktor Mann e Mister Flaiano", *ibídem*, p. 230.

[85] Efectivamente, en una carta de Berlanga en respuesta a una de Flaiano (que, lamentablemente, no se ha conservado), el director valenciano da unos indicios por los que intuimos que Flaiano apreció mucho *Calabuch*. Escribe Berlanga: "Tu carta me ha animado, pues yo no sé si por cansancio, pesimismo o sentido autocrítico, *Calabuch* me parecía ya una posibilidad perdida. De todas formas tus elogios no llegan a borrar ciertas inseguridades mías [...]. Me gusta que hayas visto lo único que creo puede presentar de positivo en mi vida, un sentido poético, pero en España da mucha vergüenza confesar este delito", en AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 1933-1972*, *op. cit.* , pp. 91-92.

> pesimista y barroco, para poder llegar al rodaje con un mínimo de garantías.[86]

Por otra parte, uno de los guionistas de la película, Florentino Soria, recuerda detenidamente la génesis del guión del film en un artículo titulado "Mis vivencias de Calabuch".[87] El argumento original era de Leonardo Martín, quien contactó con Soria para su desarrollo. Cuando el productor Jesús Saiz llamó a Berlanga para que la dirigiese, el guión fue revisado completamente para que conectara con la trayectoria y el universo del que iba a ser su director. En primer lugar, recuerda Soria, Berlanga pensó trasladar toda la acción desde un pueblo del interior a un pequeño pueblecito de la costa mediterránea, para darle más encanto al lugar. De esta manera, a través de sucesivos encuentros y charlas, el guión se va construyendo y va adquiriendo la que será su estructura final.

> Al fin, lo terminamos, pero, como suele suceder, nos quedaba la sensación de que le faltaba un último toque. Nosotros, demasiado saturados, no podíamos proporcionárselo; necesitábamos la incorporación de alguien de refresco, con la mente despejada y la imaginación abierta. Y ése fue, nada menos, que Ennio Flaiano, el reputado escritor y guionista italiano, que Berlanga había conocido en Roma.[88]

El hecho de que se tratara de una coproducción con Italia hizo posible que Flaiano se incorporara al trabajo, para darle ese "último toque". Según cuenta Soria, a Flaiano le gustó mucho el guión (hecho bastante destacable, dada su natural propensión a la crítica negativa de todo lo relacionado con el cine, hasta, en algunas ocasiones, de sus propios guiones), y le dio unas aportaciones muy concretas. Sigamos viendo el interesante artículo de Florentino Soria:

> Entre sus concretas aportaciones, recuerdo alguna, tan oportuna, como el interrogatorio en latín a los lugareños, vestidos de romanos para la

[86] Antonio Gómez Rufo, *Berlanga: contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de hoy, 1990. Citado también en J. M. Caparrós Lera, *Estudio sobre el cine español del franquismo, (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2000.

[87] Publicado en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, 21, invierno 2000, pp. 68-70.

[88] *Ibídem*, p. 69.

> procesión. Resultó quizá más discutible la adecuación del personaje de la maestra, con el toque poético del barco en la botella.[89]

Aunque a Soria le parezca discutible la escena del barco en la botella, que es, sin duda la escena más lírica de toda la película, lo cierto es que precisamente esa escena es la que más le gustó a Berlanga de la aportación del italiano. El mismo director valenciano afirma:

> En *Calabuch* empieza mi colaboración con otro amigo mío al que admiro mucho, que es Ennio Flaiano, y lo que escribió para la película era hermosísimo, y lo rodé. Fue toda esa escena larguísima entre la maestra y Gwenn, cuando le regala un barquito que se cae o se rompe...[90]

Veamos en concreto el diálogo al que nos referimos:

> Jorge: - Sabe por qué me gusta Calabuch... Porque aquí cada uno hace lo que le gusta.
>
> Maestra: - Entonces, ¿Calabuch es, para usted, su única felicidad?
>
> Jorge: - No, pero aquí la gente no se preocupa de ser diferente de lo que es, ni de lo que piensan los demás tampoco. No. Cada cual vive sin hacer daño a nadie... Si esto no es la felicidad es algo que se le parece mucho, ¿eh? Querido Calabuch....
>
> Maestra: -¡Querido Calabuch! Tendría usted que estar aquí en invierno, cuando llueve y a las cinco la vida ha terminado, y no hay más luz que la luz del faro... Dan ganas de huir...
>
> Jorge: - Bah, no piense en eso... Hoy me he acordado de usted en Guardamar. Un regalito. [Saca una botella que contiene un velero] No sé si querrá aceptarlo... Un velero. Me hizo pensar en usted. Quizás porque está ahí, como diría... prisionero...
>
> Maestra: - Muchas gracias... [La botella se le cae de las manos y se rompe]
>
> Jorge: - No. No ha pasado nada... Así me gusta más... [...] y ahora está libre...

[89] *Ibídem*, p. 69.

[90] AA. VV. , "Berlanga. Perversiones de un soñador", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, 3, verano 1996, pp. 36-151. Edición digital en cervantesvirtual.com.

La otra secuencia que parece deberse a Flaiano es la de Jorge en la playa hablando en latín con un par de vecinos del pueblo que van vestidos de romanos para una representación (con la consecuente sorpresa de los pueblerinos: "¡Este tío es alemán...!").

El choque de idiomas que determina una situación de incomunicación es muy propio en Flaiano. En el caso de *Calabuch* el científico que habla en latín sirve simplemente para crear un momento –logradísimo- de hilaridad. Sin embargo, la reflexión de Flaiano sobre la mezcla de idiomas y, sobre todo, sobre la constante presencia del inglés en la cotidianidad de la vida italiana se hace bastante amarga en sus páginas. En *La solitudine del satiro* apunta:

> Ho ricevuto la solita quantità di biglietti di auguri, di gusto inglese, con auguri in inglese.[...] Forse siamo in una colonia morale, dove i residenti si scambiano auguri al di sopra della folla indigena, in una lingua che non conoscono neppure ma che essi sentono come la voce della madrepatria ideale.[91]

Se trata de una reflexión más sobre la pérdida de identidad del pueblo italiano, más interesado en adecuarse a las modas del momento que en buscar sus propias raíces, muchas veces voluntariamente olvidadas después del dramático episodio del conflicto mundial.

Después de la experiencia de *Calabuch*, Berlanga y Flaiano expresaron en varias ocasiones el deseo de volver a colaborar juntos. En el volumen que recoge el epistolario de Flaiano (en el que, como ya hemos apuntado, faltan las cartas del autor italiano dirigidas a Berlanga), el director valenciano lamenta las dificultades para la realización de una nueva colaboración. En una carta que lleva la fecha del 12 de diciembre de 1957, Berlanga escribe:

> Hace meses –en cuanto tuve que hacer una película para UNINCI- que solicité tu presencia a mi lado para escribir el guión. Pero parece ser que en este mundo del cine las cosas no se pueden hacer nunca al gusto del que pide, sino del que da. El caso es que para asegurar tu trabajo hace falta, según ellos, la participación efectiva de una productora o distribuidora italiana y a su vez para que esa distribuidora o productora italiana dé algún "soldi" de garantía hace falta un hermoso guión o por lo

[91] E. Flaiano, *La solitudine del satiro,* en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 588.

> menos un escenario. Eso para mí es un circulo vicioso porque si yo no puedo tener a Flaiano hasta que escriba un libro maldita la falta que me haría entonces un colaborador.[92]

Y en otra del 25 de enero de 1958:

> Como comprenderás – y creo [que] ya te lo explicaba en mi carta anterior- no soy yo el que exija o quiera este Mediterráneo entre nosotros, sino unos imbéciles de la productora, quienes a la hora de contratarnos a Bardem y a mí en exclusividad por cinco años me dijeron que la ventaja que tendría con ellos es que haría el cine a mi gusto, sin imponerme nada, y lo primero que les pido, que es tu presencia aquí –o la mía en Roma- me lo niegan rotundamente, diciendo que no pueden arriesgarse a pagarnos un guión y unas dietas para que el final lo eche abajo la censura o mi capricho, pues me atribuyen esta facultad de ser un indeciso, facultad terrible para la industria cinematográfica.[93]

Lo que Berlanga tenía en la cabeza y quería realizar con la colaboración de Flaiano era, siempre según lo que se deduce de sus cartas al italiano, la historia de un hidalgo de provincias, un poco grotesco, que se rehúsa a aceptar la decadencia de su dinastía y vive de expedientes y de pequeñas picardías para salir adelante y aparentar un *status* que ya no posee. El proyecto nunca llegó a realizarse, aunque Berlanga realizará una historia similar, sobre la decadencia de toda una dinastía aristocrática, algunos años después (sin Flaiano pero junto con Rafael Azcona) en su famosa "Trilogía Nacional".[94] De todas formas, y después de muchas dificultades, el deseo de Flaiano y Berlanga de volver a trabajar juntos se cumple, al fin, en 1963. Por esas fechas Azcona ya se ha incorporado en el trabajo del director valenciano y a partir de la colaboración de los tres –aunque la presencia de Flaiano en la realización del guión sea bastante parcial, como veremos- surge *El Verdugo*, una película que, incluso hoy, casi cuarenta años después de su estreno, sigue siendo considerada como uno de los mejores filmes del cine español de todos los tiempos.

---

[92] En AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 1933-1972*, *op. cit.* , pp. 153-154.

[93] *Ibídem*, p. 163.

[94] Trilogía constituida por: *La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Capítulo II: Rafael Azcona

Pero no volaré.
Me mataría el aire.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2. 1. Rafael Azcona y su mundo

2.1.1. Un "iluso" en Madrid. Literatura y crítica social

Analizar la historia del cine español a partir de finales de los años 50 significa encontrarse en innumerables ocasiones con el nombre de Rafael Azcona. Su colaboración aparece en casi todas las mejores y más citadas películas de la época y se le ha universalmente reconocido la introducción de una nueva óptica dentro de las diversas soluciones que el cine español más innovador iba experimentando por aquel entonces.

Azcona no es solamente el impresionante guionista que a lo largo de este capítulo intentaremos presentar. Tempranamente, en su Logroño natal, comienza publicando rimas y poesías[95] en la revista riojana *Codal* y, tras su llegada a Madrid, se dedica también a la prosa y a la escritura humorística: "Me quité de poeta para meterme a humorista: la vida, además de sus consonantes perfectas, tiene también sus ripios…*-Lo mejor que uno puede hacer es tratar de*

[95] Así, entre irónico y sarcástico, recuerda Azcona sus inicios: "Yo, como mi pesadísimo colega el Dante, comencé escribiendo versos; es posible que , si mi Beatriz hubiese sido de tan excelente calidad como la de él, siguiera yo escribiendo cosas sobre el mar, sobre la primavera, y sobre todo eso…Pero mi Beatriz me salió rana: en lugar de morirse siguió viviendo…Por ahí debe andar, rumbo a señora gorda, sin darse cuenta de que su manía respiratoria ha chafado mis mejores poemas…" en su "Mi vidorra de escritor (Autobiografía pequeñita)", que constituye el prólogo de su novela *Cuando el toro se llama "Felipe"*, Madrid, Teután, 1954. Recogida también en J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.,* p. 12.

eliminárselos- me dije. Y me puse a ello. En julio de 1952, publiqué en *La Codorniz* mi primer original."[96]

Así es como Azcona, desde las páginas de *La Codorniz*, empieza a familiarizarse con la forma que constituirá el rasgo más propio de sus siguientes trabajos: el análisis lúcido, irónico, cruel y sin piedad de la sociedad madrileña de esos años. "Un superdotado de la observación de la vida" le define Luis Alegre,[97] y eso es lo que es, en definitiva, Rafael Azcona.

Como ya hemos afirmado sobre Flaiano, es imprescindible analizar en primer lugar la obra literaria de Azcona para descubrir la visión del mundo que le es propia, y que luego refleja en muchos de sus guiones que, por otro lado, tienen que conectar también con el universo del director llamado a realizarlos. En el caso de Azcona, de todas formas, hay que hacer una indicación importante. Gracias a sus poemas de juventud y a sus cuentos y novelas podemos analizar la visión del mundo que el autor tenía alrededor de los años 50, fechas por las que empieza a acercarse al cine. A partir de ahí Azcona, al contrario que Flaiano, abandona casi por completo su actividad literaria para dedicarse exclusivamente a argumentos y guiones. Por lo tanto, para seguir la evolución de su pensamiento en los años siguientes es imprescindible analizar las películas a las que colabora y a las que, afortunadamente, siempre consigue dar unas pinceladas muy personales.

En las obras de Azcona aparecen grandes temas a los que el autor se mantendrá fiel a lo largo de todo su camino. En primer lugar, la crítica feroz a la sociedad de la época. Este es un rasgo común a muchísimos intelectuales europeos de la generación de los que han salido de la segunda guerra mundial y todavía se sienten desgarrados por la constatación de la crueldad y mezquindad a las que pueden llegar los hombres y que, en la corrupción de la sociedad moderna, ven caer todas sus esperanzas para el futuro. Lo que hace diferente la mirada de Azcona, y que ya habíamos señalado en Flaiano, es el punto de vista sarcástico y cáustico, y no por ello menos implacable, desde el cual presenta su exacta radiografía. El mundo salido de la guerra, que se concreta en el Madrid de los años 50, es un mundo destrozado física y moralmente, que tiene que luchar cada

[96] *Ibídem*, p. 16.

[97] "El mejor guionista de nuestra vida" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 23.

día por su supervivencia y por ello no repara en aplastar todo lo que le impide conseguir sus fines. Pero el drama de los personajes de Azcona es propiamente este, que se obsesionan con algo que tienen que conseguir de una manera u otra y que nunca conseguirán o que si lo logran (¡y después de cuántos esfuerzos!) ya es demasiado tarde. Es lo que en cierto modo le pasa (tan sólo por poner unos ejemplos, que podrían ser muchos más) a don Fabián Bigaro en *Los muertos no se tocan, nene*, obsesionado por dejar una frase contundente a la humanidad antes de morirse, pero la interpretación que su hijo le da a esa frase, que es también el último soplo de su vida, es un vulgar y banalísimo "patatas, patatas". O a Rodolfo en *El Pisito*, para quien el piso por el que ha llegado hasta a casarse con una octogenaria más que nada para complacer a su novia de siempre, Petrita, acaba siendo suyo cuando ya "no le hacía ninguna ilusión volverse a casar, era que se precipitaba hacia aquella nueva boda sin remedio, sabiendo que todo sería igual que en la primera. Todo, excepto la posibilidad de tener hijos. ¿Y acaso no estaba el cementerio lleno de ellos?"[98]. Y también a don Anselmo de *Paralítico*[99] (segundo cuento del tríptico *Pobre, Paralítico y Muerto*), obsesionado por conseguir el cochecito que supone para él la reintegración en su comunidad de amigos y que le lleva a matar a su familia y, consecuentemente, a ir a la cárcel.

2.1.2. Atrapados por la vida

Los personajes de Azcona, ya lo hemos visto, están obsesionados y acaban fracasados sin remedio. Como ocurría con los personajes de Flaiano, también a los de Azcona esto les pasa por ser unos ineptos, pasivos ante la vida. Se dejan llevar por las circunstancias, por los lugares comunes, por las mujeres, por todo menos que por sus propias decisiones. Y, casi siempre, las pocas decisiones que llegan a tomar demuestran aún más su cobardía y mezquindad. Miguel, protagonista de *Los Europeos*, es unos de los pocos personajes azconianos (masculinos) que toman una decisión drástica: hace que Odette, la mujer extranjera conocida en Ibiza y que está esperando un hijo suyo, aborte y vuelva a Francia. Pero es también uno de los pocos personajes hacia el que Azcona no deja entrever ni una

[98] Rafael Azcona, *El Pisito (Novela de Amor e Inquilinato)*, Madrid, Taurus, 1957, p. 156.

[99] De este cuento, como de la anterior novela citada, Azcona realizó, como veremos, dos guiones para las películas *El Pisito* y *El Cochecito* de Marco Ferreri.

pizca de ternura, hace que por él sintamos solamente desprecio, mientras que hacia casi todos los demás personajes nuestra actitud es más bien de compasión. La óptica de Azcona, como destaca Miguel Ángel Muro Munilla consiste en "presentar lo más miserable de lo humano con una mirada comprensiva, con la distancia justa para ver bien y, al mismo tiempo, con la cercanía de quien sabe –y reconoce- que no hay nadie libre de bajeza."[100]

Precisamente compasión es la que demuestra Azcona hacia la mayoría de sus personajes. Él nos los presenta en sus pequeñas situaciones y luchas diarias, mostrándonos su vida monótona y mezquina, pero su mirada no es de denuncia hacia ellos, porque, si no los justifica, por lo menos los comprende, sino hacia una sociedad distante e insolidaria, que les deja al margen y desamparados.

Por ello no podemos condenar a don Anselmo por su (presunto) asesinato, porque su familia es la que se nos presenta como el enemigo, símbolo de toda una sociedad insensible y sorda ante el drama de los más débiles[101]. Leamos estos pensamientos de don Anselmo:

> … Evidentemente, estaban torturándolo. ¿Cómo no lo había descubierto antes? Le había cegado el amor que tenía por ellos, eso era todo. Y, en correspondencia, la pareja vivía consagrada a la faena, ¡digna faena de aquel par de miserables!, a la faena de amargarle la vida, quizás de procurar que se muriera. ¿Quizás? Sin quizás… Matarlo a disgustos, eso era lo que buscaban. Claro, les fastidiaba darle de comer, soportar su presencia, vestirlo y comprar las medicinas que necesitaba…"[102]

Por todo lo visto hasta aquí es fácil intuir que otro de los grandes temas que aparecen una y otra vez en toda la obra de Azcona es el aislamiento. Aislamiento y soledad profundos de los que el personaje de Azcona, como el de Flaiano, no sabe, ni puede, escapar. Es interesante notar que este tema irá radicalizándose dentro de la obra del logroñés. En sus primeros trabajos ya es

---

[100] Miguel Ángel Muro Munilla, "El mito sexual español" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*., p. 167). Edición digital en cervantesvirtual.com.

[101] Guillem Catalá señala: "Espiritualmente el hombre es un paralítico a perpetuidad, y, si tiene personalidad o iniciativa propias, su condición natural es la de un marginado. De esta metáfora nace la película." En el artículo "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito", *ibídem*, p. 267.

[102] Rafael Azcona, *Pobre, Paralítico y Muerto*, Madrid, Arion, 1960, p. 116.

evidente la condición de soledad de unos personajes que viven en universos paralelos y que sólo en contadas ocasiones consiguen comunicarse. El aislamiento del hombre se va esclareciendo precisamente en las relaciones que mantiene con los "otros" y de las que se ve progresivamente excluido, casi siempre involuntariamente.

Rodolfo ve cómo sus relaciones con Petrita se van haciendo cada vez más frías, hasta que llegan al punto de no tener nada que compartir; los componentes de la familia de *Los muertos no se tocan, nene* van cruzándose por la casa en la noche del velatorio, pero cada uno va intentando sacarle partido a sus intereses, sin tener ningún tipo de comunicación con los demás. Venancio, del cuento *Pobre* (de *Pobre, Paralítico y Muerto*), sufre en primera persona la falsedad y superficialidad de las relaciones sociales. Cuando se piensa que ha tocado el gordo a las participaciones de su número de lotería, Venancio se convierte repentinamente en héroe nacional. La actitud de todos hacia él cambia radicalmente, basta ver cómo lo presenta la prensa:

> Porque Venancio no es un pobre como tantos otros. Venancio no merodea por los caminos, no busca la puerta del gallinero que en un descuido quedó abierta, no vive como un hampón, sin oficio ni beneficio; pese a padecer un defecto físico, Venancio se gana el pan de cada día honradamente, con la loable industria de facilitar a los humildes el acceso a los bienes que puede proporcionar la lotería nacional.[103]

Hasta que, descubierto el engaño, la opinión general vuelve a cambiar inmediatamente de parecer, y Venancio vuelve a ser el pobre sin nombre del que nadie se preocupa:

> A la una de la tarde todavía era Venancio una persona respetable o, por lo menos, envidiada. A la una y cinco se cometió la primera indiscreción, y Venancio perdió hasta el nombre; nadie se refirió a él desde aquel instante de otra manera que ésta: El pobre. […]
>
> A la una y media el pobre era un tipo indeseable, que compraba los talonarios de lotería por docenas y que no sólo había vendido quinientas pesetas de participaciones en lugar de las cuatrocientas a que tenía

[103] *Ibídem*, p. 49.

> derecho, sino que también había hecho su negocio con otros números que no habían sido premiados. […]
>
> A las dos y cuarto, admitido todo esto por todo el mundo, se consideraba que lo sucedido no podía ser más lógico, pues, ¿ qué se iba a esperar de un pobre?[104]

Sucesivamente, en obras posteriores, la soledad será una condición buscada voluntariamente por el personaje, puede que por el mayor desencanto del autor para con una sociedad hacia la que la única respuesta debe ser el rechazo. Surgen así dos películas que son también las dos parábolas de la soledad de Rafael Azcona: *Tamaño Natural* (de Luis García Berlanga, 1973) y *El Anacoreta* (de Juan Estelrich, 1976), además de muchas de las películas realizadas con Marco Ferreri en Italia, sobre todo *Break-up* (o *L'uomo dai cinque palloni*, 1964), y *Dillinger è morto* (1969).[105]

En estos últimos filmes citados el personaje masculino busca voluntariamente el aislamiento, pero sin lograr escapar de la derrota personal. Michel, en *Tamaño Natural*, se retira del mundo con la sola compañía de una muñeca hinchable de tamaño natural. Pero la relación con la muñeca empieza pronto a convertirse en obsesiva y asfixiante, llevando Michel hasta el punto inverosímil de colocar una cámara para espiar sus supuestas infidelidades. Cuando, al final, Michel opta por el suicidio y decide ahogarse junto con la

---

[104] *Ibídem*, p. 65-66.

[105] Hay que señalar que Azcona no aparece en los títulos de crédito de este film, que citan como autor del argumento a Marco Ferreri y como guionistas al mismo Ferreri junto con Sergio Bazzini. Pero se trata de una idea original de Azcona quien, ocupado en otras realizaciones, se la regaló al amigo Ferreri que la realizó en 1969. Citamos el testimonio de Carlos F. Heredero: "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 revólver 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." Esa fue la 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." ("Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*., p. 320).

muñeca en el Sena, ésta le sobrevivirá quedando a flote en las aguas, bajo la mirada de otra víctima, desde la orilla.

La misma voluntad de alejarse del mundo la toma el protagonista de *El Anacoreta*, que se encierra en el lavabo de su casa y deja que sus únicos contactos con el exterior sean unos mensajes encerrados en tubos de aspirina vacíos, que descarga por el retrete. Pero incluso este mínimo resquicio con el mundo externo será suficiente para desencadenar la tragedia, como veremos en el siguiente capítulo.

Los dos filmes citados de Ferreri también son verdaderas parábolas de soledad. En *Break-up*, Mario Fuggetta, rico industrial del chocolate, decide realizar una campaña propagandística haciendo escribir el nombre de su industria en miles de globos. Pero surgen varios problemas para la actuación de esta idea y la preocupación por cuánto aire puede caber exactamente en un globo se convierte en la obsesión central en la vida del industrial. Ya no consigue pensar en nada más, va alejándose de todos los que viven a su alrededor, hasta quedarse completamente solo con sus alucinaciones que lo llevan a tirarse al vacío desde su balcón, entre la indiferencia de los transeúntes. La pregunta sobre el sentido del film se resuelve en: *"fino a che punto si può gonfiare un palloncino –un individuo- prima che scoppi?"*[106] ¿Hasta qué punto la sociedad puede jugar con los hilos de sus títeres antes de que estos hilos se desgasten?

El mismo alejamiento progresivo del mundo lo busca –y no sabemos si voluntaria o mecánicamente- el protagonista de *Dillinger è morto*. Vuelve a su casa como todas las noches, pero parece un extranjero entre sus cosas, vaga sin rumbo por la casa hasta que, accidentalmente, encuentra una pistola. La pistola va convirtiéndose en el centro de su universo, la desmonta y la vuelve a montar con diligencia casi maniática. Luego se levanta, mata a su mujer y huye en un barco hacia el horizonte. Pero el capitán del barco es otra mujer, y tenemos la sensación de que su huida se resolverá simplemente con una vuelta al principio, otra obsesión y otro asesinato y, quizás, finalmente, el suicidio.

2.1.3. La intromisión de la muerte en la tragicomedia cotidiana

[106] Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985 (vol. II), p. 144.

Porque íntimamente ligado al tema del aislamiento está el de la muerte, presente en Azcona desde sus primerísimas composiciones poéticas. Hay que subrayar que la presencia de la muerte a lo largo de toda su obra sufre unas modificaciones importantes. En sus poemas de juventud, la muerte aparece de forma patética y tremendista,[107] aunque pronto esta visión va modificándose para asumir la particularidad propia que tiene la muerte dentro de la obra del logroñés. La muerte se convierte en algo cotidiano y entra en sus poemas, narraciones y guiones casi siempre acompañada por el gusto por lo macabro y el humor desmitificador. El cambio se puede vislumbrar ya en el "Poema para asustar a un recién nacido",[108] y la visión de la muerte totalmente desmitificada y banalizada aparece también en el cuento "El hombre que no se moría"[109]

> Cuando llegué a la casa, me enteré de que Pepe no había muerto todavía. La gente es así de informal. Un tipo se compromete a morirse en un momento dado: la familia publica la esquela, y adquiere el nicho, sus amigos se visten de oscuro, en la calle espera el cortejo fúnebre… y el tipo no se muere. Un asco, un verdadero asco.

Ésta será la actitud hacia la muerte presente también en la mayoría de sus películas, a partir del momento de la muerte de doña Martina en *El Pisito*, y estará presente en innumerables otras ocasiones, incluso en los años más recientes. Véase, como último ejemplo, el siguiente diálogo del film de 1995 *Suspiros de España (y Portugal)* de José Luis García Sánchez:

> El viejo abad y Fray Clemente:

---

[107] Véanse estos versos recogidos en el artículo "La poética juvenil de Rafael Azcona" de Manuel de las Rivas, en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*., p. 126: "Muertos, muertos,/ muertos, muertos, más muertos./ Oh, corazón del mundo, caliente cementerio/ de muertos y más muertos".

[108] Basta con leer estos versos: "Yo vengo, sin embargo hasta tu limbo,/ de talco y lana azul, para avisarte/ que tienes reservadas muchas cosas/ de tipo personal e intrasferible.// No voy a enumerarlas, no es preciso./ Me basta con hablarte de una sola:/ me basta con decirte que te aguarda/ -aparte del "ajito para el nene"/ y algunas naderías semejantes-/ un hoyo en que esperar a que te olviden.// Un hoyo nada más, y sólo un hoyo/ previsto y reservado de antemano tan sólo para ti, recién nacido,/ pequeño muerto mío, aún no maduro" (*Ibídem*, pp. 134-5).

[109] Luis Alberto Cabezón, "Asalto al humor. Azcona en *La Codorniz* y *Pueblo*", *ibídem*, p. 156.

Abad: - El hábito, hijo, el hábito.

F. C.: - ¿Se va usted a levantar hombre de Dios?

Abad: - Levantarme, dice, si me estoy muriendo.

F. C.: - Pero ¡qué se va a morir usted! ¡qué se va a morir, si nos va a enterrar a todos! Eche un traguillo, que el vino le arregla el cuerpo.

Abad: - El hábito, he dicho. O es que quieres que me muera en pelotas, !Iscariote!

La misma desmistificación hacia la muerte la encontramos en algunas páginas de Flaiano. Giorgio Barberi Squarotti, por ejemplo, ha señalado:

> Neppure la morte è del tutto seria, come si può vedere in "Prima versione di un caso", dove il morto si risveglia in una cassa dotata di tutte le comodità, compresi cibo e telefono, a cui si attacca sia per chiedere di essere liberato, sia per piú frivole conversazioni secondo la consueta moda d'uso dell'apparecchio (e il risvolto cupo della vicenda è nel conclusivo ordine della moglie di mettere definitivamente a posto la pietra tombale)[110]

El profundo pesimismo de Azcona, por lo tanto, se disfraza de banalidad y normalidad, y las situaciones más tremendas se nos presentan desde su sátira, medio para desmitificar y corroer.

Efectivamente, cuando se habla de Azcona inevitablemente se acaba hablando de su peculiar humor. Humor ácido y negro que consiste en representar "la realidad vista como un disparate y llevada al extremo.."[111]:

> … Azcona se reía de cuanto le rodeaba, calando en las razones de tanta miseria cultural, desvelando el tercermundismo que impregnaba buena parte de las instituciones españolas. Irrespetuoso y corrosivo, supo contagiar a cuantos directores le contrataron ese tono ácido, desesperanzado y cómico con que ve la vida.[112]

[110] Giorgio Barberi Squarotti, "Flaiano narratore", en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit.* , p. 44.

[111] G. Catalá, "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 25).

[112] *Ibídem*, p. 255.

Es una realidad deformada y deformante, en la que hasta los particulares más triviales de la vida cotidiana adquieren una importancia desmesurada para los personajes, y sus pequeñas y grandes obsesiones y tragedias nos hacen reír y al mismo tiempo reflexionar profundamente sobre un mundo aparentemente absurdo, pero al que pertenecemos todos. Destaca Fernando Trueba que, según Azcona,

nada resulta más insoportable al hombre que la felicidad ajena, de donde la conspiración "moral" para reprimir el placer en cualquiera de sus formas. Alrededor de esta conjura contra la felicidad ha construido una obra de una coherencia exquisita.[113]

Si de veras existe una conjura contra la felicidad, tampoco hay que olvidar que Azcona ha afirmado siempre que no es el humor que sea negro, sino que lo que es negra es la vida misma. De ahí su peculiar forma de ver el mundo y de estructurar sus historias. Su peculiar método de trabajo se resume ejemplarmente en una anécdota esclarecedora. Dice Azcona:

> No creo que el humor negro sea negro, sino que lo que es negra es la vida. Al mismo tiempo, me niego a pensar o admitir que la vida siempre sea negra. Si fuera así, no habría quien lo soportara. De lo negro deriva siempre la farsa, la risa. Recordemos lo que pasa en los funerales al cabo del tiempo, cuando la gente rompe la tensión y empieza a cuchichear, contar anécdotas... buscar salidas a una situación verdaderamente negra. Fernando Fernán-Gómez me contó en una ocasión algo magistral. Según él, un amigo suyo que tenía un matrimonio desgraciado llevaba cinco años con continuas peleas. Una noche el hombre dijo: -Esto se acabó. Cogió la maleta y se marchó dando un portazo. Si uno corta aquí, eso es un drama, es una tragedia. El hombre bajó a la calle. Estaba lloviendo y no encontró un solo taxi. Esperó un par de horas y, al final, pensando que a esas horas tampoco encontraría una habitación de hotel, decidió volver a casa. Su mujer, al verlo regresar, exclamó entusiasmada: ¡¡¡Vuelves!!!. No –él contestó. Es que no hay taxis. Si uno corta cuando el hombre se va, eso es un drama. Pero si uno cuenta la verdad, si no corta, la vida

[113] Fernando Trueba, *Diccionario de Cine*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 41.

> deriva en lo que nosotros más o menos hacemos o pretendemos hacer en el cine.[114]

Desde luego se trata de toda una declaración de poética, de una apuesta por retratar una realidad amplia y no encasillarse nunca en un género determinado. La vida misma está hecha de momentos trágicos y cómicos, que a veces se entremezclan estrechamente. Flaiano nos viene a decir más o menos lo mismo cuando, como epígrafe para sus relatos recogidos en *Una e una notte*, escribe:

> I due racconti di questo libro sono le facce di una stessa medaglia: vanno letti insieme ma l'uno sarebbe sorpreso di leggere l'altro, tanto differente. Un po' di esperienza ci insegna che pari e dispari sono segnati sullo stesso dado e che il dramma e la farsa accompagnano a vicenda un personaggio indeciso o semplicemente mediocre.[115]

2.1.4. La mujer azconiana y la imposibilidad de la pareja

Dentro del universo de los personajes azconianos, es interesante analizar cuál es el papel que juegan las mujeres. Hay que subrayar que la mujer no suele ser casi nunca protagonista en las obras de Rafael Azcona, precisamente en ninguna de sus obras literarias y en poquísimas películas en las que ha colaborado. Se pueden hacer algunas notables excepciones, por ejemplo *L'Harem* de Marco Ferreri, *Mi hija Hildegart* de Fernando Fernán Gómez o *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!* de Pedro Olea. Estas tres películas se centran en el personaje femenino, aunque con diferencias bastante evidentes. Efectivamente, la única en la que la mujer aparece verdaderamente trazada con profundidad es *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!*, donde el personaje de Paca consigue mantenerse a flote y ayuda sin pensarlo a los demás en medio de una sociedad sórdida y mezquina. En las otras dos la mujer sigue siendo más bien un símbolo, un medio para una análisis que va más allá de la profundización psicológica del personaje femenino. *L' Harem* es una etapa más en la investigación de Marco Ferreri y Rafael Azcona sobre la

[114] Declaraciones de Rafael Azcona en el programa de televisión *Versión española*, emitido por TV2 el 5-I-1999. Trascripción de Juan A. Ríos. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[115] E. Flaiano, *Una e una notte*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972* (a cura di Maria Corti e Anna Longoni), Milano, Bompiani, p. 524.

decadencia de la civilización moderna centrada en el hombre, y *Mi hija Hildegart* es más bien la profundización en una mentalidad enfermiza y perturbada que se materializa en el personaje de una madre obsesionada con una "misión" que debe trasmitirle a su hija y llega al extremo de quitarle la vida en el momento en que la hija falla en sus expectativas.

Aparte de estos escasos ejemplos, la visión que Azcona tiene de las mujeres es fundamentalmente negativa. En innumerables ocasiones se ha subrayado su misoginia, sobre todo en sus colaboraciones con Luis García Berlanga. A veces –muy pocas en verdad- aparecen personajes femeninos que son víctimas del egoísmo de los hombres. Es el caso, por ejemplo, de Odette en *Los Europeos*, víctima pasiva frente al egocentrismo de Miguel, o la mujer mono (*La Donna Scimmia*, de Marco Ferreri, 1963) que, paradójicamente, más allá de su monstruosidad física, es el único símbolo positivo y genuino en una sociedad centrada en el egoísmo y en el aprovechamiento personal.

Pero la mayoría de las veces la mujer es un personaje falso y dominador, que emplea toda su vida y sus artes en destruir uno a uno los sueños del hombre. Se podrían citar infinitos ejemplos para ilustrar esta postura. Nos limitaremos a algunos de los más significativos.

Petrita, en *El Pisito*, va destruyendo paso a paso la dignidad de Rodolfo. Es ella la que decide por él que ya es hora de casarse con la vieja, ella la que entra en el piso haciéndose la dueña de la casa antes de que doña Martina haya muerto y que decide echar a Dimas y a la criada, ella la que, en suma, toma todas las decisiones por Rodolfo que, por su parte, no tiene el valor de cambiar una vida que ve que se le va cayendo encima sin remedio. Pero Petrita no es un personaje totalmente negativo. Azcona nos muestra también sus razones, egoístas, de acuerdo, pero no del todo incomprensibles. Se nos muestra su pequeño drama: ya no es tan joven, ve que la vida se le va escapando y que si no hace algo va a ser demasiado tarde para todo. Por eso lucha por el piso y por una relación que en el fondo sabe que ya no tiene sentido. Y si no le importan los deseos y necesidades de su novio, por lo menos lucha por algo e intenta aprovecharse de las situaciones, cosa que su hombre es totalmente incapaz de hacer.

De esta manera el hombre se convierte en un castrado por las mujeres, y no hace falta que la castración sea literal como en el caso del protagonista de *L'ultima*

donna (de Marco Ferreri, 1976), porque es castración de todos sus deseos y aspiraciones, que deja al hombre en una pasividad próxima a la muerte.[116]

Castradoras son todas las mujeres que aparecen en los filmes del guionista junto con Berlanga, a partir de Carmen en *El Verdugo* (personaje bastante complejo y "redondo", para usar una definición de E. M. Forster, ya que se demuestra frágil y al mismo tiempo decidida y autoritaria: su arma es la dulzura, pero una dulzura muy bien calculada, que atrapa al hombre como un chantaje), pasando por todas las mujeres de los filmes sucesivos. Hay una crítica evidente a la mujer dominadora en *¡Vivan los novios!*, donde "el hombre, desde el inicio hasta el fin, es un esclavo de la mujer. Comienza siendo prisionero de su madre, y luego, cuando ésta muere, lo será de la esposa. El protagonista no tiene oportunidad de conseguir la libertad y, al final, cuando intenta seguir a la joven extranjera que vuela por los cielos, la araña humana se lo impide, arrastrándolo literalmente al lado de su esposa, intuyéndose un futuro gris del que nunca podrá escapar."[117]. Y no hay que olvidar que guionista y director llegan al extremo de mostrar cómo incluso una mujer de plástico (*Tamaño Natural*) puede tener más poder sobre la voluntad del hombre que él mismo, aunque veremos más adelante todo lo que esta muñeca de plástico puede llegar a representar, más allá de una mera denuncia del personaje femenino.

El universo femenino será estudiado aún más a fondo en las películas con Ferreri, a partir de *Una storia moderna: L'ape regina* (1963), "opera sul cannibalismo matrimoniale, inteso come morte dell'erotismo"[118], en la que la mujer, Regina, desea al hombre tan sólo como medio para llegar a la maternidad y, conseguido eso, se olvida por completo de él. El hombre sigue siendo un instrumento en las manos de unas mujeres con una voluntad mucho más fuerte que la suya. La mujer como símbolo de destrucción triunfa definitivamente en *Il seme dell'uomo*, donde, en un fin del mundo casi de ciencia ficción, la pareja que

---

[116] Señala Carlos F. Heredero: "De hecho, esa actitud hacia las mujeres[…] 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." ("Azcona frente a Berlanga. Del Esperpento negro a la astracanada fallera.", *op. cit.* , p. 326).

[117] F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit*. , p. 162.

[118] Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema*, *op. cit.* , p. 966.

sobrevive (Cino y Dora) lucha el uno por la supervivencia –tener un hijo, el primer hombre de la nueva era- y la otra por la aniquilación definitiva. Triunfará la destrucción justo cuando se empezaba a suponer lo contrario y Cino, feliz con la noticia del embarazo de Dora, hace involuntariamente explotar una mina que acaba con ellos para siempre.

Junto a estos temas que aparecen desde el principio en la obra de Azcona, definiendo su universo personal, hay muchos otros que van definiéndose en las colaboraciones con los diversos directores. Estos nuevos elementos, que enriquecen la visión del mundo del logroñés, son analizados en el siguiente apartado, donde se presenta la relación de Azcona con el cine y con los directores con los que ha colaborado más frecuentemente, teniendo como aproximativa fecha límite la primera mitad de la década de los años 70, aunque no faltarán referencias a algunas colaboraciones posteriores.

2.2. Rafael Azcona y el cine

2.2.1. Azcona guionista

Antes de afrontar el análisis de las principales colaboraciones de Rafael Azcona en el cine, me parece necesario apuntar dos elementos importantes de la faceta de Azcona como guionista. En primer lugar, el hecho de que Azcona, no obstante su modestia y sus numerosas declaraciones de que el film es enteramente de los directores, consigue revelarse de manera evidente en las películas a las que colabora y darles unas pinceladas muy propias y claramente reconocibles. En segundo lugar, que una de las mayores habilidades de Azcona guionista, y sin duda la más reconocida universalmente, es la capacidad de estructurar perfectamente un guión en todas sus partes. Todos los directores que han podido contar con su colaboración lo han reconocido y ya lo veremos en su momento. Un ejemplo de cuánto puede ser apreciada esta habilidad de Azcona lo tenemos, por ejemplo, en la obra de Bernardo Sánchez Salas *Sombras Saavedra*, en la que el riojano aparece como personaje ¡precisamente con la finalidad de ayudarle a Miguel de Cervantes a estructurar el *Quijote*! Veamos un párrafo significativo:

> Y me tiene contado mi señor Cervantes, que por hombre entre los más honrados cuento y no dado a la usura de trofeos ajenos, que de mucha

> ayuda le fue la mano del tal Azcona y no sólo por la tinta prestada sino porque muy desbarajustados estaban los pliegos del Benengelo, y aquel riojano con la cabeza tan bien montada para ajustar cuentas y disponer concetos y ver dónde sobraban cosas y dónde se echaban en falta, casó todos los asuntos de forma muy ajustada a razón y al orden en que las cosas habían de sucederse, que lo que para nada servía iba pelillos a la mar y lo que era de fundamento quedaba fijo en su lugar.[119]

2.2.2. Los inicios de la mano de Ferreri

Centrémonos ahora en los inicios de Rafael Azcona en el medio cinematográfico. 1956 es una fecha importantísima en la trayectoria artística de Azcona. En ese año conoce al italiano Marco Ferreri, que había llegado a España como vendedor de objetivos techniscope.[120] Ferreri todavía no se había planteado lo de ser director de cine, pero fue el que primero intuyó las posibilidades fílmicas de los relatos y novelas de Azcona.[121] Asimismo, Azcona, de la mano de Ferreri, empieza a acercarse a un mundo del cine diferente al que estaba acostumbrado. Recuerda el riojano que fue completamente

> deslumbrado por aquel milanés que me hablaba de un cine en el que, al contrario que en el americano, cuando un hombre le silbaba a una mujer en lugar de acudir la mujer acudía un perro, que además le mordía, y el espectador se moría de risa hasta que se daba cuenta de que se estaba riendo de sí mismo...[122]

---

[119] Bernardo Sánchez Sala, *Sombras Saavedra*, Madrid, Ediciones del imán, 2000, p. 60.

[120] Azcona ha recordado en numerosas ocasiones su encuentro con el italiano. Véase, por ejemplo, su artículo "Una llamada a *La Codorniz*", publicado en Esteve Riambau (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 33-37. El mismo artículo es consultable en edición digital en cervantesvirtual.com.

[121] En realidad, cuando llega a España, Ferreri no es ningún desconocido para el mundo del cine. En Italia había trabajado como crítico cinematográfico realizando, junto con Ricardo Ghione la revista filmada *Documento Mensile*, cercana al Neorrealismo propugnado por Cesare Zavattini. Luego, de nuevo junto con Ghione y Zavattini, creó otra revista cinematográfica, *Lo spettatore*, con importantes colaboradores (entre ellos, Antonioni, Fellini, Lattuada y Risi). Para ulteriores detalles sobre la primera etapa (pre-española) de Ferreri, consúltese el volumen recién citado (v. nota anterior), coordinado por Esteve Riambau.

[122] Rafael Azcona, "Hollywood, Hollywood", *op. cit.* .

Ferreri propuso adaptar a la gran pantalla *Los muertos no se tocan, nene*, pero la censura prohibió inmediatamente una película cuya acción debía desenvolverse enteramente en un velatorio. Ésta no fue la única iniciativa frustrada del futuro director junto con el futuro guionista. Tampoco llegó a realizarse el proyecto de *Un rincón para querernos*, que debía reflejar las dificultades de una joven pareja en su luna de miel para poder consumar su matrimonio.[123] Cuando ya casi desesperaban de conseguir realizar algunos de sus proyectos, Ferreri lee *El Pisito* y propone su realización a Luis García Berlanga. Así recuerda Ferreri esos primeros pasos:

> Me fui [a España] a vender objetivos techniscope. No vendí objetivos pero encontré a Azcona. Leí *El Pisito*, que me gustó, y le dije que quería hacer un guión con su libro, porque ya había trabajado en dos películas en Italia. Él me dijo: "¿Qué es un guión?", porque entonces no lo sabía. Empezamos a escribirlo, hablé con Berlanga, porque yo quería que la dirigiese él, que estaba rodando *Los jueves milagro* en Alhama de Aragón, pero Berlanga no vio claro el asunto y, no sabiendo a quién hacérselo dirigir, me decidí a dirigirlo yo. Así empecé a dirigir en España.[124]

Así es cómo finalmente Ferreri y Azcona[125] consiguen realizar su primer trabajo juntos.[126] "El resultado de esta colaboración –*la densa miel de Italia con el*

[123] La película será realizada sólo en 1965, por Ignacio F. Iquino.

[124] Entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro Cine*, 69, enero 1968, p. 13.

[125] En realidad, los créditos de la película citan a Isidoro M. Ferry como codirector. Jesús Angulo señala: "Isidoro M. Ferry accedió a financiar *El Pisito* (1958) desde su productora Documento Film, al tiempo que asumía la labor de codirector. Esto último se debía, ni más ni menos, a que Ferreri carecía del correspondiente permiso sindical, lo que quedaba solventado con la acreditación de Ferry. Parece, sin embargo, que este último se limitó a la labor de asesor técnico, por lo que, a todos los efectos, se puede considerar la película como un film de Ferreri.", en "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *Nosferatu*, 33, abril 2000, pp. 29-48. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[126] Es interesante notar cómo Juan Carlos Frugone subraya la aportación fundamental de Azcona en la decisión de Ferreri de hacerse cargo del rodaje del film: "Para entonces, Azcona ya estaba bastante cansado, por no decir harto, de escribir en balde y le propone a Ferreri que si para ser productor hace falta pagar –cosa que aquel no estaba dispuesto a hacer- ¿por qué no se pasaba a la

limón nuestro- es un espléndido filme que sorprendió a todos. El *fenómeno Azcona* estaba en marcha. A partir de ese momento Rafael se convierte en un guionista insólito, diferente, único."[127] *El Pisito* es una película que marca un cambio importante dentro del cine español de aquella época. Es la historia de Rodolfo, un pequeño empleado que vive realquilado en el piso de la anciana doña Martina. Por las continuas presiones tanto de su novia, Petrita, cuanto de su amigo y coinquilino Dimas, accede a casarse con la vieja como único medio para mantener el piso una vez que doña Martina haya muerto. Pero la octogenaria no solamente no parece tener alguna intención de morirse, sino que empieza a comportarse con él como una esposa/madre tirana, llamándole continuamente al trabajo, obligándole a darle su sueldo... . Cuando finalmente la vieja muere, Rodolfo se da cuenta de que la boda que ahora le espera con Petrita no cambiará en nada su triste situación de antaño.

Se ha hablado en varias ocasiones y estudios de Neorrealismo refiriéndose a dicha obra, pero en realidad *El Pisito* supone ya una clara evolución con respecto a esta estética.[128] El film refleja una realidad deformada, los personajes se nos presentan en circunstancias desmesuradas y al límite entre lo razonable y lo absurdo. Si las obsesiones de los personajes de la película (y la principal es, por supuesto, obtener una vivienda como sea) pueden caber en el ámbito del Neorrealismo –no hay más que pensar en uno de los personajes por excelencia del más puro Neorrealismo italiano, el protagonista de *Ladri di biciclette* de Vittorio

---

dirección y así hasta quizás cobrase? Inspirada reflexión la de Azcona. Ferreri se decide y en 1958 el film se realiza" (J. C. Frugone, *Rafel Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit*., p. 18-19).

[127] Son palabras de Josefina R. Aldecoa, en el prólogo titulado "Rafael Azcona, la lucidez de un escritor" del volumen: Rafael Azcona, *Estrafalario/1*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 27.

[128] El mismo Ferreri afirma: "No quiero hacer de cronista. Sadoul y los otros se equivocan cuando hablan de neorrealismo. El neorrealismo es el engaño de mis películas. El aspecto puede ser neorrealista, pero no la sustancia. En *El Cochecito*, por ejemplo, hay invenciones y anotaciones que Azcona no hubiera puesto. Hemos discutido un poco sobre ciertos puntos. Él decía que en la realidad española no existen. Y él es español. Luego descubrimos que algunos puntos análogos ya existen en Valle-Inclán. Valle-Inclán los había visto mucho antes y yo los volví a encontrar, yo que soy un extranjero. A veces, ser extranjero es importante. ¿Cómo decirlo? Se tiene una distancia mayor, ojos nuevos, una sensibilidad distinta y más aguda. Cuando se tienen bajo los ojos ciertas cosas desde siempre, uno se habitúa. Ya no sabe verlas" (J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit*. , p. 56).

De Sica, y su obsesión por recuperar, a lo largo de toda la película, su bicicleta, medio indispensable para la subsistencia de toda su familia- todo lo que les rodea conforma una realidad alucinada y, aun sin llegar nunca a resultar del todo inverosímiles, deformada por las características pinceladas de humor negro de guionista y director.

Además, otro elemento que aleja *El Pisito* del Neorrealismo es sin duda el gusto por la anécdota macabra. Y no es un elemento que se halle tan sólo en *El Pisito*, sino que la anécdota macabra es una característica muy propia de Azcona, reconocible en sus colaboraciones con diversos directores. Lo macabro se encuentra ya en sus novelas y relatos, y de ahí pasa a sus películas. Es un medio, junto con el humor negro, para reflejar el mundo a través de una lente deformadora, representando una realidad más amplia y compleja y demostrando que cada situación puede tener múltiples facetas. De esta manera, si analizamos aisladamente los elementos macabros que nos ofrece Azcona, nuestra reacción debería ser de repulsión y pena, pero las situaciones y el contexto en los que se nos presentan provocan más bien la hilaridad y la risa, aunque enseguida la risa se convierta en mueca. Esto sucede cuando, por ejemplo, en el último momento de vida de doña Martina en *El Pisito* se le cae un cuadro en la cabeza, o cuando, en *Plácido*, se le llega a imponer al pobre moribundo un matrimonio del que no querría saber nada.[129] Este último ejemplo demuestra cómo muchas veces la

[129] Veamos esta escena que no tiene pérdida:

Dormitorio:
En él, Concheta, medio abrazada por
Doña María, lloriquea mirando a
Pascual, que ha abierto los ojos y
mira acaso sin ver.

Concheta:
Pascual... Pascual... Soy yo... Que nos
van a casar...

Doña Encarna Galán, al Sacerdote.

Sra. Encarna De Galán:
Padre... Cuanto antes mejor... Ahora es
consciente...

El sacerdote se inclina sobre el pobre
Pascual, y pregunta:

Sacerdote:

realidad puede ir más allá de la ficción, ya que Berlanga señala que una situación tan grotesca como ésta es en realidad un recuerdo de algo realmente acaecido a un lejano pariente suyo. Y, efectivamente, ya en 1957, en una carta a Ennio Flaiano, Berlanga le expone al italiano una idea bastante similar, para una película que nunca llegará a realizarse.[130]

Concepción Vivas Brosas... ¿Quiere por esposo a Pascual Ruiz Hoyos?

Concheta:

Sí... Claro que sí...

Lloriquea:

Sacerdote:

... Pascual Ruiz Hoyos, ¿quiere por esposa a Concepción Vivas Brosas?

El pobre Pascual mira con ojos perdidos. Luego, ante la expectación de todo el mundo, expectación que se convierte en asombro, mueve la cabeza débil y negativamente.

Sra. Galán:

Pero... Pero... Está loco...

Sr. Galán:

Obnubilado... Está obnubilado...

Sra. Galán:

Pascual... Pascual, qué está usted muy mal... Tiene que casarse... Tiene que casarse... Está en pecado...

Pascual vuelve a negar con la cabeza. Todos se miran entre sí, perplejos.

(R. Azcona, L. García Berlanga, José L. Colina y José L. Font, *Plácido*, Madrid, Alma-Plot, 1994, pp. 156-158).

[130] Veamos las palabras de Berlanga: "Al final de la película este hombre muere en su pensión y D.ª África, la dueña, quiere hacerle casar *in articulo mortis* con la vieja criada que en realidad no es tal sino una vieja parienta solterona y pobre a la que por orgullo hacen pasar por criada [...]. Pero Don Juan, como es lógico, no cree que vaya a morir y se niega rotundamente –dentro del esfuerzo que su enfermedad le permite- a contraer este matrimonio. D.ª África insiste, insiste el

Por lo tanto nos parece imposible hablar de Neorrealismo en ésta y en las siguientes películas de Azcona. Aunque siempre el punto de partida sea la realidad, pronto ésta es trascendida a través de la mirada deformadora e irónica de su autor. Como señala José Enrique Monterde en el artículo "Sainete y Esperpento en el cine de Rafael Azcona",

> el realismo de Azcona desborda así los límites del costumbrismo, rechaza una aproximación primaria a la realidad, para situarnos a través de la deformación –tendencialmente esperpéntica- ante la realidad profunda de unos sujetos que alcanzan la representatividad no por su carácter estadístico, sino por lo penetrante de unos retratos que desbordan lo psicológico sin caer en la simplificación de lo típico, entendido bajo la clave del realismo social en aquellos tiempos aún preponderante en los medios críticos respecto a la sociedad establecida."[131]

Por lo tanto, nos estamos refiriendo a una realidad profunda y universal que va más allá de esa realidad que Flaiano habría llamado "obvia" sin el soporte de la fantasía y de la deformación satírica.

La segunda colaboración entre Ferreri y Azcona que verá la luz en España es *El Cochecito*, adaptación del relato de Azcona *Paralítico*.[132] La historia de don Anselmo, anciano que lucha con todas sus fuerzas para obtener un coche de paralítico que no necesita físicamente, pero sí como único medio de integración en una comunidad de amigos de la que se siente excluido, pasa a ser, desde una perspectiva más amplia, una metáfora de la condición humana en general. La soledad y la marginación son las principales condenas del hombre. Juan Carlos Frugone acierta en señalar que:

---

sacerdote que ha sido llamado así como el Juez que se abanica nervioso por aquella complicación. Don Juan, incapaz ya de hablar, niega con la cabeza. Cuando ya está muy débil le sujetan la cabeza, le hacen decir que sí agachándosela, en fin cometen un abuso con él, mientras el Juez, sudoroso, escribe y Don Juan niega todavía con los ojos llenos de deseo, deseo de vivir. Unas copitas de jerez celebran y aplacan, en la habitación vecina, los dos acontecimientos, la boda y la muerte" (AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 1933-1972*, *op. cit.* , pp. 156-157).

[131] En L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, o*p. cit.* , p. 230.

[132] Se trata del segundo relato contenido en el volumen *Pobre, Paralítico y Muerto*, *op. cit.*

> *El Cochecito* es una demostración de las prisiones del ser humano. La prisión de quererse integrar a un grupo determinado, [...] la prisión que don Anselmo se infringe a sí mismo para integrarse: el confinamiento en una silla de ruedas, y finalmente la prisión que se sospecha tendrá cuando vienen los guardias a detenerlo por el intento (¿o logro?) de asesinato de toda su familia. Y la última y patética preocupación del protagonista: "Oiga, dígame... ¿A la cárcel... a la cárcel se puede llevar... el cochecito?[133]

Don Anselmo, al no poder integrarse, se convierte en el verdadero paralítico, aunque sus piernas funcionan perfectamente. La familia se convierte en el enemigo principal, capaz solamente de frustrar todas las iniciativas individuales que salgan de la "normalidad" establecida. La familia es una institución que, en Azcona, siempre tiene una función negativa y castradora. Cada miembro de una familia vive aislado y centrado en sus propios intereses, en constante incomprensión e insolidaridad hacia los demás. La familia, como también la pareja, representa una micro-sociedad, con todos los problemas que esto conlleva. En *El Cochecito*, don Anselmo todavía intenta luchar por su integración, lo cual progresivamente dejarán de hacer los posteriores personajes del guionista, que irán sumiéndose, cada vez más, en una completa y profunda soledad.

Por lo que concierne lo que hemos estado viendo anteriormente, sobre elementos grotescos que parecerían fruto de la más airosa fantasía y que son, sin embargo, fieles reflejos de la realidad, *El Cochecito* no representa una excepción. Azcona ha afirmado:

Una tarde de los primeros años cincuenta esperaba yo para cruzar la Castellana cuando, entre una riada de automóviles que bajaban hacia Cibeles, apareció un enjambre de cochecitos tripulados por vociferantes inválidos; el semáforo se les puso rojo, y mientras cruzaba tuve ocasión de escuchar por encima del petardeo de sus motores fragmentos del apasionado debate, que los traía enzarzados desde el estadio Bernabeu: - *¡Si no pueden ni con las botas, hombre! – ¡Un equipo de baldados, te lo digo yo!* [134]

---

[133] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 57.

[134] Testimonio recogido en Jesús Angulo, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *op. cit.*

Sin embargo, no obstante esta imagen absolutamente real de la que se desarrolla la película, *El Cochecito* tuvo varias críticas negativas en su día por presentarnos una parte de la realidad que, por no ser la que entra en la "normalidad" a pleno derecho, se queda al margen convirtiéndose en parcial y restrictiva. Santiago San Miguel y Víctor Erice, por ejemplo, en un famoso artículo de 1961, afirmaban:

Con *El Cochecito* asistimos a la irrupción violenta de un mundo de seres anormales. La pantalla se llena de cojos, mancos, paralíticos y locos; la condición de víctima se equipara ahora a la de tarado y los tarados adquieren dimensión popular, se hacen frecuentes y cotidianos. [...] Al defender esta postura ideológica, Azcona lo ha hecho muy pobremente. Porque es fácil decir que los hombres no se comunican cuando se nos presenta como ejemplo a un sordo; es fácil decir que los hombres son crueles cuando se nos muestra como víctima a un viejo chocho y medio loco; y es fácil mantener el concepto del absurdo cuando éste se traduce en simple presencia de lo insólito...[135]

Pero de lo que San Miguel y Erice no se han dado cuenta, y es ahí donde se concentra el drama del film, es que el protagonista no es en absoluto un "viejo chocho y medio loco". No es un cojo, ni un manco ni menos aún un paralítico. Y precisamente ése es su drama: el de no ser un paralítico y por lo tanto quedar excluido de esa comunidad a la que quiere pertenecer como sea. Y la visión trágica y pesimista de Azcona está toda aquí: en que un hombre normal (anciano, pero ¿acaso ser anciano es indicio de anormalidad?) sienta la necesidad de encerrarse en la prisión de la silla de ruedas para poder ser feliz. Y, más allá de esto, Azcona parece querer subrayar que la línea que separa la anormalidad de la normalidad es bastante sutil, y que tenemos que llevar cuidado al denunciar supuestas anormalidades en los demás, porque puede llegar un día en el cual podamos hasta envidiar esa anormalidad que habíamos condenado.

Representando, por lo tanto, más allá de la historia concreta, una metáfora de la condición humana en general, *El Cochecito* nos permite vislumbrar cuál será

[135] Santiago San Miguel y Víctor Erice, "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine*, 4, octubre 1961, pp. 3-7. Edición digital en cervantesvirtual.com.

el camino posterior de Azcona junto con Ferreri. Director y guionista trabajarán juntos en muchas otras ocasiones, pero ya no en España, sino en Italia, donde las condiciones políticas y sociales y también la situación del cine de la época permitían mayores posibilidades de experimentación.[136]

2.2.3. En Italia junto con Marco Ferreri. Del esperpento al simbolismo

Ferreri y Azcona en Italia van profundizando en una trayectoria hacia la abstracción y el simbolismo. Antes de ello, en 1961, aparece el primer film fruto de la colaboración del guionista de Logroño junto con Luis García Berlanga. Se trata de *Plácido*, que sigue en la línea que ya habían inaugurado Ferreri y Azcona juntos y que marca un cambio notable dentro de la filmografía del director valenciano. En el siguiente apartado hablaremos más detenidamente del aporte de Azcona al cine de Berlanga y del cambio importante que supuso la primera película que realizaron juntos, ahora solamente queremos señalar que mientras por las mismas fechas, en Italia, Azcona interviene en películas que representan una evolución evidente con respecto a sus primeras realizaciones, en España sigue más de cerca por el mismo camino, con las obvias diferencias que supone trabajar junto con otro director.

El primer film importante de la época italiana de Azcona es *Una storia moderna: l'Ape regina* (1963). Desde este primer film, director y guionista

[136] Sobre los motivos que empujaron al director italiano a volver a trabajar a su país, veamos las palabras de Juan A. Ríos: "¿Qué causas provocaron la salida de España de quien ya había conseguido rodar tres películas y tenía un cierto renombre en el cine español? Desconocemos las razones concretas y particulares porque tanto Ferreri como Azcona son normalmente poco explícitos acerca de sí mismos en sus entrevistas. Pero es posible intuir otros motivos más generales y relacionados con las dificultades que tuvo el director milanés para realizar su trabajo en España. Hemos apuntado las difíciles circunstancias de los rodajes debido a una escasez de fondos que, en varias ocasiones, llegó a frustrar proyectos ya iniciados. Pero no fueron las únicas, pues las películas sufrieron además los efectos de la censura, añadida a la ya lógica autocensura de sus autores. *El Pisito* fue marginada por una clasificación que se puede considerar tan negativa como una implícita prohibición, *Los chicos* tardó tres años en ser estrenada en un circuito un tanto marginal y *El Cochecito* tuvo que cambiar, entre otras cosas, el final para poder ser autorizada. Demasiados problemas para un director extranjero que no estaría bien visto por las autoridades españolas, las cuales –al parecer- incluso le pusieron problemas para la renovación de su permiso de residencia" ("Marco Ferreri en España", en Enrique Giménez –Miguel A. Lozano –Juan A. Ríos (eds.), *Españoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad, 1995, p. 160).

empiezan a ahondar en unos temas que seguirán analizando y llevando a sus consecuencias límite en los años posteriores. Es la historia de un hombre, Alfonso, que decide casarse. Una decisión tan simple y aparentemente normal es la que le llevará a la ruina. Regina, su mujer, parece vivir por la única obsesión de tener un hijo y en cuanto consigue su propósito se olvida por completo de su marido, que se muere olvidado por todos y aislado en la última habitación de la casa . Aparece ya la figura central de la mujer como principio de destrucción del hombre. Pero la película no quiere ser una condena de la mujer, sino más bien una condena del hombre, del macho, que va perdiendo su personalidad y sumiéndose en la pasividad, relegado a puro objeto de reproducción. Porque, como destaca acertadamente Edoardo Bruno, "La muerte del hombre, su exilio definitivo en la nada, van más allá de la trama irónica de una esposa insaciable, y rozan los lindes de una tragedia civil, de una elegía desesperada de la soledad".[137] De esta manera la soledad del hombre/macho va haciéndose cada vez más metafísica e impenetrable, aunque todavía, como en el caso de *la donna scimmia*, este mismo hombre llegue a ser capaz de las peores degradaciones.

Mientras que en el mismo año Azcona trabaja en España con Berlanga en el guión de *El Verdugo*, donde, una vez más, el individuo se nos muestra como una marioneta en manos de las circunstancias que llegan a hacerle perder su identidad y convertirse en lo que menos hubiera querido ser en la vida, Ferreri y Azcona estrenan otra película juntos: *La donna scimmia*, en la que la mujer (en este caso monstruo físico y no moral) es víctima del egoísmo y de los intereses de un hombre mezquino y calculador. Toda la realidad aparece deformada a través de la degradación física de la mujer y de la degradación mucho más profunda y peligrosa del hombre. La simbología del mono, que aparece en este film por primera vez y que remite a un estadio primitivo de la sociedad[138], es un llamamiento para los hombres. En realidad la película parece representar una etapa anterior en las reflexiones de Azcona y Ferreri respecto a *L'Ape regina*: si la

[137] Edoardo Bruno, "Ferreri en el cine italiano de los años sesenta", en Esteve Riambau (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, *op. cit.* , p. 44.

[138] Como epígrafe a la película *Ciao Maschio*, leemos: "La scimmia è la presenza che catalizza tutte le inquietudini. Nei momenti di profonda crisi e di passaggio storico emerge sempre un'immagine in qualche modo scimmiesca, perché ritornano delle domande eterne: chi siamo, da dove veniamo, cosa diventiamo...".

mujer se convierte en la principal castradora y destructora del hombre la culpa no es de ella, sino del hombre mismo que la ha manipulado durante tantos años y que en la modernidad, en el momento de mayor crisis de su identidad, pierde todo poder sobre ella y se convierte en su víctima. Esto no cambia la óptica profundamente misógina que se refleja en las películas de Ferreri, aunque él mismo no quiere que sean enfocadas desde ese punto de vista:

> Todo el mundo ha dicho que *L'Ape regina* era misógina. Yo siempre he dicho que no era misógina, que era una película sobre la condición del hombre y la mujer. No es que haya hecho una película contra la mujer, he hecho una película sobre el hombre, sobre la mujer, sobre su condición en una sociedad. He tomado una mujer particular, con una cabeza construida por una sociedad; no es que haya atacado a la mujer. Era así porque vivía en una sociedad que la hacía ser así. Una sociedad, ni italiana, ni española, sino general. Una sociedad masculina, hecha por los hombres.[139]

Pero esta sociedad masculina está destinada a derrumbarse sobre sí misma. Por ello en las siguientes películas de Ferreri aparece el símbolo del museo. Ya en *Il seme dell'uomo* (en la que parece que Azcona colaboró sólo parcialmente), en un apocalíptico fin del mundo, Cino, uno de los pocos seres humanos que han sobrevivido, se dedica a recoger los escombros de la civilización destruida en un fantasmagórico museo en el que las piezas fundamentales pueden ser un coche destartalado, una pieza de queso parmesano y una enorme botella de coca- cola. Y en *Ciao maschio* el museo de los romanos, símbolo de la inevitable destrucción de todas las civilizaciones y de las distorsiones y degradaciones de la memoria (basta ver lo ridículo que parecen los personajes de los romanos en el museo, que sólo quedan relegados a las manías de grandeza de unos –el director- y a las frustraciones sexuales de otros –Lafayette), queda completamente destruido en un incendio, desterrado de este modo también de la memoria de los hombres. Así reflexiona Ferreri sobre ello:

> Le società finiscono. E noi, in questo momento, viviamo in una società che è arrivata alla fine. Per questo, nel film, c'è un museo delle cere in cui è messo in scena l'Impero Romano. Perché la società di oggi somiglia

[139] En la entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro cine*, 69, *op. cit.* , p. 15.

> molto, come destino, a quella dell'Impero Romano e ha già un suo Medio Evo alle porte. Se le società muoiono, però, gli uomini continuano, come i cani, come i topi, e per loro vivere in questi periodi di passaggio è tutt'altro che facile. Da una parte, infatti, c'è la società di ieri che se ne va, dall'altra c'è l'uomo aggrappato al modello costruito per una società che non c'è più. Con la necessità di cambiare, perché quella società non c'è più, ma con la difficoltà di darsi altri modelli, perché l'altra società non c'è ancora; o al massimo c'è la sua idea.[140]

El hombre de estas películas de Azcona y Ferreri se da cuenta del fin de una era y de la caída de sus valores. Por ello va perdiendo su identidad y transfiriéndola en los objetos. Los objetos /obsesiones /fetiches de estos personajes asumen en sí toda la identidad del hombre, se convierten en la única razón de su existencia y en lo único que puede ocupar su mente.

L'uomo dei cinque palloni[141] es, así de simple, la historia de una obsesión. Ferreri resume así su argumento:

> Más o menos es la historia de un señor con dinero que una tarde de sábado se encuentra con su problema existencial, que se le presenta en forma de cinco globos que empieza a hinchar y se van rompiendo, y que no llega nunca a saber cuánto se puede hinchar un globo. Este hinchar globos es una revisión de su vida. Al final se suicida. Una noche se tira por la ventana de su casa, que es muy rica pero muy triste. Es muy difícil de contar en pocas palabras.[142]

Mario Fuggetta, el protagonista, ya no es un hombre, se identifica por completo con su obsesión y de ella depende toda su existencia. "Perché se io smetto di gonfiare, e dentro c'è ancora dello spazio, il mio è un fallimento. Hai capito che è un fallimento? –grita desesperado- Quindi il problema è semplice, ma è grave allo stesso tempo, perché se io non ci riesco, dentro sono un fallito." Más allá de esa única pregunta (cuánto aire puede caber en un globo antes de que explote) no hay nada más, el universo del personaje se concentra en esa pregunta

[140] En Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, Taranto, Rusconi, 1980, p. 230.

[141] Se trata del primer episodio del film *Oggi, Domani, Dopodomani*, que luego Ferreri vuelve a montar como largometraje con el título de *Break –up.*

[142] En la entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro cine*, 69, *op. cit.* , p. 13.

y lo aísla de todo contacto humano. Por eso Mario Fuggetta es un perdedor y un aislado. Su soledad es total y su ensimismamiento es causa también de su incapacidad para comunicarse. Pero, en realidad, la incomunicación ¿es consecuencia o causa de la obsesión? ¿No será que el hombre se va encerrando en su soledad y se va anulando en sus obsesiones porque su condición principal es la incapacidad para comunicarse y relacionarse con los demás?

Hay que destacar una vez más que los personajes de Azcona en un principio se rebelan contra la marginación e intentan comunicarse, pero nos parece que es al darse cuenta de su incapacidad de hacerlo cuando se sienten derrotados y se encierran en una soledad insondable. Ya veremos cómo, en *El Anacoreta*, el protagonista no renuncia por completo a la comunicación, pero, comprobado el fracaso de los intentos de apertura hacia su familia, intenta comunicarse con el exterior a través de mensajes encerrados en tubos de aspirinas y descargados por el retrete, hasta llegar al fracaso final de la incomprensión por parte de Arabel, y al consecuente suicidio.

2.2.4. El viaje hacia el pasado. Azcona y Saura

En 1967 se produce la primera colaboración profesional de Azcona con Carlos Saura. Es en ocasión del rodaje de *Peppermint frappé*, película en la que Azcona interviene en un guión ya escrito por el mismo Saura junto con Angelino Fons. "Lo cierto es que ni Angelino ni yo –recuerda Saura- éramos capaces de cortar nada, no teníamos sentido crítico para cortarlo. Y fue cuando se recurrió a Rafael Azcona, a quien yo conocía pero con quien nunca había trabajado. Azcona se limitó a reordenar el material, discutir un poco la estructura del guión, contó lo que nosotros no sabíamos contar, pero él nunca escribió ni una línea."[143]

Es cierto que la aportación fundamental de Azcona al guión de *Peppermint frappé* fue el hecho de dotarlo de una estructura sólida y coherente (habilidad en la que es reconocido maestro, como ya hemos visto), reorganizando un material demasiado abundante y caótico para poder extraer de él un film cumplido y bien

[143] Miguel Maestre, "La Magdalena de Proust. Saura –Azcona", (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 349).

desarrollado. Pero también es cierto que en dicho guión había muchos elementos que conectaban con las temáticas que Azcona iba profundizando por esas fechas.

Es interesante notar que en 1967, año del rodaje de *Peppermint frappé*, se estrenan otras dos películas que llevan la firma de Azcona: *L'Harem,* de Marco Ferreri y *La boutique* de Luis García Berlanga. En las tres películas reaparece el tema central de la mujer abordado desde tres perspectivas diferentes. En *La boutique* la mujer es víctima a la vez que verdugo. Ricardo, hombre egoísta y mujeriego, es prisionero de las mentiras de su esposa Carmen y de su suegra, quienes, con el pretexto de una enfermedad terminal de la primera, consiguen sacar de él todo lo que quieren. Ricardo, descubierta la farsa, intentará vengarse de ambas, pero fallará, vencido por sus propias maquinaciones. Es el primer film de Azcona y Berlanga donde empieza a endurecerse la mirada de los autores hacia el género femenino, ya que en *Plácido* y *El Verdugo* las mujeres jugaban papeles bastante secundarios, y al mismo tiempo eran menos estilizadas en los que serán los tópicos posteriores. En *El Verdugo*, por ejemplo, Carmen no es una mujer meramente estereotipada en el papel de castradora y dominadora. Si José Luis tiene que aceptar cambiar por completo su vida y resignarse a la degradación moral que supone para él el empleo de verdugo a causa de la relación con ella, nosotros, al mismo tiempo que compadecemos a José Luis y lo condenamos por su pasividad e incapacidad de rebelión, también comprendemos las razones de Carmen, sus temores y sus preocupaciones, y si, en el fondo, la percibimos como personaje negativo no es por su propio fallo, sino por el profundo pesimismo de los autores, que nos presentan unas situaciones en las que todas las instituciones sociales –e, *in primis*, la familia- inevitablemente llevan a la ruina de las aspiraciones individuales. Después de *El Verdugo* y a partir de *La boutique*, los personajes femeninos irán careciendo de complejidad, limitándose a representar el principal desencadenante de la ruina de los hombres.

La reflexión sobre el género femenino es también el tema central de *L'Harem*, donde se representa un harén al revés, compuesto por hombres, en el que es la mujer la que juega el papel tradicionalmente reservado al macho. Es un capítulo más en la exploración que Azcona y Ferreri van cumpliendo sobre la degradación del género masculino. Los papeles se invierten y es ella la que actúa y decide, asumiendo la pasividad de los hombres. Pero en este caso la mujer también es víctima de la última y extrema rebelión del hombre a perder su

dominio. Ferreri en varias ocasiones declaró que *L'Harem* es una película en defensa de las mujeres, que siguen teniendo precisamente el grave problema de ser mujeres en una sociedad creada por los hombres y dominada por ellos. El reto de las mujeres, por lo tanto, debería ser crearse una nueva sociedad, con nuevos valores y nuevos lenguajes, una sociedad que tiene que nacer y prosperar sobre los escombros de la antigua sociedad machista.[144] Es lo que va haciendo la mujer en las películas de Azcona y Ferreri en estos años: va destruyendo al hombre y a la civilización que lo representa para buscar un espacio propio, un espacio que nunca ha tenido. Y lo conseguirá. En 1977, *Ciao Maschio* refleja la victoria de la mujer: el protagonista muere en la hoguera del museo de las ceras y la mujer[145] aparece, en la última escena, en la playa con su hijo. Ella ha tenido el valor de afrontar sus obligaciones, el valor de hacer que la vida continúe aunque del mundo sólo queden los escombros, mientras que él ha sido incapaz de enfrentarse a sus responsabilidades, prefiriendo criar a un mono antes que a un hijo y fallando hasta en ello. Su derrota, de todas formas, ya se había hecho evidente unos años antes, en dos películas emblemáticas como *Non toccare la donna bianca* y *La Grande Bouffe*, ambas de 1973. La primera es la representación, en una carnavalesca revisión sarcástico–fantástica de la derrota del general Custer, de la destrucción de la civilización occidental, y la segunda representa una vez más la degradación del hombre en una sociedad "que sólo aspira a la saciedad"[146], y de la que el único testigo y superviviente es, no es difícil imaginarlo, una mujer.

Parece evidente que la reflexión sobre la mujer, sobre todo en cuanto conlleva una profunda reflexión sobre la decadencia del hombre (verdadero centro del interés de Azcona, ya que cuando, por ejemplo, Ferreri emprende un camino de análisis del mundo femenino por sí mismo se produce el

[144] Ferreri aclara: " Muchos me han dicho que el personaje de Harem resulta hermético, pero es que las mujeres son muy herméticas porque no saben claramente lo que quieren, no lo pueden saber porque no tienen un alfabeto, no saben expresarse, quieren algo que no pueden determinar. Esto es terrible." (*Nuestro Cine*, 69, p. 15).

[145] No olvidemos que justo en esta película Ferreri nos presenta a un conjunto de mujeres, en el círculo teatral, que se reúne para crearse un nuevo tipo de lenguaje y un nuevo tipo de relaciones. Para prepararse, en fin, a la nueva sociedad.

[146] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 72.

distanciamiento entre ambos autores[147]), ocupa un lugar central en los intereses del guionista riojano en aquellos años, y por lo tanto no extraña su interés en colaborar en el citado proyecto de Saura.

Además, Azcona, junto con Carlos Saura, empieza a explorar el pasado y el mundo de la memoria. La fascinación por la mirada hacia el pasado y por los caminos ocultos de la memoria no es nueva en el guionista. No hay más que ver un relato suyo que apareció en la revista *Codal* en la temprana fecha de 1952[148] titulado "El pozo de los recuerdos", monólogo interior al más puro estilo proustiano, en el que los recuerdos se arremolinan en la mente y en las páginas siguiendo el flujo arrollador de la memoria, y que tiene un comienzo emblemático:

> Tenemos en la frente una noria incesante: la vida es recordar. Constantemente llenamos nuestros extraños cangilones con esa agua obscura del pozo de los recuerdos. Vamos por una calle, de la que ya hemos olvidado hasta su nombre a fuerza de saberlo, pensando en esas cosas raras, sin relación entre ellas, que cercan nuestras existencias, y...[149]

Pero nada estaría más lejos de las intenciones de Azcona y Saura que hacer de la memoria y del recuerdo un medio para volver al idilio de la infancia. Recordar es siempre un momento de fuga de una realidad que se hace asfixiante e insoportable, pero es una huida que no puede de ninguna manera representar una salvación para el personaje. La vuelta al pasado representa la huida de una situación de dolor para volver a otro momento de dolor. La infancia no es felicidad, y en muchas ocasiones el personaje acaba dándose cuenta de que en esa edad supuestamente dorada está el principio de su desarraigo presente. El pasado –así como el sueño y las alucinaciones- representa una válvula de escape para los personajes, pero se trata de una fuga que pronto revela su inutilidad. Aún así,

---

[147] Véase, a este propósito, el testimonio de Esteve Riambau: "No por casualidad, Azcona afirma que de este film [*L'ultima donna*] "sólo escribí el tratamiento" antes de que *Adiós al macho* –film donde el guionista español también desempeñó un papel complementario- significara el final provisional de una larga colaboración "porque a Ferreri empezaron a interesarle las mujeres y yo no sé nada sobre ellas." ("Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 248).

[148] Recogido también *ibídem*, pp. 488 y siguientes.

[149] *Ibídem*, p. 488.

recordar es imprescindible: "es el único punto de fuga -afirma Bernardo Sánchez-[150] que les conduce a la ilusión de volver a inventarse, de volver a ponerse en escena", aunque en el fondo intuyan que es un viaje inútil, y en la mayoría de los casos peligroso y frustrante.

La vuelta atrás concede a los personajes la ilusión de poder cambiar su situación, de poder renovarse y llegar a ser personas diferentes. Pero como todas las ilusiones, el refugio en la memoria y en el sueño no puede durar eternamente, y la vuelta a la realidad se revela dura y traumática: "El regreso a lo real consciente –señala Miguel Maestre- será siempre traumático e incluso violento. Pablo y Elena han dinamitado con su cruel sarcasmo el espejismo incandescente de Julián y serán asesinados en *Peppermint frappé*; el final de los juegos simbólicos de *La Madriguera* aumentará paulatinamente su ración de violencia hasta desencadenar la tragedia; Luis tiene que regresar en *La Prima Angélica* a un mundo que cada vez le es más ajeno...",[151] por lo tanto, parecen querer decir Saura y Azcona, tampoco el refugiarse en el pasado conduce a alguna posibilidad de salvación.

Si la mayoría de las veces los personajes buscan voluntariamente la huida en el recuerdo o en el sueño (como lo hacen, por ejemplo, los protagonistas de *Peppermint frappé* y *La Madriguera*, las primeras colaboraciones de Azcona y Saura), en *El jardín de las delicias* (1970), film que representa la tercera ocasión de encuentro entre guionista y director, el recuerdo acaba siendo una imposición y un medio para el aprovechamiento de los más fuertes. Antonio Cano, el personaje protagonista, ha sufrido un accidente que lo ha dejado prácticamente inválido y sin memoria. Este hecho, lejos de despertar la compasión y la piedad en sus familiares, hace que toda su familia decida organizar, a su alrededor, una continua y grotesca representación de los episodios más traumáticos de su infancia, con la única intención de hacerle recordar. Y lo que quieren que recuerde queda bien claro en las torpes tentativas de su padre que, regalándole un atlas, intenta hacer brotar sus recuerdos: "Suiza, dinero... evasión de capital... muchos millones. Esos millones nos hacen falta ahora... [...] dónde, dónde están esos millones?". En medio a todas estas crueles representaciones, Antonio vive en un perpetuo estado

[150] En su artículo "Teoría y práctica de la *descojonación*", *ibídem*, p. 409.

[151] *Ibídem*, p. 359.

de alienación, en vilo entre realidad, sueño y alucinación, rodeado de episodios violentos (reales y ficticios), como la imagen de su propia muerte ahogado en la piscina de su inmenso jardín. La violencia está constantemente presente en el universo de Antonio, que de víctima llega a convertirse en verdugo intentando –en la realidad- asesinar a su mujer, y luego reflejando -en la dimensión de la memoria- su misma tragedia en todos los demás componentes de la familia.

En *Ana y los lobos* (1972), vuelve la obsesión por la imagen femenina, desde el punto de vista de tres hermanos que ven la llegada de la joven institutriz extranjera como un factor de desestabilización dentro del orden establecido en la vieja mansión. Por lo tanto los tres acaban, cada uno desde su perspectiva –sexo, poder, iglesia-, aniquilando al peligro que amenazaba con modificar dicho orden. Se trata de una crítica feroz a una España retrógrada y reaccionaria, incapaz de aceptar la novedad y de abrirse a nuevas perspectivas, y cuya única defensa ante lo "nuevo" se reduce inevitablemente a la represión. Junto a esta crítica evidente de una sociedad aislada y miope como la española de esos años, vuelve también la presencia obsesiva de la crueldad y de la violencia, que será uno de los temas dominantes de *La prima Angélica* (1973), película que representa la síntesis más completa y perfecta de la colaboración entre Rafael Azcona y Carlos Saura.

Este film refleja la más profunda exploración en el pasado de un personaje que Saura y Azcona han conseguido dar. Vuelve a aparecer un personaje reprimido que, muchos años después, vuelve al pueblo de su abuela, donde solía pasar los veranos de su infancia junto con sus tías y su prima Angélica. El volver al pueblo conlleva una vuelta al pasado para la que el personaje, quizás, no esté preparado. Porque junto con los recuerdos de su infancia, a la memoria de Luis (el protagonista) vuelven también los traumas que en esa infancia sufrió, sobre todo por su condición de hijo de un republicano dentro de una familia falangista. Es una vuelta al pasado en la que el personaje mezcla rostros y episodios del pasado en el presente y viceversa, en una confusión que no ofrece ninguna respuesta a su búsqueda. "La magdalena de Proust. [...] Montañas de papeles se han escrito sobre la magdalena de Proust. Proust, un escritor. Moja un día una magdalena en una taza de té y de pronto se le llena la boca de olor a geranios y a flor de naranjo... El jardín de su abuela...". Lo dice Luis en la película y es exactamente lo que le ocurre a él: de un olor, una imagen o un lugar olvidados, su mente retrocede y se vuelve a ver de niño, en episodios que le han ocurrido y que han sido traumáticos

para él. Pero Luis es consciente de su vuelta atrás y la acepta. Por ello, cuando ya va alejándose del pueblo después de haber cumplido con lo que tenía que hacer (enterrar en el panteón familiar los restos de su madre) y ve su propia imagen –de niño- al borde de la carretera junto con su madre y su padre, decide volver atrás, para dejarse llevar por su propia magdalena. Y lo que (re)descubre es un pasado de represión y de intolerancia que explica las dificultades de Luis a relacionarse con su familia. Incluso con su prima Angélica, que ya es una mujer, casada y con una hija, otra pequeña Angélica que perturba los sentimientos de Luis. La Angélica mujer busca el apoyo de su primo como en los viejos tiempo, un alivio a la soledad que le causa el sentirse olvidada por su marido. Pero Luis huye. Sabe que es incapaz de ayudar a esa mujer que apenas reconoce, sintiéndose mucho más cercano a su imagen de niña y a la nueva pequeña Angélica. Por lo tanto Luis, al cabo de su viaje hacia atrás, se descubre incapaz para vivir en el presente y también en el futuro, incapaz para tener una propia personalidad definida que no sea reflejo de sus inseguridades del pasado.

Saura y Azcona, en su trabajo conjunto, nos han ofrecido una galería de personajes continuamente en busca –voluntaria u obligada- de una identidad perdida. Identidad que, por otra parte, nunca llega a recuperarse, porque la incursión en el pasado añade más bien inseguridad y desilusión a la ya débil personalidad del presente. Por esta razón muchas veces la violencia, siempre latente, estalla con fuerza, como una forma de rebelión a una represión de años. Son, según Frugone:

> Estallidos que nacen desde lo más profundo del ser humano reprimido y que, al no tener un margen de explosión por culpa de un medio que lo limita y apresa, se vuelve contra sí mismo aceptando el suicidio, la muerte, o –simplemente- los latigazos y las patadas de los represores.[152]

Para una nueva -y última, hasta el momento- colaboración de Rafael Azcona con Carlos Saura habrá que esperar casi veinte años, precisamente 1990, fecha de *¡Ay, Carmela!*. El film representa una experiencia muy diferente con respecto a las realizaciones anteriores. La película está ambientada en el año 1938, en pleno conflicto entre franquistas y republicanos. Por lo tanto, los personajes ya

[152] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 98-99.

no tienen porqué rebuscar en las circunstancias traumáticas del pasado, ya que ellos mismos –como ha destacado Miguel Maestre-[153] pertenecen a ese pasado (casi nunca) recuperado en la *recherche* de sus filmes anteriores. La historia de Carmela, Paulino y Gustavete es la historia al mismo tiempo entrañable y dramática de una pequeña compañía de variedades ("Carmela y Paulino, varietés a lo fino") filo-republicana, que es capturada en territorio franquista y obligada a representar un espectáculo fascista ridiculizando al bando republicano. "Nosotros somos artistas, Carmela. Hacemos lo que nos mandan... Y punto", le dice a Carmela Paulino, bien consciente de los sentimientos de rechazo que albergan en el corazón de su mujer. Pero Carmela es un personaje sensible y – por lo menos en el ánimo- libre.[154] Por ello se rebela contra la imposición de los franquistas y por ello muere, aun siendo sin duda el personaje más vital y positivo de la película.

En suma, llegados al final del análisis de esta importante y larga colaboración, solamente nos falta evidenciar ordenadamente cuáles son los elementos que más se acercan a la idiosincrasia de Azcona a lo largo de su trabajo conjunto con Carlos Saura. En primer lugar, en todas las realizaciones analizadas aparecen una y otra vez personajes marginados, en ocasiones por su anormalidad (Antonio Cano, *El jardín de las delicias*), o por su condición de extranjeros/as (Ana, *Ana y los lobos*), o por diferencias políticas (Luisito y su familia en *La prima Angélica* y Carmela, Paulino y Gustavo en *¡Ay, Carmela!*), y ya sabemos que los personajes de Azcona siempre son unos excluidos y unos marginados, ya sea voluntaria o involuntariamente.

En segundo lugar hay que destacar una vez más el papel de la mujer. Sobre todo en lo que concierne a las obsesiones sexuales de los personajes, con la mujer considerada más como un fetiche que como una compañera. Además, en todas estas películas (con la excepción de *¡Ay, Carmela!*), nunca es representada una pareja feliz. Se trata, una vez más, de constatar la imposibilidad de supervivencia

[153] "La Magdalena de Proust. Saura-Azcona" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* pp. 345-368).

[154] En este sentido, el personaje de Carmela (Carmen Maura) se acerca mucho al de Macarena (Penélope Cruz) de *La niña de tus ojos* (1999), de Fernando Trueba. Ambos filmes, que cuentan con la adaptación de Rafael Azcona, están basados en las homónimas obras dramáticas del valenciano Sanchís Sinisterra.

de la pareja[155], que consigue salir adelante sólo hasta que dura un hipotético juego (*La Madriguera*), o que puede encontrar una solución a la inevitable crisis solamente con la completa anulación del otro (*El jardín de las delicias*).

Además, típicamente azconiana es la presentación de unos personajes obligados por las circunstancias a ser algo que no desean. Y estas circunstancias son, casi siempre, los traumas de una infancia profundamente marcada por los estragos de la guerra civil, y las presiones de una familia encerrada en el egoísmo y en los intereses particulares de cada uno de sus componentes.

Finalmente, cercano a las profundizaciones de Azcona es también el ahondar en una realidad amplia y compleja , nunca reducida a sus constantes más obvias y evidentes. Efectivamente, como ha subrayado Miguel Maestre en el artículo anteriormente citado, el cine de Saura

> ...surge de un posicionamiento defendido a ultranza contra la limitación del cine a un planteamiento simplista de contar una historia *"con un principio y un final"* que sea fácilmente inteligible, con unos personajes claramente definidos y en una realidad cotidiana. Hay que ser complejos porque el ser humano es complejo. El cineasta renuncia a que el sentido de su interpretación discursiva y expresiva sea un simple producto del solapamiento de su obra con una situación política cuyas bases se sientan en la coacción a posicionamientos intelectuales considerados peligrosos para la ideología dominante. Eso sería *"una verdad a medias, que es casi siempre la peor de las mentiras"*.[156]

Es, en definitiva, lo que Azcona, así como Flaiano, intentaba contribuir a introducir en un cine nuevo, en contra de los estereotipos de gran parte de la tradición anterior.

2. 3. Azcona, Berlanga y el cine español en los años 60

2.3.1. Los nuevos cines de los años 60

[155] Parecen resonar las palabras de Gérard Depardieu en el film de Marco Ferreri *L'ultima donna*: "E questo è colpa della coppia. È la coppia che è finita. E la gente non può più vivere a due... per due...".

[156] M. Maestre, "La Magdalena de Proust. Saura-Azcona" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 357-358).

En los años 60 se asiste a un momento de gran desarrollo económico en el país. El turismo empieza a cobrar importancia creciente y determina una tímida liberalización de costumbres y una blanda apertura política. Naturalmente esta situación tiene repercusiones en el cine. En 1962 José María García Escudero es nombrado, por segunda vez, Director General de Cinematografía y teatro. Católico y militar, pero abierto al diálogo, Escudero se preocupa por la renovación del cine español en contra del cine comercial de la tradición franquista. Lo cual no significa que se relajen los controles, pero es cierto que en esa época se manifiesta una evidente preocupación por dotar a los órganos de censura de una normativa clara y específica, que era más o menos lo que venían requiriendo los cineastas españoles desde las Conversaciones de Salamanca.

De todas maneras, Escudero es el principal promotor de la transformación del IIEC en la nueva Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), una "isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades formales."[157]

Del EOC se crea el Nuevo Cine Español (NCE), bastante diferenciado del cine español de la época e influido por modelos extranjeros como la "Nouvelle Vague" francesa o Michelangelo Antonioni. Dentro del movimiento se encuentran directores que proponen soluciones muy diversas. Por lo general se suele profundizar en las investigaciones formales, personajes y escenarios suelen ser preferentemente de provincias y aparece un destacable interés por la autobiografía. Entre estos nuevos cineastas destacan Miguel Picazo, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Francisco Regueiro, Antxon Eceiza, Pedro Olea, Víctor Erice, Angelino Fons, Jordi Grau. Sin duda, una de las películas más interesantes realizadas por el NCE es *La Tía Tula*, 1964, de Miguel Picazo, retrato de una mujer frustrada, víctima de una educación sentimental y sexual opresiva y miope.

Figura central en el cambio entre los 50 y los 60 es, naturalmente, Carlos Saura, puente entre la disidencia de los 50 y el NCE, con su evolución hacia la introspección y hacia un universo cada vez más simbólico y metafórico.

Además, en los años 60, cabe destacar también la llamada Escuela de Barcelona, movimiento vanguardista muy heterogéneo, caracterizado por una

[157] AA. VV. , *Historia del cine* Español, Madrid, Cátedra, 1995, p. 307.

íntima vinculación con las realidades cinematográficas europeas contemporáneas, el gusto surrealista, el interés por autores como Borges o Cortázar, las frecuentes citas cinéfilas y el gusto por la provocación al espectador.[158] Por ello, un cine de difícil interpretación como el realizado por la Escuela de Barcelona nunca llegó a conectar con el gran público.

Junto con las nuevas escuelas que surgen en los 60, siguen trabajando los directores que en la década anterior habían formado parte de la disidencia, sobre todo Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Fernando Fernán Gómez, cuyos largometrajes encuentran muchos problemas con la política de censura de Escudero. *El extraño viaje*, de Fernán Gómez, por ejemplo, tardará seis años en estrenarse, *Nunca pasa nada*, de Bardem, fue muy criticada porque se consideró una negación de los logros del franquismo (aunque acabó siendo la candidata propuesta por García Escudero para el Festival de Venecia de 1963, en contra de *El Verdugo,* la película elegida por el director de la Mostra) y *El Verdugo* de Berlanga tuvo hasta cuatro minutos y medio de cortes y provocó un verdadero escándalo en ocasión de su proyección en el Festival de Venecia en 1963, como veremos en el capítulo IV.

Los 60 se cierran con el fracaso de la política de Escudero, no solamente por la mayor organización de la oposición al régimen y la consecuente represión, sino principalmente porque los directores del NCE nunca llegaron a interesar al público y nunca suscitaron un gran interés en los festivales internacionales.

2.3.2. Berlanga, Azcona y la innovación de *Plácido*

El cambio de década supone un profundo cambio de perspectiva en el cine de Luis García Berlanga. El nuevo panorama político y social del país es sin duda una causa importante de esta modificación, pero, ya lo hemos señalado en varias ocasiones, el factor principal que aporta al cine de Berlanga una nueva óptica hacia la realidad española de la época es el encuentro y el comienzo de la colaboración con Rafael Azcona.

[158] Para una breve exposición sobre las relaciones de Rafael Azcona con el cine de la Escuela de Barcelona, véase principalmente el artículo de Casimiro Torreiro, "Nosotros, que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *Gauche Divine*", en Luis Alberto Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , pp. 331 y siguientes.

La visión del mundo de Berlanga, después de empezar a contar con la colaboración del logroñés, se va transformando radicalmente. Esto no quiere decir que la diferencia entre los filmes de la década anterior y los posteriores, a partir de *Plácido*, resulte de una evolución inexplicable. Si la colaboración entre guionista y director ha sido tan fructífera y ha dado películas de tanta calidad,[159] esto se debe a que el mundo de ambos autores conectara profundamente, y a que ambos supieran enriquecerse mutuamente.

Desde el principio, Berlanga y Azcona han mostrado interés por la misma clase de personajes, por los perdedores de la vida (aunque varias veces nos han demostrado que, más allá de las apariencias, todos somos unos perdedores), fracasados e inmóviles. Ya hemos visto que, incluso en una película como *Calabuch*, todos los personajes salen perdiendo y, al final del film, se encuentran en una condición de aislamiento y melancolía aún mayor que al principio. El pequeño pueblo idílico en realidad esconde las ambiciones frustradas de todos sus vecinos, y todos, incluso Jorge, después de un breve paréntesis feliz, vuelven a enterrarse en la realidad de la que, por un sólo momento, han soñado escapar. Esta es la tipología de todos los personajes de los filmes de Berlanga hasta 1961. Los vecinos de Fontecilla en *Los jueves milagro*, así como los de Villar del Río de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, y la joven pareja de *Esa pareja feliz* son unos personajes que sueñan con algo que les ayude a cambiar la vida gris que están viviendo, pero todas las esperanzas se revelan espejismos y al final sólo nos queda, y les queda, la certidumbre de que estamos condenados a no levantar la cabeza.

Azcona, en sus relatos y en sus primeras películas junto con Marco Ferreri nos refleja la misma situación, pero desde una perspectiva más desencantada y amarga. A los primeros personajes de Berlanga siempre les quedan su autenticidad y sus buenos sentimientos: los americanos han pasado por el pueblo

[159] Azcona ha colaborado con Berlanga en la realización, hasta la fecha, de once títulos (además de múltiples proyectos que no llegaron a realizarse o que fueron realizados por otros, como en el caso de un guión escrito por ambos y realizado en Italia en 1974 por Luciano Salce con el título de *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno*): *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (episodio de *Las cuatro verdades*, 1962), *El Verdugo* (1963), *La boutique* (1967), *¡Vivan los novios!* (1969), *Tamaño Natural* (1973), *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1980), *Nacional III* (1982), *La Vaquilla* (1985) y *Moros y cristianos* (1987).

como una repentina hojarasca, Juan y Carmen comprenden la inutilidad de sus sueños y San Dimas desaparece así como ha aparecido, pero la vuelta a la situación inicial no supone una derrota total. En cambio, los personajes de Azcona llegan a la degradación y a la imposible vuelta atrás: aunque comprendamos sus razones tenemos que condenar sus acciones y su pasividad, y aceptar el hecho de que la vida no les va a reservar una segunda oportunidad. Don Anselmo y Rodolfo (con destacadas diferencias entre ambos, siendo Rodolfo un hombre completamente pasivo, una marioneta en las manos de los demás, mientras que Don Anselmo por lo menos intenta luchar contra su debilidad para obtener lo que quiere) pierden su dignidad y esto les lleva a la imposibilidad de volver a empezar y a la sumisión en un día a día cada vez más gris y desolador.

Esta óptica desencantada y pesimista es la que entra en las películas de Berlanga a partir de *Plácido.* Recuerda Berlanga, sobre la gestación del argumento de la película:

> La primera idea de esta historia debe ser antiquísima, luego ha ido sufriendo transformaciones a medida que la hemos ido elaborando. En un principio, era una cosa muy *renencleresca* que consideraba esto de los pobres y los ricos como un espectáculo más o menos divertido. Aquella primera idea mía terminaba con un banquete colectivo de pobres y ricos que comían pollo –la pechuga para los ricos y las alas para los pobres- y acababan a bofetadas en una batalla campal. Había una línea concéntrica, una sátira de lo que es una campaña de pobres y ricos.[160]

Desde esta primera idea tan *"renencleresca"*, como la define el mismo Berlanga, la esencia de la película va cambiando muchísimo, hasta perder del todo ese aspecto de fábula que debía tener en un principio. Efectivamente, todos los personajes del film actúan movidos por su egoísmo, aunque se trate de un egoísmo perfectamente comprensible y hasta necesario. Plácido hace todo lo que hace por la necesidad de pagar la letra del motocarro. Es una postura egoísta, sin duda, pero al mismo tiempo para él es una cuestión vital: si pierde el motocarro pierde el único medio de sustento de toda su familia. "El egoísmo de Plácido es

[160] L. García Berlanga, "Plácido y yo", (*Temas de cine*, 14-15, agosto-septiembre 1961. Reed. en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, verano 1996, pp. 170-179. Edición digital en cervantesvirtual.com).

tan perfectamente comprensible como el de Rodolfo y Petrita en *El Pisito*, de Don Anselmo en *El Cochecito* o del verdugo y los suyos. Y ahí radica lo terrible, que todos tienen sus razones, sus motivos, sin que ello les disculpe de su mezquindad."[161] Efectivamente, la "miserabilización" es una característica que aparece por primera vez en los personajes de Berlanga, y es sin duda un rasgo aportado por Azcona, aunque desde siempre, en las películas de Berlanga, había aparecido lo que luego será comúnmente llamado el "arco berlanguiano", y que consiste en el hecho de que al final de la acción dramática los personajes siempre vienen a encontrarse en una situación inferior y más desgraciada que la del comienzo.

Otro elemento que la crítica ha señalado aparecer por primera vez en el cine de Berlanga a partir de *Plácido* es la muerte, y se trata de una muerte evidentemente azconiana, plagada de sarcasmo y humor negro, aunque Berlanga ha subrayado en varias ocasiones que el tema de la muerte no entra en sus películas por la aportación de Azcona: "... la huella de Rafael está no precisamente en lo que la gente va a señalar de inmediato, o sea, el muerto y otros aspectos del humor negro. La presencia de Rafael está más en un sentido riguroso de la historia y en un aumento de ese agnosticismo que antes señalaba."[162] Estrechamente asociada al tema de la muerte está el de la falta de caridad, que se refleja en la preocupación de todos por librarse lo antes posible del cadáver del pobre, que, por ser pobre y encima estar muerto, es tratado peor que un objeto. La deformación amarga de la realidad es indudablemente de Azcona (todo este episodio del traslado del cadáver del pobre hace clara referencia a su cuento "Muerto", de la trilogía *Pobre, Paralítico y Muerto*), y Berlanga la recibe y hace propia en unas películas que son sin duda lo mejor de su producción. Pero se hace necesario subrayar que esta clara evolución del ternurismo al cianuro no solamente es efecto de la influencia del guionista. "Azcona è divertimento allo stato puro", se "defiende" Berlanga con el crítico italiano Gian Luigi Rondi:

> ...perché quando tu pensi ad Azcona pensi a Ferreri e vedi subito i graffi, gli sberleffi, le cattiverie. Non nego, in Rafael c'è un fondo amaro, ci sono persino dei risvolti acidi, aggressivi, ma soprattutto quando scrive

[161] José Enrique Monterde, "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 229).

[162] Luis García Berlanga, "Plácido y yo", *op. cit.*

> per Ferreri; quando scrive per me [...] allora da libero sfogo alla sua vena allegra e maliziosa, solo qua e là attraversata da certi toni un po' ribaldi. La tua reazione mi diverte perché è quella di tutti gli addetti ai lavori. Berlanga, per voi, è il candido, l'ottimista e Azcona è il diavoletto col forcone; per l'opinione pubblica spagnola, invece, è quasi il contrario; pensa che in spagnolo si è coniato un vocabolo nuovo, il... berlanghismo, e sta proprio a significare l'umor nero piú acre, le zaffate sulfuree; quelle caratteristiche, insomma, che la gente di cinema attribuisce a Azcona. Che onestamente, comunque, se un po' le ha ricevute da me, un po' me le ha trasmesse... Lavorando insieme si finisce per diventare vasi comunicanti.[163]

No obstante estas palabras de Berlanga, que intentan seguramente disminuir la importancia a veces desmesurada que se ha dado a la presencia de Azcona en su evolución, parece evidente, por todo lo que hemos estado viendo hasta ahora, que en su cine, antes de *Plácido*, y más allá de su indudable y profundo pesimismo, la ternura que el director siente hacia sus personajes no le permite llevarlos a la degradación y a la humillación, cosa que Azcona ya venía haciendo en su obra literaria y también en sus primeras colaboraciones con Marco Ferreri.

Berlanga es sin duda consciente de que Azcona le aporta un nuevo punto de vista desde el que mirar la realidad que le rodea. Él mismo admite:

> Profesionalmente, no sé lo que hubiera sido de mi carrera de no haber aparecido Rafael. No quiero decir que hubiese sido una carrera mala –es posible que incluso terminara resultando siendo igual o superior, no lo sé -, pero de lo que sí estoy convencido, es que hubiese sido bastante distinta. Rafael me ha dado solidez en el trabajo y continuidad profesional.[164]

A pesar de ello, en múltiples ocasiones el director valenciano ha reafirmado la continuidad y la evolución necesarias y coherentes dentro de sus

[163] Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, *op. cit.* , pp. 417-418.

[164] Declaraciones de Luis García Berlanga a Diego Galán en "Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre", en *Dirigido por...*, 13, pp. 1-15. También en F. Perales, *Luis García Berlanga, op. cit.* , p. 68.

películas, más allá de la posible influencia de Azcona. Veamos otra declaración significativa:

> No pienso que Azcona haya influido en que mi humor se haya vuelto más negro. Creo que siempre he sido así, y mi colaboración con Azcona ha sido muy cómoda. En contra de lo que se puede pensar la gente, Rafael se amolda muy bien a la personalidad del director con el que trabaja. De hecho, el argumento de *Plácido* es sólo mío, mientras que *El Verdugo* ya es de los dos.[165]

Sin duda, la afirmación de Berlanga que "Rafael se acomoda muy bien a la personalidad del director con el que trabaja" destaca muy bien una de las principales características del guionista, característica que el mismo Azcona se encarga de señalar siempre que puede.

2.3.3. Misoginia, humor negro e interés por la alta burguesía. El camino posterior de Azcona y Berlanga

La evolución que supone *Plácido* dentro de la filmografía de Berlanga continúa en las películas siguientes. Veamos ahora las colaboraciones entre Berlanga y Azcona a partir de 1967, fecha de *La boutique*.[166] Para la realización de este film, guionista y director tienen que trasladarse a Argentina, por problemas de censura y presupuesto. En repetidas ocasiones Azcona y Berlanga han afirmado que el de *La boutique* (que en Argentina tuvo el título de *Las pirañas*) fue uno de sus mejores guiones, aunque la película nunca fue bien acogida por la crítica. En el film se percibe claramente su profundo pesimismo sobre la condición del hombre y también se va delineando cada vez más su vena misógina.

La misoginia es también el ingrediente fundamental de su siguiente film: *¡Vivan los novios!*, representación de la represión sexual de un modesto español de la época encarnado por un José Luis López Vázquez que en toda su vida no logra ser más que un títere en manos de dos mujeres, la madre primero y luego la

[165] Diego Galán, *Diez palabras sobre Berlanga*, Teruel, Instituto de Estudios Turolense (CSIC), 1990. Cfr. también F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , pp. 63-64.

[166] La pauta importante que marca *El Verdugo* (1963) dentro de la filmografía de guionista y director será analizado en el capítulo IV de este mismo trabajo.

esposa, que en lugar de una compañera se perfila desde el principio como una segunda madre aún más represiva e intransigente.

¡Vivan los novios! Es una película más lograda que la anterior, sobre todo por su coherencia narrativa y por sus numerosas secuencias cargadas de humor (negro, como siempre) y de situaciones grotescas. Mientras que nos compadecemos del pobre Leonardo (José Luis López Vázquez), obligado a casarse justo en la fecha establecida a pesar de la muerte de su madre, no podemos no sonreír ante los planes de la novia de meter el cadáver de la madre en hielo para poder conservarla hasta el día del entierro.

El siguiente film, *Tamaño natural* (1973), se ha considerado, temáticamente, más como una película de Azcona que de Berlanga. Por otra parte, no hay que olvidar que Berlanga siempre se ha definido como un ser solitario:

> Hago vida social, pero mi pasión enfermiza es la soledad. Crear un universo propio y potenciar esa soledad, enriquecerse, ese es el gran triunfo del hombre. Hay gente que lo ha conseguido como es el caso del pintor Pierre Molinier, que vivió solo, se construyó un universo propio, una mujer propia. Vivió una soledad enriquecida, lo que creo que es la cima ideal para mí. Rafael, aquí, se separa de mí, creo que él es un hombre muy solidario, y yo no lo soy.[167]

Por lo tanto, un film –monólogo sobre la soledad era una idea que se acercaba bastante a su universo personal. Sin embargo, la película constituye un *unicum* dentro de su producción por varias razones, mientras que en la filmografía de Azcona encontramos diversas películas que abarcan este tema desde puntos de vista diferentes.

La coralidad, característica de muchas películas de Berlanga antes y después de *Tamaño natural*, se rompe en este film para llegar al extremo opuesto: el enfoque centrado sobre un único personaje, cuya única comunicación y relación se da con un objeto (la muñeca de tamaño natural), que es, por lo tanto, reflejo de sí mismo. El diálogo y la acción son unidireccionales, el protagonista transfiere en el objeto/muñeca todas sus atenciones y su identidad, conformando un universo

[167] Entrevista a Luis García Berlanga, realizada por L. A. Cabezón, "Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga", Madrid, 17 de octubre 1996, (recogida en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 81).

obsesivo que podría parecer más propio del Ferreri de películas como *L'uomo dai cinque palloni* o *Dillinger è morto* que de Berlanga.

Lo que sí parece coherente con el camino que Berlanga y Azcona venían siguiendo por esa época es el tratamiento del tema de la mujer. Aquí este tema es llevado a sus últimas consecuencias, Azcona y Berlanga llegan a un punto en el que no es posible ir más allá, y por ello sus siguientes películas abandonarán casi por completo esta temática, central en obras como *La boutique*, *¡Vivan los novios!* y *Tamaño natural*. El protagonista, Michel, se aleja de toda relación social para encerrarse en su soledad con una muñeca hinchable, que debería, por su condición de objeto, satisfacer todos sus deseos y necesidades sin causar problemas o enfrentamientos. Pero es una vana ilusión (¡una más!), y progresivamente el hombre se ve esclavizado por la mujer, o por la imagen que él tiene de la mujer.

La película es la historia de la imposibilidad, para el hombre, de escapar de las convenciones sociales que él mismo ha contribuido a crear. La imagen que Michel tiene de la mujer, de represión y castración, se refleja a su pesar en la muñeca, y él mismo la convierte en el medio de su destrucción. Francisco Perales advierte:

> Michel huye de la mujer real para refugiarse en el universo de la mujer objeto que la muñeca representa, pero al final tropieza en la misma trampa de siempre para convertirse en víctima de sus propias normas. Así, junto a la inocente y fiel muñeca, el personaje interpretado por Michel Piccoli repite los aspectos posesivos de cualquier relación de pareja, y revive las escenas producidas por sus fantasías obsesivas.[168]

Siendo así, la conclusión a la que llegan Azcona y Berlanga sobre el principio de destrucción propio de la mujer, se convierte más bien en una toma de conciencia de la debilidad y la pasividad del hombre, que llega al extremo de dejarse dominar por una mujer de plástico para poder achacarle a ella la culpa de todos sus males, y evitar asumir responsabilidades en las decisiones sobre su propia vida.

Hemos comentado antes que con *Tamaño natural* Azcona y Berlanga llegan a un punto extremo del que es imposible seguir por el mismo camino. Por lo tanto las tres películas siguientes, la "trilogía nacional", marcan una gran

[168] F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , p. 154.

diferencia formal y temática con respecto a las últimas (y sobre todo la última) realizaciones que hemos estado analizando.

Con *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982), Berlanga y Azcona vuelven al tratamiento coral y a una crítica menos amarga de la sociedad. Director y guionista centran su atención en la aristocracia en decadencia en aquella época e intentan satirizar sus malogradas tentativas para no perder definitivamente su lugar en la sociedad. Pero a partir de estas películas la sintonía entre ambos va perdiendo su anterior brillantez, y los filmes, aunque mantengan escenas destacables e inolvidables, no parecen del todo logrados. Carlos F. Heredero se refiere a esta misma situación cuando afirma:

> 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". 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.[169]

Después de esta trilogía, Azcona y Berlanga seguirán trabajando juntos en otras dos películas: *La vaquilla* (1985) y *Moros y cristianos* (1987). *La vaquilla* es la realización de una idea que Berlanga venía queriendo rodar desde hacía años.

[169] Sigue Heredero: "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 negrura 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" (Carlos F. Heredero, "Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 321).

El guión se tituló en un primer momento *Tierra de nadie* y luego *Los aficionados*. El hecho de que el argumento tratara directamente de la guerra civil en un pequeño pueblo de Aragón hizo que la censura no autorizara el rodaje de la película por muchos años. En 1985, cuando Berlanga por fin consigue realizarla, la censura ya no existe, pero la situación del país ha cambiado tanto que un nuevo film sobre los sucesos de la guerra ya no puede tener la carga crítica que habría tenido en la época de su primera concepción.

Moros y cristianos es la última película en la que Azcona y Berlanga han trabajado juntos. El film sigue en la línea festiva y amable que se había empezado con *La escopeta nacional*. El mismo Berlanga admite:

> Deseo pasarlo bien y que la gente disfrute viendo la película. Mis personajes siguen siendo los desgraciados que quieren mejorar su posición y son destruidos por el mundo depredador, pero no quiero incitar a reflexiones, sino simplemente entretener.[170]

"Quizás no por casualidad -señala Carlos F. Heredero-,[171] 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...". Efectivamente, se percibe un claro cansancio en el trabajo conjunto de guionista y director, un enfriamiento de la sintonía de antaño, por lo que, finalmente, la colaboración entre los dos se rompe. Azcona se irá acercando a directores jóvenes con los que experimentar nuevos caminos, y Berlanga realizará sus últimas películas (*Todos a la cárcel* y *Paris-Tombuctú*) con la colaboración de su hijo Jorge y de Antonio Gómez Rufo.

En palabras de Berlanga, se llega a la definitiva ruptura porque:

> ... como en toda pareja, en todo matrimonio, siempre hemos tenido nuestros momentos difíciles, de separaciones más o menos amistosas. Todo eso que Rafael me reprochaba cotidianamente, acusándome de hacerle perder el tiempo, que si divagábamos mucho –lo que él llama

[170] J. Berlanga ,"*Moros y cristianos*. Y luego dicen que el turrón es caro", *Nuevos Fotogramas*, 1732, 1987, pp. 100-101. Citado también en F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , p. 317.

[171] "Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 323).

> *miscelánea*-, que yo era muy dubitativo, que no empezábamos nunca a trabajar, en un momento dado produjo la crisis.[172]

Diferencias, incomprensión y, sobre todo, la necesidad de abrirse a nuevas experiencias y evoluciones llevan al final de una colaboración de casi treinta años que, si ha tenido una inflexión evidente en las últimas realizaciones conjuntas, sin duda ha dejado a la historia algunas de las mejores películas del cine español de todas las épocas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[172] AA. VV. , "Berlanga, perversiones de un soñador", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, 3, verano 1996, pp. 36-151. Edición digital en cervantesvirtual.com.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO III: HISTORIA DE UN UNIVERSO COMPARTIDO

Max: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!
Don Latino: Una tragedia, Max.
Max: La tragedia nuestra no es tragedia.
Don Latino: ¡Pues algo será!
Max: El Esperpento.

Luces de Bohemia,
R. Del Valle-Inclán.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1. El universo compartido de Flaiano y Azcona

3.1.1. La difícil tarea del guionista

En los capítulos anteriores, hemos intentado presentar la figura de los dos autores en los que se centra este trabajo, su ideología y su obra, de la manera más exhaustiva posible. Parece evidente, por todo lo que hemos venido viendo hasta ahora, que ambos comparten una forma muy peculiar de ver el mundo y de representarlo en sus obras, tanto literarias como fílmicas.

Antes de empezar a analizar detenidamente las múltiples afinidades entre ambos autores y a subrayar las inevitables diferencias, me parece importante destacar en este punto cómo ambos vivieron la peculiar experiencia de ser escritores para el cine.

Ambos empezaron en el ámbito de la literatura, escribiendo para revistas y periódicos. Ambos tenían sus versos de juventud, sus ambiciones literarias bien enraizadas al llegar a la capital, y ambos acabaron en el gran oficio del cine, aunque con actitud bastante diferente.

Flaiano nunca se sintió verdaderamente guionista. Ya he subrayado en el primer capítulo sus sentimientos siempre contradictorios hacia el medio cinematográfico. Desde sus comienzos como crítico de cine se advierten las expectativas que el autor ponía en un arte que le había fascinado desde siempre. Pero también se hace evidente su temprana desilusión por los caminos que el cine iba tomando por aquella época. Por ello mantiene una actitud tan ambigua con respecto al séptimo arte, definiéndolo en varias ocasiones como el basurero de las demás artes, pero también como único medio todavía capaz de crear algo vivo y estimulante. En el *Diario degli errori* leemos:

> Il cinema si serve delle scorie delle altre arti. Ciò che a voi non serve più, datemelo. Monologo interiore, musica elettronica, pittura astratta. E infine, il volto umano.[173]

Y, más adelante, sigue:

> Tutti vedono le cose del mondo meglio del cinema. Ma il vantaggio del cinema è che fa vedere ancora le cose del mondo.[174]

Renato Minore afirma que Flaiano, al entregarse a la tarea de guionista, "tenta di imporre la difficile merce della qualità, in un ambiente distratto che la usa –e la getta- secondo i doveri, o i cinismi professionali".[175] Efectivamente, Flaiano luchó desde el principio por un cine de calidad que pudiera ser universalmente reconocido como arte. Pero se encontró luchando contra el gigante de la industria cinematográfica, y de ahí la inevitable desilusión.

Además, siendo el del guionista (sobre todo en el cine italiano del Neorrealismo y en el de los años 50 y 60) un trabajo colectivo, Flaiano, que siempre se sintió –aunque por modestia lo negara- autor en el verdadero sentido de la palabra, veía sus argumentos y guiones pasar de mano en mano y cambiar rápidamente su forma y contenido para realizarse muchas veces en películas que no conseguía reconocer, y ello le llevaba siempre a una irremediable sensación de frustración.

---

[173] Ennio Flaiano, *Diario degli errori*, in Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 398.

[174] *Ibídem*, p. 398.

[175] Renato Minore, "Ennio Flaiano tra vita e letteratura", en AA. VV. , *Flaiano oggi*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1998, p. 20.

Es por esta razón que Flaiano, aunque escribiera guiones estupendos y en ocasiones tuviera gracias a ellos más éxito que con sus obras literarias y sus artículos, nunca llegó a tener verdaderamente la mentalidad del guionista profesional. Él mismo, en la entrevista concedida en 1959 a Carlo Mazzarella, a la pregunta de por qué después del éxito de *La Dolce Vita* había decidido abandonar momentáneamente el cine, responde:

> Non l'ho abbandonato, gli tengo il broncio. Il cinema è come un bambino che vuole sempre fare lo stesso giuoco. Dopo i Vitelloni, ci proposero le Vitelline, i Manzi, le Mucche, i Tori. Adesso già cominciano a proporre l'Amara vita, la Vita dolceamara, Totò Peppino e la Dolce vita. Poi, scrivere per il cinema stanca ed è assolutamente inutile.[176]

Azcona, sin embargo, es el guionista por excelencia. Asume enteramente su rol y de esta manera consigue trabajar con los directores más diversos siempre dejando entrever su aporte personal.

Siendo Azcona muy poco proclive a hablar de sí, no resulta fácil descubrir cuál es su visión del cine. Bastante esclarecedor parece ser un párrafo de su novela *Los Ilusos*:

> El cine es una cosa a prohibir en una sociedad bien organizada, porque aparte de que te deja idiota, te devuelve a la realidad hecho una piltrafa.[177]

Es una frase que pronuncia Fermín, uno de los tantos personajes de la novela que intentan sobrevivir como pueden en Madrid, entre el aburrimiento del día a día y sus frustradas ambiciones literarias. Es interesante ver qué es lo que habían ido a ver Fermín y Paco, el protagonista, al cine aquella tarde:

> El programa doble les sumergió durante tres horas en unos mundos que le hicieron olvidar aquel en el que vivían. Una de las películas se desarrollaba en California, y todo eran piscinas, hoteles lujosísimos, orquestas extraordinarias y mujeres sensacionales. La otra, producida en Francia, tenía como trama los ardides que empleaba un joven de buena familia para casarse con una costurera monísima sin que le desheredaran.[178]

---

[176] En E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1193.

[177] R. Azcona, *Los Ilusos*, Madrid, Arión, 1958, p. 188.

[178] *Ibídem*, p. 188.

Por supuesto,

> Cuando salieron a la calle, los dos se encontraron tristes, más tristes y abandonados que nunca. Eran las once y media de la noche y hacía un calor sofocante. [...]
>
> - No, no puedo ir al café ahora. Tengo la cabeza llena de piscinas, de señoritas fenomenales, de billetes de cinco dólares, de padres millonarios y de costureras encantadoras. No... Damos una vuelta y nos vamos a dormir.[179]

Es exactamente este tipo de cine que Azcona rechaza. Al contrario que Flaiano que, ya lo hemos visto, admira el cine estadounidense y de fantasía como válidas válvulas de escape de una realidad demasiado monótona, Azcona lanza una fuerte crítica al cine americano y de pura evasión. Por esta razón, los guiones y argumentos en los que Azcona trabaja se insertan en una tipología de cine bastante diferente.

Dentro del marco de este cine, Azcona trabaja con varios directores y desde el principio, desde la famosa y providencial llamada de Ferreri, acepta el rol encubierto del guionista, que más se ajusta a su carácter humilde y modesto. Cabe destacar que, después de que Berlanga se negara a llevar a la gran pantalla su cuento *Paralítico*, Azcona nunca más quiso que el director valenciano dirigiera un argumento original suyo. La idea siempre tenía que surgir de Berlanga, aunque luego Azcona la modelara con su toque propio y característico. También hay que señalar que, además de este pequeño "incidente" con Berlanga, pocas veces Azcona ha querido trabajar sobre una idea original suya. "La película es del director", suele decir para encubrir su trabajo:

> Las películas son siempre de los directores. Yo estoy convencido de que si ahora a cuatro directores les das el mismo texto, las cuatro películas resultantes son distintas porque en el cine los adjetivos los pone el director, mientras que en la literatura corresponden al escritor. El escritor pone la palabra silla y si la lee el Príncipe Felipe se imagina algo distinto a lo que pudiera imaginar un pobre desgraciado. El cine te presenta la silla y tú no tienes ninguna posibilidad de imaginártela. De manera que

[179] *Ibídem*, pp. 188-189.

> las películas son de los directores y, por mucho que digáis, lo único que admitiría es que se nota el rigor que yo pongo en la construcción del argumento.[180]

Pero no hay que dejar de decir que las veces en las que Azcona trabaja con un argumento suyo se entusiasma como nunca. Es lo que ocurrió con sus primeras películas con Marco Ferreri (su primer amor, como suele definirle), o con *El Anacoreta*, de Juan Esterlich, para la que acudió a todas las sesiones del rodaje, cosa bastante inusual en él y de la que se asombran hasta sus amigos más íntimos. Luis García Berlanga recuerda:

> En el caso de *El Anacoreta*, Rafael llegó a una comunión con Juan Esterlich, que según creo, es la primera vez que Azcona iba a un rodaje diariamente. Estaba inventando y escribiendo cosas constantemente.[181]

Por lo tanto es evidente que Ennio Flaiano y Rafael Azcona se acercaron a la labor de escritores cinematográficos desde dos posturas bastante diferentes, el primero reclamando siempre su esencia como autor y el otro encubriéndose detrás de la figura del director. De Flaiano tenemos muchísimas reflexiones sobre el cine (no hay que olvidar que sus comienzos fueron como crítico cinematográfico, y de ahí se acercó a la literatura) que nos permiten descubrir el interés constante que despertó este arte sobre él. Que se sintiera frustrado como guionista y que su círculo de amigos le reprochara en numerosas ocasiones su dedicación al cine no significa que no dejara una huella importante en el cine italiano de aquellos años, que, si no se puede comparar con la huella que dejó y sigue dejando Azcona en el español, es indudablemente significativa y empieza a ser universalmente reconocida.

3.1.2. Dos maneras de contar historias

Si hay un punto en el que Ennio Flaiano y Rafael Azcona se diferencian profundamente es en el estilo. Azcona es mucho más directo y contundente. En su

[180] AA. VV. , "Versión española. La noche de Rafael Azcona", *op. cit.*

[181] L. A. Cabezón, "Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*. p. 82).

prosa casi no hay lugar para divagaciones ni para descripciones. Lo que interesa son los personajes y lo que dichos personajes hacen, piensan, dicen, etc. En su prosa, los diálogos tienen importancia fundamental. En sus páginas no es infrecuente encontrar párrafos como el siguiente, donde lo descriptivo deja casi por completo el sitio al diálogo incesante:

> Don Joaquín se asomó a la puerta:
>
> - ¿Qué hay, Roque?
>
> Roque salió de su taxi desvencijado:
>
> - Buenas noches, doctor. A la orden.
> - Vamos a llevar a Zaragoza a un enfermo.
>
> Roque se rascó la cabeza sin quitarse la boina:
>
> - Pues ya son ocurrencias, ya, ponerse malo en una noche así.
>
> Don Joaquín le frenó, cordial:
>
> - Respeto, Roque, respeto. Es un cura...
> - Bueno, bueno... Que lo bajen.
>
> Ya descendían por la escalera dos frailes, llevando envuelta en una manta su carga.
>
> El P. Julián estaba nervioso. Hizo un aparte con don Joaquín:
>
> - Doctor, por Dios, dígame la verdad... ¿Está bien lo que hacemos?
> - Tranquilícese. Se hubiera muerto lo mismo en el coche. Yo me encargo de todo, no hay ningún problema.
> - Es que da no sé qué... ¡Señor, Señor, qué desgracia![182]

Sin embargo, Flaiano demuestra desde siempre una evidente preferencia por lo descriptivo y por los interminables monólogos interiores de sus personajes. En el italiano el diálogo es casi nulo, mientras que tienen gran presencia digresiones poéticas que en ocasiones sirven de simple evasión, sin aportar nada en concreto a la historia que se está contando, cosa que nunca ocurre en la progresión precisa y perfectamente encadenada de los relatos de Azcona.

A Flaiano le encanta detenerse en descripciones poéticas como la siguiente:

---

[182] R. Azcona, *Pobre, Paralítico y Muerto*, *op. cit.* , p. 145.

> Dopo gli ultimi ombrelloni la spiaggia diventava di colpo deserta e, passato il fosso, addirittura selvaggia, limitata da una macchia bassa che frenava le dune di sabbia, come un rustico tappeto messo tra il mare e la boscaglia. I cespugli erano ispidi, in complesso grigi e mangiati dal sale, ma nascondevano teneri mazzetti rosa e viola e fiori a forma di calice.[183]

O profundizar en el mundo interior de sus personajes:

> Decise così che sarebbe rimasto fino a dicembre e forse oltre, se niente lo avesse richiamato in città. Se lo augurava per sfidare il suo desiderio di andarsene, di accettare la sconfitta dell'autunno e non ostinarsi in una vita che non era la sua, in quall'oziosa contemplazione di rimpianti e di eventualità. "Debbo mettermi a lavorare", decise irritato. Poi successero alcuni fatti che, nella continua solitudine, lo riportavano più indietro di quanto avrebbe voluto, sino ad un infanzia timida, anzi più ancora: a un tempo che era quello dei sogni e delle paure, in una notte di favole che aveva dimenticato. Cominciò allora a fare lunghe passeggiate, a prendere appunti, a seguire le fasi della luna.[184]

De esta manera, Flaiano utiliza una prosa poética que se entrecruza con las iluminaciones de sus aforismos, diseminados a lo largo de toda su obra, creando un estilo muy personal e inmediatamente reconocible.

3.1.3. Provincianos en la capital

Centrándonos ahora específicamente en la historia compartida de los dos autores, es significativo destacar, en primer lugar, el hecho de que ambos, en un determinado momento de su vida, deciden abandonar sus pequeñas ciudades de provincia y establecerse en la capital. Esto, que puede parecer un hecho secundario y circunstancial, nos parece en cambio interesante porque determina un gran interés por la vida del Madrid o la Roma de aquellos años, pero al mismo tiempo confiere a estos autores la posibilidad de una mirada más distante, distancia que sin duda es imprescindible para la sátira. Cuando Ennio Flaiano y Rafael Azcona dejan atrás Pescara y Logroño, se sumergen en la vida caótica y

[183] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 1208.

[184] E. Flaiano, *Una e una notte*, *ibídem*, p. 638.

llena de esperanzas de las respectivas capitales, pero sintiéndose siempre extranjeros, y, gracias a su estatus de extranjeros, tienen la posibilidad de juzgar desde fuera esta vida que enseguida se les revela llena de sin sentido pero también de fascinación. Ambos nos dan una descripción clara y amarga del sentido de vivir en ciudades grandes y deshumanizadas, en las que el contacto y la comunicación profunda y verdadera parecen no importarle ya a nadie. Ambos también manifiestan su rechazo hacia esta vida, pero también el amor que llegan a tener por estas ciudades que les atrapan con unos hilos invisibles que siempre les hacen volver. En una entrevista con Giulio Villa Santa en 1972, Flaiano, a la pregunta de por qué nunca ha pensado dejar Roma, contesta:

> Sono cinquant'anni che io penso di andarmene e di trapiantarmi in altro clima, e ogni volta che parto da Roma il mio più grande dolore è quello di ritornarci, un dolore che dura il tempo esatto del trasporto, sia aereo che in treno. Una volta arrivato qui, le abitudini, gli amici, il calore irresponsabile, diciamo, di questa città, mi fanno rinviare la decisione di andarmene.[185]

En Azcona aparece más a menudo el sentimiento de desilusión, de caída de las grandes expectativas que él mismo, así como alguno de sus personajes, tenía al llegar a Madrid. En *Los Ilusos*, que es casi una autobiografía novelada de su llegada a la capital y sus primeras experiencias en ella, el protagonista reflexiona de esta manera:

> Paco recordó su llegada a Madrid. Ahora todo era distinto, aunque allí, en la calle de la Luna, siguiera llenando el aire un acre olor a aceite frito. Ahora sabía que todo se reducía a un sueño, si era hermoso, y a una realidad, si resultaba desagradable. Madrid y Pamplona constituían dos aspectos de un mismo mundo, y en Madrid, como en Pamplona, la vida tenía idéntico denominador común. Por primera vez en su vida pensó que acaso había cometido un error haciendo aquel viaje. Pero, ¿quién volvía a Pamplona? Se reiría de él toda la ciudad.[186]

[185] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 1225.

[186] R. Azcona, *Los Ilusos*, *op. cit*. , p. 182.

Ambos autores nos dan un retrato vivo y auténtico de la vida en las capitales en aquella difícil época. Siempre tenemos la imagen de una ciudad distante que aísla a los personajes, aunque éstos parezcan tener una vida social envidiable. Es el caso, por ejemplo, de Marcello en *La Dolce Vita*, el mejor retrato que Fellini, Flaiano y Pinelli dieron de los días y las noches de una Roma corrupta y sin alma. Marcello parece ser un personaje que lo tiene todo: éxito profesional, dinero, amigos en la alta sociedad, etc. Pero en realidad es un vencido, vencido por su propia ineptitud y cobardía a cambiar su vida (su verdadera pasión sería la de ser escritor, y dejar atrás una profesión que él mismo considera humillante, la de periodista del corazón) y por una ciudad que requiere el éxito social como base fundamental para sobrevivir en ella. Otro aislado por la capital es, a otro nivel, Rodolfo, el protagonista de *El Pisito*. Rodolfo es un personaje muy diferente a Marcello, pero su debilidad le conduce a la misma condición de vencido. Es un personaje más entrañable porque la vida con él ha sido mucho más dura, no le ha dado la posibilidad de luchar por el éxito personal, sino por la supervivencia, y en esta lucha primaria su identidad se pierde por su ineptitud, y así se convierte en una marioneta en manos de los demás: su jefe, su novia, su amigo Dimas. En medio de todo esto, Madrid se nos presenta en sus pequeños rincones, lejos del bullicio del centro y de la Gran Vía. Es una ciudad pobre y desolada en la que nadie merece ser envidiado. Todos tienen sus problemas sin solución posible, el casero con su enfermedad, el jefe de Rodolfo con su pequeña industria siempre en el acto de quebrar... Y entre todas estas desgracias Madrid parece caer a pedazos sobre sí misma, en la misma situación de los desgraciados que habitan en ella.

3.1.4. Sátira, humor negro y crítica a la sociedad

En el retrato que Flaiano y Azcona dan de sus capitales y de la vida en ellas, aparece el primer gran punto de contacto entre ellos, y sin duda el más importante que los acerca y al mismo tiempo los diferencia de la mayoría de sus contemporáneos: la mirada satírica. La sátira y el humor negro, la distorsión de la realidad para provocar la risa amarga y la reflexión profunda, son una constante en ambos autores. Lucilla Sergiacomo apunta:

> Ogni opera satirica contiene in definitiva la fusione di due elementi: l'impulso aggressivo nei confronti di uno spettacolo spiacevole o di fatti

> inquietanti e una capacità fantastica di riscrivere il mondo, che suscita il divertimento, anche se l'opera contiene considerazioni pungenti e commenti crudeli sulla realtà rappresentata. [187]

Efectivamente, para escribir sátira hay que querer denunciar un determinado estado de cosas y para hacerlo se debe tener la capacidad de inventarse un mundo paralelo, que puede tener los pies bien enraizados en la realidad o bien alejarse de ella y en el que la evidente diferencia con el mundo real lleve a la risa (amarga) y a la reflexión. La risa amarga a la que nos conducen las obras literarias y fílmicas de ambos autores es su toque más personal. Más adelante introduciremos ulteriores aspectos que Flaiano y Azcona comparten, como la incomunicación, la alineación, la crítica a la sociedad, el aburrimiento, la soledad, la metamorfosis, etc. , pero se trata de temas casi universales en el cine y la literatura de aquellos difíciles años herederos de Kafka, del existencialismo, de Beckett y Ionesco, mientras que la mirada sarcástica y negra diferencia a muy pocos autores de aquella época[188], y entre ellos, a Flaiano y Azcona.

El caso de Flaiano es bastante significativo. La tradición cultural española presenta algunos grandes nombres de escritores satíricos que han marcado la literatura desde sus comienzos. De esta manera se podría trazar una línea imaginaria que partiendo, por ejemplo, del Arcipreste de Hita, pasaría por Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán y llegaría hasta Azcona conformando una tradición satírica universalmente reconocida. En cambio, Flaiano lamenta el hecho de que

> La satira in Italia non è molto coltivata, per motivi che forse possono ritrovarsi nell'Estetica di Croce, la quale considera la satira come la Cenerentola della letteratura. Qui regna il culto dell'arte e della poesia in senso assoluto. Ognuno, scrivendo, ha per modelli la Divina Commedia, I Promessi Sposi, I Malavoglia, secondo le proprie intenzioni e ideologie, e nessuno si guarda attorno per capire i lati assurdi, non diciamo ridicoli ma

[187] L. Sergiacomo, "La *forza di una sopraffazione* nella satira di Ennio Flaiano" (en AA. VV. *Flaiano satirico*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1997, p. 8).

[188] Me refiero a "aquella época" como, principalmente, a los años 50 y 60, para abarcar a los dos autores juntos. Naturalmente no hay que olvidar que Azcona mantiene la misma mirada ácida, divertida e irónica con respecto al mundo de nuestros días.

> comunque sfrenati della vita che ci circonda. Farlo è mettersi in una posizione di isolamento, ma questo a me non disipiace.[189]

No es que en Italia no haya habido una tradición satírica de relevancia (uno de los grandes amores literarios de Flaiano es Carlo Emilio Gadda), pero es indudable que, por haberse dedicado a la escritura satírica, Flaiano siempre ha sido un poco marginado y no ha tenido gran aceptación por parte del público. Por lo contrario, la sátira en el cine ha sido siempre mucho más aceptada y, por lo tanto, es en el medio cinematográfico donde el italiano ha conseguido difundir más su mirada sarcástica y amarga.

Y la suya es una mirada que va profundizando en su amargura en la medida en la que avanza en el conocimiento de lo absurdo del mundo. Al principio su fe en el mundo hace que su sátira sea más bien risueña y bondadosa, aunque siempre se nota una mal encubierta y profunda amargura. Pero el paulatino descubrimiento de un mundo cada vez más ridículo y sin sentido y, lo que es peor, que se vanagloria de su pequeñez y ridiculez, hace que la mirada de Flaiano se endurezca y que su análisis de la sociedad se haga cada vez más duro y sin piedad. Ya hemos visto, y veremos también más adelante, cómo Flaiano pudo tomar parte en la realización de dos películas de carácter tan diferente como *Calabuch* y *El Verdugo*. Pero si *El Verdugo* es una película universalmente reconocida como pesimista y sin sonrisa, no hay que olvidar que bajo la apariencia arcádica del pequeño pueblo de Calabuch se esconde una dura y severa crítica a la sociedad española de la época y a la ingenuidad e inmovilidad de sus personajes.

Azcona, por otra parte, parece tener mucho más claro desde el principio su punto de vista. En él no hay nada que se acerque al sentimentalismo y a lo poético (elementos que tanto le gustaban a Flaiano), y su pesimismo sigue presente e inmutable desde sus primeras obras. Ya sea que trabaje con Ferreri, con Berlanga, con Saura, o con los directores de los últimos tiempos como Trueba o García Sánchez, su mirada sigue distorsionando la realidad con una precisión que sigue intacta a partir de *El Pisito*. Jesús Angulo destaca:

---

[189] Son palabras de Flaiano en la ya citada entrevista concedida a Giulio Villa Santa, recogida en Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1223.

> El humor negro desplegado por Azcona no deja títere con cabeza y nos enfrenta sin remisión a la más cruda realidad. No hay personaje positivo alguno, aunque también es cierto que sus miserias les son impuestas por una sociedad represiva y cutre hasta lo indecible.[190]

Del humor negro de Azcona ya hemos visto algunos ejemplos en el capítulo anterior. En esta ocasión se nos permita sólo uno más. En una escena del film de Marco Ferreri *Non toccare la donna bianca*, Catherine Deneuve exclama entusiasmada: "Sono belle le missioni umanitarie!", ¡y se refiere al hecho de haber ayudado a embalsamar a unos indios para que, una vez expuestos en los museos, no infecten a los blancos!

Y no nos referimos solamente a su obra fílmica, sino también a la literaria, que, después de unos comienzos en la poesía realista clásica típica de la época, encuentra, como ya hemos tenido ocasión de subrayar, su carácter más propio en las pinceladas críticas y negras que su autor le confiere.

Pero gustosos ejemplos de humor negro se pueden encontrar también en muchas páginas de Ennio Flaiano. Vamos a proponer aquí solamente uno, un párrafo del cuento "Melampus": una joven criada, Giuseppina, acude a la funeraria, donde el cadáver de un tío lejano ha sido preparado para la última visita de familiares y amigos:

> Giuseppina trova lo zio seduto in una poltrona Biedermeier, morto, ben vestito e ravviato. Accanto ha un tavolino dov'è negligentemente posata una copia del Progresso Italo–Americano, nella presunzione che il defunto abbia appena finito di darle un'occhiata. Per conferirsi una Maggiore illusione di vita, oltre al sorriso ben stampato sul volto e agli occhi aperti, fissi in un vuoto non doloroso, lo zio ha tra le dita della destra un grosso sigaro, simbolo di successo.[191]

Principalmente, ambos dirigen su sátira contra la sociedad de su tiempo. Así como nos describen la capital y su vida con una actitud de espectadores privilegiados, también se preocupan por retratar y radiografiar toda la sociedad que les rodea. De ahí una galería de personajes que resume en ellos las

[190] Jesús Angulo, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *op.cit.*

[191] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 795.

características más peculiares del hombre de mitad del siglo. Ya ha pasado la guerra y la gente empieza a levantar cabeza. Pero el país (Italia o España indiferentemente, aunque con evidentes matizaciones) todavía está hecho un escombro. La recuperación es lenta y difícil y los dos autores se dan cuenta que la que les rodea es una sociedad que presume haberse recuperado, y que no se da cuenta de que los individuos, cuando dejan a un lado sus máscaras de seres sociales, se encuentran solos, vencidos y desamparados. Y es al constatar esta paradoja cuando surge su pesimismo. La sociedad se les revela como algo patético y peligrosamente ridículo, que engulle a las personas en su afán de demostrar una falsa apariencia de bienestar. En una condición tan desastrosa, nuestros dos autores luchan por la esencia, y lo hacen a través de un análisis cruel y sin piedad del mundo de aquellos años. Ambos luchan en contra de la insolidaridad que ven imperante en una sociedad preocupada solamente en aparentar una condición que, en el fondo, no existe. Sin duda el testimonio más contundente de todo esto es la película *Plácido*, que se basa en una idea original de Berlanga pero en la que el toque de Azcona es más que evidente, cuando se nos presentan las cenas para los "pobres" en casa de los "ricos". Por un día todo el mundo llevará una máscara: la de la caridad los ricos y la de la gratitud los pobres, quienes por la Nochebuena podrán disfrutar de un banquete caritativamente ofrecido por las familias más acomodadas de la ciudad antes de volver, al día siguiente, a sumergirse en su pobreza y en la lucha por conseguir una migaja de pan.

La misma falta de caridad aparecía ya en la novela *Los muertos no se tocan, nene*, cuando el mendigo acude a la casa en la que se está velando al difunto para conseguir algo de comer. La señora de la casa, doña Luisa, intenta despacharle rápidamente:

> - Abe, dale a este pobre el caldo del cocido que ha quedado de este mediodía –se volvió al pordiosero y le conminó-: Y en cuanto se lo tome se larga usted, no me vaya a llenar la casa de piojos. ¿Comprendido?[192]

Algo similar encontramos en las reflexiones de Flaiano, que se burla de la máscara de caridad detrás de la que se esconden la alta y media burguesía para

[192] R. Azcona, *Los muertos no se tocan, nene*, en R. Azcona, *Estrafalario/1*, *op. cit.* , p. 82.

encubrir su mezquindad. Él también se refiere a los días de Navidad cuando, en *La solitudine del satiro*, señala:

E in questi venti giorni di ottimismo, quanta bontà. Un esempio? Mille bambini poveri hanno mangiato un pranzo caldo nei saloni dell'albergo Excelsior. Oh, non per tutto l'anno, come sarebbe sedizioso immaginare, ma per una sola volta, la mattina dell'Epifania, che per fortuna tutte le feste porta via.

> Gli altri trecentosessantacinque giorni, i bambini poveri si arrangeranno. La nostra buona volontà l'abbiamo dimostrata. Chi s'aiuta, il Ciel l'aiuta.[193]

3.1.5. Ineptitud, fracaso y marginación

En medio de esta sociedad insolidaria, el individuo se encuentra desamparado. Efectivamente, como ya se ha señalado en varias ocasiones, los personajes de Azcona y Flaiano son unos perdedores y unos ineptos. En todos los niveles sociales. Si el personaje prototípico de Flaiano es el joven escritor con discreto éxito pero en crisis creativa, Azcona nos da una gama de personajes mucho más amplia. Se percibe desde el principio que su campo de análisis favorito son los pequeños y anónimos perdedores de los suburbios de la ciudad, aquellos que todos los días deben luchar para sobrevivir y que muchas veces son incapaces de hacerlo, y que se dejan llevar sin conseguir nunca esa felicidad, pequeña, humilde y cotidiana a la que no osan tan siquiera aspirar. En la novela *El Pisito* nos encontramos con un párrafo paradigmático:

> Rodolfo, que se había quedado dormido sentado en la taza, despertó hacia las ocho de la mañana. Mientras exoneraba el cuerpo llegó a la conclusión de que la vida era un asco: a unos les cortaba una pierna, como a aquel desgraciado cliente de Dimas, y a otros las alas, como a él. Pero él, ¿tuvo alguna vez alas, ideales, ambiciones, sueños, ilusiones, o fue siempre el mismo tipo desencantado de todo sin haber gozado de nada?[194]

[193] E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 588.

[194] R. Azcona, *El Pisito*, en R. Azcona, *Estrafalario/1*, *op. cit*. , p. 157.

Estos son los personajes que encontramos en sus primeros filmes y en sus novelas. Más adelante su mirada irá abarcando otros mundos y otros niveles sociales, por ejemplo la alta burguesía y el clero junto con Marco Ferreri en películas como *La Grande Bouffe* o *L'Udienza* (o esa elite fuera de la historia y de la razón que es la reflejada en *Non toccare la donna bianca*), o junto con Berlanga en la "Trilogía Nacional", o en las películas con Carlos Saura. Pero en este caso desaparece la doble mirada hacia los personajes, que en el primer caso es de condena pero también de humana comprensión. En el segundo, la burguesía corrupta o el clero intransigente, no merecen la piedad de sus autores, y esos hombres que se encierran en una vieja mansión para comer y comer hasta matarse en *La Grande Bouffe* son movidos sólo por el aburrimiento de la rutina, y la degradación en la que van sumiéndose no es matizada por ninguna comprensión, sino más bien endurecida por una rotunda condena. Josefina Aldecoa señala:

> Frente a los pobres, compadecidos y queridos, Azcona destaca y ataca la figura odiosa de los burgueses –"señores feudales del mejor café de la ciudad"- que odian a los pobres porque "huelen mal, hieren la vista y el olfato" y "sólo saben divertirse escandalizando ya que escandalizar no cuesta dinero". Los burgueses se resisten a reconocerse como seres desgraciados que también viven entre dificultades y escaseces. Prefieren creerse superiores porque son buenos y aceptan las normas. Los pobres, de alguna manera, son malos, he ahí la razón de su pobreza. Viven mal y hasta acaban en una fosa común en lugar de un panteón como Dios manda...[195]

Si todos estos personajes son incapaces de vivir en su mundo y de relacionarse entre ellos, la culpa es de la sociedad que les hace jugar un rol para el que no están preparados. Es una sociedad que, salida de los agravios de la guerra y todavía oprimida por las dificultades de la economía, quiere engañarse a sí misma mostrando solamente su aspecto superficial y positivo. Por ello rechaza todo y todos los que salen en algún modo de la fachada establecida. Y si la sociedad dictamina que para ser aceptado en ella hay que, por ejemplo, vivir en un piso, el individuo que no lo consiga es un fracasado y queda marginado. Y así, Rodolfo tiene que luchar por un piso que al fin y al cabo no le interesa para no

[195] J. Aldecoa, "Rafael Azcona, la lucidez de un escritor", *ibídem*, p. 16.

perder la escasa aceptación social que tiene, aunque para conseguirlo tenga que humillarse y degradarse. El teniente de *Tempo di uccidere* es un marginado porque sale de su regimiento para perderse solo en el interior del continente africano, y después de este viaje que de alguna manera lo lleva a los orígenes de la humanidad y del tiempo ya no es el mismo y no está en condiciones de integrarse ni en su antiguo mundo ni en el otro.

Son personajes marginados y por lo tanto víctimas, pero también son unos ineptos que no hacen nada para cambiar su situación. Don Anselmo, en cierto modo, todavía lucha por algo que él cree que puede darle la felicidad (y nótese la amargura de Azcona en reflejar que este indispensable medio para la felicidad es nada menos que ¡un cochecito de inválidos!), y también Moraldo consigue tomar la decisión que tantas veces ha pospuesto, subir al tren y dejar atrás los demás *vitelloni* durmiendo en sus camas, pero para ninguno de los dos la lucha trae la conclusión deseada: don Anselmo tendrá que ir a la cárcel y, aunque *I Vitelloni* acabe con Moraldo por fin subido al tren, nosotros sospechamos que su llegada a la gran ciudad será una nueva derrota, como lo acaba siendo para todos los demás personajes. Lo había sido para Fausto que vuelve de su luna de miel sin haber evolucionado nada, lo había sido para Ivan en *Lo sceicco bianco* donde en la laberíntica ciudad no consigue retener a su esposa que huye detrás de una ilusión, ni lo será para Marcello, cuya vida en la Roma de la *dolce vita* pasa de una degradación a otra, hasta llegar a la humillación final y suprema del último festín por él organizado. Casi todos los demás personajes no actúan y se dejan vivir sumiéndose en una aceptación pasiva del mundo que les rodea y en un estado de aburrimiento insondable.

Los principales personajes de Flaiano (Graziano y Adriano de *Una e una notte*, Lorenzo Adamante y Giorgio Fabro de *Il gioco e il massacro*, el teniente de *Tempo di uccidere*, y también Marcello de *La Dolce Vita*, Giovanni de *La Notte*, o Guido de *Otto e mezo*) así como los de Azcona (Paco de *Los Ilusos*, Rodolfo de *El Pisito*, la familia de *Los muertos no se tocan, nene*, y también Plácido, José Luis de *El Verdugo*, Alfonso de *L'Ape Regina*, Mario de *Break-up*, los cinco protagonistas de *La Grande Bouffe*, etc.) son incapaces de vivir en su tiempo, incapaces de tomar decisiones y muchas veces se aíslan en sí mismos o en una obsesión que se convierte en el único centro de interés de toda su vida.

3.1.6. Los peligros de una obsesión. El camino hacia la soledad

Ya hemos visto la importancia de las obsesiones en los personajes que Azcona creó junto con Marco Ferreri; obsesiones que a partir de lo cotidiano y trivial se van metaforizando y simbolizando, para llegar a la abstracción en películas como *Break-up*. Pero también los personajes de Flaiano tienen sus obsesiones que los llevan al aislamiento: el ansia de normalidad por parte del ex–homosexual Adamante le lleva a rechazar su mundo corrupto y a centrar todo su interés en el pequeño y diabólico televisor, regalo de una prostituta de Bombay que lo lleva a la locura con su torbellino de imágenes y sonidos. Pero, más a menudo, los personajes de Flaiano son incapaces hasta de obsesionarse, sumidos como están en el más completo aburrimiento y en la aceptación pasiva de lo que les pueda ocurrir. Graziano es un joven periodista que siente vocación de escritor pero que arrastra sus días despreciando su trabajo y todo lo que le rodea. Parece no tener ninguna emoción especial y su actitud no le permite percatarse de la experiencia tan asombrosa que le ha tocado vivir: es el único hombre que tiene la posibilidad de subirse a la nave espacial que ha aparecido en el litoral romano, pero la salida de su monotonía le produce un completo rechazo y hace que le echen de la nave después de haber introducido en ella su corrupción y falta de valores. Adriano se queda en su casa de la playa terminado el verano porque no sabe decidirse a volver a la monotonía de la vida romana, pero si cambia el escenario no cambia su vida aburrida y sin sentido, y Adriano pasa sus días como esperando que ocurra algo indefinido que nunca sucede. Y también Giorgio Fabro, ya lo veremos, por no decidirse a volver a su casa y a cambiar una vida que no le gusta se queda junto a una mujer a la que ni siquiera sabe si ama y que se anula completamente por él hasta transformarse en perro.

Puede que sea por sus obsesiones, o por su incapacidad de integración, o por su absoluta falta de interés en los demás y en todo lo que les rodea, todos estos personajes acaban siendo unos marginados. Su condición primaria es la de la soledad, la imposibilidad de compartir el día a día con otros seres humanos. Por ello se produce su situación de alienación. Estos hombres (porque las mujeres siempre son personajes secundarios) parecen unos extraterrestres a los ojos de los demás, unos anormales -física o moralmente- porque no comparten el *status quo* establecido. Así se encierran en una soledad desesperadamente buscada, pero

dejando siempre un pequeño resquicio abierto al mundo real, como Michel en *Tamaño Natural* o Fernando en *El Anacoreta*. En ambos casos la entrada en sus mundos solitarios de la "normalidad" (sentimientos de celos como si la muñeca fuera una mujer de carne y hueso, el amor y la entrega de una preciosa "reina de Saba") lleva consigo la destrucción del protagonista. Ese resquicio que habían dejado abierto como última y suprema esperanza les lleva, inevitablemente, a la muerte. Porque ya se sabe que "las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían otra posibilidad sobre la tierra", y la estirpe de todos estos personajes está condenada "desde siempre y para siempre" al aislamiento más insondable.

La alienación de sus personajes se manifiesta, en Flaiano, en las continuas referencias que encontramos, a lo largo de su obra, a lo marciano. La enorme astronave que se eleva hacia el cielo, construida para realizar la película imposible de Guido en *Otto e mezzo*, es sin duda la imagen más inmediata para dar cuenta de esto. Guido construye sus fantasías sobre esta enorme máquina con la secreta esperanza (que era también de Flaiano) de que:

> Solo da un altro mondo –ed ecco la disperata speranza-, chissà se per manco di civiltà o se per un più compiuto possesso di essa, poteva ormai giungere qualcuno in possesso di qualità che l'uomo non sembra più capace di far proprie, benché le ponga costantemente al vertice degli obiettivi per i quali afferma di operare.[196]

Pero nosotros sabemos que la esperanza es siempre vana: el film de Guido nunca llegará a realizarse y las dos veces que los marcianos bajan a la tierra (en *Una e una notte* y *Un marziano a Roma*) la abandonarán asqueados o serán corrompidos por las costumbres terrestres.

3.1.7. Incomunicación

Si Flaiano, en toda su obra, siempre nos presenta a un individuo que es el centro único y absoluto de la historia, que se desarrolla gracias a sus reflexiones, Azcona, en sus novelas y en muchas películas (sobre todo junto con Berlanga), prefiere darnos una representación coral en la que varios personajes se amontonan

[196] Giuseppe Rosato, "Assenza di Flaiano: quando il poeta va via", en AA. VV. , *Flaiano oggi*, *op. cit*. , p. 24.

en la escena, todos con la misma importancia dentro del relato, y todos interactúan y dialogan de manera incesante, en un coro de voces y un multiplicarse de acciones creciente que refleja el caos de las relaciones en la vida cotidiana. Pero que en Flaiano un solo personaje destaque, mientras que en Azcona los personajes suelan ser múltiples, no cambia el hecho que el resultado sea una paralela situación de incomunicación.

En alguna ocasión Azcona ha afirmado: "No existe la incomunicación, lo que pasa es que no tenemos nada que decirnos."[197] Sin duda, el no tener nada que decirse es una forma, bastante profunda además, de incomunicación. En sus escenas corales, el diálogo es elemento preponderante, y en este torbellino de palabras el lector/espectador enseguida se da cuenta de que todos los personajes van a lo suyo, cada cual hablando únicamente de lo que le interesa sin prestar la mínima atención a lo que los demás tienen que decir. Ejemplar, para ilustrar esta situación, es *Plácido*. Los personajes se van amontonando en los espacios escénicos y de esta manera se van entrelazando diálogos continuos y desordenados, aunque nunca incoherentes. Veamos una escena del guión:

> COMPLEJO CASA HELGUERA- (int. noche)
> [Familia Helguera, familia de Galán, Plácido, Quintanilla y varios personajes]
>
> Del dormitorio vienen Don Matías
> y Don Álvaro. Don Matías a
> Quintanilla.
>
> Don Matías:
> Perdone... ¿cómo es su nombre?
>
> Quintanilla:
> Quintanilla, Gabino Quintanilla... Soy hijo de Don Lucas, el de la serrería...
>
> Don Matías:
> Sí... Sí... Amigo Quintanilla, hay que pensar en el traslado del enfermo...
> Ese señor, el del motocarro, ¿lo

[197] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 41.

podría llevar?

Quintanilla:

Pues... No sé, tiene prisa... Un lío con una letra... Pero se le puede hablar, está fuera, con su familia...

Don Álvaro:

Nada, lo de la letra no tiene importancia...Se le indemniza... Usted tiene que comprender: un enfermo extraño, en una noche así...

Quintanilla estornuda... Don Álvaro, obsequioso.

Don Álvaro:

¿Resfriado?

Quintanilla:

Una barbaridad...

Don Matías se ha ido a buscar a Plácido.

Quintanilla:

... Y lo malo es la sinusitis...

Don Álvaro:

Ahora va a ver usted... Yo padezco mucho del aparato respiratorio... Espere, espere...

Se cruza con Don Matías, que trae a Plácido.

Don Matías:

Quintanilla... Háblele usted... Convénzale...

Quintanilla:

Plácido... A usted no le cuesta nada...

Ahora, después de celebrar la boda, tiene que llevar al enfermo...

Plácido, violento.

Plácido:

¡Ni hablar! Yo lo que quiero es que usted me dé el dinero, y volar a casa del notario...

Quintanilla:

Esta familia...

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL CERVANTES

Plácido:

Y la mía ¿qué? Estamos sin cenar... Y eso es lo de menos... Lo que me trae frito es la letra...

Don Matías:

Pero... La letra...

A Quintanilla:

Don Matías:

Tiene que sacar al enfermo de aquí... Si pasara algo aquí, en casa, la campaña sería un fracaso... ¿No lo comprende?

Quintanilla comprende que Don Matías tiene razón:

Quintanilla:

Nada... Amigo Plácido, yo le voy a arreglar eso... Llamo al notario y le digo que se va a retrasar usted un poco... ¿De acuerdo?

Tenga en cuenta que esta familia le indemnizará por el trabajo... El dinero nunca viene mal, y por otra parte, lo de la letra se lo arreglo yo... ¿Eh?

Plácido remolonea, duda. En este instante, cuando Quintanilla va a coger el teléfono, aparece Don Álvaro con un

aparato que sirve para respirar aire
caliente, y que es una especie de careta
que se enchufa a la corriente eléctrica.

Don Álvaro:

Maravilloso... Para mí es media vida...
Va a probarlo usted...
Va a enchufarlo, pero ahora alguien
avisa en el dormitorio.

Alguien:

¡Que ha vuelto en sí! ¡Que ha vuelto en sí![198]

El propio Berlanga subraya la centralidad del tema de la incomunicación en la película:

> ...pienso que la película nos dice que la incomunicación existe. Es un hecho evidente que interesa a todos los que hacemos cine, escribimos o nos movemos un poco en el mundo. Parece ser el problema más acuciante que tenemos. Ahora bien, hay varias maneras de entender esta incomunicación, incluso de atacarla o de defenderla. Porque hay quien puede creer que la incomunicación entre las personas debe subsistir. Entonces, con esta película, me limitaría a decir que tal incomunicación es real y que la queremos disimular a base de una serie de supuestos, de una serie de ficciones. Yo señalo una ficción, que es la caridad. [...] En la película me limito a decir que tapar esta incomunicación con una caridad externa es inútil, o sea, que el mal sigue subsistiendo.[199]

Asimismo, Azcona refleja la incomunicación mostrando también a unos personajes encerrados en sus mundos y obsesiones. En *Break-up* Giovanna, la novia de Mario, busca el diálogo con él, sin saber que ya no hay esperanza, porque él está encerrado en un mundo irreal, en una pregunta metafísica a la que

[198] R. Azcona, L. García Berlanga, J. L. Colina y J. L. Font, *op. cit.* , pp. 153-156.

[199] Luis García Berlanga, "Plácido y yo", *Temas de cine*, n° 14-15, agosto-septiembre 1961. Reed. en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, verano 1996, pp. 170-179. Edición digital en cervantesvirtual.com.

nadie puede contestar. De ahí que él conteste siempre hablando de sus globos, o con largos silencios.

Los silencios son la característica primaria de la escasez de diálogo en Flaiano. Ciertamente el ejemplo más contundente es la película que realizó junto con Michelangelo Antonioni, *La Notte*, en la que la pareja protagonista vive en dos mundos separados y distantes, ha olvidado el significado del compartir y cuando se encuentran juntos viven prácticamente en un largo silencio recíproco. Pero también en las obras literarias el protagonista pertenece a un mundo distante al de los demás, el diálogo es mínimo y superficial, basándose toda la historia en las reflexiones del protagonista. Nunca sabemos nada objetivo del mundo en el que estos personajes se mueven, porque todo está distorsionado por sus ojos. El lector se encuentra continuamente frente a situaciones claramente ambiguas, sin llegar a saber si la ambigüedad es parte del mundo objetivo o está solamente en la mente del yo que narra. *Tempo di uccidere* es una novela construida toda sobre ambigüedades y apariencias. No hay nada que se pueda considerar cierto y quede confirmado de una vez por todas. La imaginación del yo que nos cuenta su historia hace y deshace sus conjeturas acerca de los acontecimientos que ocurren a su alrededor. En medio de todas sus cavilaciones el lector tiene que analizar continuamente las informaciones que el narrador le da, sin poder, por otra parte, llegar a nada definitivo. Nos percatamos de esta ambigüedad desde el principio, a partir de pequeñas y casuales consideraciones del narrador. Por ejemplo:

> ...il sentiero era proprio là, dopo gli alberi e le pozze d'acqua. Tra quei cari alberi ricomiciava la vita e ogni cosa ripigliava la sua vera proporzione, anche la mia paura.[200]

Son palabras del narrador después de reencontrar el camino que había perdido. El volver al camino conocido y perder así la sensación de estar extraviado le hacen ver la recuperación como una salvación. Pero la ilusión se revela muy pronto, el camino lo llevará al encuentro con Mariam y a su asesinato y así el viaje del protagonista, que había empezado por el trivial motivo de encontrar a un dentista, se convierte en un viaje interior a través de la culpa y del

[200] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 16.

desengaño, y el destino final resulta ser la marginación de los dos mundos en lucha, el africano y el europeo.

3.1.8. Aburrimiento e inmovilidad

La marginación de los personajes y su incapacidad para comunicar y relacionarse llevan inevitablemente a una condición de profundo aburrimiento. Pero en estos dos autores el aburrimiento se convierte en ideología, en bandera en contra del caos del mundo moderno. Flaiano afirma:

> ...vedo nella noia una difesa contro l'ondata che questo secolo ci getta addosso di attivismo, di pensiero, di ideologie, di incitamento, di vitalismo. Ecco, io sono contro il vitalismo perché si traduce in estetismo, si traduce in manierismo e si traduce, in fondo, in malinconia. Io non sono malinconico, preferisco annoiarmi.[201]

Es la que, con respecto a Azcona, Bernardo Sánchez Salas ha llamado "teoría y práctica de la *descojonación*":

> Alguna vez me ha comentado Rafael Azcona que el estado ideal del hombre es estar sentado. Sin más. En moviéndose comienzan los problemas. El problema de la humanidad es que vamos a los sitios, hacemos cosas y decimos lo primero que nos viene. Error fatal: ahí empezamos a morir; ahí nos damos presos; ahí comienza la *descojonación*, esa especie de conspiración orbital sobre el individuo. La *descojonación* es el fastidio y el caos.[202]

El mismo Azcona afirma: "La ruina de la especie humana es decir que sí. Si dices que no, te salvas siempre."[203]

Para ambos autores el estado de gracia parece ser la calma, o, más bien, la inmovilidad. De hecho, sus personajes interactúan lo menos posible con el mundo a su alrededor. Giorgio Barberi Squarotti afirma con razón que:

---

[201] Entrevista concedida a Giulio Villa Santa en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 1230-1231.

[202] Bernardo Sánchez Salas, "Teoría y práctica de la *descojonación*", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*. , p. 401.

[203] AA. VV. , "Versión española. La noche de Rafael Azcona", *op. cit.*

Adriano e Graziano si salvano perché non entrano nella spirale perversa della ricerca del diversivo, del nuovo impossibile. La ventura delle venture è non essere invitato da nessuna parte, non partecipare a nessuna iniziativa di moda, non andare sulla luna o su qualche altro pianeta.[204]

Pero la búsqueda del estado de inmovilidad y soledad es la última, desesperada constatación de Flaiano y Azcona. Efectivamente, ya lo hemos visto, cuando el mundo y el caos (la *descojonación*) irrumpen en la soledad del personaje sólo llevan la ruina o la muerte. Nos detendremos con más detalle sobre este aspecto a la hora de analizar las dos películas siguientes, *La cagna* de Marco Ferreri y *El Anacoreta*, de Juan Estelrich. Ahora solamente se quiere destacar la importancia de la temática del aburrimiento y de la inmovilidad como última defensa frente a lo absurdo del mundo objetivo. De todas formas, hay que hacer una aclaración importante. Porque si Azcona apuesta por la reacción contra la "descojonación" desde su escepticismo sobre toda posible forma de comunicación humana, Flaiano lo hace por la desilusión que le causa el constatar la frivolidad de toda relación. Pero, en el fondo, el italiano conserva la esperanza, aunque mínima, de que algún día podrá liberarse de esa inmovilidad, ese día en el que el hombre se haya dado cuenta de la falsedad en la que vive y las relaciones hayan vuelto a ser genuinas y verdaderas.

3.1.9. Amor y erotismo. La visión de la mujer

El aburrimiento deriva directamente de la incapacidad de relacionarse y de la consecuente incapacidad de amar. Por otra parte, en estos autores, si el amor es un sentimiento imposible o que destruye y aniquila al hombre, encontramos una profunda atención hacia el sexo y lo erótico.

Es una clase de erotismo sentida como animalidad y liberación de los instintos. Los personajes de Flaiano y de Azcona tienen frecuentemente encuentros eróticos, en una dimensión casi clásica de cercanía entre eros y tánatos. Efectivamente, a menudo el momento erótico precede el momento de muerte o, más frecuentemente, de degradación del protagonista. Después de

[204] "Flaiano narratore", recogido en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit.* , p. 43.

haberse unido a Mariam el teniente de *Tempo di uccidere* causa su muerte y desciende así al fondo de su infierno personal; Graziano vuelve de la experiencia erótica en la astronave alienígena más desgraciado que nunca (hasta le despiden del periódico) y, encima, casi orgulloso de su bajeza moral; Adamante vive de relaciones eróticas esporádicas hasta que su obsesión por una mujer, Anna Bac, le hace percibir el exuberante erotismo de ella como una condena, y esto le lleva a la perdición; y, ya lo veremos con más profundidad, Giorgio Fabro de "Melampus" se condena a la marginación por la fascinación erótica de una mujer que, por él, anula su identidad.

Lo mismo les pasa a muchos de los personajes creados por Azcona. Ya veremos cómo, en una de las posibles interpretaciones, el erotismo que entra en el universo cerrado de Fernando Tobajas en *El Anacoreta*, encarnado en el cuerpo de la bella y caprichosa Arabel Lee, le llevará a la muerte; pero también los sentimientos eróticos enfermizos de Michel hacia la muñeca determinarán su muerte; en *La Grande Bouffe* erotismo, gula y voracidad se entremezclan en el deseo de autodestrucción de los protagonistas; y, en *Los Europeos*, la búsqueda incesante de distracciones eróticas nos hace entrar en la sicología de unos personajes degradados y cínicos.

Son solamente pocos ejemplos, entre los muchos que se podrían hacer, pero pueden ser suficientes para introducir las problemáticas relaciones entre hombre y mujer, y la peculiar visión de la mujer que tienen en común nuestros dos autores.

Es un tema que ya ha sido tratado en los capítulos anteriores. En este ámbito, por lo tanto, cabría analizar más detenidamente las afinidades y las diferencias. Ya hemos hablado mucho del papel de la mujer como principal causa de la aniquilación del hombre, y veremos en las películas que se analizarán en los apartados siguientes cómo una interpretación de este tipo pueda ser válida tanto para Flaiano como para Azcona. La relación "normal" ente hombre y mujer parece no existir. Queda el sueño, la ilusión, más perfecta porque se sabe inalcanzable. En una entrevista con Italo Alighiero Chiusano, en 1972, Flaiano destaca:

> ...vede, l'amore è solo un momento, un momento fugacissimo. Appena passato, si trasforma, diventa mostruoso, non ci lascia nemmeno un po'di gratitudine. Altra cosa è il matrimonio. È raro che riesca, ma quando

> riesce è la cosa più bella che esista. Però sembra che gli uomini ormai non lo vogliano più.[205]

Pero de hecho no hay ningún matrimonio feliz en toda su obra. Puede que el único que se acerque a la normalidad sea el del cuento "Adriano", en el que la pareja (aunque el centro es siempre el hombre, y ella aparece solamente de vez en cuando) va sumiéndose en la soledad y en el aburrimiento del litoral romano en otoño, tratando de alcanzar ese ideal de inmovilidad y calma absolutas que ya hemos visto ser típico tanto de Flaiano como de Azcona. Pero no hay más que ver cómo acaba el matrimonio protagonista de *La notte*, de Michelangelo Antonioni, una pareja que ya no se reconoce y que vive engullida en la rutina y en la incomprensión, que se manifiestan en la escena final, cuando la mujer lee al marido una carta dirigida a ella, una carta que habla de un nuevo despertar, de una unión más fuerte que el tiempo y la costumbre. "di chi è questa lettera?", pregunta él. "È tua" es la respuesta.

Por lo demás, el personaje de Flaiano tiene fugaces encuentros con las mujeres, y siempre son encuentros que, en el mejor de los casos, le dejan una enorme sensación de vacío, y en el peor, le llevan a la muerte, que en Flaiano es casi siempre muerte espiritual que no llega a resolverse en suicidio, porque sus personajes son demasiado ineptos hasta para ese supremo y último gesto. Mariam, el primer personaje femenino de las obras de Flaiano, es una mujer atípica. Principalmente porque es una mujer de otra dimensión y de otro tiempo. Tiene la inocencia milenaria de un pueblo a los albores de la civilización, y el protagonista se da cuenta enseguida de la distancia insondable que hay entre los dos:

> "Peccato", dissi, "vivere in epoche cosí diverse!" Lei forse conosceva tutti i segreti che io avevo rifiutato senza nemmeno approfondire, come una misera eredità, per accontentarmi di verità noiose e conclamate.Io cercavo la sapienza nei libri e lei la possedeva negli occhi, che mi

[205] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 1221. Asimismo, es importante señalar una declaración muy parecida de Azcona: "Pues yo, como sentimiento, desconfío mucho del amor porque me parece que es una cosa muy pasajera, efímera, que alcanza cotas elevadísimas en determinados momentos y luego se acaba y no queda nada. No produce más que amargura y rencor cuando se pretende consagrar, perpetuar o hacer de él un sistema de vida." (Jesús Angulo, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *op. cit*).

> guardavano da duemila anni, come la luce delle stelle che tanto impiega per essere da noi percepia.[206]

Por esta razón Mariam es tan diferente de las demás mujeres que aparecen en las obras posteriores del autor. Ella es causa indirecta de la condena del hombre, pero principalmente es su víctima, tiene que morir para que él empiece su aventura. En las obras posteriores ya no nos encontramos con esta tipología de mujer de los orígenes de los tiempos. Las mujeres que ahora aparecen en sus páginas son plenamente mujeres del siglo XX, que comparten el malestar existencial de los hombres y sus degradaciones. Lucilla Sergiacomo destaca:

> I personaggi femminili più diffusi nelle sue opere narrative e nei frammenti appartengono infatti al genere della donna modern style: emancipata, rappresentativa compagna dell'uomo o degli uomini cui s'accoppia, instancabile frecuentatrice di feste e di riunioni mondane, questa donna ha come tratti comuni della sua caratterizzazione psicologica frivolezza e inautenticità, che la spingono a darsi tutto il giorno agli amici, probabilmente per non farsi dire: "non sai vivere", come fa la bella Anna Bac di Oh Bombay! , il prototipo più convincente della donna modern style.[207]

Anna Bac y Liza Baldwin, las principales figuras femeninas de *Il gioco e il massacro*, son dos mujeres modernas, libres de cualquier inhibición o lazo social. La primera vive su vida y su sexualidad completamente centrada en sí misma, sin darse cuenta o importarle que esto pueda llevar a la perdición al hombre que cree amarla. Liza Baldwin, por otra parte, es una joven y rica mujer aburrida de la moderna sociedad neoyorquina. Por lo tanto se entrega completamente a un capricho/hombre que la haga salir de su prisión, y acaba encerrándose -y encerrándole- en una relación asfixiante.

Todo lo que hemos visto hasta ahora tiene que ser matizado si nos referimos a algunas películas de Fellini. No nos referimos, por supuesto, a

---

[206] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 21.

[207] "Le donne raccontate da Flaiano", recogido en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit*. , p. 115.

películas como *La Dolce Vita* u *Otto e mezzo*, en las que la mujer juega un papel similar al que hemos estado viendo hasta ahora, sino a algunas películas anteriores (*Lo sceicco bianco*, *La strada*, *Le notti di Cabiria*), y también a *Giulietta degli spiriti*. En estos filmes, como ya se ha apuntado en el primer capítulo, lo "femenino" cobra una importancia capital, debido seguramente a la concepción del mundo del director. Hablamos de lo "femenino" y no del personaje femenino, porque en *Lo sceicco bianco* y *La strada* no se trata tanto de la preeminencia de la mirada femenina, sino del contraste entre el mundo masculino (Ivan y Zampanò) y el femenino (Wanda y Giulietta), que se resuelve en el contraste entre la razón, la convención, la fuerza bruta por una parte, y por la otra las ilusiones, la música, el ensueño y la pasión. En suma, el mundo de lo exterior y lo objetivo contrapuesto al mundo del arte y lo subjetivo. El contraste entre los dos mundos se resuelve en *Le notti di Cabiria* y *Giulietta degli spiriti* en un absoluto protagonismo del mundo femenino, con una visión tierna y comprensiva que ofrece un notable contraste entre la rotunda condena a la corrupción de un personaje como Marcello, en *La Dolce Vita*, y la humana comprensión hacia las desventuras de la entrañable Cabiria.

La mujer azconiana tiene unos rasgos muy parecidos a la de Flaiano. Ya hemos visto que en su obra también hay unas víctimas del egoísmo masculino. Por ejemplo Odette, la francesa seducida y abandonada por Miguel después del aborto en *Los Europeos*, o Maria, la mujer mono del film de Ferreri *La donna scimmia.* No obstante las obvias diferencias con Mariam, Odette y Maria también pertenecen a un mundo que es "otro" con respecto al del personaje principal. Son mujeres que no entran en el universo cultural del protagonista, no comparten su mundo y se encuentran en una posición de debilidad frente a ellos. Pero, como Mariam en la obra de Flaiano, Odette y Maria son unos de los poquísimos ejemplos de mujeres-víctimas en la de Azcona. En Azcona las relaciones o bien llevan a la destrucción o se basan puramente en el interés personal. Paco, en *Los Ilusos*, llega a humillarse frente a Amparo para sacar de ella un poco de dinero. Su relación al principio parecía auténtica y sincera. Pero si esta es una de las pocas relaciones en Azcona en la que parece que en un determinado momento haya habido amor, no hay que olvidar que desde el principio es una relación marcada por la anormalidad. En este caso la anormalidad física de ella (le falta un brazo),

que Paco en ningún momento consigue olvidar y superar. Veamos su reacción al encontrarse con ella la primera vez:

Se acercaba una mujer rubia, de acuoso, pero agradable mirar, alta y bien formada, a la que, sin embargo, le faltaba algo para ser atractiva. Paco lo descubrió inmediatamente: le faltaba un brazo, el izquierdo.

Y poco después:

> Amparo insistía y miraba a Paco. *Está guapísima*, pensaba él. Y a renglón seguido: *Sí, pero es manca.*[208]

Por lo tanto, hay que suponer, el amor para Azcona es imposible. Y es imposible porque en la relación de pareja la mujer se convierte siempre en un peso para el hombre, tratando continuamente de aniquilar todas sus aspiraciones. Tenemos numerosos ejemplos de ello en las películas de Azcona. Ya hemos hablado de Petrita de *El Pisito* y de su inaguantable comportamiento para con Rodolfo[209]. Otro paradigmático ejemplo de un hombre aniquilado por las mujeres lo tenemos en el film de Berlanga *La boutique*. En la película el protagonista, Ricardo, no es un santo ni mucho menos. Engaña desde siempre a su mujer, Carmen, y es insensible a sus deseos y necesidades. Pero cuando su suegra le da la falsa noticia de que su mujer está muy enferma y de que le queda muy poco tiempo de vida, Ricardo cambia por completo. No es un cambio sincero, porque la consiente en todo esperando que pronto muera y lo deje libre y sin remordimientos, pero Carmen, aunque no sabe la razón del repentino cambio de su marido, se aprovecha enseguida de la situación, esclavizándolo por completo. Quiere que todo el mundo de su marido se mueva alrededor de ella, y cuando lo ha obtenido, se cansa. Ahora es ella la que lo engaña y lo excluye de su vida. Él aguanta sólo porque cree que pronto será libre, pero cuando Carmen le anuncia

---

[208] R. Azcona, *Los Ilusos*, *op. cit.* , páginas 65 y 75 respectivamente..

[209] A este propósito, se podría añadir un párrafo clave de la novela *El Pisito*: "Retuvo[doña Martina] la mano de Rodolfo entre las suyas, posesiva, acariciándosela como si acariciara al gato, y Petrita, convencida de que le estaba arrebatando lo que era suyo, se abalanzó fieramente sobre la otra: con los brazos abiertos en cruz sobre la mesa y sus manos entre las de las dos mujeres, Rodolfo tuvo la desagradabilísima sensación de estar esposado por partida doble, en los dos sentidos del vocablo y para siempre." (en R. Azcona, *Estrafalario1*, *op. cit.* , p. 217).

que ha ocurrido un milagro, que no va a morir y que nunca se librará de ella, decide matarla. Y es en ese momento cuando hasta el azar se pone del lado de la mujer: el hombre cae víctima de su propio plan homicida mientras madre e hija ya tienen fichada a la próxima víctima.

Es más o menos lo que ocurre también en *¡Vivan los novios!*, con el hombre víctima de su madre y de su futura mujer. Pero sin duda el resultado más extremo del análisis de la relación hombre-mujer Azcona nos lo da, junto con Berlanga, en *Tamaño Natural.* Michel intenta huir de su patético matrimonio y de una sociedad a la que rechaza construyéndose un mundo propio y a su medida junto con su muñeca. Ella, pasiva y hermosa, encarna a sus ojos todas las mujeres deseadas y deseables del mundo entero. Por esta razón a lo largo de la película la va llamando con nombres diferentes: ella es Brigitte y también es Camille; puede ser Monique o Cayetana, según sus deseos. Frente a ella se muestra libre de inhibiciones y, en un primer momento, feliz. Pero su felicidad dura hasta que la muñeca se convierte en una verdadera obsesión para él, en ella se concentra todo su universo y los celos empiezan a enloquecerlo. Siente celos porque se da cuenta de que la muñeca despierta los instintos más brutales y escondidos de todos los que tienen ocasión de verla. Frente a un objeto de facciones humanas en el que todos pueden proyectar sus más íntimos deseos sin temor de ser juzgados, tanto hombres como mujeres sienten despertar en sí su animalidad escondida. Michel se da cuenta de ello y empieza a detestar la muñeca, pero sabe que de su obsesión podrá librarse solamente con la muerte (de hecho, cuando en un momento de cólera contra ella la mata con un rito oriental y la encierra en su caja, él mismo enferma por el dolor de su ausencia). Pero cuando Michel muere ahogado en el Sena –¿voluntaria o involuntariamente?- otra víctima ya se vislumbra a lo lejos.

Intentemos ahora ver en concreto el porqué de una solución tan extrema como la utilización de una muñeca para representar definitivamente la disolución de las relaciones entre hombre y mujer. En la base de todo está, en nuestra opinión, la dificultad o la incapacidad de comunicación. Ésta, como ya hemos visto, es una de las características más destacadas de los personajes de Rafael Azcona, así como de los de Flaiano y, más en general, de muchos escritores del siglo XX. No nos parece que la visión misógina sea el centro de la película. A diferencia de las que hemos citado anteriormente, como *La boutique* o *¡Vivan los novios!*, en las que se reflejaba la condición de un hombre esclavizado durante

toda su vida por las mujeres (la madre, la novia/esposa) y que parecen la representación más inmediata del lema de Azcona según el cual todas las novias van convirtiéndose en mujeres gordas, insoportables y feas; *Tamaño Natural* es una reflexión mucho más profunda sobre la soledad del hombre y su dificultad para vivir en un mundo moderno que no acepta la diversidad. El matrimonio de Michel es un fracaso no porque la mujer sea una bruja, sino porque ambos viven en dos mundos separados e independientes. Comparten la rutina sin conseguir compartir nada más. Y si Michel sufre por esta situación y se refugia en los brazos de una mujer de plástico, Isabel (su mujer), también sufre y llega a humillarse frente a él cuando pretende tomar el lugar de la muñeca y es rechazada. Y la mujer de plástico no es, ni mucho menos, el símbolo de la mujer ideal, sino más bien el símbolo de la degradación absoluta de las relaciones sociales, que pueden existir solamente si el diálogo es unilateral. Michel se siente feliz con la muñeca porque con ella no tiene que enfrentarse. Con ella no hay posibilidad de diálogo ni de confrontación ni hay necesidad de ponerse en juego para ser aceptado. Por ello el film nos parece de una actualidad sorprendente, en estos difíciles momentos en los que es noticia frecuente la de parejas destrozadas por supuestas "infidelidades" a través de la red de Internet. Efectivamente, la muñeca podría ser el *chat* de los años setenta (por supuesto sin las características de fenómeno de masas que la red informática representa), un medio a través del que se puede evadir de la realidad sin necesidad de ponernos en discusión.

Como veremos, también en *El Anacoreta* lo que lleva al suicidio a Fernando no es tanto la invasión de su espacio por parte de una mujer en concreto, sino la invasión de su espacio por parte de todo lo que esa mujer representa: la sociedad de la que había querido huir, los intereses económicos, la falsedad, la mezquindad.

3.1.10. La metamorfosis

Un tema sin duda central en la obra de Flaiano es el de la metamorfosis. La obra que más concretamente aborda este tema es *Il gioco e il massacro* en el que se recogen los dos relatos largos "Oh Bombay!" y "Melampus". Como introducción a los dos relatos, Flaiano escribe:

> I manoscritti che seguono sono stati trovati in due bottiglie. Si riflettono l'uno nell'altro e si completano, ed è questo il fine che li unisce. Il primo, Oh Bombay!, racconta la trasformazione di un uomo; il secondo, Melampus, la trasformazione di una donna. Come quei suppliziati di una volta, chiusi in casse dalle quali sporgevano soltanto con la testa, essi si riconoscono e, per ingannare il tempo della pena, raccontano le loro storie, sempre meno improbabili in una societá dove la metamorfosi è una vita di ricambio, tra il gioco e il massacro. [210]

Se trata, por lo tanto, de una doble metamorfosis. La de un hombre, Adamante, que de homosexual pasa a heterosexual en un deseo urgente de "normalidad", y la de una mujer, Liza Baldwin, que se convierte en perro para huir de una sociedad que la asfixia. En ambos casos, como advierte Flaiano, "la metamorfosis es una vida de repuesto entre el juego y la masacre". La transformación es el último y desesperado intento de huida de unos personajes que se rebelan a seguir atrapados en un rol que la sociedad les ha impuesto. Por lo tanto, la metamorfosis es un impulso positivo de rechazo, aunque luego no de los resultados que el personaje esperara. No sabemos si Liza ha conseguido la felicidad en su dedicación perruna a Giorgio Fabro (pero ¡qué desoladora es la imagen que nos da Flaiano de una sociedad que te impulsa a desear ser un animal con tal de huir de ella!), pero sí sabemos que la transformación de Adamante y su obsesión por encontrar una relación normal lo llevan al fracaso y al borde de la locura.

Hay que aclarar que en Flaiano el tema de la metamorfosis adquiere un matiz bastante peculiar, irónico-crítico y, en suma, muy "flaianeo".Se trata de una visión casi de farsa de un tema que había sido tan trascendente a principios de siglo. Pero desde entonces la sociedad y los hombres han cambiado mucho, y Flaiano lo sabe. Así lo explica en una entrevista con Aldo Rosselli:

> ...perché questa società, forse, non merita altre metamorfosi. Questa società che noi vediamo, così allegrotta, correre come il mulo sugli orli degli abissi, accettando le vacanze, accettando le Canzonissime, forse non merita Kafka. Kafka andava bene nella Mitteleuropa dell'avant-guerre, cioè quando il bubbone stava crescendo e ormai si sapeva che il cancro

[210] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 674.

> c'era. Qui il malato è troppo debole e troppo frivolo per avere sintomi seri. [211]

Por lo tanto, "banalización" del tema de la metamorfosis como ulterior crítica hacia la sociedad contemporánea que solamente vive de exterioridad, pero también metamorfosis como última posibilidad de rebelión del hombre. Flaiano y Azcona se interesan por las posibilidades de rechazo del hombre hacia la sociedad y lo reflejan el primero a través de la metamorfosis y la renuncia a la propia identidad, y el segundo a través del encierro en la soledad de un mundo propio y diferente. Por ello en los apartados siguientes veremos por un lado *La cagna*, de Marco Ferreri, basada en "Melampus", y por el otro *El Anacoreta*, de Juan Esterlich, porque ambas películas comparten esta visión peculiar que tenían ambos autores.

Pero es interesante notar que también Azcona se sintió atraído, en cierto momento, por el tema de la metamorfosis. En realidad no se trata de un ejemplo muy conocido porque es un proyecto que nunca llegó a realizarse, pero puede resultar bastante interesante citarlo en esta ocasión. Entre las historias de Luis García Berlanga y Rafael Azcona que quedaron guardadas en un cajón, había una a la que ambos parecían tenerle mucho cariño. Así lo recuerda el director valenciano:

> La que más nos ha gustado a los dos de las que se nos han quedado en el cajón (ahora ya sería tarde, porque ya se han hecho muchas películas de cambio de sexo y estas cosas), es una que se llamaba *Arturo*. Era la historia de un seminarista que tenía problemas de turbación y feminidad. Se ofuscaba y se convertía en mujer.[212]

Está claro que el interés de Berlanga y Azcona no está centrado en la metamorfosis del personaje en sí, sino en una profunda crítica a la Iglesia que, siempre en palabras de Berlanga, quería "seguir tiranizando a ese personaje, aunque hubiese cambiado de sexo", y también en el hecho de que el film se podía convertir en una ocasión más de exploración en un universo erótico y perturbado

[211] Entrevista recogida en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 1212-1213.

[212] Jesús Ángulo, "De seudónimos y antónimos. Entrevista con Luis García Brerlanga", *Nosferatu*, 3, abril 2000, pp. 56-60. Edición digital en cervantesvirtual.com.

que un personaje como Arturo podía ofrecer. De todas formas, resulta evidente la curiosidad de los dos autores por un tema tan presente en la época.

3.1.11. El elemento fantástico

Estrechamente ligada al tema de la metamorfosis está la presencia del elemento fantástico. Ya hemos señalado que lo fantástico es algo bastante preponderante en la obra de Flaiano. Si en sus colaboraciones con Fellini parece prevalecer lo aéreo y fantasioso, en su obra literaria la preferencia va sin duda a lo fantástico o, mejor dicho, a lo neo-fantástico, a la inserción en el relato de pequeños elementos e indicios desestabilizadores que van más allá de la realidad externa y objetiva y que condicionan la interpretación de la historia. Se trata de pequeñas ambigüedades en la narración, en la imposibilidad, para el lector, de dar una interpretación unívoca y racional de los hechos contados. Ya he subrayado que esta es la función del pequeño televisor de Adamante, que, a través de sus imágenes, hace penetrar en la vida del protagonista un sinfín de mundos paralelos que llenan de incógnitas la interpretación del lector.

El gusto por la interpretación múltiple de la realidad le viene a Flaiano de la concepción del mundo exterior como caos y como absurdo. Siendo absurda y caótica, la realidad no puede ser interpretada unívocamente. Por ello, ya lo hemos visto, prima el intento, desde su primera novela, de construir historias basadas en la ambigüedad de la narración y en la no fiabilidad del narrador.

A pesar de la predilección por el elemento fantástico, Flaiano, ya lo hemos señalado, no es extraño a los vuelos de fantasía. Pero nunca es fantasía por el puro gusto de evasión. Siempre, bajo el aspecto desenfadado y entrañable de la fábula, se enmascara una clara intención crítica. Nos referimos, por ejemplo, al viaje imaginario en el país de los pobres en la sección del *Diario Notturno* titulada "Supplemento ai viaggi di Marco Polo",[213] evidente crítica de la Italia fascista; o a las ya citadas películas con Fellini, en las que el amor por el sueño y la fantasía del director en múltiples ocasiones se unen al contundente sentido crítico de Flaiano; o a la mismísima *Calabuch*, que ya hemos visto ser en superficie una

[213] En E. Flaiano, *Opere. 1947*-1972, *op.* cit. , pp. 285-316. Editada póstuma en una versión más completa con el título de *Il Cavastivale* en el volumen E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 121-188.

bondadosa fábula de buenos sentimientos, pero esconder una lúcida crítica a numerosos aspectos de la vida y de las costumbres españolas de la época.

Por lo que concierne a Azcona, en diversas ocasiones el riojano ha afirmado que es "incapaz de disfrutar de nada que no tenga los pies en el suelo", y, efectivamente, en la mayoría de sus películas y en sus novelas, la base está siempre sólidamente anclada en la realidad, y de allí evolucionan las deformaciones y distorsiones críticas que ya hemos analizado. Pero en ocasiones Azcona participa también en proyectos bastante fantasiosos y fantásticos. Como ejemplo queremos citar el testimonio que nos da Casimiro Torreiro en el artículo "Nosotros, que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *Gauche Divine*". Se trata del argumento de un film que nunca llegó a realizarse, ideado por Azcona junto con Jacinto Esteva. El largometraje, que debía titularse *Ícaro*, tendría un final "de película":

> El propio Julián [el protagonista], con sus contradicciones a cuestas, provocará un final realmente apocalíptico, que es el que Azcona recuerda con perfecta claridad, aunque haga ya casi 30 años que escribió el guión: munido de unas alas construidas por él mismo, se acercará a la casa de Adriano, en la que están el resto de los integrantes de la microsociedad ibicenca que frecuenta, y se lanza falsamente al vacío, del que por un fallo técnico queda colgando, perfecta metáfora visual de su propia vida, de un acantilado.[214]

Pero es evidente que el universo temático de Azcona está, en definitiva, profundamente enraizado en la realidad. Que a veces se permita una visión más fantasiosa es bastante natural y se inscribe en un derecho que tanto Flaiano como Azcona reclaman: el derecho a la contradicción.

3.1.12. El derecho a la contradicción y la confusión de los géneros

> ¿Vosotros tenéis noticia de alguien, si no se trata de un caso clínico, que sea siempre igual, que no se contradiga nunca, que disponga de un sistema de ideas cerrado y perfecto? Los hombres –y las mujeres, naturalmente- configuramos nuestras vidas con ideas que antes o después

[214] L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 338.

> se convierten en material de derribo. De manera que, ¿cómo no va a haber contradicciones? Pues claro que las hay.[215]

Son palabras de Azcona que nos introducen al hecho de que en su obra, tanto como en la de Flaiano, y en su ideología no faltan contradicciones evidentes y apuestas a veces contradictorias (realidad/fantasía; pesimismo/fe en los buenos sentimientos; búsqueda de la soledad/deseo de integración, etc.), que los dos defienden afirmando su derecho a contradecirse. Es otra de las maneras que tienen de reflejar la condición del hombre moderno, un hombre que no tiene (aunque a veces lo crea) la verdad en los bolsillos y que pasa toda su vida viendo cómo sus supuestas certezas se derrumban y se reconstruyen a cada paso.

La defensa de la contradicción lleva consigo también la necesidad de experimentación con respecto a los géneros literarios (y cinematográficos, por supuesto) establecidos. Azcona viene a afirmar:

...me resisto a admitir la existencia de alguien perfectamente definido. Supongo que por eso abomino de los géneros en literatura y, naturalmente, en el cine. [...] lo que me parece estupendo es la confusión de los géneros, que es como hablar de la confusión de la vida. Eso es lo que a mí más me gusta y creo que es el camino por donde he transitado siempre.[216]

Por lo tanto, parece evidente que ambos autores aspiran a la confusión y a la experimentación con los géneros. Azcona experimenta muchísimo, sobre todo en el cine: sus comedias evolucionan hacia la tragedia y viceversa; en sus reflexiones históricas entran elementos fantásticos; un film del oeste como *Non toccare la donna bianca* se desarrolla en pleno centro de París con personajes completamente grotescos;[217] y no olvidemos esa película fuera de todo encasillamiento de géneros que es *El Anacoreta*.

---

[215] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, "Una manera de ver el mundo", en *Nosferatu*, 3, abril 2000, pp. 4-29. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[216] *Ibídem.*

[217] Por lo que concierne a la confusión de los géneros en el cine de Marco Ferreri, consúltese el artículo de José Luis Guarner, "Cómo subvertir géneros tradicionales en cuatro lecciones (que podrían ser más) a cargo del profesor Marco Ferreri, aproximadamente transcritas por el estudiante José Luis Guarner" (en E. Riambau, *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, *op. cit.* , pp. 59-66).

Asimismo, también en Flaiano la experimentación es evidente. Sobre todo en su obra literaria, el italiano evolucionó hasta el límite de la disolución de los géneros.

> "Perché non ne ho fatto un dramma?" [se pregunta el autor] Ma perché farne un dramma quando se ne può fare un film? Perché farne un film quando se ne può fare un articolo? Perché un articolo quando se ne può fare una nota?[218]

Son palabras de Flaiano recogidas en una ya citada entrevista con Gianni Rosati y, efectivamente, se trata de una pequeña reflexión de lo que ha ido haciendo en su obra. Flaiano ha experimentado con todo, ha escrito una novela (*Tempo di uccidere*), varios relatos largos (recogidos en *Una e una notte* y *Il gioco e il massacro*), relatos cortos (en *Diario notturno* y *Le Ombre bianche*), relatos cortísimos (en *Diario notturno*, *Diario degli errori*, *La solitudine del satiro*, *L'occhiale indiscreto*), hasta llegar a sus famosos aforismos, que ha diseminado por toda su obra, hasta en la novela y en los relatos largos. El autor va disgregando los géneros porque no se siente cómodo en ellos, "perché non è più possibile la struttura complessa e vasta in un mondo dove tutto è disperso, in frantumi, e si distrugge tutto ciò che c'è per rifarlo nel modo più volgare, né è neppure possibile mettervi ordine e misura" señala Giorgio Barberi Squarotti[219], destacando la importancia ideológica y temática del recurso de la disolución de los géneros. Efectivamente, no se trata sólo de una experimentación formal, sino todo lo contrario: es una continua búsqueda que el autor hace para simbolizar, en el conjunto de sus escritos, el absurdo y el caos de la época en la que le ha tocado vivir. Y si esta época superficial y mezquina bien se puede resumir a través de sus brillantes aforismos, toda su obra está llena de ellos, que se repiten idénticos a veces en contextos bastante diferentes, para significar también la relatividad de toda posible (o imposible) interpretación.

Se hace importante destacar que, para ambos autores, la confusión y la mezcla de géneros se inserta en una búsqueda constante de realismo en el arte. Un realismo que, como hemos señalado en varias ocasiones, va más allá de lo inmediatamente perceptible y que se compone de todas los matices que la realidad

[218] Entrevista recogida en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1204.

[219] "Flaiano narratore", en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit.* , p. 40.

a veces esconde a una mirada superficial. Por ello, Flaiano y Azcona rechazan la estilización y la selección parcial de una realidad verosímil y universalmente aceptada que el rígido envase de los géneros siempre requiere.

3.1.13. Entre moralismo y escepticismo.

He aquí una de las más importantes diferencias entre las dos formas de enfrentarse a la realidad de Ennio Flaiano y Rafael Azcona.

Como bien ha señalado Emma Giammattei en su artículo "Tra moralismo e scetticismo"[220], la visión de Flaiano ha oscilado siempre entre la suprema fe, de origen ilustrado, en la posibilidad de las artes de llevar el hombre al conocimiento y mejorar su condición, y un profundo pesimismo sobre la época presente, que le lleva a declarar, en varias ocasiones, la inutilidad de todo tipo de arte y, sobre todo, de la literatura. Pero si, a pesar de todo, Flaiano se decide a escribir es porque no pierde nunca la esperanza de dejar, con su retrato lúcido y amargo de la Italia de esos años, un modesto aviso para los pocos hombres que aún están dispuestos a recogerlo.

De acuerdo con Geno Pampaloni, es imprescindible apuntar que:

> ... Flaiano non era uno scettico. Il suo pesimismo era allegro e corroborante; teniamoci pure sui toni bassi del vocabolario: l'alacrità della sua intelligenza era un esercizio di fede. La sua tenerissima e ben vigilata malinconia era la malinconia di un deluso.[221]

No nos parece que el pesimismo de Flaiano fuera, como afirma Pampaloni, *allegro e corroborante* y ya hemos destacado cómo ese pesimismo se va endureciendo más y más con el pasar de los años y con la desilusión cada vez más profunda acerca de la falta de valores morales en los hombres, pero sí estamos de acuerdo en destacar que el mismo hecho de escribir y de utilizar su lúcida inteligencia como pequeño grano de arena al servicio de un posible resurgimiento moral era para Flaiano un profundo ejercicio de fe. Siguiendo con las palabras de Pampaloni,

---

[220] Recogido en AA. VV. , *La critica e Flaiano*, *op. cit*. , pp. 31-41.

[221] Geno Pampaloni, "Flaiano: l'uomo e l'opera", en AA. VV. , *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1982, p. 12.

> Le due qualità di moralista e di narratore fantastico si dispongono per così dire a incrocio. La sua fantasia si esercita primariamente nelle "moralità", è soprattutto una fantasia del giudizio; e per converso il suo moralismo è agilissimo, acrobaticamente rapido, nel disincagliarsi da qualsiasi schema o ruolo, e nel riconquistare alla ragione lo spazio vitale della fantasia. [222]

Es una fe, la de la razón y la fantasía unidas en el arte como supremo esfuerzo de reconducir al hombre hacia una condición menos superficial y alienada y a la vez más genuina y profunda, que nunca muere en Flaiano, incluso en los momentos de mayor desilusión y desasosiego, como podemos ver en los pequeños relatos que componen *Le ombre bianche*, su última obra. Son relatos en los que la fantasía, la creatividad y las ilusiones luchan contra el aburrimiento y la banalidad de la vida cotidiana. Flaiano los introduce casi como un testamento ("Poiché la realtà comincia a superare la satira, penso che sia tempo di raccogliere queste ombre bianche [...] Credo che insieme narrino la storia di un io che detesta l'inesattezza ed è stato sopraffatto dalla menzogna."[223]), testamento cuya esencia podría ser resumida en una pequeña iluminación ya citada en este trabajo: "Andiamo a cena. E che ci sia Sheherazade."[224]

Por lo contrario, Azcona nunca adquiere una postura moralizante. Su escepticismo es profundo e inmutable desde el principio. Veamos lo que declara Josefina Aldecoa:

> Sin embargo Rafael Azcona no trata de llevar al hombre al camino recto. No es un iluminado ni un justiciero sino un escéptico. El escepticismo es una de las claves fundamentales, en mi opinión, de la obra literaria de Rafael Azcona.[225]

Efectivamente, se puede afirmar que el pesimismo de Azcona es aún más profundo e impenetrable que el de Flaiano. Es un pesimismo que no está amparado por la fe en la razón y menos aún por la esperanza de que la fantasía y

[222] *Ibídem*, p. 16.

[223] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit*. , p. 1190.

[224] En el relato "Il califfo incontentabile", *ibídem*, p. 1218.

[225] En el prólogo al volumen de R. Azcona, *Estrafalario 1*, *op. cit*. , p. 20.

la imaginación puedan, en un futuro quizás lejano pero posible, mejorar las cosas. Azcona no pretende proponer solución alguna, simplemente quiere reflejar su particular visión del mundo para ponerlo todo en discusión y reflejar también a los hombres que le rodean y sus tragicómicas situaciones para reírse un poco con ellos y de ellos y, de paso, de sí mismo.

3.2. *El Anacoreta* y *La cagna*/ *Melampo*

"Incluso hay otras películas de Ferreri, como *La cagna* –otro retrato límite de una pareja- que también se podría pensar que está escrito por Azcona."[226] Son palabras de Juan Carlos Frugone que nos sirven para señalar una vez más cuánto se acercan los universos de Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Porque, a pesar de que *La cagna* podría parecer escrita por Azcona, el riojano no colaboró en la realización de esta película que está basada –he ahí lo sorprendente- en el relato de Flaiano "Melampus". Es por esta razón que en el presente apartado se analizarán dos películas bastante significativas: *La cagna*, de Marco Ferreri, y *El Anacoreta* de Juan Esterlich. Ambos filmes se basan en dos cuentos originales de Flaiano (la primera), y Azcona (la segunda), y han sido reunidos en este capítulo sobre las afinidades y las diferencias de los dos autores porque en ellos se encuentran ejemplificadas muchas de las temáticas comunes que hemos estado viendo hasta ahora y porque ambos constituyen una importante última síntesis del pensamiento de nuestros autores antes del fallecimiento de Ennio Flaiano en 1972.[227] Antes de seguir con el análisis paralelo, tenemos que precisar que *La cagna* es una película que Marco Ferreri ha realizado basándose en el relato "Melampus", no en el guión anteriormente escrito por Flaiano[228], y que de este relato ha extraído algunos elementos, excluyendo muchos otros que para Flaiano eran imprescindibles. Por lo tanto, guardando el film de Ferreri un parecido bastante lejano con el guión y el relato de Flaiano, al momento de analizar las idas

[226] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 77.

[227] En realidad, *El Anacoreta* es de 1976, por lo tanto posterior a la muerte de Flaiano, pero el relato en el que el film está basado es, según testimonia el mismo Azcona, mucho anterior a la efectiva realización de la película, siendo todavía de la época de su colaboración en *La Codorniz*.

[228] Publicado por Einaudi en 1978.

del autor sobre este film, nos centraremos más en el guión por él escrito (*Melampo*), que en la efectiva realización de Ferreri.[229]

3.2.1. *El Anacoreta*, ficha técnica y artística

El Anacoreta, 1976.
Director: Juan Estelrich;
Argumento: Rafael Azcona;
Guión: Rafael Azcona y Juan Estelrich;
Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Martine Audo, Jose María Mompin, Charo Soriano, Claude Dauphin, Maribel Ayuso, Isabel Mestres.

Argumento: Fernando Tobajas es un moderno anacoreta que, hace ya once años, ha decidido encerrarse en su retrete. De su cuarto de baño Fernando no sale nunca, pero en él puede entrar todo el que quiera: su mujer Marisa, el amante de ella Augusto, su hija Sandra, la criada Clarita... El único contacto que Fernando mantiene con el mundo exterior es a través de unos mensajes que escribe y encierra en tubos vacíos de aspirinas, para descargarlos luego por el retrete, sin creer, en el fondo, que lleguen a ninguna parte. Pero un buen día un detective se presenta en casa de Fernando con la noticia de que alguien se ha enterado de su existencia por medio de uno de esos mensajes. Fernando se entera de que se trata de miss Arabel Lee, una joven mujer que, según le informa inmediatamente el detective, mantiene relaciones con el millonario Mr. Boswell. Al cabo de pocos días la misma Arabel, mujer preciosa, se presenta en casa de Fernando con la declarada intención de sacarle de su encierro. Arabel se gana rápidamente (por medio de su dinero) a toda la familia de Fernando para que la ayude en sus planes. El anacoreta se da cuenta enseguida del capricho de la mujer, pero no puede evitar empezar a sentir algo por ella, hasta que llega a enamorarse. Dos veces Mr. Boswell se presenta en casa de Fernando para recuperar a Arabel, y, no habiendo conseguido corromper a Fernando para que salga de su aislamiento, maquina un plan infalible: se lleva a toda su familia y les deja, a él y a Arabel, solos y sin

[229] Para una detallada y completa crónica del génesis del guión/relato/film de Flaiano/Ferreri, véanse las notas de Aldo Tassone en Ennio Flaiano, *Melampo*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 153-169.

dinero. Boswell sabe perfectamente que de esta manera Fernando se verá obligado a salir, por lo menos para no morirse de hambre. Efectivamente, los dos consiguen resistir muy poco sin la ayuda externa y al final Fernando tiene que tomar la decisión de dejar para siempre su retiro, junto con Arabel. Pero la mujer, que en principio estaba dispuesta a quedarse con él en su encierro, no está dispuesta a hacerlo cuando él salga y se convierta en una persona normal, una más. Por lo tanto Fernando, de nuevo solo y esta vez definitivamente, se arroja por el balcón.

3.2.2. *La cagna*, ficha técnica y artística

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La cagna, 1972.
Director: Marco Ferreri;
Argumento: Basado en el relato original de Ennio Flaiano "Melampus";
Guión: Marco Ferreri, Ennio Flaiano, Jean-Claude Carriere;
Intérpretes: Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Corinne Marchand, Michel Piccoli.

Argumento: Giorgio, pintor francés que vive retirado en la soledad de una isla desierta, con la sola compañía de su perro, Melampo, se encuentra un día con la preciosa Liza, una joven cuyo carácter complejo y a veces incomprensible la ha llevado a abandonar a los compañeros con los que iba de viaje por esas islas. Liza empieza con Giorgio una relación cada vez más excluyente, llegando al extremo de matar a Melampo para poder convertirse ella misma en su perro y su única compañía. Pero un día el hijo de Giorgio llega a la isla con la noticia de que su madre ha intentado suicidarse. El pintor tiene que volver a casa y deja a Liza de guardia en la isla, con la promesa de que pronto volverá. Pero Liza se presenta en su casa en París, ante su mujer y su hija. Giorgio lee la incomprensión en los silencios de su mujer y decide volver a la isla, junto con su fiel Liza. Pero allí las cosas van haciéndose cada día más difíciles, sobre todo por la falta de comida y el mal tiempo. Por ello, Giorgio decide reparar su vieja avioneta y dejar definitivamente su isla, acompañado por Liza.

Argumento de *Melampo:* Giorgio Fabro, guionista y escritor de mediana edad que lleva en Nueva York algunos meses y está por marcharse, se encuentra un día con

la joven y fascinante Liza Baldwin, con la intención de entregarle su perro, Melampo. Pero las cosas no van como el hombre había planeado y Giorgio acaba quedándose con el perro. Y con Liza. Porque, a partir de esa situación casual, Giorgio y Liza empiezan una relación intensa y excluyente. Giorgio no vuelve a Italia y se muda con Liza a la casa de campo de ella, en Chappaqua. Progresivamente, va dándose cuenta, en principio con asombro y luego con paulatina preocupación, de que Liza va asumiendo unos comportamientos muy extraños. En suma, de que está transformándose en un perro. Ella se entrega completamente a él como un perro a su amo y la situación perdura hasta que Giorgio, un poco angustiado por las inesperadas reacciones de Liza, llama a un amigo psiquiatra, Murphy. Liza, dándose cuenta de la "traición" de Giorgio cambia por completo de actitud, y vuelve a ser la mujer mundana y frívola de antaño, desinteresándose por completo de él. Pero Giorgio, con esta nueva Liza, se siente perdido y no sabe recuperar su libertad. Cuando ella decide dejarlo, él arroja nerviosamente un pequeño bastón al agua, y Liza se tira, nuevamente perro, a recogerlo.

3.2.3. La huida hacia la soledad

Cuenta Azcona, sobre el génesis de *El Anacoreta*:

> Paco Molero le dice una noche a Juan Esterlich que Alfredo Matas necesita una película española para poder importar cine americano; si Juan se compromete a dirigir un *spaghetti western* que cueste menos de catorce millones de la época, la cosa está hecha. Yo, metiéndome en lo que no me llaman, le digo a Juan que con aquel dinero sólo puede hacer un *western*, *spaghetti* o no, que se desarrolle en un retrete, y como es de noche y tomamos copas, yo me acuerdo de algo que he escrito en *La Codorniz* sobre un tipo que decide encerrarse en el baño de su casa. Y de ahí sale la película.[230]

[230] Declaraciones de R. Azcona a E. Riambau y Casimiro Torreiro, en "Entrevista. Una manera de ver el mundo", *op. cit.*

Así pues, a partir de un antiguo cuento suyo[231], Rafael Azcona construye, junto con Juan Esterlich, una película que lleva hasta sus últimas consecuencias algunas temáticas sobre las que había estado reflexionando a lo largo de muchos años. No hay que olvidar que 1976 es también el año de *L'ultima donna* de Marco Ferreri, que pocos años antes había colaborado en *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno* (1974) de Luciano Salce y en *La Grande Bouffe* (1973) de Marco Ferreri y que al año siguiente participará en la realización de *Ciao maschio* de Ferreri y de *Mi hija Hildegart* de Fernando Fernán Gómez. Por lo tanto, se aprecia enseguida que *El Anacoreta* se inserta en una posición importante dentro de la investigación de Azcona sobre el poder de destrucción de la mujer. Se trata de mujeres que sobreviven siempre al hombre que han destruido o humillado, aunque con diversas matizaciones. No obstante, hay que subrayar una vez más que Azcona nunca se interesa por la mujer como argumento único y central (aunque, por ejemplo, en 1975 participe en un film como *Pim, Pam, Pum...¡Fuego!* de Pedro Olea, que nos presenta a un personaje femenino central y psicológicamente profundo y completo: Concha Velasco /Paca) y que esta es una

[231] Parece interesante señalar por entero una parte del artículo de Casimiro Torreiro, "Nosotros que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *gauche divine*" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*. , pp. 327-343) que atestigua una pequeña polémica que tuvo Azcona con el director Jacinto Esteva en merito a la "paternidad" de la idea de *El Anacoreta*: "Las relaciones de amistad entre Azcona y Esteva continuaron todavía un tiempo más, a pesar del definitivo alejamiento del segundo del cine, aunque se verían luego perjudicados por un episodio amargo, que de alguna manera clausura abrupta y tristemente los años de la bohemia barcelonesa de ambos. El origen del conflicto fue otro proyecto, *El Anacoreta* (1976) de Juan Esterlich, con quién Azcona escribió un guión que, según el guionista, se basaba en un cuento publicado años antes por él en *La Codorniz* [...]. A pesar de la existencia de ese cuento anterior, Esteva sostenía que la idea del film era enteramente suya, y de hecho, envió a sus abogados al propio guionista, con el fin de que desistiese de figurar en los créditos del film. El asunto no llegó a mayores, y Azcona afirma todavía hoy que jamás se tomó a mal el asunto, y que su consideración personal por Esteva quedó intacta, a pesar del desagradable asunto de los abogados. No es menos cierto que, con el título de *Adiós, mundo cruel*, Esteva había patentado una sinopsis argumental en el Registro de la Propiedad Intelectual de la ciudad condal, con fecha junio de 1975, número de depósito legal B. 25.276/1975, argumento que se parece mucho al film de Esterlich. Y no lo es menos que el propio Esteva, haciendo efectivo su rechazo frontal contra la realidad, terminaría por encerrarse en su lavabo, donde mucho más radicalmente que el personaje de *El Anacoreta*, moriría un día de septiembre de 1985, a consecuencia de la masiva ingestión de drogas." (p. 343).

de las razones de la ruptura de su colaboración con Ferreri, que se va interesando por el universo femenino como polo positivo y vital, en contraste con la inmovilidad y pérdida de valores del hombre, como ya empezaba a vislumbrarse en *Ciao maschio*. Asimismo, tampoco Flaiano, en ningún momento, quiso hacer una película centrada en el personaje femenino, ni mucho menos una película misógina. En los "Appunti su *Melampo*", apunta:

> ... io vedo il "mio" film, non un film che vedrebbe ad es. un De Sica (e sarebbe un film di grande successo, non ne dubito) o come lo vedrebbe uno dei nostri giovani misogini o simbolisti, cioè un film contro la Donna, e contro il Sistema. Questa è soltanto la storia di due persone che devono bene o male continuare a vivere nella società, con una certa malinconia e qualche paura.[232]

En efecto, lo que le interesa a Azcona es el punto de vista masculino, en el que el universo femenino entra como un viento arrasador y destructor. Y precisamente esta puede ser una de las interpretaciones clave de la película *El Anacoreta*.

Asimismo, Ennio Flaiano estuvo trabajando muchos años en un guión que hubiera querido dirigir él mismo (aunque nunca tuvo la ocasión), y que llevaba el título, como ya hemos visto, de *Melampo*. Cuando se dio cuenta de que nunca llegaría a realizar el film, Flaiano trasformó el guión en cuento, con el título de "Melampus", y lo publicó junto con "Oh, Bombay!" en el volumen *Il gioco e il massacro* en 1970. Dos años más tarde Ferreri realizó su adaptación a la gran pantalla, aunque es consabido que el resultado no pareció satisfacer a Flaiano.[233]

De todas maneras, *La cagna* / *Melampo* / "Melampus" recoge unas temáticas esenciales y constantes en Flaiano, a partir, como ya se ha subrayado en el caso de Azcona, por la centralidad de la mirada masculina.

---

[232] En E. Flaiano, *Melampo*, *op. cit.* , p. 133. También en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 887.

[233] En *La solitudine del satiro* escribió: "Sono stato a vedere di soppiatto un film tratto da un mio racconto e non l'ho riconosciuto. Eppure intorno a me si parlava di diritti e di proprietà d'autore. Eccomi dunque decaduto dalla mia qualità di autore" (en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 719-720).

Por lo que concierne a las dos mujeres tentadoras de las películas, Arabel Lee es una hermosa mujer mimada y consentida y, por lo tanto, aburrida de la vida y siempre en busca de continuas diversiones. En esto, Arabel se parece mucho a Liza Baldwin, la bellísima joven de la alta sociedad neoyorquina en *Melampus* (en *La cagna*, la chica es francesa, pero también de la alta sociedad) que Flaiano nos presenta de esta manera:

> Il quadro è quello di una ragazza moderna sull'orlo della nevrosi: sfugge il matrimonio, odia la famiglia, ha fatto la modella per fotografi, anche lei!, ma tutto quel mondo del Greenwich Village le viene ora alla gola come un cibo guasto.[234]

Ambas pretenden salir del aburrimiento de sus vidas y se proponen (consciente o inconscientemente) un desafío, y ambas lo hacen a expensas de un hombre. En el caso de Arabel el desafío es un anacoreta de mediana edad que lleva once años alejado del mundo exterior. Fernando, el anacoreta, si no llega a ser feliz en su encierro, por lo menos vive tranquilo en esa inmovilidad que tanto Azcona como Flaiano han declarado ser la condición ideal del hombre. De ese personaje tan peculiar se encapricha Arabel, y sobre este punto es clara y sincera desde el principio:

> Arabel a Fernando: "No me iré hasta que consiga hacerle salir de aquí"
> Fernando: "Pero... ¿por qué?"
> Arabel: "Puede que resulte divertido, ¿no le parece?".

De esta manera, y desde el principio, queda muy clara la intención de Arabel, que, al final de la película, conseguirá exactamente lo que se había propuesto al principio. Por lo tanto, no tardamos en darnos cuenta de que Arabel es un personaje completamente sin importancia, si no con respecto a su "misión" hacia Fernando. Todo el film está centrado en él y ella no evoluciona en lo más mínimo a lo largo de la película. Arabel no interesa como personaje, y por lo tanto no es analizada psicológicamente, sino como símbolo de corrupción, como representante de todo lo "exterior" que llega a derrumbar el universo cerrado y pacífico del protagonista.

[234] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit*. p. 770.

En este sentido, Liza Baldwin es un personaje diferente. Comparte con Arabel el mismo cansancio hacia la sociedad y busca una manera para salir de él. Pero, al revés de lo que ocurre en el film de Esterlich, la necesidad de huida de Liza es mucho más profunda. No se trata de un capricho de una semana (este es el tiempo que le ha concedido a Arabel el millonario Mr. Boswell para sus breves "vacaciones"), sino de una necesidad tan fuerte que se impone por sí misma, llevando a un cambio mucho más radical (su transformación definitiva en perro) aunque inconsciente. Por lo tanto, Liza evoluciona a lo largo de la película, al contrario de su compañero, Giorgio Fabro, uno de los tantos ineptos de Flaiano que se deja arrastrar por la mujer por motivos que, naturalmente, no comprende. En el film de Ferreri, sin embargo, Giorgio pierde sus características de ineptitud e indecisión. Es él quien ha escogido la soledad de su isla desierta, vive allí desde antes de la llegada de la mujer. Además, después de que Liza, en el film, ha matado a Melampo, es él quien la adiestra a comportarse como un perro: "Tu mi devi ascoltare quando parlo. Perché il mio cane mi ascoltava...".

El hecho de que Liza sea un personaje retratado con profundidad psicológica, no quiere decir que la atención de Flaiano esté enfocada en la mujer. Lo que le importa, y le ha importado siempre, es la reacción del hombre frente a situaciones inesperadas. Es un tema recurrente desde el principio de su obra y es el centro de su búsqueda: ¿cuál es la reacción del teniente frente a la muerte de Mariam?, ¿cuál es la reacción de Graziano frente a su experiencia extra terrestre?, y ¿cuál es la reacción de Adamante frente a las verdades distorsionadas de su pequeño televisor? Así llegamos al tema central de esta obra: ¿cuál es la reacción de Fabro frente a la prodigiosa transformación de Liza? La respuesta es siempre la misma: ninguna.

Por lo tanto, los personajes de las dos películas/guiones difieren bastante en algunos aspectos, aunque coinciden en muchos otros. Fernando es, en cierto modo, un personaje activo. Pero activo como lo pueden ser los personajes de estos autores, los antihéroes modernos: Fernando es activo en su apuesta por la pasividad. Fabro, por lo contrario, en el guión de Flaiano es un personaje completamente pasivo. Se deja llevar por las situaciones sin saber reaccionar y sin saber siquiera lo que quiere. En el relato, por ejemplo, se convierte en el amante de Florence Baker sin que ella le importe demasiado, y es incapaz de construir una relación con ella. Es incapaz de reaccionar cuando la mujer le informa que va

a casarse con otro, y tampoco sabe si este hecho le molesta o no. Lo mismo le ocurre con Liza. Cuando se da cuenta de su transformación, la nueva situación parece pesarle pero no hace nada para dejarla y liberarse definitivamente de ella (en el relato, sólo es capaz de guardar en un cajón su billete de vuelta, por si algún día...). Pero en el momento en el que parece que Liza ha vuelto a ser la de antes y empieza a despreocuparse de él, es él mismo el que se condena de nuevo a su prisión compartida y aborrecida, propiciando de nuevo la transformación de la mujer.

De todas formas, como las dos mujeres, también los dos hombres acaban huyendo de la sociedad, y el motivo por el cual lo hacen les acerca a todos: el aburrimiento.

Que Fernando huya del mundo a causa del aburrimiento que éste le provoca queda claro desde el principio. Es la misma Arabel quien se informa por los motivos de su reclusión, y él le contesta: "No sé, digamos que me aburría fuera." "¿Y aquí se divierte mucho?", pregunta ella maravillada. "Mucho, y si me aburro, me aburro a mí mismo, no me aburren los otros."

En realidad, la reclusión de Fernando no es, ni mucho menos, una reclusión total. Por su retrete/universo pasan muchas personas, su familia, los vecinos, las criadas, etc. Juan Carlos Frugone acierta cuando habla de que, en principio, se trata de una soledad relativa, y cuando añade: "Pero la soledad real, drástica y final, llega a partir de que existen Arabel y el amor. Es decir, la soledad se materializa a partir de no querer estar solo".[235]

Sin duda este es el punto central de la cuestión. La huida del mundo (o, mejor dicho, de la sociedad y de las inevitables constricciones sociales) es una elección activa de Fernando. Y, parece casi absurdo, pero es así, es una huida hacia su libertad. Un poco como el personaje interpretado por Michel Piccoli en *Tamaño natural*, Fernando, en su retrete, puede mostrarse y actuar exactamente como él es. Se desentiende de todo lo que no le interesa y mantiene solamente las relaciones que le apetecen. En este sentido, la intromisión de Arabel en su mundo lo lleva a la destrucción porque a partir de la llegada de la mujer Fernando empieza a desear su presencia y, sobre todo, añorarla en su ausencia. Doce años de inmovilidad son trastornados desde la primera aparición de esta moderna reina

[235] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 101.

de Saba. Fernando se corta el pelo, compra bebidas caras y deja que, en suma, las convenciones sociales empiecen a entrar en su universo particular en el que, hasta aquel momento, vivía siguiendo sus propias leyes.

El aburrimiento también es el eje central en la existencia de Giorgio Fabro. En realidad, en el film de Ferreri no sabemos nada de él, de sus intenciones y de sus pensamientos profundos. Cuando grita, para reafirmarse en su autonomía e independencia: "Io faccio quello che voglio!", su hijo inmediatamente lo devuelve a la realidad preguntándole: "E cos'è che vuoi?", pregunta a la que, por supuesto, no sabe qué contestar. Sin embargo, en el guión de Flaiano, el aburrimiento parece ser causa y efecto de su incapacidad para vivir. Ha llegado a Nueva York para escribir el guión de una película pero (como es habitual en todos los personajes de Flaiano) no consigue acabarlo y tampoco que sus ideas le gusten al productor. Su incapacidad creativa se refleja en su incapacidad para actuar en la vida. Quiere y no quiere volver a Roma, quiere y no quiere seguir en Estados Unidos, quiere y no quiere mantener una relación con Florence... . Así, cuando empieza su relación con Liza, en un principio ni se da cuenta de que sus mundos se van clausurando poco a poco, y de que la relación con ella le está alejando de todos. Lo que al principio parecía un agradable paréntesis en la casa de campo de ella se va convirtiendo en su cárcel. Pero cuando llega a darse cuenta de esto no sabe reaccionar. Fabro simplemente espera. Espera a ver cómo evolucionará la transformación de Liza y se reserva para el futuro la posibilidad de cortar esa relación que le parece tan asfixiante. Pero nunca llegará a hacerlo, y en el momento en el que Liza, que ha recuperado ya su antigua forma de ser, decide separarse de él, reacciona como si le hubieran arrebatado lo suyo y vuelve a sumirse, ¿esta vez voluntariamente?, en esa relación que tanto había llegado a detestar. La pasividad de Fabro es total. Veamos, en el cuento "Melampus", el momento del comienzo de la relación entre Florence, la secretaria, y el protagonista:

Florence Baker è venuta stasera in albergo nella tenuta del weekend, pantaloni, una vecchia maglietta color vino,e una borsa: stavolta piena di tegami e bottiglie. Era allegra e disordinata, come mai l'avevo vista prima. L'intesa era che avremmo cenato in fretta con dei panini e lavorato un poco. E ci saremmo rivisti il giorno dopo, domenica, per dare un colpo finale alla storia, che ora mi sembrava buona, così articolata in racconti brevi e lunghi.

> Invece ha portato delle bistecche e del vino francese, che è l'oscuro simbolo del peccato. La cosa è cominciata nella cucinetta, dove le ho tolto i pantaloni, lei intenta alle bistecche dicendo: "No, please, no", ed è continuata sul divano, e poi sul letto, dove adesso dorme.[236]

Y lo mismo ocurre en el guión:

> Giorgio: Devo andare.
> Florence: Non vuoi restare a cena? Tu hai bisogno di distrarti... (*Pausa*). A parte il fatto che
> ti conosco *de prima* e non è più nemmeno... infedeltà.
>
> Giorgio si alza e resta fermo.
>
> Florence: Levati la giacca.
> Giorgio (*si leva la giacca*) Perché?
> Florence: Vuoi cenare adesso o *dopo*?
> Giorgio: Devo tornare a casa. mi aspetta per la cena.
>
> Dissolve su:
>
> Un'ora dopo, nello stesso ambiente. Giorgio e Florence hanno finito di cenare. Sono al caffè e ai liquori...[237]

Fabro se da perfectamente cuenta de lo que ocurre a su alrededor, pero nunca hace nada para liberarse. Cuando Liza se va convirtiendo en perro, él lúcidamente analiza la situación y parece encontrar sus motivaciones (motivaciones que, por supuesto, nunca sabremos si son las verdaderas de Liza, en el supuesto de que las tenga). Veamos otro párrafo de "Melampus":

Credo di aver capito. Il piano di Liza Baldwin ha il pregio dell semplicità: fiaccarmi, mettermi nella condizione di perdere giorno per giorno la capacità di reagire, presentarmi un mondo in cui l'unica dimensione possibile è lei stessa: tutto in lei, niente fuori di lei: fino alla deliziosa distruzione della mia ultima volontà.

---

[236] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano*, Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 754-755.

[237] E. Flaiano, *Melampo*, *op. cit.* p. 50-51.

> Poiché scrivo già di malavoglia, lei vuol impedirmi di scrivere affatto, sollecitandomi e ammirandomi. Poiché il suo corpo mi piace, me lo offre senza riserve e senza commenti. Essa deve annullarsi, ma diventare una presenza insostituibile, pena la mia solitudine.[238]

Destruir su última voluntad. Éste, según Fabro, es el fin último y secreto de Liza Baldwin. Pero aquí, una vez más, nos encontramos frente a uno de los tantos indicios de ambigüedad que Flaiano disemina en su obra. Una vez más, de esta pequeña y al parecer casual afirmación, nos percatamos de que todo lo que estamos leyendo, toda la interpretación que el narrador/Fabro nos da de los hechos puede ser completamente errónea. Porque ¿de qué voluntad habla? La suya es una voluntad que nunca ha existido, y bien nos damos cuenta de ello a lo largo de todo el guión/relato.

Sin embargo, aunque la actitud de Fernando y la de Fabro son, como hemos estado viendo, bastante diferentes, el resultado último es el mismo. La mujer, como representante de una exterioridad que ya no es rechazada, se convierte en un elemento fundamental en el universo del hombre, un elemento al que sabe no poder renunciar jamás, *"pena la mia solitudine"*, como bien se da cuenta Fabro. Y no se trata de la soledad parcial que Fernando iba buscando, sino de una soledad aterradora, porque ambos saben que caer en ella equivale a la muerte, física o psicológica.

Ahora cabría analizar con más profundidad qué representa la mujer en estas dos obras. Ya hemos visto que Arabel y Liza son dos personajes muy parecidos y a la vez muy diferentes. Ambas son jóvenes, guapas y están cansadas de la sociedad en la que viven. Por lo tanto tienen un objetivo común: salir de la rutina buscando una alternativa que les permita escapar de ella, y acaban con el mismo resultado, llevando a la destrucción al hombre que han elegido como medio de evasión.[239] Pero las afinidades entre ellas acaban aquí. Las diferencias son bastante más profundas. Arabel, ya lo hemos visto, es un personaje sin ningún

[238] E. Flaiano, *il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 800-801.

[239] Esto no ocurre, sin embargo, en la película de Ferreri, en cuyo final la partida de los dos protagonistas juntos, aunque pueda preludiar un regreso a la situación inicial, no comporta la derrota del hombre que, en suma, sigue con la vida que él mismo ha escogido, porque a él, compartir su soledad con Melampo o con Liza, le da lo mismo.

espesor psicológico, su único objetivo es la diversión, el tomarse una semana de vacaciones para salir de su aburrimiento. Incluso cuando parece haberse enamorado de Fernando y decide quedarse con él cuando todos los demás lo han abandonado, lo hace más como una pequeña venganza de niña mimada que ha sido ofendida por la intrusión de su amante, Mr. Boswell. Liza, por lo contrario, es una mujer mucho más profunda. En realidad, en la versión del relato, no podemos estar nunca seguros de sus motivaciones, porque sabemos que los ojos que nos la presentan la interpretan a su antojo.[240] Pero el destierro interior de Liza es mucho más profundo que el de Arabel. Flaiano, en el guión, nos lo explica explícitamente:

> Liza intuisce (o ragiona) che la felicità è nella sua degradazione a cane, e stimola l'uomo a seguirla in questa strada. L'uomo –per debolezza, per amore, per età- si adagia prima in questa proposta, poi si inquieta e si ribella; e infine –quando Liza cambia- la rimpiange. Anche lui non crede troppo alla vita, alla società, al mondo, e cerca un rifugio. Crede di averlo trovato prima nella letteratura (a New York, lontano dalla patria); poi si accorge che la sua destinazione è Liza.[241]

Para ella la huida es una necesidad vital y la transformación un desesperado intento de salvación. Si en su huida arrastra a Fabro lo hace pensando

---

[240] Es interesante notar que las interpretaciones sobre el comportamiento de Liza son muy variables, de modo que el lector se encuentra en un perpetuo estado de incertidumbre. Casi al final del relato, por ejemplo, se nos da otra clave interpretativa, la del psicólogo: "Per me Liza è un'attrice. [...] Un'attrice con un solo spettatore. Te. E ci caschi sempre. [...] Liza ha sentito la difficoltà dei rapporti col suo mondo circostante e inmediato, e la necesità di renderli più semplici, naturali, animali. La degradazione canina accettata, anzi, inventata da Liza Baldwin come fuga dalla relatà, quella realtà che l'intelligenza non riesce più a coordinare, e che l'istinto può rendere forse abitabile. Ma tu non capisci la commedia, non capisci lo sforzo di Liza Baldwin per salvarsi con te. La tratti ansiosamente, resisti alla sua fuga, invece di metterti anche tu ad abbaiare. E chiami me. A questo punto Liza Baldwin ti punisce portando il gioco fino in fondo." (en E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en Ennio Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 841-842). El mismo Flaiano, en el guión, avisa: "Liza si volge verso di lui [el psicólogo] e lo guarda con una strana espressione di invito. Considera ormai Murphy il *suo* padrone. Ma non capiremo mai se fa sul serio o se giuoca anche –anzi, soprattutto- con Murphy", p. 90.

[241] E. Flaiano, "Appunti su *Melampo*" en E. Flaiano, *Melampo, op. cit.* , p. 132-133. También en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 886-887.

en salvarle a él también, no en condenarle. Y cuando él llama al psicólogo para que la "cure"[242], ella lo comprende todo, comprende que para él ese estado de cosas equivale a una condena y se siente traicionada y ofendida. Y le da la oportunidad de liberarse. Vuelve a ser la de antes, vuelve a dejar entrar el mundo exterior en su vida y se desinteresa de él. Hasta llega a dejarlo. Y en ese momento es él el que no tiene el valor para acabar definitivamente y hace que la situación vuelva a ser la de antes.

A pesar de esta clara diferencia, hay que subrayar una vez más que lo que importa, dentro de las obras que estamos analizando, no es la mujer en sí misma, sino lo que ella representa para el hombre y por qué el hombre se deja destruir por ella. Sin duda alguna, en un primer nivel interpretativo, en ambas obras se subraya el papel de la mujer como destructora del hombre. Efectivamente, Liza y Arabel son dos mujeres caprichosas que piensan solamente en sí mismas y en sus propias necesidades, y no se detienen un momento a pensar que lo que para ellas puede ser una diversión (Arabel) o una evasión (Liza) para los hombres que han escogido como pretexto de fuga se convierte en una definitiva condena. Pero las dos obras van más allá de la simple reflexión misógina. Es cierto que éste es el motivo principal de algunas películas en las que sobre todo Azcona colaboró. Ya hemos visto los ejemplos de *¡Vivan los novios!*, *La boutique*, *Una storia moderna: l'ape regina* y otros. Pero ya con *Tamaño Natural* hemos empezado a notar una sensible diferencia. En este último film, así como en *El Anacoreta* y en *La cagna*, la mujer ya no es analizada y condenada sólo por sí misma (que lo es), sino también por todo lo que ella representa.

En dos universos cerrados (el de Fernando, como el de Fabro en el film de Ferreri, en el verdadero sentido de la palabra, el de Fabro del guión de Flaiano en un sentido más amplio porque, aunque él no se encierra físicamente, se encierra a todo lo exterior, a toda relación y experiencia que puedan ir un poco más allá de la rutina más monótona[243]) como los de los protagonistas de estas películas, entra la

[242] Aunque, incluso en este caso, quedamos en la ambigüedad con respecto a las intenciones de Fabro, porque le dice a Murphy: "È capace di scappare col primo che le fa un po' di feste" (p. 81). Entonces, ¿son ganas de curarla para liberarse o son sólo los celos a mover la decisión de Fabro de llamar al psiquiatra?

[243] En este sentido, para un personaje como Fabro, y como muchos otros personajes de Flaiano y Azcona, incapaces de vivir y comunicarse, de tener experiencias plenas y profundas, el mundo

mujer y con ella ambos hombres experimentan una relación a un nivel totalmente novedoso. Al abrirse a una relación más profunda adquieren la conciencia de algo que siempre habían sospechado pero que se resistían a admitir: la imposibilidad de la comunicación, de los afectos, del amor y, en suma, de toda posible interrelación profunda entre seres humanos. Por no querer admitir esto Fernando había dejado su puerta abierta. En realidad sabía que las personas que pasaban por su cuarto de baño no le eran necesarias sino económicamente o como ocasional diversión, pero aunque se diera cuenta de lo superficial de esas relaciones no había querido renunciar completamente a ellas. La esperanza, la última esperanza, todavía no había muerto. El momento de la caída de las últimas ilusiones llega cuando los dos hombres entran en contacto con un tipo de relación que hasta entonces no habían experimentado. Fernando se resiste a la entrada de Arabel en su mundo, se refugia en su armario para no caer en la tentación de retenerla cuando ella amenaza con marcharse, pero al final cede y se enamora de ella, aun sabiendo que el sentimiento nunca podría ser contracambiado. Fabro, sin embargo, no parece enamorarse de verdad de Liza Baldwin, y tampoco parece tener muchas ilusiones frente a la vida, ya que se deja vivir sin más, sin esperar ni desear nada que vaya un poco más allá de su "aquí y ahora". Pero la relación con Liza le confunde y le lleva a meditar. ¿Por qué una mujer joven, bella y rica ha decidido renunciar a todo para encerrarse con él en una relación tan excluyente que comporta la pérdida completa de su identidad? Y la respuesta que se da es que Liza ha entendido lo que él nunca tuvo fuerzas para admitir:

> L'uomo sarà solo e circondato, padrone e irretito. Questo il messaggio che ha voluto passarmi Melampo prima di morire. Posso studiare la sabbia mobile che mi inghiotte, prendere appunti sul magma, sulla condotta di Liza Baldwin, ma ogni pur lieve movimento mi farà affondare un poco di più.[244]

---

entero puede ser un retrete. Si Fernando Tobajas decide encerrarse en uno, es solamente para radicalizar su postura, en tanto que sus relaciones con las demás personas son como las de Fabro, de Michel o de los demás personajes alienados que ambos autores crearon, es decir, nulas. Y son nulas desde el cuarto de baño como lo serían en el mundo exterior.

[244] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 801.

Ambos se dan cuenta muy pronto de que para ellos no hay salida. Fabro, una vez alcanzado ese momento de lucidez, sabe que no podrá volver atrás, que la libertad para él ya es imposible. Por ello cuando Liza se la ofrece se siente perdido, y el lanzar su bastón al agua para que ella se lo recoja y vuelva a transformarse en perro responde al mismo impulso instintivo y necesario que había desencadenado la metamorfosis de la mujer. Fernando, por otra parte, nunca pierde la conciencia de ser sólo mera diversión para Arabel. Cuando Mr. Boswell vuelve a su casa para intentar, por segunda vez, llevarse a la mujer, pregunta al anacoreta: "Pero, con franqueza, Fernando, ¿qué pasa aquí?" Su respuesta es su misma condena: "Nada, Arabel se divierte. Ha encontrado un juguete que no había tenido nunca... yo." Y no importa que cuando se ve en la necesidad de salir de su encierro para no morirse (y no dejarla morir) de hambre a causa de las maniobras de Boswell, quiera negar por un momento la lúcida conciencia que tuvo desde el principio. Por primera (y última) vez se pone completamente en juego en manos de ella y de su respuesta:

> Fernando: "Lo importante es que me quieras, porque, Arabel, tú ¿me quieres?"
>
> Arabel: "Fernando, eso no significa nada, te quería, te quiero aquí en este baño, viviendo de una manera absurda vestido con un chándal. Compréndelo. Mírate al espejo. Aquí eres un ser distinto, un ser único. Pero así, en la calle, qué aspecto tienes, qué eres... uno más...".

Cuando Arabel sale definitivamente de su vida, Fernando se queda solo, profunda y completamente. En nada cambiaría su soledad si allí estuviera toda su familia, sus criadas, sus esporádicos encuentros con los vecinos. Su situación, después de la toma de conciencia, ya no puede ser la de antes y no hay vuelta atrás. Es una situación que ya le es imposible soportar, y por ello decide acabar con su vida.

Fabro, por su parte, no llega al suicidio. Él es incapaz del sufrimiento profundo de Fernando y también incapaz de tomar una decisión tan drástica. En ningún momento de su vida ha habido sobresaltos de sentimientos o de energía, e incluso el gesto final que lo condena a la reclusión perpetua con Liza (perpetua porque sabemos que él nunca hará nada para cambiar esa situación) es algo

mecánico y posiblemente independiente de su voluntad. Veamos lo que apunta el guión:

> A conclusione del suo discorso violento, Giorgio, affannato, getta in acqua con rabbia il suo pezzo di legno.
>
> Lo sguardo di Liza ha seguito durante le ultime frasi solo il pezzo di legno nelle mani di Giorgio. E quando lo vede cadere nell'acqua, a pochi metri dalla riva, si precipita anche lei in acqua, saltando, spanciando, lo afferra e torna verso la riva, verso Giorgio. (p. 125).

En suma, ambos personajes, más allá de las diferencias analizadas, se condenan no solamente y no únicamente por causa de una mujer, sino que su condena se hace efectiva en el momento en el que se dan cuenta que ya no pueden esconder a sí mismos la revelación de la absoluta y profunda situación de soledad e incomunicación en la que están condenados a vivir. La esperanza que sobrevivía en Fernando y que se reflejaba en la puerta abierta de su cuarto de baño y la apatía de Fabro que le permitía dejarse vivir sin profundizar ninguna situación ya no son suficientes, y en el momento en el que se dan cuenta de ello aceptan su condena y reaccionan en la única manera que les es posible: con el suicidio, Fernando, que aún tiene la capacidad de actuar activamente, y con un gesto casi irreflexivo, Giorgio, como lo ha hecho durante toda su vida. Porque si en la película de Ferreri la partida de la isla en la avioneta puede interpretarse como un nuevo comienzo,[245] el final del guión de Flaiano es indudablemente más pesimista, y el mismo autor lo advierte claramente:

Ma non è un "lieto fine". Forse, un ritorno alla situazione iniziale, al serpente che si morde la coda, al circolo chiuso. Cane e padrone che si ritrovano, sono un po'disperati. (p. 126).

[245] Sin embargo, Octavi Marti apunta: "El final de *La cagna*, con Mastroianni y la Deneuve deslizándose, lentamente, cuesta abajo, sentados dentro de la carlinga de un avión abandonado y recién pintado de color rosa, es irónico: fuera de la isla no hay futuro, lo pintemos del color que lo pintemos" ("Un león menos fiero de lo que él quisiera", en E. Riambau, *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, *op. cit.* , p. 80).

Y, efectivamente, si Liza vuelve a anularse y convertirse en perro es por la desesperación de constatar que la vida mundana de un tiempo ya no le pertenece, que se siente mucho más libre en su condición canina. Y Giorgio, con la misma desesperación, se agarra a ella porque ha comprendido que sin ella su vida tampoco tiene ya ningún sentido. No puede hacer lo mismo Fernando, porque su única posible ancla de salvación en el mundo, Arabel, ya se ha cansado de la superficial diversión que representaba Fernando para ella. Y el moderno anacoreta no puede sobrevivir a tanta y tan profunda soledad.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO IV: *EL VERDUGO*

Álvarez: ...¡Mira, el verdugo!

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1. *El Verdugo.* Análisis de la obra

4.1.0. Ficha técnica y artística

El Verdugo, 1963.
Director: Luis García Berlanga.
Argumento: Luis García Berlanga.
Guión: Luis García Berlanga, Rafael Azcona y Ennio Flaiano.
Producción: Naga Films –Zebra Films.
Duración: 111 mn.
Intérpretes: Nino Manfredi, Emma Penella, José Isbert, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, Maria Luisa Ponte, Maruja Isbert, Julia Caba Alba, Lola Gaos, Chus Lampreave, Xan Das bolas, José Sazatornil, Félix Fernández, Alfredo Landa, José Luis Coll, Valentín Tornos, Guido Alberti.

Argumento: José Luis, empleado de pompas fúnebres, acude un día con su compañero de trabajo, Álvarez, a la prisión de Madrid para recoger el cadáver de un ejecutado. Allí conoce al verdugo Amadeo, a quien ambos acompañan en su furgoneta a coger el tranvía, en medio de las lamentaciones de los familiares del difunto. Al bajarse el verdugo, deja olvidado el maletín con sus herramientas y José Luis se ve en la obligación de ir a devolvérselo. De esta manera empieza una relación de amistad entre José Luis y Amadeo, sobre todo después de que José Luis ha conocido a la hija del verdugo, Carmen, con la que mantiene una relación

secreta. Pero un buen día Amadeo vuelve a casa inesperadamente y encuentra a José Luis en calzoncillos en la habitación de su hija. Éste, más que nada por apaciguar los ánimos del verdugo, le pide la mano de Carmen. Al cabo de unos días le llega la noticia de que ella está embarazada. Por lo tanto, José Luis, dejando a un lado sus sueños de irse a Alemania para trabajar como mecánico, se casa con la mujer y se traslada a casa de su suegro. Pero tras la jubilación de Amadeo y por no perder el piso que el Estado le había concedido por ser funcionario, José Luis, muy a su pesar, tiene que ocupar el puesto vacante, aunque se promete mil veces que el día en que lo llamen a ejecutar a alguien dimitirá. La familia pasa un tiempo bastante agradable, disfrutando del doble sueldo, aunque José Luis siempre está bastante preocupado por la eventualidad de una llamada inesperada. Esa llamada al fin llega y José Luis es reclamado para ejecutar a un condenado en Palma. Su primera intención es dimitir inmediatamente, pero una vez más se deja convencer por su familia a ir todos hasta allí y esperar por el indulto. En la isla, la familia disfruta de unas inesperadas vacaciones, sobre todo José Luis que, por la noticia de la enfermedad del reo, se siente casi liberado. Pero una tarde, mientras se encuentra en las Cuevas del Drach con su mujer, llega la Guardia Civil a anunciarle que ha llegado el momento y, finalmente, José Luis tiene que ser llevado a la fuerza detrás del condenado y ejecutarle. De nuevo con su familia, vuelve a prometer que nunca más dejará que lo obliguen a ejecutar a nadie, mientras Amadeo murmura con resignación: "Eso dije yo la primera vez."

4.1.1. Génesis del film

En varias ocasiones Luis García Berlanga ha recordado que la película surgió de una imagen, una imagen nítida que se le había quedado en la memoria desde hacía muchos años, y que sólo esperaba el momento adecuado para ver la luz. Veamos las palabras del director:

> *El Verdugo* nació de una única imagen que me perseguía durante años, la de la nave blanca inmensa y dos grupitos, uno arrastrando a la víctima y otro al verdugo. Nació el relato de la ejecución de una criada, a la que dieron garrote en Valencia hacia el año 47[246], una de las últimas veces

[246] Se trata de la "Envenenadora de Valencia", Pilar Prades Expósito, "condenada a la pena capital por haber suministrado un letal arsénico matahormigas, de marca El Diluvio, a la señora que

> que se ha dado garrote en Valencia. Una criada vinculada, por cierto, a unas ideas nada liberales respetaba mucho a sus señoritos y envenenaba a sus compañeras. El abogado fue el que me lo contó y en el mismo momento dije ¡esto es una película!, pero no tenía más que esa imagen. Al verdugo le dio un ataque de nervios, estuvieron toda la noche poniéndole inyecciones, intentándole convencer, y al final tuvo que ir la Guardia Civil y obligarle a ejercer, mientras que la víctima, contrariamente a lo que yo sacaba en la película, estaba con una tranquilidad pasmosa, dando consejos, a su hija sentada ya en la silla. Luego, cuando escribimos el guión, todo fue ir añadiendo cosas a esa imagen...[247]

Efectivamente, esa imagen (parcialmente censurada, sobre todo en su duración) de la gran nave en la que se confunden los dos grupos que llevan al reo y al verdugo y que desaparecen por una minúscula puerta en el fondo, mientras un guardia corre a recoger el sombrero de José Luis que queda revoloteando por el suelo, es una de las más significativas y logradas de la película.

Tratándose de una coproducción con Italia, el director tiene que aceptar algunos actores escogidos por las productoras. A pesar de que Emma Penella le parezca perfecta para interpretar el personaje de Carmen, Berlanga no piensa lo mismo de Nino Manfredi, llamado a interpretar el papel de José Luis. Para el personaje protagonista Berlanga hubiera preferido a uno de los actores a los que recurre con más frecuencia: José Luis López Vázquez (que finalmente aparecerá en la película interpretando el papel de Antonio, el hermano de José Luis). En

---

servía, la mujer del carnicero y la esposa de un coronel médico. Atendiendo al testimonio del letrado que asistió de oficio al ajusticiamiento, el verdugo debió ser llevado a rastras hasta el patíbulo, ante la aparente tranquilidad de la rea; incluso parece que hubo necesidad de inyectar un calmante al ejecutor." El verdugo encargado de ejecutar a la "envenenadora", Antonio López Guerra, afirmó en su momento: "Si llega a durar la cosa cinco minutos más, no hubiera sido capaz de hacerlo. Allí no quedaba más que la Guardia Civil y el cura. Todos se habían ido. Unos llorando y otros vaya usted a saber... Yo mismo estaba a punto de caerme al suelo." En Carlos Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, Barcelona, Libros DIRIGIDO, 1998, pp. 93-94.

[247] L. García Berlanga, Declaraciones del director de *El verdugo*, recogidas de *Cinestudio*, 9, 1963; *Nuestro Cine*, 99; *Film Ideal*,14, abril 1964. (En Benito Herrera y Víctor Iglesias (coords.) *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 78-79. Edición digital en cervantesvirtual.com).

realidad Manfredi no queda mal en la película, aunque las relaciones con el director durante el rodaje hayan sido un poco problemáticas y Berlanga haya lamentado en varias ocasiones que el verdadero problema de Manfredi fue que nunca llegó a perder ese aire de italiano auténtico y a parecerse de verdad a un español. Por otra parte, Berlanga sí consigue que la productora acepte a Pepe Isbert en el papel del viejo verdugo. Sin duda fue una elección acertadísima porque Isbert ofreció una maravillosa interpretación, aunque luego, ya en fase de postproducción, tuvo que ser operado de cáncer de laringe y perdió la voz. Este suceso ocasionó un problema importante, ya que no se encontraba quien pudiera doblar la voz tan característica del actor.[248] Al final el mismo Isbert se recuperó y pudo doblarse él mismo.

Por lo que concierne a la gestación del guión, hay que apuntar en primer lugar que se trata de un guión perfectamente logrado y concluido en cada una de sus partes. En este sentido, la aportación de Azcona es fundamental, por construir una estructura rigurosa y meticulosa y una progresión dramática precisa.

Al parecer, una de las secuencias que sufrió más variaciones del guión a la película, fue la de la recomendación que Amadeo busca para su yerno para que pueda conseguir el puesto de verdugo. En una primera versión Amadeo acude a Antonio, el hermano de José Luis, que trabaja en una sastrería eclesiástico-militar para que consiga la suspirada recomendación de uno de sus ilustres clientes. En este caso, como en los demás, José Luis queda apartado de la acción, y hasta intenta hacerse el ofendido con el hermano por el desaire del día de la boda para que éste no quiera saber nada de él ("Yo no te pido nada... Tú dijiste que habíamos terminado para siempre..."[249]). Lo que sí varía en esta escena es el hecho de que no se menciona cuál es el puesto para el que se requiere la recomendación. Es más, Antonio parece estar dispuesto a ayudar a su hermano precisamente para alejarlo de su antiguo oficio de enterrador. Es bastante significativa la frase que Antonio le dirige a su hermano: "No seas imbécil... Yo,

[248] Según atestigua F. Perales, los realizadores consiguieron al final la colaboración de Pepe Alfayate, actor de doblaje que conseguía imitar muy bien la voz de Isbert. Pero Alfayate murió antes de poder hacerlo.

[249] Recogido en C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, *op. cit.* , p. 119.

si con ese puesto dejas de andar entre muertos y entre...” (Y mira significativamente al viejo Amadeo, apunta el guión).[250]

Sin embargo, en las dos siguientes versiones el oficio que motiva la petición de la recomendación queda bastante claro. En la otra versión que finalmente no se incluyó en el film, aparece el personaje del académico, que pasará a la gran pantalla. Pero en este caso Amadeo y José Luis acuden no a la feria del libro, sino a la academia. El académico (que en esta versión se llama Rivera), tiene una actitud opuesta a la que luego tendrá en la película. Probablemente por cómo se le presenta Amadeo ante todos sus compañeros, que empiezan a mirarle de reojo (Amadeo: “... Dígale que está aquí el verdugo... Sí, el verdugo que le dio los informes para una novela...”, y el compañero encargado de avisarle: “Querido colega y compañero... prepárese a bien morir... El verdugo le espera...”), el académico Rivera reacciona indignado: “Pero... ése... miserable ha osado venir aquí...”, y se enfrenta a José Luis con estas palabras: “Pero, ¿y no le da a usted vergüenza, un hombre en la flor de la edad, convertirse en verdugo?”.[251]

Finalmente, en la versión que pasó a la gran pantalla, el académico se llama Corcuera y su actitud es completamente diferente. Felicita a José Luis por continuar una tradición familiar y se asombra de su reticencia ya que, dice, la sociedad les necesita. Creemos que sin duda ésta es la versión más acertada, sobre todo porque permite que José Luis salga con una afirmación que lo define para siempre y definitivamente: “... Pero si usted [¡un completo desconocido!] me lo aconseja, si a usted le parece bien, pues, lo haré... Porque en el último momento yo puedo pedir la dimisión...”.

4.1.2. El Festival de Cine de Venecia y los problemas con la censura

En el año 1963 España participa en la XXIV edición del Festival de Cine de Venecia con dos películas. Una propuesta por el Ministerio, *Nunca pasa nada*, de J. A. Bardem, y la otra, al parecer elegida por el director de la Mostra, Luigi Chiarini, *El Verdugo*, de Luis García Berlanga. José María García Escudero

[250] *Ibídem*, p. 119.

[251] R. Azcona, L. García Berlanga, *El Verdugo*, Madrid, Plot, 2000, pp. 87- 89.

intentó que la segunda por lo menos no fuera incluida en la Sesión Oficial, pero sin mucho éxito. Aparte de las obvias razones de contenido de la película, por las cuales podía surgir un escándalo, también la situación política española de la época no ayudaba a que el film pudiera tener una proyección sin levantar demasiados problemas. En abril había sido ejecutado Julián Grimau, y en agosto, sólo catorce día antes de la presentación de *El Verdugo*, se les había dado garrote también a los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado. Por lo tanto no es difícil comprender que la situación estaba bastante tensa. Para empeorar las cosas, se decide proyectar la película ante el embajador español en Roma, Alfredo Sánchez Bella. Éste salió indignado de la proyección y denunció en Madrid al film como una conspiración anti-franquista (no olvidemos que por aquel entonces a Franco se le apodaba en Europa con el sobrenombre de "el verdugo").

García Escudero tuvo que volar a Roma para intentar apaciguar los ánimos del embajador, e intentó una vez más retirar la película del Festival. No lo logró, aunque consiguió que se quitaran muchos carteles del film y que se controlara la venta de billetes en las taquillas para prohibir la entrada de desconocidos a la proyección. Al final, aunque no estuviera presente ninguna representación oficial, la proyección del film resultó un éxito, y la película consiguió el Premio de la Crítica Internacional.

En España, la película se estrenó el 17 de febrero de 1964 en Madrid, y llegó a Barcelona sólo tres meses más tarde. Por esa época, el film ya había sufrido los 14 cortes (4,31 minutos) establecidos por la censura. En realidad la película ya había tenido cortes (en total fueron 17) antes de su presentación en Venecia, pero a raíz del escándalo que hubo en Italia, la censura quiso revisarla ulteriormente antes de su estreno en territorio nacional. Pero, más allá de los cortes formales (por lo que parece, se prohibió el ruido de las herramientas de trabajo del verdugo, la escena del ensayo de Amadeo durante la salida al campo, la explicación de Amadeo a José Luis sobre los detalles de su oficio, etc.), lo que sí perjudicó el éxito de la película fue su estreno tardío, cuando ya los clamores surgidos en Venecia se habían ido olvidando, y las presiones para que la película fuera retirada de la cartelera a los pocos días.

4.1.3. De la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad

Como hemos visto, *El Verdugo* es una película que parte de un hecho y de una imagen reales. La historia de la envenenadora de Valencia y de la debilidad del verdugo que debía ajusticiarla se había quedado clavada en la memoria de Berlanga y a partir de ahí había nacido una película centrada sobre la historia de un hombre que llega a ser verdugo por obligación y que al momento de ejecutar al primer condenado debe ser llevado a la fuerza por la Guardia Civil.

En este caso, el film va más allá de la realidad de la que había partido y vuelve a ella con semejanzas asombrosas. Efectivamente, once años después del rodaje de la película, José Moreno Renomo, el último verdugo español, vive una experiencia prácticamente idéntica a la que vivió el personaje de José Luis en la ficción cinematográfica. Al parecer este sevillano trabajaba como portero en una finca, pero a la muerte del viejo verdugo solicita la plaza vacante para obtener un sobresueldo, con la esperanza de no ser llamado nunca a ejercer. Pero en marzo de 1974 son condenados a muerte Salvador Puig Antich y Heinz Chez, y José Moreno es el encargado de la ejecución. Al parecer, su reacción fue tal cual la de José Luis en la película: desesperación, intentos de dimisión... . Pero el hecho de tener que devolver todo el dinero cobrado hasta la fecha hace que José Moreno tome finalmente la decisión de acudir a la cárcel y cumplir con su deber. Allí, si atendemos al testimonio de Carlos Balagué, se produce una escena que ni a Azcona ni a Berlanga se les hubiera podido ocurrir ni siquiera en sus momentos de humor más negro y amargo:

Llegado a su destino sobre las tres de la madrugada, visita al director para exponerle ser nuevo en la plaza y necesitar la ayuda de dos funcionarios que inmovilicen al condenado, facilitando el consiguiente descabello. Elegidos a dedo la pareja de voluntarios, sientan al polaco en la silla sin tener en cuenta el sabio consejo de Amadeo sobre la necesidad de fijar las palomillas del collar de hierro al palo, atendiendo al diámetro del cuello del réprobo. Como resultado del despiste la argolla empieza a bailar a la manera de un paso de Semana Santa, por lo que se hace necesario desmontar el aparato y fijar un trozo de tela al collar hasta obtener la medida justa. Operación que se efectúa delante del polaco. A continuación siguen dos intentos fallidos, hasta que a la tercera, entre los horrorosos gritos de Chez, pudo darse cumplimiento a la sentencia.[252]

[252] C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El verdugo*, *op. cit.* , pp. 98-99.

4.1.4. ¿Falta de libertad o pasividad?

Aunque varias veces Berlanga haya afirmado que el significado último del film sea el de ser un alegato en contra de la pena de muerte,[253] bien se vislumbra que la esencia de la película va mucho más allá de eso. Porque en realidad el film no se centra en la pena de muerte, aunque su condena queda bien clara en las propias palabras de José Luis: "Yo creo que la gente debe morir en su cama, ¿no?", sino en las motivaciones que conducen al mismo personaje que ha pronunciado esas palabras a convertirse, muy a su pesar, en verdugo.

En este sentido, las motivaciones pueden ser muchas, y todas las interpretaciones válidas. En la película, la motivación más inmediata es la de no perder el piso al que tienen derecho sólo por ser funcionarios del estado. Para Amadeo ha llegado la hora de la jubilación y la única manera que tiene la familia de conservar el piso es hacer que José Luis ocupe el puesto vacante. Una vez más, un piso es el que pierde al protagonista. Si en *El Pisito* Rodolfo se veía obligado a casarse con una anciana para no perder su vivienda, el piso es también, aparentemente, la causa de todos los males de José Luis. No olvidemos que es para llevarle a su hija la buena noticia de la consecución del piso ("¡Carmen! ¡Carmen! ¡El piso, que nos han dado el piso!") cuando Amadeo vuelve a casa por sorpresa y pilla a José Luis medio desnudo en su casa. Y siempre para no perder ese piso José Luis tiene que aceptar un trabajo que realmente le repugna y, finalmente, para no perder ese piso y hacer que toda la familia se quede en la calle se verá obligado a ejecutar al reo en Palma de Mallorca.

Sin embargo, es obvio que la motivación del piso (a la que se añade la de Carmen de pensar por lo menos en su hijo: "Por mí no te preocupes, yo lo decía por el niño"), es solamente superficial. En un plano más general, la siguiente motivación sería la falta de libertad del hombre en una sociedad que le reprime y

[253] Recordemos que el padre del director, José García-Berlanga y Pardo, fue condenado a la pena capital al estallar la guerra civil en 1936. La pena le fue conmutada por la de cadena perpetua y permaneció en la cárcel hasta 1952. Murió seis meses después de su liberación.

que le obliga a luchar por la supervivencia y hasta a aceptar un rol contrario a todos sus principios. Ésta es la motivación que reconocen la mayoría de los críticos y el mismo director de la película. Berlanga ha declarado:

> ... aquí [en *El Verdugo*] es una demostración de que el hombre actual está siempre a punto de saltar el río del compromiso y entrar en una vida llena de convenciones, que antes detestaba.[254]

Asimismo, J. Manuel Pérez Lozano subraya:

> El abominable clima de claudicaciones humanas ante la tensa, la triste necesidad de vivir. Un hombre pacífico, viene a decir Berlanga, no puede serlo. Si quiere vivir medianamente ha de entrar en el terrible juego de los convencionalismos, ha de masificarse, perder su personalidad, aceptar la sangre con indiferencia –la terrible frase final de Isbert-, ceder, ceder, ceder. Berlanga, fiel a sí mismo, da aquí toda la carga idealista y pesimista de su mensaje: no es posible ser libre y digno en una sociedad que, de un modo u otro, fuerza a un hombre a ser verdugo.[255]

Por lo tanto, sería la sociedad la que condena al hombre a su humillación. Y esa humillación puede ser asumida y hasta aceptada y defendida (Amadeo), o continuamente rechazada (José Luis), pero es y será siempre inevitable. La crítica a la sociedad tirana es sin duda una clave importante de la película, y ya sabemos que es una constante en el cine de Azcona y Berlanga. El mismo Azcona ha afirmado:

A primera vista parece que el hombre, ante los problemas que le plantea la vida, puede optar por el "sí" o por el "no". Pero debe ser falso, porque demasiado a menudo se ve obligado por las circunstancias a decir "sí", y entonces el hombre se jode. En esas películas, uno de los personajes dice sí a ser verdugo y el otro a casarse con una vieja, y en los dos casos lo hacen bajo presiones aplastantes que los dejan laminados.[256]

---

[254] L. García Berlanga, Declaraciones del director de *El Verdugo* (en Benito Herrera y Víctor Iglesias (coords.), *Rafael Azcona guionista*, *op. cit.*).

[255] J. M. Pérez Lozano, "*El Verdugo*: el hombre privado de libertad", *ibídem*, pp. 80-82.

[256] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, "Entrevista. Una manera de ver el mundo", *op. cit.*

Pero precisamente en este film, nos parece que el enfoque se centra no tanto en las presiones aplastantes de la sociedad, como en la incapacidad del hombre para decir que no. En efecto, nos parece que la condena más evidente es dirigida a la fundamental apatía y pasividad del personaje protagonista. Analizaremos en otro apartado todas las facetas de la pasividad absoluta de José Luis ante la vida, pero se hace importante subrayar aquí el hecho de que lo que se percibe inmediatamente al ver la película no es tanto la presión de la sociedad sobre un personaje inerme, sino más bien la debilidad de un personaje completamente incapaz de reaccionar según lo que le dictan sus propios principios. Por lo tanto, la esencia última del film no es tanto el hombre privado de libertad, cuanto el hombre incapacitado para conseguirla.

4.1.5. Análisis de los personajes[257]

Antes de pasar concretamente al análisis de los personajes del film, quisiéramos evidenciar que todos ellos (tal vez con la única y parcial excepción de Carmen, como veremos) parecen personajes–tipo, representaciones y simbolizaciones de unas características que les definen a lo largo de toda la película, y que en ningún momento se ven alteradas. En ninguno de estos personajes hay cambios ni profundización psicológica. Interesan más bien por representar a una determinada actitud de la sociedad ante un único hecho, el enfrentamiento con el personaje del verdugo y con todo lo que este personaje significa.

4.1.5.1. José Luis

Toda la historia gira alrededor de este personaje y de las circunstancias que le llevan a convertirse en verdugo. Ya hemos apuntado anteriormente que José Luis es el personaje pasivo e inepto por excelencia, y que toda la película es una demostración y una profundización en esta ineptitud. Veamos ahora más concretamente su actitud a lo largo del film.

[257] Al apuntar diálogos, escenas o secuencias, nos referiremos principalmente al guión editado por Plot (2000), aunque señalaremos las principales diferencias con el texto fílmico.

En ocasión de su primer encuentro con Amadeo ya notamos unos primeros síntomas de rechazo, aunque bastante moderado (con respecto, por ejemplo a la actitud del funcionario de la cárcel). Mientras que Álvarez, su compañero, arrolla a Amadeo con su curiosidad, José Luis se mantiene apartado, un poco receloso, y sensible a las penas de la familia del ejecutado que viene detrás de la furgoneta fúnebre (Álvarez al verdugo: "¡Qué prisa...! Ahora nos tomamos un copazo..." José Luis: "Álvarez, que detrás viene la familia del...").

En realidad, José Luis no es una persona miope e intolerante (como lo es, por ejemplo, su cuñada) y acepta a Amadeo como hombre, pero lo condena como verdugo. Es un personaje débil que no sabe defender sus ideas. "Yo creo que la gente debe morir en su cama, ¿no?" es lo que piensa José Luis. Pero cuando las circunstancias se le ponen en contra no tiene la capacidad para luchar por ese ideal.

Sabemos que su sueño es ir a Alemania para trabajar de mecánico. Por el momento, se conforma con el empleo de enterrador en las pompas fúnebres. Pero es un empleo del que se avergüenza. Cuando conoce a Carmen, intenta evitar que la mujer sepa cuál es su oficio y en cambio le cuenta su esperanza de irse al extranjero. Y si se avergüenza del trabajo de enterrador, pronto queda claro que le repugna en lo más profundo el de verdugo. A la noticia del embarazo de Carmen, José Luis reacciona de inmediato con la frase: "... No me dirás que no es para ponerse contento... Mi hijo nieto de un verdugo..." y todavía no imagina que él mismo deberá ocupar el puesto de Amadeo.

¿Cómo llega entonces José Luis a aceptar ese trabajo que tan profundamente rechaza? La respuesta es sencilla: por su absoluta incapacidad para decir "NO". Efectivamente, nunca en todo el desarrollo dramático José Luis pronuncia un no decidido. Intenta escabullirse como puede, pero a la hora de la verdad siempre se deja arrastrar por las decisiones de los demás. Cuando Amadeo lo sorprende en calzoncillos en su casa, es Carmen la que sugiere: "...dile que nos vamos a casar, [...] díselo solamente para tranquilizarle, aunque sea mentira"[258] y

[258] Esta secuencia no aparece en el guión. En él, la idea de la boda surge del mismo José Luis. Veamos:

> José Luis es ahora dueño de
> la situación; a pesar de seguir
> con la camisa fuera, adopta un

así lo hace José Luis, sin demasiada determinación, y poco tiempo después acaba casado, con un hijo de camino y solicitando el puesto de verdugo. Además, enseguida la suya se convierte en una situación bastante cómoda. Pronto empieza a disfrutar de los beneficios de ese sobresueldo sin pensar demasiado en las consecuencias. En la escena 19 lo vemos acudir a una oficina a cobrar el sueldo de verdugo. En la versión del guión, José Luis se muestra satisfecho frente a Álvarez y se deja escapar una frase significativa que no aparece en la versión fílmica:

José Luis:

Y creo que ahora suben los sueldos... No, desde luego, yo he tenido suerte...

Y concluye, segurísimo de sí mismo:

... Cada vez que pienso que me quería ir a Alemania...(p. 95).

Porque José Luis está siempre convencido que podrá renunciar al empleo en cualquier momento. Pero, por estas alturas, nosotros ya sabemos que no lo hará. También es cierto que él pone lo suyo para evitar todo riesgo de que le llamen a ejecutar, pero de una manera infantil e ingenua. En la escena sucesiva a la citada, por ejemplo, hay una secuencia que esta vez no está en el guión pero sí en el texto fílmico. José Luis acude a separar dos hombres que se están peleando en la calle por un fútil motivo. Álvarez no se explica la actitud de su compañero:

---

aire muy solemne.

José Luis:

Amadeo. Yo soy un hombre serio. Y yo estoy dispuesto a darle una alegría mayor que la del piso.

José Luis, triunfador, se lleva la taza de café a los labios mientras Carmen y Amadeo, con las tazas en las manos, se inmovilizan

contemplándolo. (p. 50). Seguramente, para definir el personaje de José Luis, la versión fílmica es mucho más incisiva, ya que no le deja ni siquiera esta única decisión, aunque sea una decisión más impulsiva que voluntaria.

Álvarez:

Pero... ¿qué pasa?

José Luis:

Qué pasa, qué pasa... Que se estaban peleando... Que se empieza así y se acaba en un delito de sangre...

Álvarez:

Bueno, y ¿qué?

José Luis:

¿Pero es que no te acuerdas de mi oficio?

Y nosotros no podemos más que sonreírnos de su actitud pueril. Pero el terrible momento llega, y llega justo cuando las cosas, para la familia de José Luis, empezaban a marchar bien. Y la reacción de José Luis a la llegada de la carta que le requiere trasladarse inmediatamente a Palma de Mallorca para ejecutar a un reo es exactamente la que todos nosotros nos habríamos esperado. Coge rápidamente bolígrafo y papel para escribir una carta de dimisión, pero ni la empieza. Enseguida Amadeo y Carmen empiezan a darle todas sus razones por las que sería mucho mejor aplazar (sólo aplazar) esa decisión. Y José Luis, una vez más y como siempre, cede. De esta manera, cediendo y cediendo y aplazando su decisión hasta el último minuto llega un momento en el que es demasiado tarde y en el que ya para nada le vale su inconexo y un poco humillante discurso al director de la cárcel: "... pero yo... no puedo ser verdugo, yo lo que quiero es dimitir. [...] Yo, yo quiero vivir tranquilo con mi mujer y con mi hijo..." Y una vez más, siguiendo las razones del director se deja convencer. Ya no hay vuelta atrás y el reo debe ser ejecutado. A su vuelta al barco, con su familia, afirma con desesperación: "No lo haré más, ¿me entiende?, no lo haré más", pero sabemos que será otra de sus vanas palabrerías y también lo sabe Amadeo, que contesta entre dientes con su famosa y terrible verdad: "Bah, eso mismo dije yo la primera vez...".

Por lo tanto, José Luis es el típico personaje pasivo que ha aparecido tantas veces en las páginas y en las películas de Flaiano y de Azcona. Basta pensar, por ejemplo, en Leonardo/José Luis López Vázquez en *¡Vivan los novios!* cuando le

explica a su jefe por que su madre está en una bañera, muerta y cubierta con hielo: "[Está muerta] desde anoche y ellos la han dejado aquí... con hielo... y me han casado, me han hecho ir al banquete, sí... y hasta bailar...", o en Graziano, Adriano y los demás personajes de Flaiano. Aquí simplemente la situación es mucho más trágica y la ineptitud del personaje le lleva a la peor de las humillaciones, convertirse en verdugo y llegar a dar la muerte a otro hombre.

4.1.5.2. Amadeo

Amadeo, el viejo verdugo, es la encarnación del egoísmo, disfrazado de simpatía e inocencia, y también de los peligros de la costumbre, que hace que, después de muchos años, vea su oficio como la cosa más natural del mundo. Al llegarle la carta a José Luis, Amadeo comenta con frialdad espeluznante: "Si es que está temblando, y es la cosa más fácil del mundo...". Ya hemos visto en su momento, y volveremos a verlo con mayores detalles más adelante, que Flaiano ha investigado mucho sobre este tema de la costumbre que lleva a que la gente, después de un breve momento de sorpresa (positiva o negativa) llegue a aceptar hasta los fenómenos más absurdos e incomprensibles. Es lo que le pasa, por ejemplo, al marciano Kunz del relato "Un marziano a Roma",[259] acogido al momento de su llegada con la máxima expectativa, pero casi enseguida olvidado y abandonado a los vicios de la capital.

Amadeo defiende su trabajo frente a los demás y frente a José Luis cuando éste acude a su casa para entregarle el maletín. Tiene razón al afirmar: "... Usted me comprende. La gente tiene la manía de pensar que nuestro trabajo... pero es lo que yo digo... Si existe la pena, alguno debe..." (p. 17). El viejo verdugo se da cuenta de las reacciones de rechazo que su oficio despierta entre los demás, pero también comprende lo absurdo de una sociedad que "acepta la pena de muerte pero no al encargado de aplicarla."[260]

Al principio Amadeo se presenta como un anciano amable y hasta entrañable. Pero muy pronto nos damos cuenta de que lo que mueve cada una de

[259] Este relato está publicado en el *Diario Notturno*. Existe también una versión teatral recogida en *Un marziano a Roma e altre farse* (ambos en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 473-488 y 907-1011 respectivamente).

[260] C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, *op. cit.* , p. 101.

sus acciones es el provecho personal. En el guión, en la escena 14 del piso en construcción, su actitud es señalada con claridad: "A partir de este momento, el viejo va a abandonar en esta escena y en casi todas las posteriores su tono de anciano que quiere caer bien; Amadeo se va a ir revelando como un pequeño Maquiavelo." (p. 69). Efectivamente, todo lo que hace el anciano lo hace para conseguir lo que quiere, sin importarle quién tendrá que pagar por ello (en este caso, José Luis). Y lo que quiere Amadeo es su piso, su familia alrededor, en fin, gozar de su jubilación con una vida tranquila y acomodada. Sería un deseo normal y justificable, si no fuera porque para realizarlo tiene que convertir en verdugo a un hombre incapaz de matar a una mosca. Y cuando Amadeo empieza a entender el carácter de José Luis actúa lúcidamente para conseguir que su yerno haga exactamente lo que él quiere. Así es como el anciano frágil y encantador que se nos había presentado al principio del film se va transformando en un viejo autoritario y decidido, manipulando a José Luis como a una marioneta. Significativa es la secuencia en Palma cuando, frente a la Guardia Civil, Amadeo tira de la chaqueta de un José Luis prácticamente inerte para sacarle del bolsillo interior la documentación. Y su completa indiferencia por lo que le pueda estar pasando a su yerno en la cárcel se ejemplifica en un breve diálogo con Carmen en la pensión:

Criada:

Que dice la jefa si ese señor que tiene que venir va a venir a comer o si va a venir después...

Carmen mira a Amadeo, interrogante y Amadeo niega con la mano.

Amadeo:

No, no creo que venga...

Carmen un tanto alarmada, incorporándose.

Carmen:

Pero usted ha dicho que...

Amadeo hace un gesto evasivo y se vuelve hacia la criada, que se detiene.

Amadeo:

Oye, ¿qué hay de comer?

La criada se encoge de hombros expresando su ignorancia y pregunta a gritos, asomándose a la barandilla de la terraza.

Criada:

¡Eladia! ¡Que los del siete preguntan qué hay para comer!

Desde abajo llega una voz ininteligible.

Voz ininteligible (OFF)

.....

La criada traduce:

Criada:

Que hay zarzuela de pescado y plátano de postre...

Carmen, que continúa en su actitud un tanto preocupada, le dice a Amadeo.

Carmen:

Padre, usted ha dicho que iba a ir...

Amadeo ni la oye. Le dice a Carmen, mientras la criada se va.

Amadeo:

¿Has oído? Zarzuela... gambas, calamares, sus pedacitos de mero, almejas... (p. 121-122).

La segunda característica de Amadeo que hemos destacado es la del cinismo causado por la costumbre. La frase final de Amadeo "Eso mismo dije yo la primera vez" nos hace entender que al principio, hace ya muchos años, cuando como José Luis era joven y posiblemente lleno de ilusiones, para él también fue una tragedia su primera ejecución. Pero luego eso que al principio le pareció tan

terrible se fue transformando en una costumbre más y su oficio en un oficio como todos los demás. Ya se ha señalado que, después de *Plácido*, en el cine de Berlanga ha terminado la época de las ilusiones y de las utopías, y, a partir de ese momento, ningún personaje se salva del juicio severo y amargo de sus autores.

4.1.5.3. Carmen

Carmen es el personaje más contradictorio de la película. Como todas las mujeres del dúo Azcona–Berlanga no escapa de ser una representación de las ataduras del hombre, el motor principal de su castración. Pero al mismo tiempo Carmen es mucho más que eso, porque es el único personaje que no podemos interpretar con seguridad. Sabemos lo que quiere: casarse y tener una familia y hace lo que sea para conseguirlo, pero ella no es tan fría y calculadora como su padre. Es cierto que es ella la que delata la presencia de José Luis en el piso cuando Amadeo llega inesperadamente (cosa que no hace en el guión), pero los sentimientos que tiene hacia José Luis nos dejan en la duda. Carmen no es un personaje estereotipado como las demás mujeres que aparecen en los filmes de Berlanga. Es muy diferente, por ejemplo, de Loli de *¡Vivan los novios!* que pasa por completo de Leonardo y se despreocupa de sus sentimientos por la muerte de su madre. Y es muy diferente también del personaje de Carmen de *La boutique*, que en cuanto tiene a su marido a sus pies se olvida de él y lo engaña con otro. La Carmen de *El Verdugo* es una mujer mucho más compleja. Sabe lo que quiere y actúa para obtenerlo, pero nos deja con muchas preguntas sin resolver.

Como Petrita, es una mujer que ve como pasan los años y le da miedo quedarse sola. Cuando Amadeo sorprende a José Luis en su casa y se pone furioso, Carmen se enfrenta a él diciendo: "Además, padre, en cuanto me descuide me muero soltera...". Conseguido su objetivo, casarse y tener un hijo, Carmen es feliz junto con su familia. Pero quedamos en la duda de si su amor por José Luis es más fuerte que su amor por la vida cómoda de la que están disfrutando gracias al sobresueldo del empleo de su marido. Al llegar la carta para José Luis, Carmen le explica muy alterada a su padre: "Ay, padre, que le avisan que tiene que ir a matar a uno... Y esto nos pasa ahora, que vivíamos tan felices...", a lo que José Luis contesta: "No te preocupes, ahora mismo presento la dimisión, no

llores...".[261] Pero, ¿por qué llora Carmen? ¿Por la desgracia de su marido, como cree José Luis, o por el temor de tener que renunciar a su vida cómoda y tranquila? Nos inclinamos por la segunda respuesta, sobre todo porque cuando José Luis le propone ir con él a Palma ella parece olvidarse por completo del drama de su marido: "... Al fin y al cabo, no hicimos viaje de novios ni nada..." (p. 110). Pero enseguida volvemos a la duda, porque la mujer sigue: "... Y como, pase lo que pase, no tendrás que hacer nada..." (p. 111). Creemos que Carmen está realmente convencida de que su marido tendrá la posibilidad de dimitir en el último momento aunque, como es lógico, espera que no sea necesario.

Además, en Palma de Mallorca, cuando parece que el reo está enfermo y que puede morir por sí mismo, José Luis y Carmen disfrutan de sus vacaciones en la isla y se comportan como una verdadera pareja de enamorados. El propio guión lo especifica: "José Luis y Carmen están siguiéndola [la barca de los músicos en la cueva del Drach] con la mirada, más enamorados que nunca, tan dichosos que ni ellos mismos se hubieran atrevido a soñar." (p. 134). Son una pareja realmente enamorada, cosa que no ocurre en las demás películas de Azcona y Berlanga. Y cuando llega la barca de la Guardia Civil Carmen parece verdaderamente preocupada por su marido, intenta retenerle y luego quiere ir con él (Carmen: "... Pero ¿dónde vas? Yo me voy contigo..." J. L.: "Quédate aquí." Carmen: "Ni hablar, yo te acompaño, no te dejo solo...").

Después, Carmen aparece solamente cuando todo ha ocurrido y ya no podemos saber cuál es su reacción frente a los hechos. "Has comido algo?" es lo único que le dice a José Luis. Sabe que su marido está muy afectado y no quiere hacerle más daño con preguntas o explicaciones. Todo lo contrario de Amadeo que, como siempre sin interesarse por el sufrimiento de José Luis, exclama abriendo el sobre con el sueldo: "Pero, entonces, ha habido un aumento..." (p. 155).

4.1.5.4. Álvarez y Estefanía

Álvarez y Estefanía, el compañero de trabajo de José Luis y su cuñada, representan dos caras de la misma medalla. Las dos reacciones opuestas –la

[261] Este diálogo no aparece en el guión.

curiosidad enfermiza y morbosa y el rechazo miope y absoluto- de la sociedad frente a la muerte y a todo lo relacionado con ella.

Desde el principio, Álvarez demuestra toda su curiosidad hacia el verdugo y su oficio, curiosidad que se manifiesta cada vez que los dos hombres se encuentran. En la segunda escena de la película Álvarez hace que el verdugo suba en la furgoneta con él y José Luis para llevarle hasta la estación de metro. Pero se percibe enseguida que su interés primario no es el de ayudar al anciano, sino de informarse de los detalles de la ejecución recién cumplida (Álvarez: "O sea, que ya sentado en la silla, y con los hierros en la...", p. 9). Y su curiosidad se hace aún más evidente en la escena de la acampada:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Amadeo:
Cuidado con las cuñadas... Que hace tres años, uno acabó envenenando a la suya, y...

Álvarez muy contento, termina la frase:

Álvarez:
... Y usted...¡zas!

Hace un gesto que recuerda el necesario para girar un torniquete. Amadeo asiente y ríe, divertido. Carmen cruza una mirada con el viejo y Álvarez le anima.

... Cuente, cuente...

Ahora Amadeo ha visto la mirada de su hija, y busca una disculpa. Señala a Ignacia, que ya está roncando, tendida en el suelo.

Amadeo:
A lo mejor su señora...

Álvarez hace un gesto despreocupado.

Álvarez:
Está roque... Entonces, el cuñado ese... (p. 33)

No obstante su curiosidad morbosa, Álvarez es un personaje fundamentalmente alegre y bonachón. Acepta a todo el mundo y se alegra por los demás (aunque siente una cierta envidia por José Luis cuando éste disfruta del sueldo de verdugo). Por lo contrario, Estefanía es una mujer cerrada, insoportable e intolerante. Se avergüenza de su cuñado por ser enterrador y andar siempre entre muertos: "[a Antonio] ... Tu hermano no tiene vergüenza... Le tienes que decir que no traiga aquí esa camioneta [el coche fúnebre]... Los vecinos van a..." (p. 29). No es difícil imaginar cómo se habrá puesto al enterarse de que el amable anciano que hasta le había hecho cumplidos a sus hijos era en realidad el verdugo, y de que su cuñado se iba a casar con su hija...

Estefanía condena a Amadeo por el simple hecho de ser verdugo, y no quiere tener absolutamente nada que ver con él ni con su cuñado después de la boda, y todo por la misma razón: "Los vecinos van a..." Porque Estefanía está obsesionada con no mezclarse con una gente que ella considera inferior. En el film se subraya en todo momento esta ridícula diferencia, con pequeños pero significativos detalles. Juan Antonio Ríos ha destacado, por ejemplo, la escena de la llegada de la pareja a la boda de José Luis. Estefanía y Antonio son los únicos que acuden a la boda motorizados, pero el vehículo es toda una expresión de sus humildes y un tanto ridículas manías de grandeza:

> Algo de la citada estética lo percibimos en detalles como la presentación de la pareja interpretada por José Luis López Vázquez y María Luisa Ponte en *El verdugo*. Su ridícula caracterización es deudora en buena medida de la posesión de una moto con sidecar. Dicho vehículo tiene correspondencia con otros atributos caracterizadores de aquellos personajes que tradicionalmente son satirizados en el sainete teatral por su apego a lo nuevo, a distinguirse aun por encima de su verdadera realidad. La moto con sidecar es un símbolo de las falsas apariencias que intentan mantener sus ocupantes, tan cursis como despechados ante la posibilidad de convertirse en familiares de un verdugo.[262]

[262] J. A. Ríos, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1997, p. 112.

Toda la personalidad de la mujer se refleja en la escena en la que junto con Antonio intenta irse de la iglesia antes de que su marido haya firmado como testigo:

Estefanía:

Vamos, arranca... ¡Arranca!

Después de vacilar un segundo,
Antonio mete la marcha, pero José
Luis llega y se agarra al manillar
cuando ya la moto empieza a andar.
Con voz entrecortada:

José Luis:

Antonio... no puedes... hacer esto...
este desaire...

Antonio detiene su moto.

Estefanía:

¡No pares, Antonio!

José Luis:

Ellos quieren que... vengáis a comer...

Antonio hosco, ceñudo, pero sin
contestar.

Estefanía:

¡Ja! ¡Como que yo me voy a sentar en
una mesa al lado de ese monstruo!...
Tira, Antonio. (pp. 62-63).

4.2. Rafael Azcona y *El Verdugo*

El Verdugo es la tercera colaboración de Azcona con Luis García Berlanga, después de *Plácido* y del episodio para *Las cuatro verdades* titulado *La muerte y el leñador*.[263] El eslabón que representa *La muerte y el leñador* es bastante importante para entender el endurecimiento del pesimismo de Azcona y Berlanga en esta película con respecto a la experiencia de Plácido. Lo que en la

[263] Cabría recordar también la colaboración que director y guionista tuvieron para la producción televisiva *Se vende un tranvía*, dirigida por Juan Esterlich padre.

primera película era visión desesperanzada y pesimista pero siempre matizada por el humor, en *El Verdugo* se convierte en una representación ácida y amarga, sin resquicio ninguno para la esperanza, viniendo a ser acaso la realización más dura y pesimista de guionista y director. Efectivamente, ir más allá, en las realizaciones sucesivas, del pesimismo de *El Verdugo* era prácticamente imposible y por ello las siguientes películas de Azcona y Berlanga serán profundizaciones de varios aspectos presentes en ésta, sin alcanzar su riqueza y complejidad.

La muerte y el leñador es la adaptación cinematográfica de una triste fábula de La Fontaine. Nada más lejos de las fábulas zavattinianas o de las de Fellini y Flaiano. Es la historia de un pobre organillero a quien un día la policía quita la manivela de su organillo por causar ruidos molestos. A partir de este accidente todo el relato se centra el la lucha por la supervivencia del organillero en medio de una sociedad hostil a la que nada le importan las desgracias de un pobre hombre. Un desgraciado que por la desesperación intenta hasta quitarse la vida, pero ni eso consigue. Por lo tanto, este *sketch* es, evidentemente, una progresión con respecto a *Plácido*, en la absoluta soledad del personaje principal y en la incomprensión de la sociedad hacia él.

El Verdugo representa el ápice de este camino hacia el pesimismo más negro. Vuelve en esta película un poco la atmósfera de las anteriores películas de Azcona junto con Marco Ferreri. José Luis es en cierto modo el mismo Rodolfo, sólo que impulsado a una degradación y humillación más profunda que la de casarse con una octogenaria. Pero, por otra parte, Rodolfo en su vida nunca ha disfrutado de momentos apacibles y casi felices como José Luis en su vida matrimonial. La vida de Rodolfo es más gris y monótona, la de José Luis está más sujeta a cambios, desde un asomo de felicidad (porque la felicidad para los personajes de Azcona nunca puede ser total, no olvidemos que aun en los momentos aparentemente más dichosos de la vida de José Luis se esconde la sombra de su oficio que algún día podría –y de hecho lo hace- derrumbarlo en la desolación más profunda), hasta la desesperación y la desdicha.

Azcona, por lo tanto, traza para este film otro de sus personajes atrapados por la vida, incapaces de actuar y tomar decisiones. En *Plácido*, el planteamiento coral de la película no deja apreciar esta condición del personaje, y de hecho si Plácido se deja maniobrar como una marioneta por Quintanilla, es por el convencimiento de poder, de esa manera, obtener su único objetivo, que es pagar

la letra del motocarro. Por lo contrario, José Luis, así como Rodolfo, no tiene ningún objetivo. Sí, sueña con irse a Alemania y dejar su empleo de enterrador, pero en ningún momento hace nada por conseguirlo.

Por lo tanto, el personaje de José Luis nos parece muy propio de Azcona (y de Flaiano, como destacaremos más adelante) y de su profundización en el universo de la ineptitud del individuo frente a la sociedad.

Por otra parte, 1963, año de la realización de *El Verdugo*, es también el año de las películas de Ferreri (ya analizadas en su momento) *Una storia moderna: L'ape regina* y *La donna scimmia*. En estos filmes la reflexión sobre el universo femenino y sus consecuencias hacia el masculino se va profundizando, y esta puede ser una de las razones (junto con, posiblemente, la intervención de Flaiano) por las que el personaje femenino adquiere una profundidad que no volverá a tener en ninguna otra colaboración junto con Berlanga. No olvidemos que las dos películas de Ferreri representan dos caras de una misma moneda: la mujer como principal razón de la degradación y ruina del hombre la primera y la crueldad del hombre hacia una mujer indefensa por su deformidad física la segunda.

Otra pincelada característica de Azcona en el film es el conjunto de las secuencias cargadas de humor negro. Sabemos que esta característica lo acerca bastante a Berlanga, y que Berlanga siempre ha afirmado que su humor puede llegar a ser bastante más negro que el de Azcona. De todas formas, como ya hemos señalado en el segundo capítulo, sea como fuere, antes de la experiencia de *Plácido*, en el cine de Berlanga nunca aparece el humor negro que será tan propio de sus realizaciones posteriores. Sin embargo, a partir de *El Pisito* y, aún antes, de su obra literaria, en Azcona el humor negro y la deformación esperpéntica de la realidad han sido uno de los elementos más inmediatamente reconocibles. En el film, por ejemplo, es inolvidable la escena del aeropuerto adonde acuden José Luis y Álvarez para recoger un cadáver que viene de América: la carretilla arranca desde el avión hacia el aeropuerto y la familia enlutada va detrás, antes despacito y luego casi corriendo, para no alejarse demasiado del vehículo:

> La carretilla se pone en marcha.
> José Luis y Álvarez sobre ella,
> y detrás, trotando y tratando de
> conservar un aire de funeral, las

personas enlutadas.

José Luis:

Me interesa ir [a casa de Carmen],
hombre... Si está sola... ya me entiendes

En este momento se encienden los reactores de un avión que va a dirigirse a la pista de despegue. El ruido es infernal y a excepción del conductor de la carretilla, que lleva en la cabeza un casco protector, todos los demás se deben tapar los oídos: así, con las orejas entre las manos, José Luis y Álvarez siguen discutiendo sin que se entienda nada de lo que dicen...

Efecto de reactores y diálogo gritado e incomprensible de Álvarez y José Luis.

... mientras los del grupo enlutado, trotando tras el féretro, se cubren las orejas, siempre intentando un aire decoroso. (p. 39)

(Sólo en el film) José Luis:
... Más despacio... Que perdemos a la familia...

Por todo lo que hemos estado viendo hasta ahora, parece evidente que *El Verdugo* es una película que conecta profundamente con el universo azconiano. Hay que ver ahora la más difícil cuestión de la aportación de Ennio Flaiano al film, y los temas que más pueden acercarse a su mundo.

4.3. *El Verdugo* y Ennio Flaiano

En una entrevista a Luis García Berlanga recogida por Luis Alberto Cabezón, leemos:

> L. A. C.: "Es un guión tan bueno que no sé qué tengo que hacer ahí, pero estoy encantado de ayudaros en lo que sea". Esta frase de Ennio Flaiano, pronunciada al leer el guión de vuestra siguiente colaboración, *El Verdugo*, es un gran piropo para vuestro trabajo y, en especial, para Rafael ¿Cuál fue la colaboración de Flaiano en la película?
>
> L. G. B.: Sí, claro, es un piropo, sobre todo para Rafael. Flaiano escribió cosas que a mí no me gustaban, pero escribió otras que me gustaban mucho, ya que él iba siempre por el terreno de la ternura, con unos diálogos bellísimos. Era un tipo maravilloso, estupendo, al que adorábamos todos los amigos españoles que tuvo, y él también nos quería a nosotros. Fue un guionista muy adorado por Federico Fellini y, en concreto, ahora que lo pienso, creo que en *El verdugo* no hizo nada.[264]

Aunque esto fuera cierto, y Flaiano no hubiera aportado absolutamente nada al guión de la película, la misma afirmación suya de que se trataba de un guión tan perfecto que no necesitaba ningún cambio es bastante significativa. Ya sabemos que Flaiano ha sido siempre muy crítico con las cosas del cine, porque sus expectativas hacia este arte eran muy altas. Su constante lucha por la calidad lo había llevado a pronunciar duras críticas sobre el cine en general y hasta sobre algunas de las realizaciones (como por ejemplo *Luci del varietà*) que contaron con su colaboración. Por lo tanto es muy importante que él haya considerado el de *El Verdugo* un guión perfecto. Sobre todo si consideramos la esencia profundamente desesperanzada del film.

Ya sabemos que la actitud de Flaiano hacia el cine es diferente a la de Azcona: reflexión y evasión para el primero y reflexión y realidad para el segundo. *El Verdugo* no es, ni mucho menos, una película de evasión. Pero es una película en la que la realidad tan cruda que se representa nunca es solamente obvia (cosa que horrorizaba a Flaiano), sino que aparece deformada por las pinceladas ácidas y sarcásticas de Berlanga y Azcona.

Por lo que concierne la concreta aportación de Flaiano al guión, aparte de una versión al italiano en la que destaca su personalidad desde la misma elección del título, que del crudo y tajante *El Verdugo* pasa al más poético *La ballata del*

[264] Entrevista recogida en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , pp. 71-91.

boia, parece que fue él quien impulsó el cambio del final que había previsto Berlanga. Veamos las declaraciones del director:

> Incluso mi final de guión era diferente y se modificó no por razones de censura, sino por intervención de Flaiano. Éste, con el apoyo de los productores sostuvo que el final era demasiado duro, demasiado cínico, y Azcona acabó estando de acuerdo con él. En mi final las circunstancias eran idénticas, pero al entregar el sobre del dinero a su mujer decía simplemente: "La próxima vez tendré que comprarme una muñequera". Es decir, que aceptaba su desaparición como hombre individualizado.[265]

Nos parece que el cambio es bastante acertado, porque el pesimismo aún más negro que se habría logrado con el final original no era necesario (porque del comportamiento de José Luis a lo largo de toda la película ya sabemos que si será llamado a otra ejecución no tendrá el valor para negarse) y además habría provocado un cambio demasiado repentino e injustificado en el personaje. No parece nada lógico que, después de haberse rebelado durante todo el desarrollo dramático a la idea de ser verdugo, José Luis se endurezca tan repentinamente después de su primera ejecución. Coherentemente con su actitud de toda la película, José Luis vuelve destrozado al barco en el que lo espera su familia y su reacción es la más lógica y natural del mundo: "No lo haré más, ¿me entiende?, no lo haré más.", y esta reacción nada le quita al pesimismo de la película, porque nosotros, como Amadeo, sabemos que José Luis volverá a actuar y, peor aún, sospechamos que al cabo de unos años su corazón se habrá endurecido tanto como el del propio Amadeo.

Más allá de esta aportación concreta al film, es ahora interesante analizar por qué Flaiano pudo encontrar tan interesante el guión de *El verdugo*.

En primer lugar, por el personaje principal. Ya hemos visto que José Luis es el típico personaje flaianeo: inepto, pasivo, incapaz de tomar decisiones por su cuenta..., es una marioneta en manos de los demás, así como lo son Giorgio Fabro de "Melampus", Adamante de "Oh, Bombay!" y todos los demás personajes de sus obras literarias. Además, no hay que olvidar que 1963 es también la fecha de *Otto e mezzo*, y que pocos años antes Flaiano había colaborado a *La notte*, de Michelangelo Antonioni (1961) y a *La dolce vita* (1960). Tres películas en las que

[265] Declaración recogida en C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, *op. cit.* , p. 136.

el personaje principal (Marcello Mastroianni en los tres casos) es un hombre pasivo e impotente frente a los desafíos de la vida. Lo que cambia en *El Verdugo* es la condición social del protagonista, y la ambientación. Seguramente es más propio de Flaiano el personaje del intelectual frustrado que el del pobre enterrador que querría huir a Alemania, y es también más propia de Flaiano la ambientación en un entorno aristocrático o alto–burgués que en un Madrid marginal y humilde, pero la actitud de José Luis no difiere mucho de la de Marcello, Giovanni o Guido de las tres películas citadas.

Otro tema que hemos visto ser muy típico de Flaiano es el de la costumbre. Lo insólito puede entrar en la vida de las personas y producir, en un principio, maravilla y asombro, o rechazo y repulsión. Pero al cabo de un tiempo la costumbre de lo insólito hace que la maravilla o el rechazo inicial se conviertan en un sentimiento cotidiano, casi siempre cercano al aburrimiento. Ya hemos visto en su momento como *La notte* es un film que profundiza en los estragos y en la alienación provocados por la costumbre. Es un tema muy característico de Michelangelo Antonioni, pero lo es también de Flaiano, que había estado profundizando en él en muchas obras. Ya se ha puesto el ejemplo del marciano Kunz que llega a Roma entre el asombro y las aclamaciones de la multitud y que pronto es olvidado y abandonado a sus miserias como cualquier terrestre más. Pero el tema de la costumbre está presente sobre todo en la última obra que Flaiano publicó en vida: *Le ombre bianche*. En muchos de los relatos breves que componen esta obra se encuentra la reflexión sobre la peligrosidad de la costumbre, sobre la indiferencia de los seres humanos hacia todo y hacia todos. En el relato "Il mostro quotidiano", Flaiano escribe:

> In un dato giorno del mese, senza preavviso, come al tempo delle razzie di guerra, in ogni città vengono catturati un buon numero di uomini validi, e tra questi malcapitati, si estrae a sorte una vittima, che viene giustiziata o condannata alle galere, ad arbitrio di un fanciullo bendato, che estrae da un vaso il foglietto con la sentenza. Si è dunque applicato su vasta scala il principio già valido in teatro, e per un po' la cosa è piaciuta, era un fatto reale, che veniva vissuto da gran parte della popolaziona. Ma col passare dei mesi, la gente si è abituata e ora i giornali non pubblicano più nemmeno le fotografie delle vittime, ma soltanto i nomi. Si è infine dimostrata valida la teoria della Testa di Medusa, la quale vuole che

> questa testa orrenda, che fulmina chi osa guardarla, messa in una piazza diviene col tempo innocua, in virtù dell'abitudine.[266]

Por lo tanto, hasta la acción más horrible y humillante con el tiempo, inevitablemente, se convierte en costumbre. En la película, como hemos visto, esta temática se refleja en el personaje de Amadeo, que después de tantos años de oficio se ha acostumbrado a él y ahora le parece la cosa más natural del mundo, y no puede entender el rechazo de José Luis porque el rechazo que él mismo debió de sentir hace años ya está completamente borrado de su memoria.

Otro factor en el que puede haber influido la presencia de Flaiano es en el personaje de Carmen. Ya hemos visto que se trata de un personaje único por su complejidad y profundidad en el cine del binomio Azcona/Berlanga. Hemos visto también que, por aquellos años, Azcona estaba trabajando junto con Ferreri en dos películas que analizaban muy de cerca el mundo femenino, sobre todo para relacionarlo con el estado de decadencia y pérdida de valores del masculino. Pero tampoco hay que dejar de decir que también Flaiano, en sus colaboraciones cinematográficas, iba profundizando en el mundo de la mujer. Por ejemplo en *La notte*, aunque el protagonista es siempre un hombre, bien ha destacado Guido Aristarco[267] que el personaje femenino, Lidia, es mucho más receptivo y vital que el hombre, es ella la que actúa activamente confesándole a Giovanni su tedio, él en ningún momento tiene el valor de hacerlo, y posiblemente no tenga ni tan siquiera la capacidad de mirarse dentro y comprender lo que la mujer sí consigue divisar: que están viviendo sumidos en el aburrimiento y la costumbre y que su vida ya no puede seguir de esa manera. Ya sabemos también la importancia y la profundidad que tiene la mujer en los filmes de Federico Fellini. Por lo tanto, el hecho de que Carmen sea un personaje tan contradictorio, y que deja abiertas tantas posibilidades interpretativas, también se podría deber a una influencia del italiano.

4.4. *El Verdugo* hoy

[266] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 1200.

[267] Guido Aristarco, *Los gritos y los susurros. Diez lecturas críticas de películas,* Valladolid, Universidad, 1996, pp. 82-83.

El Verdugo ha sido reconocida como una de las mejores películas del cine español de todos los tiempos. Todavía hoy, casi 50 años después de su estreno, el film sigue teniendo notable vigencia. Aparte de la reciente publicación de su guión, testimonio del interés que la película sigue despertando, en este apartado nos gustaría hablar de la adaptación teatral que de la obra ha hecho Bernardo Sánchez Salas y que, con la dirección de Luis Olmos, es representada en esta temporada (2000-2001) por el Teatro de Danza de Madrid.[268]

Concha García Campoy señala:

> Que alguien con buenos sentimientos y con unas expectativas de vida más que modestas se vea aplicando el garrote vil a otra víctima de la desesperación que pide una copa de champán como última voluntad es tan extraordinariamente expresivo que aún en días como éstos, en los que el aire es menos espeso y la esperanza de libertad más grande, sigue funcionando como un revulsivo, sigue siendo conmovedor.[269]

Por lo tanto *El Verdugo* sigue suscitando gran interés en este principio de milenio, porque, como continúa Concha García Campoy:

> Si al principio de los sesenta las imágenes tenían una correspondencia exacta, ahora puede que la obra resulte más simbólica, el fondo no se altera. Porque, llegado el momento, ¿quién no sería el verdugo?... Las cosas vienen como vienen.[270]

Efectivamente, la pieza teatral sigue muy de cerca el original cinematográfico (con las obvias y necesarias modificaciones debidas al cambio de medio), y alcanza la misma fuerza de denuncia y el mismo efecto en el público. "La noche del estreno [en el teatro La Latina de Madrid, en fecha 25/03/00], una

---

[268] Ficha técnica y artística:

- Director: Luis Olmos;
- Autores: Luis García Berlanga y Rafael Azcona;
- Adaptación: Bernardo Sánchez;
- Intérpretes: Juan Echanove (José Luis), Luisa Martín (Carmen), Alfred Lucchetti (Amadeo), Vicente Diez (Álvarez).

[269] Concha García Campoy, "*El Verdugo*", *ABC*, 25/03/00. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[270] *Ibídem.*

cerrada salva de aplausos despidió justamente la representación", recuerda Juan Ignacio García Garzón.[271] En la representación a la que tuvimos ocasión de asistir, en el Gran Teatro de Elche el día 8 de abril de 2001, un año después de su estreno, la reacción del público fue idéntica a la de Madrid. El teatro abarrotado se levantó al final de la representación a aplaudir a los actores y a la excelente pieza, aunque ya durante la representación algunos momentos particularmente acertados habían conseguido los aplausos y las carcajadas del público.

Como ya se ha señalado, la adaptación de Bernardo Sánchez es bastante fiel al original. El viejo verdugo interpretado por Alfred Luchetti, cuya voz recuerda mucho la de Pepe Isbert, parece a lo mejor un poco más autoritario del de la versión cinematográfica, pero el resultado es excelente. La interpretación de Juan Echanove (José Luis) resulta en ocasiones un poco cargada, pero en otras es sencillamente magistral, sobre todo hacia el final de la representación, cuando el personaje deja vislumbrar toda su debilidad e indecisión.

Aparte de Álvarez, que en la pieza teatral adquiere otra personalidad, el personaje que más se distancia de la versión fílmica es Carmen. En la versión teatral Carmen pierde las facciones negativas que podía tener en la película para transformarse en un personaje fundamentalmente positivo y soñador, entregada a su marido y dispuesta a apoyar en todo momento sus decisiones. Esto nos ayuda a subrayar una vez más la profundidad que el personaje de Carmen tiene en la película, profundidad que hace que pueda ser interpretada de diferentes (y opuestas) maneras acertando de todas formas en el resultado.

[271] "Un grito contra la pena de muerte", en *ABC*, 25/03/00. Edición digital en cervantesvirtual.com.

CAPÍTULO V: *Una moglie americana*

"Semplicissimo...
Ho preso moglie!"

5.1. Análisis de la obra

5.1.1. Ficha técnica y artística

Una moglie americana, 1964.
Director: Gian Luigi Polidoro.
Argumento: Rodolfo Sonego.
Guión: Rafael Azcona y Ennio Flaiano.
Producción: Paneurope
Duración: 113 mn.
Intérpretes: Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Rhonda Fleming, Graziella Granta, Juliet Prowse.

Argumento: Riccardo, empleado en una industria de zapatos, deja su pequeña Magenta, su familia y su novia de toda la vida para irse a Nueva York, de viaje de negocios, con su jefe. Al llegar a la gran ciudad se encuentra con un antiguo amigo suyo, Carlo, que parece haber conseguido todo lo que Riccardo siempre hubiera deseado: se ha casado con una guapa mujer americana, tiene dinero, coches, una casa con piscina... El secreto, le explica el amigo, está en casarse con una vieja, mejor si rica, y conseguir de esa manera la ciudadanía americana. Luego divorciarse y empezar a vivir. A partir de ese momento Riccardo se despreocupa por completo de su jefe y emprende un viaje por los Estados Unidos en busca de una esposa. Pero se encuentra con un mundo y unas costumbres que no consigue entender ni aceptar. Las mujeres, sobre todo, son muy diferentes de las mujeres italianas. Son libres, independientes y emancipadas y él llega a

humillarse en varias ocasiones para obtener su propósito, pero siempre sin ningún resultado. Su viaje se concluye con la vuelta a Nueva York y al aeropuerto, justo a tiempo para cargar con las maletas de su jefe y volver a Magenta y a su vida pasada.

5.1.2. Un pequeño hombre y una pequeña obsesión

Una moglie americana es una película de espesor completamente diferente de *El Verdugo*, film analizado en el capítulo anterior. Es una pequeña película que se centra en un único personaje, y en un sinfín de situaciones a veces un poco desligadas entre sí. Es un film que se inscribe dentro del género de la comedia italiana, que en los años 60 empieza a definirse según unos esquemas típicos. La nueva comedia italiana quiere ser una crónica de las costumbres de los italianos, y de cómo estas costumbres van cambiando en esos años de *boom* económico. Quiere investigar en los defectos nacionales y además destacar un nuevo tipo de personaje, frecuente en todos estos filmes: nos referimos al personaje oportunista, católico hipócrita e intransigente (a quien muchas veces da vida Alberto Sordi), que, muchas veces, es retratado cuando sale fuera de Italia -de vacaciones o viajes de negocios- para subrayar su actitud cerrada y sus prejuicios. Es exactamente lo que ocurre en la película de Gian Luigi Polidoro.

El protagonista, Riccardo, llega a Nueva York dejando atrás una vida que no le satisface y sueña con encontrar la felicidad en América. Carlo, su amigo, que lleva allí ya muchos años, parece tenerlo todo: ya es ciudadano americano, se ha casado con una vieja y se ha divorciado y ahora tiene una mujer rica, joven y guapa, una casa en las afueras de la gran ciudad y dos coches impresionantes. Riccardo queda completamente deslumbrado y enseguida toma su decisión: "Ma guarda, io ti dico una cosa, sai... Se riesco a piazzarmi qui io non mi muovo più... Del resto, cosa ci faccio io a Magenta...eh?... In trent'anni non ho combinato proprio niente...".

La solución para todas sus esperanzas es una sola. "Ma tu come hai fatto a rimanere?", le pregunta al amigo. "Semplicissimo... Ho preso moglie".

A partir de este momento toda la película refleja las situaciones en las que se encuentra Riccardo y sus malogradas tentativas de encontrar una mujer joven, guapa y, por supuesto, americana, que quiera casarse con él. Pero Riccardo no

tiene la misma personalidad de su amigo. Él, por lo menos al principio, no parece dispuesto a casarse con una vieja, y tampoco con una mujer que no comparta sus valores morales. Pero el viaje por el continente americano se convierte en un viaje dentro de su pequeñez y de sus hipocresías. Porque muy pronto los valores de los que tanto alardea a lo largo de la película se revelan falsos y superficiales como él mismo. Porque para conseguir su objetivo y casarse con una mujer americana Riccardo llega a humillarse, mentir, engañar... pero siempre, inevitablemente, sin ningún éxito.

Seguramente, lo más interesante de la película hay que buscarlo en el choque de mundos que refleja. El italiano (o español, por qué no) de la época enfrentado con el americano, mucho más libre y sin constricciones. Riccardo queda deslumbrado por ese mundo tan diferente del suyo, y sobre todo por los comportamientos de las mujeres. Porque las americanas se le presentan como mujeres preciosas y sin ataduras, pero al mismo tiempo le parecen demasiado modernas y sin valores morales. Se relaciona con mujeres casadas y divorciadas una, dos o más veces, con hijos, con ex-maridos que vuelven o que vuelan a la luna. En medio de este mundo tan diferente, Riccardo intenta mantener sus posturas, por lo menos al principio. Pero muy pronto se va olvidando de ellas y su única preocupación -casarse con una americana como sea-, se convierte en el motor central de todas sus acciones, y le hace dejar atrás todas sus convicciones.

Recién llegado a Nueva York, Riccardo todavía parece conservar algo de su ingenuidad. Cuando su amigo le sugiere casarse, así como lo ha hecho él, con una americana para obtener así la nacionalidad, Riccardo pregunta inmediatamente: "Ti sei innamorato subito?". La respuesta de su amigo lo devuelve de inmediato a la cruda realidad: "Non proprio. Si trattava di sposare una vecchia signora o tornare a Magenta. [...] Ho sposato la vecchia e sono diventato cittadino americano".

Es exactamente lo que debería hacer Riccardo para conseguir realizar su sueño de quedarse en los Estados Unidos: casarse con una vieja y luego divorciarse y empezar todo desde el principio. Pero Riccardo se niega rotundamente. Lo que él quiere, ya lo hemos visto, es una mujer guapa, joven y posiblemente rica. Pero pronto irá comprendiendo que el suyo es un deseo imposible y por ello irá convirtiéndose en un hombre mezquino e hipócrita, juzgando duramente a las mujeres con las que se relaciona sin ser capaz de

juzgarse a sí mismo. Porque parece que Riccardo, a lo largo del film, no se da cuenta de su cambio. Si al principio intentaba arreglárselas para conseguir a una chica joven y honesta, luego se desinteresa por completo de las supuestas cualidades de la futura esposa, interesándose solamente por sus propias necesidades. Por ello, cuando, por ejemplo, sale con la azafata en Dallas, le reprocha duramente el no querer casarse con él después de la noche de pasión en el drive-in, y se siente aún más desilusionado cuando ella le informa que lo que han hecho no tendrá ninguna consecuencia, ya que ella toma anticonceptivos. La reacción de Riccardo es muy dura para con ella: la condena por su comportamiento y hasta se avergüenza de ella, pero nosotros sabemos que si está tan decepcionado es sólo por no haber tenido la posibilidad de dejarla embarazada y, consiguientemente, casarse con ella.

Y este hombre que condena desde sus, aparentemente, fuertes valores morales es el mismo que, ya desesperado y a punto de tener que volverse a Magenta con su jefe, llega hasta a tomar la decisión de casarse con una prostituta con tal de conseguir realizar sus propósitos. Pero tampoco este último y humillante intento le sale bien y al final Riccardo ha de volver al aeropuerto donde lo espera su jefe indignado.

Por todo lo visto hasta ahora, parece evidente que Riccardo es un personaje muy diferente del José Luis de *El Verdugo*. Efectivamente, Riccardo es un personaje mucho más pequeño e insignificante. La suya es una historia superficial, que no conlleva una tragedia como la historia de José Luis, pero al mismo tiempo José Luis es un personaje cuya aventura, aun siendo sin duda excepcional, nos permite sentirnos en comunión con él y compartir su gran tragedia, aun condenándolo. Porque José Luis es un pequeño hombre vencido por las circunstancias, es un hombre incapaz para luchar en la vida, pero al mismo tiempo es un hombre sencillo y, en el fondo, honesto y sincero. Todo lo contrario de Riccardo, cuya historia se resuelve en un amontonarse de situaciones que nos demuestran cada vez más su mezquindad. El espectador no se identifica con el protagonista de tantas historias disparatadas, y lo juzga duramente por su falsedad. Pero nos parece importante subrayar que si hemos hecho una pequeña confrontación entre los protagonistas de *Una moglie americana* y *El Verdugo*, no podemos olvidar que las dos películas tienen intenciones muy diferentes.

Efectivamente, *Una moglie americana* es más bien un pequeño entretenimiento, una pequeña diversión para sus autores, que no se sienten comprometidos en un proyecto de alcance similar al de *El Verdugo*. La película de Polidoro parece reflejar una mirada entre irónica y divertida (aunque, en el fondo, siempre amarga) sobre un pequeño hombre y una pequeña y fútil obsesión, y sobre una sociedad, la americana, recién descubierta y por lo tanto retratada con los ojos de un turista, maravillado por la grandeza del paisaje americano y por la diferencia de sus costumbres. Por ello no hay que juzgar demasiado duramente un film cuya intención pudo haber sido, simplemente, dar un pequeño y divertido retrato de una pequeña aventura. Además, el film tiene sin duda unos elementos bastante significativos que nos ayudan a destacar aún más el profundo pesimismo de sus autores.

5. 2. Azcona, Flaiano y *Una moglie americana*

Hay muchos indicios, en la película, que nos remiten a ese universo temático de Flaiano y Azcona que hemos estado trazando hasta este momento. En primer lugar, como siempre, el protagonista. Riccardo es, una vez más, un hombre pasivo y "atrapado por la vida". A lo largo de todo el film lo vemos andar de aquí para allá llevado por una serie de circunstancias que no sabe, ni puede, controlar. La única decisión que toma, al principio del film, es la que le lleva hasta a humillarse sin que, encima, haya podido conseguir nada. Se trata del constante proceso de miserabilización que es propio de todos los personajes dentro de la filmografía de Rafael Azcona. Y Riccardo es un pequeño personaje que parte de una situación ya triste y depresiva al principio (las primeras secuencias nos transportan , desde el principio, a su mundo gris y lleno de niebla, con una familia que enseguida nos parece asfixiante y una novia pesada y lloriqueante), y que vuelve, al final de su aventura, más humillado que nunca. Además, puede que hasta haya perdido su trabajo, después de la llamada a su jefe desde Texas, en medio de la euforia por una posible boda con una rica petrolera. Boda que, obviamente, nunca se celebrará. Si esta condición de progresiva miserabilización

del personaje es muy propia del cine de Azcona,[272] la pasividad de Riccardo es típica tanto del guionista español como del italiano. Porque Riccardo no actúa, se deja llevar, e incluso lo que hace lo hace más por una decisión repentina e instintiva que por una razón consciente. Por ejemplo, cuando, después de muchas protestas, deja que lo lleven a una fiesta en Texas y allí conoce a una mujer rica que parecería dispuesta a hacer de él su cuarto marido, Riccardo se despierta a la mañana siguiente y no encuentra a nadie en la gran casa. Podría esperar, es la casa de ella y seguramente la mujer habría vuelto, pero Riccardo sale y sin saber bien por qué se aleja de la casa y coge un autobús destartalado que lo lleva hacia Nueva York y hacia otra aventura. Por lo tanto, cabe pensar, si Riccardo pierde su gran oportunidad es por su innata incapacidad para tomar una decisión definitiva y coherente.

Pero los autores van más allá de un simple retrato de la pasividad del protagonista para llevarnos hasta los extremos de su humillación. Porque, a medida que su historia se va desarrollando, Riccardo empieza a tomar algunas decisiones, y son siempre decisiones que lo degradan más y más. Por ejemplo, la decisión de no tomar el tren y quedarse en casa de Carol, la mujer divorciada con dos niñas, con la única consecuencia de conseguir, a su pesar, que el ex-marido de la mujer redescubra los encantos de la esposa. O la decisión final de aceptar casarse con una prostituta para no tener que volver a Italia al día siguiente, con la sola consecuencia de sentirse rechazado una vez más y de ser llevado por la misma prostituta al aeropuerto a la mañana siguiente, donde le espera su jefe que, con despecho, tira al suelo sus maletas para que Riccardo, de nuevo humilde y servicial, las recoja y se las lleve al avión que los devolverá a la vida pasada.

Una moglie americana es la quinta película en la que Azcona colabora en Italia.[273] A parte de *Mafioso*, film en el que Azcona y Ferreri trabajaron mucho tiempo, pero que finalmente fue realizado por Alberto Lattuada, todas las demás

[272] No olvidemos, sobre todo, sus películas junto con Luis García Berlanga, y el llamado "arco berlanguiano", que consiste en presentar siempre a unos personajes que parten de una situación ya bastante desesperanzada, pero que al final siempre se encuentran un poco más tristes, más humildes y más marginados. Ya hemos destacado, de todas formas, que si el "arco berlanguiano" aparece en el cine de Berlanga desde su primer largometraje, *Esa pareja feliz*, la miserabilización de los personajes entra en su cine a partir de la colaboración con Rafael Azcona y del film *Plácido*.

[273] Además del episodio "Il professore" de *Controsesso* (1964).

películas anteriores a *Una moglie americana*, Azcona las realizó junto con Marco Ferreri. Como ya hemos visto en el capítulo II de este trabajo, la trayectoria de Azcona y Ferreri en Italia iba profundizando en la decadencia del hombre-macho, en las relaciones de pareja y en las grandes obsesiones de los hombres. Algo de todo esto se encuentra en la película de Polidoro. Pero todo parece simplificado y empequeñecido. Aquí no se trata de la decadencia del Hombre, sino de un pequeño hombre que no va más allá de la contingencia más inmediata; e incluso la dificultad de las relaciones no es profundizada como en el cine de Ferreri. Porque aunque todo el film se centra en la búsqueda del protagonista de una posible pareja, las situaciones, demasiadas, en las que lo encontramos no nos permiten profundizar en un tema tan importante. Todas las aventuras que Riccardo tiene no demuestran nada y se concluyen en sí mismas. Podrían haber sido muchas más, o muchas menos, sin que el film cambiara en nada. Porque la única cosa que aprende el protagonista a lo largo del film es a hacerse más cínico y a olvidar sus convicciones de antaño, lo único que le distinguía, por lo menos superficialmente, de su amigo Carlo, perfectamente consciente de las "reglas" del vivir y del sobrevivir en América. Por último, por lo que concierne las grandes obsesiones de los personajes de Azcona y Ferreri, hay que subrayar que del mismo año de *Una moglie americana* es *L'uomo dai cinque palloni*. La diferencia es enorme. Ya hemos visto que la obsesión de Mario Fuggetta es una obsesión sólo aparentemente fútil, pero que en realidad llega a convertirse en el centro de toda su vida y a absorber todos sus pensamientos hasta llevarlo, inevitablemente, a la muerte. En cambio, la obsesión de Riccardo es una pequeña obsesión que si lleva el protagonista a la degradación, para él no significa nada más que una vuelta a la vida monótona de la que hubiera querido librarse. Para Mario Fuggetta, su obsesión significaba todo y fuera de ella ya no había nada que pudiera interesarle. Para Riccardo, el deseo de casarse con una mujer estadounidense es más un capricho dictado por la envidia al admirar todos los logros de su amigo Carlo. Él, en Italia, tiene un modesto trabajo que lo aburre, un coche que no le gusta y una novia insignificante. Su amigo tiene todo lo que él hubiera querido, y deslumbrado por su éxito y por su facilidad para ambientarse en la sociedad americana decide intentar conseguir lo mismo. Y no le importa humillarse para obtenerlo, porque en el fondo es consciente de que puede volver sin que ello le cause la desesperación insondable y profunda de Mario.

Por lo que concierne la visión de América que se desprende de la película, es necesario subrayar que, aunque superficialmente pueda parecerlo, no es una visión negativa ni mucho menos. Porque el choque de culturas que se vislumbra a lo largo del film deja claro que lo que se critica más abiertamente es la falsedad y la hipocresía de la cultura cerrada europea (o, mejor, mediterránea). Los americanos, y, sobre todo, las americanas, son mucho más libres y aparentemente sin valores, pero al mismo tiempo se dejan influir menos por las ataduras sociales (por el "los vecinos van a pensar..." de Estefanía en *El Verdugo*) y son más sinceros, genuinos y directos. La azafata que toma anticonceptivos y que distingue sus relaciones entre formales e informales (simples aventuras), es un personaje mucho más positivo que Riccardo, que esconde su indignación por no haber podido conseguir sus fines tras un aparente y superficial moralismo.

Se trata de una crítica más a las sociedades italiana y española, cerradas en sus creencias y en sus posturas e incapacitadas para aceptar la diversidad y enriquecerse con ella. Flaiano nos ha demostrado en muchas de sus páginas esta actitud del italiano "sabelotodo" cerrado a toda hipótesis externa. En un relato de *Le ombre bianche* titulado "Gli Esperti", por ejemplo, leemos:

> A dicembre –tornato il bel tempo, come sempre- ci fu uno scontro a un passaggio a livello, molto grave. Fino a Natale noi abbiamo discusso l'incidente, attribuendone la colpa, in ordine decrescente: allo Stato, alle Ferrovie dello Stato, al Governo, alla questione del Mezzogiorno, all'aumento del traffico, ai conducenti, ai treni di lusso, ai passaggi a livello e all'Unità d'Italia.[274]

Y sigue:

> Poi, un bel giorno, il ragioniere uccise la moglie per intascare l'assicurazione, servendosi di un complice. Diventammo tutti assassini incalliti, furbi come volpi, tenaci sulla negativa, indifferenti alle accuse. Come ridemmo del ragioniere e dei suoi marchiani errori! Tutti quanti noi, modestamente, avremmo fatto le cose un pochino meglio. Ma se basta ragionare![275]

[274] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 1297.
[275] *Ibídem*, p. 1298.

Y Riccardo, al llegar a los Estados Unidos, tiene esta misma mentalidad. Cree saberlo todo y poder juzgar las costumbres de otro mundo sintiéndose siempre en lo justo. Por ello la verdadera crítica de los autores se centra en él y en los falsos valores de su mundo, y no en América y en su gente, más libre y menos preocupada por las apariencias y, por lo tanto, más genuina.

En realidad, Flaiano ha demostrado varias veces en su obra interés por hacer una película ambientada en la ciudad de Nueva York. En un párrafo del *Diario degli errori*, recogido en enero de 1965, leemos:

> Si possono fare due film su New York. Primo: di uno scrittore in panne, bloccato, forse finito, che conosce una donna e se ne innamora. Riamato? Non si sa. Ripudia la vita condotta nella vecchia città, gli piace New York, la vede come *lei*, come una donna. E ne ha in fondo paura. L'altro film è una serie di racconti, cinque o sei... .[276]

Es un párrafo escrito después de la realización de *Una moglie americana*. De su lectura, se vislumbra que el verdadero film sobre Nueva York y América que quería hacer Flaiano es el que luego se concretará en su guión *Melampo*. Aunque en el párrafo citado no hay referencia a la transformación de la mujer en perro, que luego será el núcleo central del guión, el personaje del protagonista, Giorgio Fabro, ya es delineado en estas pocas líneas: un escritor en crisis, que abandona su vieja vida para seguir a una mujer, sin saber bien el por qué. Es interesante notar cómo, desde el principio, el personaje de Flaiano debía ser un escritor, y un escritor fracasado, como casi todos los personajes de sus obras. En el film de Polidoro, en cambio, Riccardo no es un intelectual, es un empleado de una fábrica de zapatos, hecho que hace que la crisis de identidad que atraviesa durante su viaje a los Estados Unidos no sea nunca profundizada, y se resuelva en una superficial crisis pasajera del protagonista, de la que ni él mismo se da plenamente cuenta.

Sin embargo, en un artículo de noviembre de 1964, recogido en *La solitudine del satiro*, Flaiano escribe:

> Per uno di quegli scherzi che il destino prepara ad un uomo, quando egli crede di vedere le torri della saggezza in lontananza, un turista viene a New York con uno scopo preciso, quello di scrivere una storia su un

[276] E. Flaiano, *Diario degli errori*, en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 355.

> turista che viene a New York e gli piace talmente da volerci restare. Ma, per restarci, egli non ha che un modo, quello di sposarsi.[277]

El protagonista vuelve a ser un escritor, cuya historia es la que finalmente se refleja en la película de Polidoro. Pero Flaiano demuestra interesarse muy poco a la historia del film, lo que realmente llama su atención es la historia del escritor y su estancia en Nueva York, y su gradual descubrimiento de la ciudad y de una nueva dimensión del vivir, antes desconocida para él. Poco más adelante, en el mismo artículo, Flaiano apunta:

> È arrivato a New York credendo di conoscerla attraverso il cinema e la letteratura e trova che New York è più piccola e intima di quanto aveva immaginato, ma più grande e imprendibile di quanto egli potrà sopportare nel ricordo.[278]

Por todo lo visto, no es difícil comprender que la reflexión de Flaiano sobre el hombre europeo (italiano) que llega a Nueva York era profundamente diferente de la que realmente se refleja en la película. Pero, ya lo hemos visto, en *Una moglie americana*, aparecen muchas temáticas que conectan profundamente con el universo tanto de Flaiano como de Azcona: empezando por el personaje inepto que se deja llevar por las situaciones sin apenas reaccionar, y llegando a una crítica, apenas esbozada pero inmediatamente perceptible, de las hipocresías y falsedades de la sociedad italiana (y por lo tanto también española) de esa época.

[277] E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, *ibídem*, p. 662.
[278] *Ibídem*, p. 663.

CONCLUSIONI

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Il presente studio si è proposto di mettere in relazione due figure importanti nel cinema e nella letteratura italiani e spagnoli a partire, approssimativamente, dalla decade degli anni Cinquanta: Ennio Flaiano e Rafael Azcona.

Come già accennato nell'introduzione, inizialmente l'idea era stata di trattare solamente Ennio Flaiano e la sua presenza in Spagna nel cinema del regista Luis García Berlanga, con il quale lo scrittore italiano ha collaborato in due importanti coproduzioni ispano-italiane: *Calabuch* (*Calabuig*, 1956) e *El Verdugo* (*La ballata del boia*, 1963). Successivamente, il primitivo abbozzo è venuto modificandosi fino a raggiungere la struttura attuale, ovvero la presentazione parallela di Ennio Flaiano e dello scrittore e sceneggiatore spagnolo Rafael Azcona.

La decisione di fare uno studio comparativo sui due autori è dovuta al fatto che le affinità tra i due ci sono parse davvero sorprendenti. Ennio Flaiano, scrittore che amava sperimentare in mille generi senza rispettarne strettamente nessuno, giornalista di cinema, teatro e attualità, sceneggiatore e soggettista brillante anche se spesso deluso, non è una personalità facile da delineare. Famoso a Roma, nel suo ristretto circolo di amici intellettuali, per le pronte battute e i fulminanti aforismi, in realtà nascondeva un animo sensibilissimo e facilmente propenso al pessimismo e alla disillusione. Mai completamente soddisfatto di se stesso e del proprio lavoro, cercava nella sperimentazione una strada che lo gratificasse pienamente. Strada che, purtroppo, non ha mai trovata. Nonostante

ciò, le sue mille prove e bozzetti, quelli che aveva deciso di pubblicare e quelli che sono stati pubblicati postumi, ci danno un ritratto fedele, intimo, a volte malinconico e a volte spassoso dell'uomo Flaiano e di un popolo, quello italiano, acidamente satireggiato (proprio perché fortemente amato) nei suoi ridicoli atteggiamenti. Nel ritratto che Flaiano ci fà non possiamo evitare, nostro malgrado, di riconoscerci tutti. Si vedano per esempio molti racconti de *Le ombre bianche*, come "Gli Esperti", gustoso ritratto di un piccolo cenacolo in cui ognuno rappresenta l'italiano "sotuttoio", espertissimo in ogni materia d'attualità e deciso a difendere le sue posizioni fino all'ultimo. O ancora la vivace rappresentazione dell'italiano in vacanza (ne "Lo Spazio è nostro"), che anche in un ipotetico viaggio nel sistema solare riesce, come sempre, a farsi riconoscere, lamentandosi della cattiva cucina, della disorganizzazione, della prepotenza degli ospiti...

Nel campo del cinema, l'aver lavorato con tanti registi spesso tra loro diversissimi (tra gli altri, Alessandro Blasetti, Mario Soldati, Marcello Pagliero, Luciano Emmer, Mario Monicelli, Roberto Rossellini, Gian Luigi Polidoro, Michelangelo Antonioni, ecc.) non rende facile il compito di ritrovare un filo conduttore nei film a cui ha partecipato, ne tantomeno di scoprire il perché di talune collaborazioni non proprio coerenti con la sua traiettoria. Pertanto abbiamo visto soprattutto le sue collaborazioni con Federico Fellini, che rappresentano un momento importante nel cinema italiano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta e che rispecchiano il lato di Flaiano forse più legato all'evasione e ai voli di fantasia, pur senza mai accantonare la satira e la critica di una società vivisezionata e analizzata senza pietismi di sorta.

Comunque sia, abbiamo ritrovato come filo conduttore di tutta la sua opera una doppia tendenza: la prima, verso una satira pungente e intelligente, utilizzata come strumento per colpire i vizi e le brutture della società del suo tempo; la seconda, verso l'evasione fantastica, necessaria come ancora di salvezza per allontanarsi da un mondo troppo spesso incomprensibile e meschino. Flaiano, dunque, lanciava i suoi strali contro il tempo presente, ma allo stesso tempo cercava di tenersi a galla e sopravvivere a tanta desolazione grazie all'aiuto del fantastico e della fantasia.

Rafael Azcona, d'altro canto, è stato scrittore ed è soggettista e sceneggiatore importantissimo nel cinema spagnolo da quegli anni fino al presente. Abbiamo voluto sottolineare l'importanza, per il cinema, del suo essere

scrittore, perché non dobbiamo dimenticare che i suoi due primi film assieme a Marco Ferreri, *El Pisito* e *El Cochecito*, sono tratti da sue opere precedenti e anche altri film cui ha partecipato si ispirano chiaramente ad alcuni episodi delle sue opere letterarie (ad esempio *Plácido*, di Luis García Berlanga).

Anche Azcona, come Flaiano, è una personalità molto sfuggente. Molto spesso ci si riferisce a lui come a "el hombre invisible", per la sua costante reticenza a comparire in pubblico, a farsi intervistare, a parlare di se stesso. Spesso i critici hanno scherzato sulla sua effettiva esistenza, e si è anche arrivati al limite di credere a un piccolo scherzo di Luis García Berlanga che in un'intervista aveva dichiarato che Rafael Azcona non esisteva, e che era soltanto uno pseudonimo usato dal regista stesso.

Nonostante questo suo essere "invisibile", Azcona è senz'altro riuscito a imprimere un segno immediatamente riconoscibile in gran parte dei film a cui ha partecipato. Questo perché si è sempre rifiutato di prendere parte alla realizzazione di progetti che non si addicessero alla sua indole. Pedro Olea, regista con cui Azcona ha lavorato in due occasioni (in *Pim, Pam, Pum...¡Fuego!*, 1975 e *un hombre llamado Flor de Otoño*, 1978), ci dà un vivace esempio di questo atteggiamento dello sceneggiatore spagnolo, ricordando i molteplici rifiuti di Rafael di partecipare a progetti delle cui tematiche non avesse una conoscenza profonda e immediata: non avrebbe mai lavorato a niente che riguardasse qualcosa lontano dalla realtà, poco verosimile o a argomenti a lui non molto noti (ad esempio le streghe o la navigazione, che dovevano essere i temi di due film di Olea: *Akelarre* e *Bandera Negra*, a cui Azcona rifiutò di collaborare).

Per questa ragione i film di Azcona che vengono analizzati in questo studio hanno tutti alcuni elementi in comune e sono tutti, almeno in parte, evidentemente "azconiani". Per ragioni di date ci siamo soffermati principalmente ad analizzare le sue collaborazioni con tre registi importantissimi: Marco Ferreri, Luis García Berlanga e Carlos Saura. I tre casi ci permettono di scoprire vari lati di Azcona, tutti comunque coerenti e legati tra loro: la deformazione "esperpentica" della realtà, il nero pessimismo e la miserabilizzazione dei personaggi con Berlanga e il Ferreri "spagnolo", il cammino verso il simbolismo, le ossessioni, la decadenza dell'uomo e il ritorno al passato (che può essere il passato dell'infanzia o quello degli albori della civiltà) con Carlos Saura e il Ferreri "italiano".

Dei due autori studiati si sono volute sottolineare le inevitabili differenze e le sorprendenti affinità, fino a comporre un quadro il più possibile completo della loro personalità e opera.

Se di differenze si può e si deve parlare, se, cioè, tali differenze esistono e sono, in determinati casi, piuttosto importanti, senza dubbio le affinità sono molto profonde e permettono di tracciare un'evoluzione parallela dei due autori.

Una delle maggiori divergenze tra i due risiede senz'altro nella tendenza all'evasione di Flaiano rispetto allo sguardo sempre fisso sulla realtà di Azcona. Questa divergenza, che potrebbe anche sembrare superficiale, in realtà nasconde una ben diversa disposizione d'animo riguardo alla visione del mondo di entrambi. Flaiano cerca l'evasione perché in lui ancora sopravvive uno spiraglio di speranza, anche nei momenti di pessimismo più nero, di poter contribuire a cambiare le cose attraverso la sua opera, tanto letteraria come cinematografica. In Azcona, al contrario, è molto difficile che la speranza riesca ad aprirsi uno spiraglio, e non è affatto nelle sue intenzioni di contribuire a cambiare alcunché. La sua vuole essere, semplicemente, come ha sottolineato Juan Carlos Frugone, la testimonianza di "un dolor eterno, punzante, por la soledad del hombre que simplemente se resigna a dejarse atrapar por la vida" (op. cit. , p. 8). Abbiamo già visto come, in *El Anacoreta* (di Juan Esterlich, 1976), Fernando difende ancora l'ultima speranza della comunicazione tra gli uomini, lasciando aperta la porta del suo bagno/universo e consegnando al mondo esterno messaggi chiusi in tubetti di aspirine. Ma è l'ultima illusione che Azcona concede al suo personaggio, perché quando Fernando scopre la vanità di tale illusione, la sua vita non ha più senso, e si uccide. Flaiano, d'altro canto, è profondamente pessimista ma, ricordiamolo, non rinuncia mai alla sua veste di moralista e alla speranza di contribuire, con la sua testimonianza lucida e razionale, a smascherare le ipocrisie del mondo in cui tutti siamo costretti a vivere.

Effettivamente, il profondo pessimismo di Flaiano è sempre mitigato da una malcelata fiducia nell'uomo e nella sua possibilità di riscatto. Flaiano è un uomo d'altri tempi, è un'illuminista e un moralista che non perde mai (anche se molte volte ne è proprio sul punto) la fiducia nell'arte e in una sua pur modesta missione. Ma se questo è vero per Flaiano, non si può certo dire che il pessimismo di Azcona si risolva in una mera espressione di misantropia. Perché Azcona se la ride di tutto e di tutti (amaramente, d'accordo, ma se la ride), ma principalmente

se la ride si se stesso e dei propri difetti di uomo comune, difetti che ritrova e sottolinea negli altri come riflesso costante dei propri. Per questo Azcona cerca il riso amaro del lettore/spettatore che deve scoprirsi a ridere di se stesso assieme agli altri, e ritrovarsi a riflettere sulle proprie sventure condivise. In particolare, quando Azcona incontra Marco Ferreri, lo spagnolo scopre un cinema diverso a quello che aveva conosciuto fino ad allora, un cinema che può rappresentare la tragicommedia del vivere quotidiano, permettendo allo spettatore di riconoscersi nella storia rappresentata. La poetica di Azcona, pertanto, è carica di pessimismo, condiviso però con gli altri e temperato da una profonda partecipazione alle umane sventure. Allo stesso tempo, il pessimismo di Azcona, come quello di Flaiano, si rivela nella sua lotta per smascherare la superficialità di un mondo interessato solamente all'apparire, lotta che comincia da lui stesso e dalla volontà di non lasciarsi mai travolgere dalla vanità del mondo dello spettacolo, per cui pure è stato ed è imprescindibile.

Altro elemento legato al binomio evasione/realtà è la questione dello stile. Lo stile di Flaiano è profondamente diverso da quello di Azcona. Il primo propende per le digressioni poetiche, per il gusto per le lunghe descrizioni di paesaggi e stati d'animo. Spesso i suoi testi si risolvono in un lunghissimo monologo interiore, teso a darci una visione soggettiva e ambigua della realtà esteriore, e a soffermarsi sulle più piccole variazioni dello spirito del protagonista. Abbiamo più volte fatto l'esempio di *Tempo di uccidere*, il suo unico romanzo, del 1947. In un'Africa lontana e poeticizzata attraverso la scrittura, il personaggio principale protagonizza un'avventura allucinata, che lo porta fino all'inferno di dover affrontare tutte le sue ossessioni. Ma tutto questo ci viene presentato in un perenne stato di ambiguità, stilistica e tematica. Ambiguità che lascia il lettore continuamente interdetto al momento di dare una sua interpretazione ai fatti narrati nel romanzo. Diversamente da Flaiano, Azcona non si sofferma sull'analisi dello stato d'animo dei suoi personaggi, a meno che esso non influisca direttamente sull'azione del racconto. E anche le sue descrizioni paesistiche non si adagiano mai su un'osservazione estetizzante, ma solitamente sottolineano ancor più gli ambienti sordidi in cui i suoi miseri personaggi si muovono. Contrariamente a Flaiano, Azcona si serve di uno stile molto più conciso e diretto. Il narratore è sempre esterno e l'attenzione si incentra sul succedersi dei fatti e sulle rapide e incisive battute dei personaggi. Basterebbe rivedere le descrizioni di

Madrid che Azcona ci propone sempre filtrate attraverso gli occhi dei suoi miseri abitanti in *Los Ilusos* o *El Pisito*: descrizioni sempre incisive e strettamente legate alla condizione disperata dei poveri "illusi" che abitano le pagine dello spagnolo.

Questo diverso atteggiamento si riflette anche nel cinema. Azcona è sceneggiatore principalmente interessato alla costruzione di una storia rigorosa e incisiva, con dialoghi brevi ed essenziali, in cui togliere una sola parola potrebbe significare stravolgere completamente tutto il testo. Flaiano, invece, è più propenso alla creazione di dialoghi lunghi e poetici, e alla descrizione minuziosissima degli ambienti. Ma bisogna sottolineare che la sua personalità multiforme gli permette di destreggiarsi e adattarsi ai diversi registi con i quali è chiamato a collaborare. Con Federico Fellini, per esempio, deve cercare di ridimensionarne la travolgente fantasia, riconducendo la storia a una dimensione più reale. Con Luis García Berlanga, invece, può permettersi di inserire toni lirici e dialoghi poetici, dal momento che il regista spagnolo mantiene sempre le sue storie ben radicate nella realtà dei suoi piccoli personaggi.

Per restare nell'ambito delle differenze, è importante sottolineare che Flaiano crede fermamente in determinati valori positivi, come -per fare un esempio che sottolinea ancor più la divergenza di concezione- la famiglia, mentre per Azcona l'istituzione familiare è sempre ironizzata negativamente, giacché tutte le sue componenti appaiono sempre rinchiuse nel loro gretto egoismo e l'individuo si trova imprigionato in essa cosenza possibilità di scampo. Vediamo due esempi opposti di questo atteggiamento. Flaiano, nel racconto "Per una Luna migliore", immagina in un futuro non lontanissimo una nuova vita quasi da automi, dove la comunicazione e le relazioni umane si sono ridotte al minimo, e descrive un dialogo tra un fervido sostenitore della nuova era e un nostalgico (Flaiano stesso?) che rimpiange la vita imperfetta di un tempo, benché la rinneghi, sopraffatto dalla sicurezza dell'altro. L'autore, satireggiando per bocca dell'uomo entusiasta della nuova epoca le vecchie istituzioni ormai decadute, le riafferma con forza, mentre fa negare al nostalgico di rimpiangere tutti quei crudeli e sciocchi retaggi del tempo passato come il matrimonio, i figli, l'amore e, ovviamente, la famiglia.

E noi capiamo immediatamente che si tratta di una satira amara della progressiva perdita, nel presente, di quei valori che Flaiano rimpiange ardentemente, soprattutto quando, poche righe dopo, il "nostalgico" pronuncia una

frase propria dell'autore stesso: "Tutto bene. Il mondo si avvia ad essere perfetto, forse lo è di già. La colpa è mia che sono nato con una deplorevole tendenza all'imperfezione." (*Le ombre bianche* in E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, p. 1344).

Al contrario, per Azcona la famiglia rappresenta una vera e propria prigione, e così è raffigurata in tutti i suoi film. Per Rodolfo, ne *El Pisito*, i guai cominciano quando la sua futura moglie lo obbliga a sposarsi con l'anziana donna Martina per ottenere l'appartamento; don Anselmo (*El Cochecito*) inizia a odiare tutta la sua famiglia, che non capisce che l'unica felicità, per lui, risiede nel possedere una carrozzella per invalidi; José Luis (*El Verdugo*) deve addirittura giustiziare un uomo per non far perdere la casa alla sua famiglia; Ricardo (*La boutique*) è irretito nelle subdole trame di suocera e moglie; Leonardo (*¡Vivan los novios!*) viene afferrato dall'enorme ragno umano alla cui testa c'è la sua insopportabile novella sposa; e anche nei film con Carlos Saura la famiglia costituisce sempre un nucleo di violenza e repressione attorno al personaggio protagonista.

Al di là delle citate differenze, molto più profonde e importanti ci paiono le affinità che avvicinano i due autori qui studiati.

In primo luogo, la battaglia che entrambi intraprendono contro una società falsa e ipocrita, società di cui danno un'impietosa e costante analisi all'interno di tutta la loro opera.

La visione che entrambi offrono della società contemporanea è amara e spesso sconsolata. Totò, in un film di Roberto Rossellini a cui Flaiano ha collaborato, *Dov'è la libertà* (1953), interpreta il personaggio di un uomo buono e onesto che, paradossalmente, ha passato quasi tutta la vita in carcere per un delitto d'onore. Un bel giorno viene scarcerato e si trova perduto in un mondo troppo cambiato. Giunge dunque al punto di desiderare il ritorno in carcere e spiega la sua decisione al giudice con la lucidità e la disperazione di un uomo vinto e sopraffatto dalla società: "Volevo ritornare con i miei compagni di cella, con quei cari amici che credono ancora che fuori dal carcere c'è l'onestà, la bontà, la fedeltà delle donne. Fuori dal carcere io mi sentivo in prigione... Io avevo tanto bisogno di libertà...".

È una concezione evidentemente disperata di una società che respinge gli individui buoni e ingenui. Ed è esattamente la stessa concezione, che ha anche Azcona, di una società tanto terribile da umiliare gli uomini che lottano

unicamente per venire accettati. Perché stiamo parlando di un mondo che non accetta il diverso, e che ha delle regole ben precise. Se la società, come abbiamo visto, stabilisce che per non essere emarginati si deve possedere una casa, Rodolfo ne *El Pisito* si deve sposare con la vecchia signora Martina, per ereditare un misero appartamento in affitto; se un anziano, in questo assurdo mondo, viene inevitabilmente emarginato, per non esserlo don Anselmo deve rinunciare alla salute fisica per rinchiudersi nella prigione di una carrozzella per invalidi.

In *Tempo di uccidere*, Flaiano rappresenta due società a confronto. La società "civilizzata" dell'invasore europeo (italiano) e la società "barbara" del popolo sottomesso. E l'autore ci dimostra in mille passi la crudeltà della prima, che, sentendosi ridicolmente superiore, non esita a umiliare un popolo millenario, colpevole solo della sua debolezza.

Non è certo un mondo che inviti al riso, ma Flaiano e Azcona ce lo presentano distorto e satireggiato, e lo spettatore/lettore deve ridere, e allo stesso tempo riflettere, e accorgersi che sta ridendo di se stesso e del suo stesso riflesso sullo schermo/pagina. È necessario, però, sottolineare che in Azcona la distorsione della realtà, che spesso comporta la creazione di personaggi e situazioni grotteschi e al limite della verosimiglianza, non giunge mai a superare la realtà stessa proponendo situazioni apertamente fantastiche. Soprattutto nel cinema di Berlanga, Azcona e il regista valenciano danno un ritratto, sì, satirico e ironico della società dell'epoca, ma sempre mantenendolo con i piedi ben saldi a terra. Per questo motivo i loro film sono carichi di elementi tipici del "sainete" e direttamente riconoscibili per uno spettatore spagnolo medio del tempo.

Juan Carlos Frugone, fra gli altri, sottolinea che Azcona ritrae "personajes cuya clave básica de conexión con el lector, o espectador, es la verdad que encierran, por caricaturescos que parezcan" (op. cit. , p. 33). Sono personaggi in cui tutti possiamo riconoscerci, ritrovandoci nelle loro piccole ossessioni e manie e, soprattutto, nella loro profondissima umanità. Diversamente, forse, i personaggi di Flaiano si avvicinano maggiormente a quelli creati dallo sceneggiatore spagnolo assieme a Marco Ferreri nella loro epoca italiana. Sono personaggi in cui le ossessioni si fanno più simboliche e astratte, e le cui crisi sono più filosofiche e alle volte –volutamente- insondabili. Con questi personaggi il riconoscimento risulta meno immediato, perché sono più distanti, rinchiusi in se stessi e soli. Se il lettore/spettatore, di qualsiasi classe sociale, può partecipare e

capire le piccole miserie di un Rodolfo o di un Plácido o anche, al limite, le regressioni nel tempo di personaggi come Antonio e Luis nei film di Carlos Saura (ne *El jardín de las delicias* e *La prima Angélica*, rispettivamente), gli risulta certamente più difficile sondare la psiche di personaggi con ossessioni metafisiche come Mario Fuggetta ne *L'uomo dai cinque palloni* o di un personaggio complesso (le cui ragioni non vengono mai spiegate) come Lafayette in *Ciao Maschio*. Allo stesso modo, anche i personaggi di Flaiano spesso si trovano ad agire impulsivamente e senza un perché, e, soprattutto nelle opere letterarie, nonostante la loro psicologia venga scandagliata dall'autore in lunghissimi monologhi interiori, il suo scopo non è certo quello di spiegare il loro comportamento, bensì quello di manifestare una situazione constatata che si vuole, semplicemente rendere manifesta. Pertanto, al lettore/spettatore riesce difficile riconoscersi, ad esempio, nel tenente di *Tempo di uccidere*, personaggio che lascia continuamente interdetti per la sua ambiguità, o in un personaggio complesso e imprevedibile come Giorgio Fabro ne *La cagna*/*Melampo*. C'è comunque da sottolineare che, per quanto riguarda Azcona, i personaggi che paiono più vicini alla sua personalità creativa e che sono, forse, i più riusciti, sono quelli immediatamente legati alla realtà (ovvero i personaggi con il Ferreri "spagnolo", con Berlanga e, in seguito, con Fernando Trueba e José Luis García Sánchez), per quanto questa realtà venga sempre deformata e "personalizzata", come abbiamo già ampiamente ripetuto, da un particolare punto di vista ironico, acido e nero. Comunque sia, tutti questi personaggi rientrano coerentemente nell'universo artistico dei due autori, e il filo conduttore che li lega è la loro perpetua condizione di annoiati, inetti, in crisi col loro tempo e con loro stessi e, in fondo, la loro condizione di uomini frustrati e sconfitti, di "atrapados por la vida".

Per quanto riguarda il trattamento della satira nei due autori, è necessario affermare che essa mai si riduce a mero attacco personale. La loro è una satira, profonda e cosciente, di tutta una società in cui i due autori si includono, società che tentano di smascherare attraverso i loro scritti e attraverso i film a cui collaborano. Perché entrambi (e Flaiano lo ha sottolineato in numerosi articoli) si rendono conto che al giorno d'oggi il cinema è il mezzo migliore per arrivare al grande pubblico. Stiamo parlando di due paesi che non sono più abituati alla lettura, e che si lasciano affascinare e troppe volte condizionare dal mezzo

cinematografico. Per questa ragione, soprattutto per il moralista Flaiano, è importante rinnovare il cinema e utilizzarlo come insostituibile mezzo di comunicazione di massa. Perché se Flaiano ha tanto criticato il cinema (e non la letteratura nella stessa misura), ciò è dovuto al fatto che è stato sempre perfettamente cosciente della sua importanza e diffusione e, ovviamente, delle sue carenze. Di Azcona, invece, non abbiamo uguali riflessioni teoriche sul mezzo cinematografico, ma il risultato dell'insieme della sua opera viene ad essere lo stesso: uno "svecchiamento" del cinema franchista tradizionale e un avvicinamento alla realtà quotidiana, ricordando sempre che non si tratta di una realtà banale e ovvia ma di una realtà distorta dal particolarissimo umor nero che lo contraddistingue.

In Spagna, entrambi hanno collaborato con Luis García Berlanga, regista importantissimo all'interno del movimento della dissidenza cinematografica spagnola nei confronti della tradizione franchista istituzionalizzata. Berlanga, nei suoi film, dà un vivace quadro della vita spagnola di quell'epoca, ritraendo una Spagna (di provincia e non) di cui mette in risalto, nei limiti del possibile, le bassezze e le meschinità. Ma se la Spagna come Stato è giudicata molto severamente, non lo sono altrettanto i suoi abitanti, piccole vittime spesso ingenue di una società tiranna e retrograda.

Per questi motivi Flaiano, Azcona e Berlanga condividono una profonda affinità creativa, dando vita a numerosi film che a tutt'oggi sono riconosciuti tra i più significativi della storia del cinema spagnolo. Naturalmente, la collaborazione con Berlanga di Rafael Azcona è stata molto più durevole e profonda. Inizia in occasione del film *Plácido* nel 1961 e dura per molti anni, fino al 1987, data di *Moros y Cristianos*. In quegli anni Berlanga affermava che Azcona era "el hombre más importante de mi vida", per sottolineare il profondo scambio di idee di cui entrambi avevano saputo arricchirsi. Ma il film che viene universalmente riconosciuto come il migliore della loro produzione (e tra i migliori del cinema spagnolo di tutti i tempi), *El Verdugo*, vede la partecipazione congiunta di Berlanga, Azcona e Flaiano.

El Verdugo è una vera e propria sintesi degli universi tematici dei suoi autori. C'è tutto: la critica a una società crudele ed insensibile, noncurante della disperazione del singolo e tesa solo alla dimostrazione di un benessere apparente;

un protagonista passivo e inetto, incapace di farsi valere; una donna insieme compagna e tiranna; un finale duro e pessimista all'estremo.

Si tratta, come abbiamo avuto modo di vedere nei vari capitoli del presente studio, del personaggio inetto che compare costantemente nelle opere di Flaiano e Azcona. Perché entrambi hanno voluto sottolineare che l'uomo, oggi, si trova a vivere in un mondo talmente superficiale e assurdo che gli è impossibile accettare e comprendere, per quanto faccia di tutto per districarsi in esso. Per ciò si giunge allo stato inevitabile del non-fare, del non-agire, del lasciarsi vivere. In realtà, i personaggi di Azcona a volte cercano ancora di fare qualche cosa, e spesso ne sono semplicemente incapaci. Altre volte la loro incapacità è ormai talmente evidente che l'individuo stesso, consapevole di ciò, evita espressamente di agire. È quello che in genere fanno i personaggi di Flaiano: vivono in una passività a volte fastidiosa ma, per loro, inevitabile. Sanno che non sono in grado di fare o cambiare nulla, e si lasciano guidare anche nelle decisioni più semplici e quotidiane. È il caso di tutti i loro personaggi, e per fare un esempio che comprenda entrambi gli autori, pensiamo a Riccardo di *Una moglie americana* (di Gian Luigi Polidoro, 1964), film alla cui sceneggiatura hanno collaborato sia Azcona che Flaiano. Riccardo, durante tutto il film, si lascia trascinare qua e là attraverso gli Stati Uniti con l'intenzione, sempre ovviamente frustrata, di trovare una moglie e cambiare finalmente vita. Ma nessuno dei suoi spesso maldestri tentativi gli riesce e tutta la passività e la sudditanza di Riccardo si rende evidente nell'ultima scena del film, quando si china, ormai senza speranza di poter restare in America, a raccogliere le valigie che il suo capo, indispettito, ha buttato ai suoi piedi.

Ma non dobbiamo pensare che la riflessione di Flaiano e Azcona sulla passività e l'inettitudine giunga ai livelli dell'indagine profonda che era già stata dei romanzieri dei primi anni del Novecento. Anche l'inettitudine in loro viene distorta da uno sguardo impietoso ma sempre ironico, perché sanno perfettamente che la società attuale non è più capace di riconoscersi in un'analisi profonda. Flaiano era solito dire che la nostra è una società che non merita più Kafka, come non merita i grandi narratori che avevano portato alla luce i grandi temi dell'incomunicabilità (Ionesco, Beckett, Pinter, Checov), dell'inettitudine (Svevo, Camus, Sartre), delle molteplici personalità nascoste da maschere (Pirandello, Unamuno), dell'esistenzialismo, la noia e il male di vivere (di nuovo Camus e

Sartre), delle mille sfaccettature di una realtà profonda e complessa (Borges). Secondo Flaiano e Azcona, i grandi temi, coi tempi che corrono, devono subire un inevitabile processo di miserabilizzazione, riducendosi a parte della quotidianità più monotona, e rispecchiandosi in personaggi spesso gretti e sempre mediocri. In questo modo, Flaiano e Azcona se la ridono dei loro personaggi in un costante processo di svilimento, che ce li fa vedere piccoli, meschini e, in fin dei conti, quotidiani. Ma se i primi personaggi di Azcona vengono ancora giustificati dal loro autore -pensiamo a Rodolfo di *El Pisito*-, in seguito il giudizio verso di loro (e verso la società in generale, prima responsabile della loro degradazione) si indurisce, e così ci troviamo di fronte, ad esempio, al personaggio interpretato da Gérard Depardieu in *Ciao Maschio*: Lafayette è punito per la sua completa incapacità a responsabilizzarsi e muore tra le fiamme di uno squallido museo delle cere, simbolo della fine (augurata e preannunciata) di un uomo ormai inutile e di tutta la civiltà in decadenza che egli rappresenta.

Flaiano, d'altra parte, ha sempre giudicato duramente i suoi personaggi, in cui però in certo modo si identifica. Perché in fin dei conti l'inettitudine viene a essere anche un'inevitabile reazione contro questo mondo assurdo, in cui gli uomini si beano della loro superficialità, e non sono più capaci di rifugiarsi nella fantasia. Basti pensare che in una società tanto arida da non trovare più spazio neppure per le favole, nonna Armida, personaggio di un celebre racconto de *Le ombre bianche*, conquista i nipotini leggendo loro raccapriccianti notizie di cronaca nera.

E che cosa ci si può aspettare, in futuro, da bimbi cresciuti così, con la cronaca più crudele come divertimento quotidiano e completamente ignoranti dell'altro mondo, quello della fantasia e delle favole, necessario come momento di evasione da una realtà troppo spesso insopportabile? Per questo la passività è negativa ma a volte necessaria. E sia Flaiano che Azcona, partendo dalla loro ottica disillusa sul tempo presente, la difendono come possibile spiraglio di salvezza per l'uomo. Non dimentichiamo la difesa di Azcona dell'immobilità contro la "descojonación", in una poetica (poetica a modo suo, naturalmente, fatta di brevi e taglienti battute dei suoi personaggi e fugaci dichiarazioni nelle sue rare interviste) che insiste sull'importanza, per l'uomo, di reagire al fastidio del mondo il quale, non appena interrompiamo il nostro stato di quiete con l'intenzione di fare qualcosa, interviene a romperci le uova nel paniere.

In questo modo, nel percorso attraverso l'opera letteraria e filmica di Rafael Azcona ed Ennio Flaiano, ci troviamo di fronte a un lucido ritratto di un uomo e di una società che si vogliono colpire per invitare alla riflessione. Ne *La dolce vita*, Flaiano e Fellini ci danno il loro maggiore ritratto di una città universale tutta da rifiutare. Perché, se Flaiano descrive costantemente l'italiano tipico, con i suoi gusti e le sue manie, i vizi de lui condannati sono vizi universali, e Roma si eleva dalla contingenza più minuta per rappresentare una realtà universalmente valida. Tutti i personaggi che compaiono nel film compongono una galleria di esseri superficiali e degradati. Sullo sfondo, Roma, splendida e decadente, fa da scenario alle piccole storie di uomini e donne miserabili. Anche Sylvia, che appare spettacolare, fresca e innocente, nasconde, in realtà, le sue piccole miserie e si rivela, in fondo, un puro prodotto del luccicante –ma falso- mondo dello spettacolo. Perché ne *La dolce vita* questo mondo tanto caro a Fellini è ritrattato più dal punto di vista amaro e ironico di Flaiano. Così Marcello può dire di Sylvia: "You are everything. Tu sei la prima donna del primo giorno della creazione, sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angelo, il diavolo, la terra, la casa. Ah, ecco cosa sei, la casa". Sylvia è tante cose che in realtà non è niente, si sfuma come un'immagine o un desiderio impossibile. E così tutti i personaggi che compaiono nel film riflettono un vita falsa e superficiale, che isola gli uomini in una solitudine insondabile di cui solo talvolta sono coscienti. È ciò che accade, ad esempio, a Steiner, che uccide i suoi figli e infine si toglie la vita, incapace di sopportare un minuto di più la commedia grottesca in cui vede risolversi la sua vita. Ma la sua morte è lo spunto perché Flaiano e Fellini ci diano un ulteriore esempio dell'egoismo umano: mentre la moglie di Steiner sta rincasando, ignara della tragedia, l'aspetta un nugolo di giornalisti pronti a tutto pur di ottenere la primissima reazione –la più sensazionale- della donna straziata.

Allo stesso modo, anche Azcona ci offre un costante ritratto dell'egoismo umano e della sua profonda solitudine. Nel racconto *Paralitico*, che poi verrà adattato per diventare l'ormai celebre *El Cochecito* (1960) di Marco Ferreri, Azcona ci presenta uno dei suoi personaggi più complessi. Normalmente i personaggi di Azcona sono personaggi-tipo, che servono a riflettere una caratteristica essenziale (spesso un'ossessione) che ne costituisce interamente il carattere. Don Anselmo, invece, è un personaggio decisamente più contraddittorio perché non possiamo farcene un giudizio chiaro e definitivo. Il più delle volte

condividiamo il suo modo di pensare e partecipiamo della sua disgrazia. Riusciamo a capire perfettamente quali sono i motivi che lo portano a desiderare ardentemente di rinunciare alle sue gambe e rinchiudersi nella prigionia di una carrozzella per invalidi. Ma don Anselmo è anche un personaggio egoista, talmente concentrato su se stesso e sui suoi problemi da rinchiudersi in un atteggiamento intollerante nei confronti di tutto ciò che non gira attorno alla sua ossessione.

Non dobbiamo comunque dimenticare che Azcona e Flaiano cercano i loro personaggi in ambienti diversi. Flaiano ci presenta tutta una galleria di intellettuali in crisi. Superficialmente, dovrebbero essere uomini soddisfatti. La vita è stata generosa con loro, ha dato loro fama, denaro, una carriera brillante. Ma si tratta sempre di una carriera già finita, e la crisi creativa che attraversano li getta nella più cupa disperazione. Perché al di là della vita superficiale che fanno, sono personaggi sensibili, specchi dell'autore stesso, che si sanno inadatti per questo ("e coi tempi che corrono anche per l'altro", dice amaramente Flaiano) mondo. I personaggi di Azcona, invece, sono i più piccoli e più umili abitanti di un Madrid ritratto non nello splendore –sempre e comunque apparente- della Gran Vía, ma nello squallore e povertà di viottoli di periferia e di appartamenti scalcinati in subaffitto. Naturalmente, nel corso delle sue numerosissime collaborazioni con i registi più eterogenei, Azcona talvolta ha dovuto abbandonare questa tipologia di personaggi per ritrarre anche il mondo corrotto e annoiato dell'alta borghesia (si pensi a alcuni film di Ferreri o Saura), anche se senza dubbio le sue pennellate restano maggiormente riconoscibili nella celebre "Trilogía Nacional" di Luis García Berlanga, che rispecchia un'aristocrazia in piena decadenza, dandoci una gustosa galleria di personaggi maldestri e persino grotteschi che cercano di resistere con tentativi spesso ridicoli agli inevitabili cambiamenti della società.

Speriamo dunque di essere riusciti a dimostrare che Flaiano e Azcona, pur partendo da una prospettiva divergente ma che spesso si mescola nell'attitudine dei due –moralismo/scetticismo- condividono tutta una serie di tematiche importanti che, pur essendo spesso comuni ad altri autori dello stesso periodo, si differenziano dagli altri per la loro predisposizione a una satira mirata e intelligente, e per una rappresentazione distorta e spesso "nera" della realtà.

Inoltre, ci piacerebbe riportare due testimonianze che potrebbero sottolineare ancora una volta e al meglio la vicinanza tra i due. In primo luogo, nel

1983, Rafael Azcona vince il prestigioso premio Flaiano per la sceneggiatura, assieme ad un altro sceneggiatore molto vicino all'autore italiano, Tullio Pinelli. Si tratta di uno dei pochissimi riconoscimenti che Azcona, vincitore di numerosissimi premi durante la sua lunga e brillante carriera e particolarmente restio a parlare dei premi ottenuti a causa della sua ormai proverbiale modestia, ricorda spesso volentieri e con orgoglio. In secondo luogo, vorremmo ricordare un bell'articolo di Flaiano del 1972 (pubblicato ne *La solitudine del satiro*) in occasione del Festival del Cinema di Venezia e del mancato omaggio a Charlie Chaplin. Flaiano, immaginando una cerimonia mai avvenuta per celebrare un personaggio da lui amatissimo e ammiratissimo, fa sfilare davanti al vecchio Chaplin tutti i grandi registi italiani, tra i quali Marco Ferreri. E fa che Ferreri dedichi al grande maestro quelli che per lui sono –evidentemente- i suoi film più significativi, cioè *El Pisito*, *El Cochecito* e *L'Ape Regina*. Appare dunque evidente che Flaiano ammirava l'opera di Azcona giacché i tre film che cita Ferreri nell'articolo non solo contarono sulla collaborazione di Azcona, ma addirittura i primi due sono tratti da due opere originali dello sceneggiatore spagnolo.

Per tanto, in questo studio abbiamo tentato, sperando di esserci riusciti, di riflettere la concezione profondamente pessimista ma sempre risolta in satira gustosa e deformante che tanto Flaiano come Azcona hanno rispecchiato attraverso la loro opera. Ovviamente, abbiamo centrato il nostro studio fino, approssimativamente, alla prima metà degli anni settanta, dal momento che in seguito, per motivo della scomparsa nel 1972 di Flaiano, non sarebbe stato più possibile fare un'analisi parallela. Ma non dobbiamo dimenticare che Azcona vive ancora e prosegue nel pieno della sua attività. Vorremmo dunque approfittare dello spazio che ci lasciano queste conclusioni per presentare brevemente una tappa importante del percorso posteriore di Rafael Azcona, fondamentale per il cinema spagnolo attuale.

Tralasciando, per ovvi motivi, molte altre importantissime collaborazioni, ci limiteremo ad affrontare un unico episodio. Negli ultimi anni, Azcona ha collaborato assiduamente con due registi con cui si è trovato in grandissima sintonia: José Luis García Sánchez e Fernando Trueba. Dalla collaborazione dei tre nasce uno dei film che ha dato senz'altro una delle maggiori soddisfazioni al cinema spagnolo contemporaneo: l'aver ottenuto, nel 1994, l'Oscar al miglior film

straniero (riconoscimento toccato al cinema spagnolo anche nella stagione 1999-2000, con il film *Todo sobre mi madre*, di Pedro Almodóvar). Ci riferiamo a *Belle Époque*.

Rafael Azcona e José Luis García Sánchez condividono una profonda sintonia di interessi, principalmente il gusto per l'umor nero e per la deformazione esperpentica della realtà, lo sguardo sempre attento ai personaggi più umili e disperati della società dell'epoca, e l'ironia come strumento per smascherare le falsità e le ipocrisie del potere, delle istituzioni (famiglia, coppia, ecc.) e di tutta la società in generale.

Basti pensare a due film significativi come *Suspiros de España (y Portugal)* (1995) e *Tranvía a la Malvarrosa* (1996). Il primo racconta le vicende di due fraticelli di un convento sperduto che un giorno partono alla (ri)scoperta del mondo per prendere possesso di una illusoria eredità; e il secondo è la storia dell'educazione civile e sentimentale di un giovane aspirante scrittore nella Valencia degli anni '50. In entrambi i film ci sono pennellate evidentemente "azconiane" -nonostante il secondo sia tratto da un romanzo di Manuel Vicent-, come ad esempio il personaggio del "bola", amico del protagonista in *Tramvía a la Malvarrosa*, senza dubbio il personaggio più genuino e azconiano del film, che muore in un incidente con la vespa (e sono tutte da gustare le scene in cui questo peculiare personaggio, di almeno cento chili, compare in sella al suo trabiccolo su due ruote) e il cui feretro, durante le esequie, sfonda il loculo provocando la sorpresa e l'allarme di tutti i presenti.

L'incontro con Fernando Trueba è, invece, un tanto più difficoltoso. Trueba ricorda che lui e Óscar Ladoire avevano cercato di contattare Azcona per richiedere la sua collaborazione per la realizzazione di una commedia sul genere di *Some like it hot* (*A qualcuno piace caldo*, 1959, di Billy Wilder). Azcona non accettò, ma salutò Trueba con una frase che è rimasta ben impressa nella mente del regista spagnolo: "Cuando tengáis una historia pegada a la tierra, llamadme. Yo sólo escribo películas de garbanzos".

Trueba prende Azcona alla lettera, e ciò che riesce a convincere finalmente lo sceneggiatore è la proposta del regista di adattare per il grande schermo la vera storia di suo suocero, Manolo Huete, negli anni del dopoguerra spagnolo. Si giunge alla realizzazione, in questo modo, di *El año de las luces*, ritratto dell'educazione sentimentale e sessuale di un giovane in un'epoca chiusa e miope,

che riesce a distruggere l'amore dei due giovani protagonisti. Il film risultò essere, a detta di Luis Alegre, "una perfecta simbiosis del estilo, el humor y el conocimiento de la época de Azcona (un adolescente también en 1940), y el pudor, la delicadeza, la elegancia y el sentido de la comedia de Fernando Trueba".

Alla successiva collaborazione di Azcona con Trueba si unisce anche José Luis García Sánchez, proprio in occasione della realizzazione di *Belle Époque*. I tre, come lo stesso Azcona spesso ricorda, si ritrovavano tutti i martedì a pranzare in un ristorante di Madrid, chiacchierando amichevolmente del più e del meno. Forse per il desiderio di far fruttare quei pur piacevoli pranzi in compagnia, decisero di iniziare a mettere in piedi qualche idea per un nuovo film. Iniziò così a prendere forma la storia di Fernando, Manolo e le sue quattro figlie, in una Spagna idillicamente tratteggiata. Il perno di tutto il film è la tolleranza. Non dimentichiamo che le figlie, che si concedono a turno a Fernando, sono la prima, Violeta, dichiaratamente omosessuale (viene attratta da Fernando la sera di carnevale, quando lui è vestito da donna); un'altra, Rocío, praticamente fidanzata (con quel gustosissimo personaggio-macchietta, Juanito); un'altra ancora, Clara, vedova solo da un anno e molto più grande di Fernando; e l'ultima, Luz, è poco più di una bambina. E in mezzo a tutto ciò si presenta anche l'esuberante madre delle quattro ragazze, cantante di "zarzuela" e sempre in turnè con l'agente/amante francese. E proprio la madre ci dimostra, ancora una volta, l'apertura di vedute della famiglia di don Manolo. Parlando con le sue figlie dice a Violeta: "Tú no has nacido para aguantar a estos egoístas. Porque los hombres son todos unos egoístas... Tú lo que tienes que hacer es encontrar a una chica que te quiera, que te comprenda... y que lleve la casa como es debido".

Ma in mezzo agli amori tra Fernando e le quattro giovani, non mancano le frecciate amare di Azcona. Perché Fernando è, naturalmente, un personaggio sempre indeciso e insicuro dei propri sentimenti, che si lascia trascinare dagli eventi come tutti i suoi predecessori (e successori) nella filmografia azconiana. Ancora, ci piacerebbe evidenziare due personaggi indimenticabili e molto tipici dell'umorismo dello sceneggiatore spagnolo: Juanito, il presunto fidanzato della volubile Rocío, e sua madre, altro personaggio evidentemente azconiano. Juanito, completamente soggiogato dalla forte personalità della madre, tenta teatralmente di rinnegare tutta la sua vita passata per convincere Rocío a sposarlo. E così lo vediamo un momento prima accorrere dal parroco per ottenere un documento che

possa testimoniare la sua rinuncia alla religione cattolica (e lo vediamo cantare stonatamente un famoso inno repubblicano e anticlericale: "Si los curas y frailes supieran la paliza que van a llevar, saldrían del claustro gritando: Libertad, Libertad, Libertad..."), e un momento dopo, dopo un'ulteriore disillusione amorosa, dichiarando superbamente: "Yo me retracto... De renegar nada... Católico, apostólico y romano... Y de republicano menos... Yo, carlista hasta la muerte...". Ma, in fondo, noi, come il parroco, non possiamo che provare simpatia per il povero Juanito, soprattutto dopo aver visto comparire in scena sua madre, che, già dalle prime sequenze del film è ben chiara nelle sue posizioni. Davanti alla titubanza di Rocío, che si vede piombare in casa il pretendente a chiederle la mano, la madre di Juanito, sollevata, dichiara: "Entonces ¿tú no lo quieres? [...] Venga... A casa. ¿Con quién vas a estar mejor que con tu madre...?"

Ma anche in questo film si giunge al punto cruciale che svela il pessimismo dei suoi autori: nel giorno del matrimonio di Fernando con la più piccola delle sorelle (e si badi bene che per Azcona questo matrimonio rappresenta una sconfitta, perché in questo modo Fernando deve rinunciare alle altre), gli sposi trovano, in chiesa, il corpo senza vita del prete che si è impiccato (ancora una volta per sottolineare il binomio amore-morte) e la coppia lascia il luogo "incantato" della loro adolescenza con questo brusco approdo alla maturità e con la partenza per l'America, verso un futuro pieno di incertezze.

Per tanto, si tratta di un film molto vicino all'universo tematico di Azcona, e in esso si potrebbero facilmente trovare tematiche ricorrenti anche all'interno dell'opera di Flaiano. Perché entrambi, l'italiano e lo spagnolo, ci hanno dato un ritratto fedele dell'epoca nella quale sono vissuti e vivono.

Flaiano aveva come scenario prediletto Roma e Azcona Madrid. Attraverso le loro opere entrambi ci accompagnano per queste due capitali amate e allo stesso tempo odiate, perché insensibili alle disgrazie degli individui che le abitano. Nonostante l'ambiente che i due descrivono sia profondamente diverso, giacché Flaiano si sofferma sul ritratto della Roma luccicante e spumeggiante di Via Veneto, mentre il Madrid di Azcona è un Madrid povero e scalcinato, tratteggiato nei sobborghi più marginali e nei vicoli più bui, la sostanza resta la stessa, perché gli uomini che vivono in queste città sono comunque degli illusi, che cercano un'impossibile felicità senza rendersi conto di vivere dentro una società frivola, meschina e spesso falsa, che li conduce, inevitabilmente, alla

frustrazione. Dunque, entrambi ci hanno dimostrato la crudeltà e la bassezza di una società superficiale e insensibile alle esigenze del singolo, e ci hanno trasportati in un mondo –che è il nostro- in cui trionfano l'incomunicabilità e l'interesse personale. E entrambi lo hanno fatto attraverso la satira e l'umore, una satira che in Flaiano è andata facendosi più cupa via via che l'autore andava perdendo la speranza, ogni giorno più fievole, in un possibile miglioramento futuro. Come abbiamo visto, invece, in Azcona la satira e l'umorismo non si fanno affatto più cupi con il tempo, perché Azcona è perfettamente consapevole dall'inizio che le cose stanno (e sono sempre state) in questo modo. Per l'uomo non c'è speranza alcuna, e guai a chi ancora ci crede, pena la morte, fisica o morale: pensiamo a Fernando de *El Anacoreta*, o a Michel di *Tamaño natural*, o ancora a Antonio Cano de *El jardín de las delicias*, che si sommerge in una morte spirituale condannando tutta la famiglia alla sua stessa sorte.

Azcona, così come Flaiano, si sente intrappolato in una società corrotta e futile, in cui le azioni umane sono dettate unicamente dal tornaconto individuale. È una società dove domina l'egoismo, il grande, ma inevitabile, male dell'umanità, secondo i nostri autori. "No hay caridad en el mundo", dice un personaggio del racconto di Azcona *Muerto*. Ed è proprio ciò che Azcona, allo stesso modo di Flaiano, viene a sottolineare ripetutamente lungo tutta la sua opera. In un mondo del genere, assurdo e senza senso, l'unica possibile via di scampo sta nel riderne. Ed è proprio quello che, amaramente, fanno tanto l'italiano quanto lo spagnolo. Perché entrambi, attraverso il riso, cercano di smascherare l'assurdo di una società tutta da rifiutare e da rifare, e allo stesso tempo cercano di aprire gli occhi agli uomini affinché capiscano che, come sottolinea anche Frugone, il mondo degli "illusi" è il mondo di tutti noi, un mondo in cui tutti camminiamo sullo stesso suolo scivoloso, quel suolo "que nos hace asumir el esfuerzo de cuatro pasos para sólo adelantar uno" (op. cit. , p. 33). Ed è, purtroppo, lo stesso suolo sopra cui tutti dobbiamo imparare a tenerci in piedi, con le nostre difficoltà, certamente, ma, forse, anche supportati dall'aiuto di una testimonianza lucida e compassionevole come quella di Ennio Flaiano e Rafael Azcona.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- ÁLVAREZ, Joan, *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1996.

- ANGULO, Jesús, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", en *Nosferatu*, nº 33, abril 2000, pp. 29-48. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ANGULO, Jesús, " De seudónimos y antónimos. Entrevista con Luis Gracía Berlanga", en *Nosferatu,* n° 3, abril 2000, pp. 56-60. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ANGULO, Jesús, "Un caudaloso río subterraneo. Entrevista con José Luis García Sánchez", en *Nosferatu*, n° 3, abril 2000, pp. 61-65. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ANGULO, Jesús, "Entrevista con Pedro Olea", en *Nosferatu*, n° 3, abril 2000, pp. 66-69. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ARISTARCO, Guido, *Los gritos y los susurros. Diez lecturas críticas de películas*, Valladolid, Universidad, 1996.

- AA. VV. , "Berlanga, perversiones de un soñador", en *Nickel Odeon.* Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 36-151. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- AA. VV. , *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, (Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 19-20 ottobre 1982.

- AA. VV. , *Flaiano Vent'anni dopo*, (Atti del Convegno), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 9-10 ottobre 1992.

- AA. VV. , *La critica e Flaiano* (a cura di Lucilla Sergiacomo), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1992.

- AA. VV. , *Flaiano Satirico*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 30-31 maggio 1997.

- AA. VV. , *Flaiano Oggi* (Omaggio allo scrittore nell'anno 25º della morte), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 17 ottobre 1998.

- AA. VV. , *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

- AA. VV. , *Historia General del Cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, 1996.

- AA. VV. , *Cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat, 1973.

- AA. VV. , *Historia General del Cine. Volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995.

- AA. VV. , *Il punto su: La letteratura fantastica*, [a cura di Silvia Albertazzi], Bari, Laterza, 1995.

- AA. VV. , "Versión española. La noche de Rafael Azcona", TVE-2, 05/07/99. (Transcripción de RÍOS CARRATALÁ, Juan A.). Edición digital en cervantesvirtual.com.

- AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, Milano, Bompiani, 1995.

- AZCONA, Rafael, "¡Hollywood Hollywood!", en *Cinemanía*, nº 8, mayo 1996, p. 74. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- AZCONA, Rafael, *Los Ilusos*, Madrid, Arion, 1958.

- AZCONA, Rafael, *Pobre, Paralítico y Muerto*, Madrid, Arion, 1960.

- AZCONA, Rafael, *Estrafalario 1*, Madrid, Alfaguara, 1999.

- AZCONA, Rafael y GARCÍA BERLANGA, Luis, *El Verdugo*, Madrid, Plot, 2000.

- BALAGUÉ, Carlos, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, Barcelona, Libros DIRIGIDO, 1998.

- BAZIN, André, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1998.

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Storia del cinema e dei film*, Milano, Il Castoro, 1998.

- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico (1945-1959)*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

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

- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un oficio del siglo XX*, Madrid, Ediciones El País, 1993.

- CABRERA GUARINOS, Francisco Javier, "Guionistas: nacidos para sufrir", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: El Guión* (II Seminario), [Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1997.

- CAPARRÓS LERA, J. M. , *Estudio sobre el cine español del franquismo, (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2000.

- CEBOLLADA, Pascual, "Drama con símbolos", en *Ya, Mundo de la Pantalla*, 17 julio 1973 y recogido en Herrera, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación municipal de cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 97-98. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- CHIERICHETTI, Luisa, *Narrazione e Humorismo. López Rubio, Jardiel Poncela e Neville*, Roma, Bulzoni, 2000.

- COBOS, Juan, GARCI, José Luis y VALCARCEL, Horacio, "Conversaciones con Rafael Azcona", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 152-159. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- COBOS, Juan, "Se vende un tranvía". Charla con Luis Ciges, en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 221-222. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- COSTA, Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Strumenti Bompiani, 1998.

- CUERDA, José Luis, "Azcona no es liposoluble", en *Nosferatu*, nº 33, abril 2000, pp. 49-52. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- DOPAZO, Antonio, "Dos o tres cosas que nos contó Berlanga", en UROZ, José (ed.), *Historia y Cine*, Alicante, Universidad, 1999.

- FELLINI, Federico, *Hacer una película*, Barcelona, Paidós, 1999.

- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, Madrid, Editorial Debate, 1990.

- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, "Un nuevo año de la E. O. C.", en *Nuestro cine*, n° 35, noviembre 1964, pp. 50-52.

- FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1992.

- FERRERI, Marco, "La mujer es la última colonia del hombre", entrevista publicada en *Nuestro Cine*, n° 69, enero 1968, pp. 12-17.

- FERRONI, Giulio, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi Scuola, 1992.

- FLAIANO, Ennio, *Un film alla settimana*, (a cura di Tullio Kezich), Roma, Bulzoni, 1988.

- FLAIANO, Ennio, *Ombre fatte a macchina*, (a cura di Cristina Bragaglia), Milano, Bompiani, 1997.

- FLAIANO, Ennio, *Opere. 1947-1972*, (a cura di Maria Corti e Anna Longoni), Milano, Bompiani, 1990.

- FLAIANO, Ennio, *Opere. Scritti postumi*, (a cura di Maria Corti e Anna Longoni), Milano, Bompiani, 1988.

- FLAIANO, Ennio, *Melampo*, Torino, Einaudi, 1978.

- FLAIANO, Ennio, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani, 1996.

- FLAIANO, Ennio, *Lettere d'amore al cinema*, Milano, Rizzoli, 1978.

- FONT, Doménec, Críticas a *La escopeta nacional* bajo el epígrafe "Sobre un misal franquista y los pelos del pubis", *La Mirada*, octubre 1978; recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 123-124. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- FONTELA, César S. , "Venecia 63" (con presentación de Luigi Chiarini), en *Nuestro Cine,* n° 23, 1963, pp. 23-46.

- FONTELA, César S., "*El Verdugo*" recogido de *Nuestro Cine*, nº 27, febrero 1964, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 83-84. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- FRUGONE, Juan Carlos, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, Valladolid, 32 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1987. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GANDINI, Leonardo, *La Regia cinematografica*, Roma, Carocci, 1998.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, "Plácido y yo", en *Temas de cine*, nº 14-15, agosto-septiembre 1961. Reed. en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 170-179. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, "Declaraciones del director de *Escopeta Nacional*", publicado en *La Mirada*, nº 4, 1978, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p.118. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, "Berlanga habla en Montevideo del Cine Español", entrevista publicada en *Temas de cine*, n° 7, agosto-septiembre 1960, pp. 9-22.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, Declaraciones del director de *El Verdugo*, recogidas de *Cinestudio*, n° 9, 1963, *Nuestro Cine*, n° 99, *Film Ideal*, n° 141, abril 1964, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 78-79. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GARCÍA ESCUDERO, José María, "Presencia de la Escuela en el cine español", en *Nuestro cine*, n° 35, noviembre 1964, pp. 46-49.

- GIAMMATTEO, Fernaldo, *Dizionario Universale del Cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

- GRACIELLA, Crítica de *La s secretas intenciones* en *Dígame*, 21 septiembre 1971, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona, guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 89. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- HEREDERO, Carlos F. , *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVACEM), Filmoteca Española (ICAA), 1993.

- HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998.

- LAMET, Juan Miguel, "¡Viva Rusia!", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 10-14. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "*Ana y los lobos*, cuento cruel, alegoría, crítica mitigada" publicado en *ABC*, 21 junio 1973, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcacens) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 95-97. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, " Extraordinaria calidad cinematográfica e intelectual de *La prima Angélica*", publicado en *ABC*, 3 de mayo 1974, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 103-104. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "Pim, pam, pum, ¡Fuego! Tiro corto" publicado en *ABC*, 9 septiembre 1975, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 110-111. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- MARÍAS, Miguel, "La saga de los Lenguineche", en *Nickel Odeon*, Revista trimestral de cine, n° 3, verano 1996, pp. 15-18. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- MARTÍ, Octavi, "*Pim, pam, pum... ¡Fuego!*", publicado en *Dirigido por*, n° 27, octubre 1975, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 111-114. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- MARTÍN CLAVIJO, Milagro, "Farsa trágica en Ennio Flaiano. El caso de la guerra", en *Theatralia III*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidad, 2000, pp. 355-368.

- OBREGA, Antonio de, Críticas de *Las secretas intenciones,* recogido en *ABC*, 24 de septiembre 1971, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 88. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan, *Federico Fellini*, Madrid, Cátedra, 1993.

- PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997.

- PÉREZ LOZANO, J. M., "*El Verdugo*: el hombre privado de libertad" publicado por *Cinestudio* nº 19, 1964, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 80-82. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- PÉREZ LOZANO, J. M., "*El Cochecito* de Ferreri: Cine español sin precedentes", publicado por *Cinestudio*, nº 1, mayo 1961, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 69-70. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- PICCOLI, Michel, "Dos imbéciles y una muñeca", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine n° 3, verano 1996, p. 195. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- RIAMBAU, Esteve, "Críticas de *La Escopeta Nacional*" publicado en *Dirigido por*, n° 57, 1978, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (ALCANCES), y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 119-122. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- RIAMBAU, Esteve (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990.

- RÍOS, CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1997.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, "Los peligros del guión", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: El Guión* (II Seminario), [Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1997.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, "Rafael Azcona, de la literatura al cine", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común* (I Seminario), [Juan A. Ríos y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1996, pp. 49-56.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, " Marco Ferreri en España", en aa. VV. , *Españoles en Italia e italianos en España* (IV Encuentro de investigadores de la Universidad de Alicante y Macerata), [Enrique Giménez, Miguel A. Lozano y Juan A. Ríos, eds.], Alicante, Universidad, 1995, pp. 155-163.

- ROLPH, Wendy, "¡Bienvenido Mr Marshall (Berlanga, 1952)", en EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, New York, Oxford University Press, 1999.

- RONDI, Gian Luigi, *Il cinema dei maestri*,..., Rusconi Club degli Editori, 1980.

- ROS, Cristina, "Fernando Fernán Gómez: hacia una poética paralela", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común* (I Seminario), [Juan A. Ríos y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1996, pp. 57-67.

- SÁNCHEZ, Alberto, Declaraciones de Carlos Saura, en *Carlos Saura*, Festival de Huesca, 1991, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 94-95. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, *Sombras Saavedra*, Madrid, Ediciones del imán, 2000.

- SAN MIGUEL, Santiago y ERICE, Víctor, "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine* n° 4, octubre 1961, pp. 3-7.

- SOJO GIL, Kepa, "La importancia del guión en *Bienvenido, Mister Marshall* (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: El Guión* (II Seminario), [Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, esd.], Alicante, Universidad, 1997.

- SORIA, Florentino, "Mis vivencias de Calabuch", en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, n° 21, Invierno 2000, pp. 69-70.

- TINAZZI, Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Milano, L'Unità /Il Castoro, Supplemento al nº 74 del 29-3-95 dell'Unità.

- TORRES, Augusto, *100 años de cine, 100 películas, 100 directores, 100 actrices, 100 actores*, Madrid, Alianza, 1995.

- TORRES–DULCE, Eduardo, "Castigat ridendo mores", en *Nickel Odeon,* revista trimestral de cine n°3, verano 1996, pp. 22-23. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- TOUBIANA, Serge, "Rafael Azcona habla sobre Marco Ferreri", en *El País*, 12/07/97. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- TRUEBA, Fernando, *Diccionario de Cine*, Barcelona, Planeta, 1997.

- TRUEBA, Fernando, "Trabajando con Rafael", en *Nosferatu*, n° 3, abril 2000, pp. 53-55. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- TURRO, Albert, "*La prima Angélica*", publicado en *Dirigido por* n° 13, mayo 1973, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona, guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 104-105. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne, *Introduzione all'Analisi del Film*, Torino, Lindau, 1998.

- VERDONE, Mario, *Federico Fellini*, Milano, L'Unità /Il Castoro, Supplemento al nº 36 dell'11-9-95 dell'Unità.

- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, "Nada más que la verdad: *El Cochecito*, de Ferreri", publicado por *Film Ideal*, n° 69, abril 1961, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona, guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 71-73. Edición digital en cervantesvirtual.com.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

FILMOGRAFÍA CITADA

(En orden alfabético)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- *Al diavolo la celebrità.* 1949. D: Mario Monicelli y Steno. A: Mario Monicelli y Steno. G: Ernesto Calindri, Dino Hobbes Cecchini, Mario Monicelli, Steno, Geo Tapparelli. I: Bill Tubbs, Aldo Silvani, Gianni Rizzo, Cesare Polacco, Giuseppe Pierozzi, Luigi Pavese, Franca Marzi, Folco Lulli, Marcella Govoni, Agnese Dubbini, Amedeo Deyana, Leonardo Cortese, Carlo Campanini, Marilyn Buferd, Ettore bevilacqua, Misha Auer.

- *Amici miei*. 1975. D: Mario Monicelli. A: Pietro Germi. G: Leonardo Benevenuti, Piero De Bernardi, Pietro Germi y Tullio Pinelli. I: Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Adolfo Celi, Gastone Moschin, Duilio del Prete, Bernard Blier, Olga Karlatos.

- *Amici miei atto II*. 1982. D: Mario Monicelli. A y G: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli. I: Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Adolfo Celi, Gastone Moschin, Domiziana Giordano, Angela Goodwin, Alessandro Haber, Renzo Montagnani, Milena Vukotic.

- *Anacoreta*, *El*. 1976. D: Juan Estelrich. A: Rafael Azcona. G: Juan Estelrich y Rafael Azcona. I: Fernando Fernán Gómez, Martine Auda, José María Monpin, Claude Dauphin.

- *Anni difficili.* 1947. D: Luigi Zampa. A: Basado en *Il vecchio con gli stivali*, de Vitaliano Barncati. G: V. Brancati, Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti. I: Umberto Spadaro, Massimo Girotti, Ave Ninchi, Odette Bedogni, Ernesto Almirante, Milly Vitale, Enzo Biliotti, Carletto Sposito, Loris Gizzi, Aldo Silvani.

- *Año de las luces, El.* 1986. D: Fernando trueba. A: Basado en una historia original de Manolo Hueta. G: Rafael Azcona y Fernando Trueba. I: Jorge Sanz, Maribel Verdú, Manuel Alexandre, Rafaela Aparicio, Chus Lampreave, Verónica Forqué, Santiago Ramos, Violeta Cela, Lucas Martín, José Sazatornil, Juan de Pablos, Pedro Reyes, Diana Peñalver, Gabriel Latorre.

- *Armata Brancaleone, L'.* 1966. D: Mario Monicelli. A y G: Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli. I: Vittorio Gassman, Catherine Spaak, Gian Maria Volonté, Maria Grazia Buccella, Barbara Steele, Enrico Maria Salerno, Carlo Pisacane, Folco Lulli.

- *Arte di arrangiarsi, L'.* 1955. D: Luigi Zampa. A: Basado en un relato de Vitaliano Brancati. G: V: Brancati, L. Zampa. I: Alberto Sordi, Elli Parvo, Luisa Della Noce, Franco Coop, Armenia Balducci, Elena Gini, Carletto Sposito, Gino Buzzanca, Marco Gulielmi, Franco Jamonte, Gianni di Benedetto.

- *Avventura, L'.* 1959. D: Michelangelo Antonioni. A: M. Antonioni. G: M. Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. I: Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari, Dominique Blanchard, Renzo Ricci, Esmeralda Ruspoli, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Dorothy de Poliolo.

- *¡Ay, Carmela!* 1990. D: Carlos Saura. A: Basado en la obra de teatro *¡Ay Carrmela!* de Sanchis Sinisterra. G: Rafael Azcona y Carlos Saura. I: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio di Razza, Miguel Rellán.

- *Bambini ci guardano, I.* 1943. D: Vittorio De Sica. A: Basado en la novela de Cesare Giulio Viola *Pricò*. G: C. G. Viola, Margherita Maglione, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, V. De Sica. I: Emilio Cigoli,

Luciano De Ambrosis, Isa Pola, Adriano Rimoldi, Giovanna Cigoli, Ione Frigerio, Maria Gardena, Dina Perbellini, Nicoletta Parodi.

- *Bandito*, *Il.* 1946. D: Alberto Lattuada. A: Alberto Lattuada. G: Oreste Biancoli, Mino Caudana, Alberto Lattuada, Ettore Maria Margadonna, Tullio Pinelli, Pietro Tellini. I: Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carlo Campanini, Mino Doro, Carla Del Poggio, Folco Lulli.

- *Belle Époque*. 1992. D: Fernando Trueba. A: Fernando Trueba, Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. G: Rafael Azcona.I: Penélope Cruz, Miriam Díaz Aroca, Gabino Diego, Fernando Fernán Gómez, Ariadna Gil, Chus Lampreave, Jorge Sanz, Maribel Verdú.

- *Bellissima*. 1951. D: Luchino Visconti. A: Cesare Zavattini. G: Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi y Luchino Visconti. I: Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli.

- *Bidone, Il.* 1955. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. I: Broderick Crawford, Franco Fabrizi, Richard Basehart, Giulietta Masina, Alberto de Amicis.

- *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* 1952. D: Luis García Berlanga. G: Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura. I: Pepe Isbert, Manolo Morán, Lolita Sevilla, Elvira Quintillá, Alberto Romea, Felix Fernández.

- *Boutique, La.* 1967. D: Luis Gracía Berlanga. A y G: Rafael Azcona y Luis García Berlanga. I: Rodolfo Bebán, Sonia Bruno, Osvaldo Miranda, Lautaro Murúa, Ana María Campoy, Marilina Ross, Juan Carlos Altavista, Darío Vittori, Javier Portales, Paula Maciel, Juan Carlos Cabró, Dorys del Valle, Mario Savino, Perla Caron, Linda Peretz, Susana Decarli.

- *Brancaleone alle crociate*. 1969. D: Mario Monicelli. A y G: Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli. I: Adolfo Celi, Pietro De Vico, Vittorio Gassman,

Beba Loncar, Gigi Proietti, Stefania Sandrelli, Shel Shapiro, Gianrico Tedeschi, Paolo Villaggio.

- *Break –up* (*L'uomo dei cinque palloni*) 1964. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Marcello Mastroianni, Catherine Spaak, Ugo Tognazzi, Marco Ferreri, Ennio Balbo.

- *Brigante di Tacca del Lupo, Il.* 1960. D: Renato Castellani. A: Riccardo Bacchelli, Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli, Fausto Tozzi. I: Serena Vergano, Adelmo di Fraia, Anna Filippini.

- *Cagna, La.* 1972. D: Marco Ferreri. A: Basado en el relato de Ennio Flaiano, "Melampus". G: Marco Ferreri, Ennio Flaiano, Jean-Claude Carriere. I: Marcello Mastroianni, Chaterine Deneuve, Corinne M archend, Michel Piccoli.

- *Calabuch*. 1956. D: Luis García Berlanga. A: Leonardo Martín. G: Leonardo Martín, Luis García Berlanga, Florentino Soria y Ennio Flaiano. I: Edmund Gwenn, Valentina Cortese, Franco Fabrizi, Pepe Isbert, José Luis Ozores, Manuel Alexandre.

- *Calle Mayor.* 1956. D: Juan Antonio Bardem. A: Basado en una farsa de Carlos Arniches. A: Juan Antonio Bardem. I: Betsy Blair, José Suarez, Yves Massard, Dora Doll, Luis Peña, Alfonso Coda, Manuel Alexandre, José Calvo.

- *Cammino della speranza, Il.* 1950. D: Pietro Germi. A y G: Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. I: Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzì, Saro Arcidiacono, Liliana Lattanzi.

- *Cerca di Felicità, In.* 1943. D: Giacomo Gentilomo. A y G: Dino Cecchi Hobbes, Alessandro De Stefani, Giacomo Gentilomo, Tullio Pinelli. I: Ernesto Almirante, Luigi Almirante, Guglielmo Barnabò, Carlo Dapporto, Ada Dondini, Tatiana Farnese, Lauro Gazzolo, Elena Luber, Alberto Rabagliati, Vera Ruberti.

- *Ciao Maschio* 1978. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri G: Marco Ferreri y Gérard Brach, con la colaboración de Rafael Azcona. I: Gérard Depardieu, James Coco, Marcello Mastroianni.

- *Città si difende, La.* 1951. D: Pietro Germi. A: Luigi Comencini, Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. I: Gina Lollobrigida, Renato Baldini.

- *Cochecito, El.* 1960. D: Marco Ferreri. G: Rafael Azcona. I: Pepe Isbert, Pedro Porcel, José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, Ángel Álvarez, Chus Lampeavre, Antonio Riquelme.

- *Cronaca di un amore.* 1950. D: Michelangelo Antonioni. A: Michelangelo Antonioni. G: M. Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Pietro Tellini. I: Lucia Bosè, Rubi Dalma, Franco Fabrizi, Massimo Girotti, Vittorio Manfrino, Vittoria Mondello, Gino Rossi, Ferdinando Sarmi, Marika Rovsky.

- *Dillinger è morto* 1969. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri. G: Marco Ferreri y Sergio Bazzini. I: Michel Piccoli, Anita Pallenberg, Annie Girardot, Carol André, Carla Petrillo, Gigi Lavagetto.

- *Dolce Vita, La.* 1960. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. I: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Ivonne Fourneaux, Anita Ekberg, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Walter Santesso.

- *Domenica d'agosto, Una*. 1950. D: Luciano Emmer. A: Sergio Amidei. G: Sergio Amidei, Franco Brusati, Luciano Emmer, Giulio Macchi, Cesare Zavattini. I: Massimo Serato, Ave Ninchi, Franco Interlenghi, Anna Baldini, Emilio Cigoli.

- *Donna del fiume, La.* 1954. D: Mario Soldati. A: Alberto Moravia y Ennio Flaiano. G: Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati, Ennio Flaiano. I: Sophia Loren, Gerard Oury, Lise Bourdin, Enrico Olivieri, Maria Conventi, Ed Fleming, Franco Pelegatti, Nino Marchetti, Rick Battaglia.

- *Donna Scimmia, La*. 1964. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Achille Maieroni, Filippo Pompa, Elvira Paoloni, Linda de Felice.

- *Dora Nelson*. 1939. D: Mario Soldati. A y G: Mario Soldati, Luigi Zampa, basado en el homónimo film de René Guissart. I: Assia Norris, Carlo Ninchi, Nino Crisman, Luigi Cimara, Carlo Campanini, Miretta Mauri, Massimo Girotti.

- *Dov'è la libertà*. 1953. D: Roberto Rossellini. A y G: Roberto Rossellini, con la colaboración de Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli, Vincenzo Talarico. I: Totò, Vera Molnar, Rita Dover, Franco Faldini, Giacomo Rondinella, Leopoldo Trieste, Fernando Milani, Eugenio Orlandi, Augusta Mancini, Giacomo Gabrielli, Andrea Compagnoni, Thea Zubin, Ines Fiorentini.

- *Due soldi di speranza.* 1951. D: Renato Castellani. A: Renato Castellani y Ettore Maria Margadonna. G: Renato Castellani, Titina De Filippo. I: Maria Fiore, Vincenzo Musolino.

- *Eclisse, L'.* 1962. D: Michelangelo Antonioni. A y G: M. Antonioni, Tonino Guerra, con la colaboración de Elio Bartolini y Ottiero Ottieri. I: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Louis Seignier, Mirella Ricciardi.

- *Esa pareja feliz.* 1951. D: Juan A. Bardem y Luis García Berlanga. I: Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintillá, Félix Fernández, José Luis Ozores.

- *Escopeta Nacional, La.* 1977. D: Luis García Berlanga. A y G: Rafael Azcona y Luis García Berlanga. I: Luis Escobar, Antonio Ferrandis, José Sazatornil, Mónica Randall, Agustín González.

- *Europa 51*. 1952. D: Roberto Rossellini. A: R. Rossellini. G: Sandro De Feo, R. Rossellini, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, Diego Fabbri, Antonio Pietrangeli. I: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati, Maria Zanoli.

- *Extraño viaje, El.* 1964. D: Fernando Fernán Gómez. I: Carlos Larrañaga, Lina Canalejas, Tota Alba, Sara Lezana, Rafaela Aparicio, Jesús Franco.

- *Fabiola*. 1947. D: Alessandro Blasetti. G: A. Blasetti, Jean-Georges Auriol, Antonio Pietrangeli, Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Emilio Cecchi, Vitaliano Barncati, Corrado Pavolini, Mario Chiari. I: Michèle Morgan, Henri Vidal, Elisa Cegani, Michel Simon, Gino Cervi, Massimo Girotti, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Aldo Silvani, Rina Morelli, Franco Interlenghi.

- *Fortuna di essere donna, La.* 1955. D: Alessandro Blasetti. A y G: Ennio Flaiano, Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza. I: Sofia Loren, Marcello Mastroianni, Charles Boyer, Elisa Cegani, Nino Besozzi, Titina De Filippo, Giustino Durano.

- *Francesco giullare di Dio.* 1950. D: Roberto Rossellini. A: R. Rossellini. G: R. Rossellini, Federico Fellini, Felix Morlion, Antonio Lisandrini. I: Aldo fabrizi, Arabella Lemaitre.

- *Fuga in Francia*. 1948. D: Mario Soldati. A y G: Carlo Musso, Ennio Flaiano y Mario Soldati, con la colaboración de M. Bonfantini, E. Cecchi y C. Pavese. I: Folco Lulli, Enrico Olivieri, Cesare Olivieri, Gianni Du Four, Rosina Mirafiore, Pietro Germi, Mario Vercellone.

- *Germania anno zero*. 1947. D: Roberto Rossellini. A y G: R. Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpet. I: Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Barbara Hintz, Franz Grüger, Hingetrad Hinzf, Eric Gühne.

- *Giulietta degli spiriti.* 1965. D: Federico Fellini. A: Federico Fellini, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. I: Giulietta Masina, Mario Pisu, Sandra Milo, Valentina Cortese, Caterina Boratto, Lou Gilbert, Sylva Koscina, Luisa della Noce, José de Villalonga, Valeska Gert, Silvana Jachino, Fred Williams, Milena Vukotic, Alberto Plebani, Mario Conocchia, Felice Fulchignoni, Guido Alberti, Mino Doro.

- *Grande Bouffe, La.* 1973. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Ugo Tognazzi.

- *Grande guerra, La.* 1959. D: Mario Monicelli. A y G: Age, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Mario Monicelli. I: Vittorio Gasman, Alberto Sordi, Silvana Mangano, Folco Lulli, Bernard Blier, Romolo Valli, Vittorio Sanipoli, Nicola Arigliano.

- *Guardie e ladri*. 1951. D: Mario Monicelli y Stefano Vanzina (Steno). A: Piero Tellini. G: Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano. I: Totò, Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Rossana Podestà, Carlo Delle Piane.

- *Guerra de Dios, La.* 1953. D: Rafael Gil. I: Claude Laydu, Francisco Rabal, Carmen Rodríguez.

- *Harem, L'*. 1967. D: Marco Ferreri. A: Rafael Azcona, Marco Ferreri, Ugo Moretti. G: Marco Ferreri, Rafael Azcona. I: Carroll Baker, Gastone Moschin, Renato Salvatori, Michel LeRoyer, William Berger, Clotilde Sakaroff, George Hilton.

- *Hija Hildegart, Mi.* 1977. D: Fernando Fernán Gómez. A: Basado en el libro *Aurora de sangre*, de Eduardo de Guzmán. G: Fernando Fernán Gómez, Rafael Azcona. I: Amparo Soler Leal, Carmen Roldán, Manuel Galiana, José María Mompín, Guillermo Marín, Carles Velat, Pedro Díez del Corral, Ricardo Tundidor, Maribel Ayuso, Luisa Rodrigo.

- *Hombre llamado Flor de Otoño, Un.* 1978. D: Perdo Olea. A: Basado en la pieza teatral *Flor de Otoño* de José María Rodríguez Méndez. G: Pedro Olea y Rafael Azcona. I: José Sacristán, Francisco Algora, Félix Dafauce, Carmen Carbonell, Roberto Camardiel, Antonio Corencia, José Franco, Carlos Piñero, Luis Ciges, Paco España, Mimí Muñoz.

- *Jardín de las delicias, El.* 1970. D: Carlos Saura. A y G: Rafael Azcona y Carlos Saura. I: José Antonio Valdelomar, Francisco Pierra, Luchy Soto, Esperanza Roy, Charo Soriano.

- *Jueves milagro, Los.* 1957. D y A: Luis García Berlanga. G: José Luis Colina y Luis García Berlanga. I: Richard Basehart, Pepe Isbert, Paolo Stoppa, Juan Calvo, Manuel Alexandre, José Luis López Vázquez.

- *Ladri di biciclette.* 1948. D: Vittorio De Sica. A: Cesare Zavattini, badado en la novela homónima de Luigi Bartolini. G: Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini. I: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Vittorio Antonucci, Elena Altieri, Ida Bracci Dorati.

- *Luci del varietà*. 1951. D: Alberto Lattuada y Federico Fellini. G: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. I: Pepino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Folco Lulli, Giulio Cali.

- *Madriguera, La*. 1969. D: Carlos Saura. A: Carlos Saura. G: Rafael Azcona, Carlos Saura, Geraldine Chaplin. I: Geraldine Chaplin, Per Oscarsson, Emiliano Redondo, Teresa del Río, Julia Peña, María Elena Flores, Gloria Berrocal, Julio Peria.

- *Malombra*. 1942. D: Mario Soldati. A: Basado en la novela homónima de Antonio Fogazzaro. G: Mario Bonfantini, Renato Castellani, Ettore Maria Margadonna, Tino Richelmy, Mario Soldati. I: Isa Miranda, Andrea Checchi, Irasema Dilian, Gualtiero Tumiati.

- *Marchese del grillo, Il*. 1981. D: Mario Monicelli, A: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Bernardino Zapponi. G: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Alberto Sordi. I: Alberto Sordi, Isabella Bernardi, Andrea Bevilacqua, Salvatore Jacono, Angela Campanella, Elena Fiore, Leopoldo Trieste.

- *Mia cara mamma nel giorno del suo compleanno, Alla*. 1974. D: Luciano Salce. A: basado en un guión de Luis García Berlanga y Rafael Azcona. G: Massimo Franciosa, Luciano Salce, Sergio Corbucci. I: Paolo Villaggio, Lila Kedrova, Eleonora Giorgi, Antonio di Bruno, Renato Chiantoni, Orchidea De Santis.

- *Miracolo a Milano*. 1951. D: Vittorio De Sica. A: Cesare Zavattini, basado en su novela *Totò il buono*. G: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Suso Cecchi D'Amico, Mario Ciari, Adolfo Franci. I: Francesco Golisano, Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabò, Brunella Bovo.

- *Miserie del signor Travet, Le*. 1946. D: Mario Soldati. A: Basado en la comedia de Vittorio Bersezio *Le miserie d' monssú Travet*. G: Aldo De Benedetti, Carlo Musso, Tullio Pinelli. I: Carlo Campanini, Vera Carmi, Paola Veneroni, Pierluigi Veraldo, Laura Gori, Gino Cervi, Luigi Pavese, Mario Siletti, Michele Malaspina, Gianni Agus, Domenico Gambino, Enrico Effernelli, Alberto Sordi, Carlo Mazzarella, Felice Minotti, Ernesto Collo.

- *Moglie americana, Una*. 1964. D: Gian Luigi Polidoro. A: Rodolfo Sonego. G: Rafael Azcona, Ennio Flaiano y Gian Luigi Polidoro. I: Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Rhonda Fleming, Graziella Granata, Juliet Prowse, Carlo Mazzone, Ruth Laney, Sharon Obeck, Cherie Latimer, Louisette Rousseau, Marisa Malachini, Egidio Casolari, Robert Hulsh, Gigette Reiner, George Clow.

- *Monsieur Verdoux.* 1947. D: Charlie Chaplin. A y G: Charlie Chaplin, basado en una idea de Orson Welles. I: Charlie Chaplin, Mady Correll, Allison Rodan, Robert Lewis, Audrey Betz, Martha Raye, Ada May, Isabel Elsom, Marjorie Bennett, Helen Heigh, Margaret Hoffmann, Marylin Nash, Irving Bacon, Edwin Mills, Virginia Brissac, Almira Session, Eula Morgan, Bernard J, Nedell, Charles Evans, William Frawley, Arthur Hohl, Fritz Leiber, John Harmon, Barbara Slater, Vera Marche, Christine Ell, Pierre Watkin, Lois Conklin, Tom Wilson, Wheeler Dryden, Betty Norton.

- *Moros y Cristianos.* 1987. D: Luis García Berlanga. G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: Fernando Fernán Gómez, Andrés Pajares, Rosa María Sardá, José Luis López Vázquez, Agustín González, Pedro Ruiz, María Luisa Ponte, Verónica Forqué, Antonio Resines, Chus Lampreave, Luis Escobar, Luis Ciges, Juan Tamariz, Xavier Domingo, José Luis Coll.

- *Muerte de un ciclista*. 1955. D: Juan Antonio Bardem. A y G: J. A. Bardem. I: Lucia Bosé, Carlos Casaravilla, Alberto Closas, Bruna Corrá, Otello Toso.

- *Muerte y el leñador, La.* 1962. (ep. de *Las cuatro verdades*). D: Luis García Berlanga. A: La fábula de La Fontaine en adaptación de Frédéric Grandel y Hervé Bromberger. G: Rafael Azcona y Luis García Berlanga. I: Hardy Kruger, Ana Casares, Agustín González, Ángel Álvarez, Manuel Alexandre, Xan Das Bolas, Lola Gaos, José Cortés, Rafael Cores, María Carmen Santón, Félix Fernández, Maribel Martín, Vicente Llosa, José Manuel Martín.

- *Mulino del Po, Il.* 1949. D: Alberto Lattuada. A: Basado en la novela homónima de Riccardo Bacchelli. G: Federico Fellini y Tullio Pinelli. I: Mario Besesti, Giulio Calì, Anna Carena, Carla Del Poggio, Giacomo Giuradei, Leda Gloria, Nino Pavese, Isabella Riva, Dina Sassoli, Jacques Sernas, Domenico Viglione Borghese.

- *Nacional III.* 1982. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Luis Escobar, Amparo Soler Leal, Luis Ciges, Agustín González, Ángel Álvarez, Chus Lampeavre, José Luis de Villalonga.

- *Niña de tus ojos*, *La.* 1998. D: Fernado Trueba. A y G: Rafael Azcona y Miguel Ángel Egea. I: Neus Asensi, Penélope Cruz, Antonio Resines, Jorge Sanz, Loles León, Johannes Silberschneider, Rosa María Sardá, Santiago Segura.

- *Nome della legge, In.* 1949. D: Pietro Germi. A: Giuseppe Mangione. G: Aldo Bizzarri, Federico Fellini, Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli,

Tullio Pinelli. I: Ignazio Balsamo, Nanda De Santis, Massimo Girotti, Bernardo Indelicato, Camillo Mastrocinque, Turi Pandolfini, Pietro Sabella, Charles Vanel.

- *Non toccate la donna bianca* 1974. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Catherine Deneuve, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Alain Cuny, Serge Reggiani.

- *Notte, La.* 1960. D: Michelangelo Antonioni. A y G: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. I: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki.

BIBLIOTECA VIRTUAL

- *Notti di Cabiria, Le.* 1957. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini y Ennio Flaiano (con la ayuda en los diálogos de Pier Paolo Pasolini). I: Giulietta Masina, François Perrier, Franca Marzi, Dorian Gray, Amedeo Nazzari.

- *Novio a la vista.* 1954. D: Luis García Berlanga. A: Edgar Neville. G: Edgar Neville, José Luis Colina, Luis García Berlanga y Juan A. Bardem. I: Josette Arno, Jorge Vico, José María Rodero, Antonio Vico, Julia Caba Alba.

- *Nunca pasa nada*. 1963. D: Juan Antonio Bardem. G: Juan Antonio Bardem y Alfonso Sastre. I: Corinne Marchand, Antonio Casas, Jean Pierre Cassel, Julia Gutiérrez Caba, María Luisa Ponte, Matilde Muñoz Sampedro.

- *Ossessione*. 1943. D: Luchino Visconti. A: Basado en la novela *The Postman Always Rings Twice* de James Cain. G: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis. I: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Michele Ricciardini.

- *Otto e mezzo.* 1963. D: Federico fellini. A: Federico Fellini, Ennio Flaiano. G: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. I: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Edra Gale, Mario Conocchia, Tito Masini, Mario Pisu, Polidor, Mino Doro, Giulio Calì.

- *Paisà*. 1946. D: Roberto Rossellini. A: Sergio Amidei, Alberto Consiglio. G: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini. I: Carmela Sazio, Robert Van Loon, Carlo Pisacane, Dots M. Johnson, Alfonsino Pasca, Maria Michi, Gar Moore, Harriet White, Renzo Avanzo, Bill Tubbs, Dale Edmonds.

- *Parigi è sempre Parigi*. 1951. D: Luciano Emmer. A: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Jean Ferry, Ennio Flaiano, Giulio Macchi, Jacques Remy. G: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Jean Ferry, Ennio Flaiano, Giulio Macchi, Jean Remy, Francesco Rosi. I: Aldo Fabrizi, Lucia Bosé, Ave Ninchi, Marcello Mastroianni, Franco Interlenghi.

- *Pastor Angelicus*. 1942. D: Romolo Marcellini. G: Luigi Gedda, Andrea Lazzarini, Silvio d'Amico, con la colaboración de Ennio Flaiano.

- *Patrimonio Nacional.* 1980. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: Luis Escobar, José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, Mary Santpere, Agustín González, Luis Ciges.

- *Peccato che sia una canaglia*. 1955. D: Alessandro Blasetti. A y G: Ennio Flaiano, Suso Cecchi d'Amico, y Alessandro Continenza. I: Vittorio De Sica, Sophia Loren, Marcello Mastroianni.

- *Peppermint frappé*. 1967. D: Carlos Saura. A: Carlos Saura. G: Rafael Azcona, Angelino Fons, Carlos Saura. I: Geraldine Chaplin, José Luis López Vázquez Alfredo Mayo, Ana María Custodio, Fernando Sánchez Polack, Emiliano Redondo, María José Charpoll, Janine Cordell.

- *Piccolo mondo antico*. 1940. D: Mario Soldati. A: Basado en la novela homónima de Antonio Fogazzaro. G: Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati. I: Alida Valli, Massimo Serato, Mariù Pascoli, Ada Dondini.

- *Pim, Pam, Pum...¡Fuego!*. 1975. D: Pedro Olea. A: Pedro Olea. G: Rafael Azcona y Pedro Olea. I: Concha Velasco, José María Flotats, Fernando Fernán Gómez, José Orjas, Mara Goyanes, José Calvo, Mimi Muñoz.

- *Pisito, El.* 1958. D: Marco Ferreri. A y G: Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Mary Carrillo, Concha López Silva, Celia Conde, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte.

- *Plácido.* 1961. D: Luis García Berlanga. A: Luis García Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina y José Luis Font. I: Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Manuel Alexandre, Agustín González, Amelia de la Torre, Luis Ciges, José Orjas, Felix Dafauce.

- *Prima Angélica, La.* 1973. D: Carlos Saura. A: Carlos Saura y Elías Querejeta. G: Carlos Saura y Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Fernando Delgado, Lina Canalejas, Lola Cardona, Julieta Serrano, Encarna Paso.

- *Quattro passi tra le nuvole.* 1942. D: Alessandro Balsetti. A: Cesare Zavattini, Piero Tellini. G: Aldo De Benedetti, C. Zavattini, A. Blasetti, Giuseppe Amato. I: Gino Cervi, Adriana Benetti, Giuditta Rissone, Carlo Romano, Margherita Seglin, Guido Celano, Giacinto Molteni, Lauro Gazzolo.

- *Ragazza in vetrina, La*. 1960. D: Luciano Emmer. A: Emanuele Cassuto, Luciano Emmer, Rodolfo Sonego. G: Luciano Emmer, Vinicio Marinucci, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini. I: Lino Ventura, Magali Noël, Marina Vlady, Bernard Fresson.

- *Ragazze di Piazza di Spagna, Le.* 1952. D: Luciano Emmer. A: Sergio Amidei y Luciano Emmer. G: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Fausto Tozzi, Karin Valde. I: Lucia Bosé, Cosetta Greco, Liliana Bonfatti, Eduardo De Filippo, Marcello Mastroianni.

- *Raza*. 1941. D: José Luis Saenz de Heredia. I: Blanca de Silos, Alfredo Majo, Ana Mariscal, José García Nieto.

- *Rincón para querernos, Un*. 1965. D: Ignacio F. Iquino. A: Rafael Azcona. G: Ignacio F. Iquino. I: Enrique Ávila, Olga Omar, Georges Rigaud, José Álvarez.

- *Roma città aperta*. 1945. D: Roberto Rossellini. A: Sergio Amidei, Alberto Consiglio. G: S. Amidei, Federico Fellini, R. Rossellini. I: Marcello Pagliero, Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Herry Feist, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Maria Michi, Eduardo Passarelli.

- *Roma città libera.* 1948. D: Marcello Pagliero. A: Ennio Flaiano. G: Suso Cecchi D'Amico, Luigi Filippo D'Amico, Marcello Marchesi, Marcello Pagliero, Cesare Zavattini. I: Valentina Cortese, Andrea Cecchi, Nando Bruno, Marisa Merlin, gar Moore, Vittorio De Sica.

- *Romana, La.* 1954. D: Luigi Zampa. A: Basado en la homónima novela de Alberto Moravia. G: Giorgio Bassani, Ennio Flaiano, Alberto Moravia, Luigi Zampa. I: Giuseppe Addobbiati, Mariano Bottino, Gino Buzzanca, Gianni Di Benedetto, Franco Fabrizi, Riccardo Garrone, Daniel Gelin, Gina Lollobrigida, Raymond Pellegrin, Pina Piovani, Renato Tontini, Xenia Valderi.

- *Sceicco bianco, Lo.* 1952. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, sobre una idea de Michelangelo Antonioni. I: Leopoldo Trieste, Alberto Sordi, Brunella Bovo, Ettore M. Margadonna, Enzo Maggio.

- *Sciuscià.* 1946. D: Vittorio De Sica. A: Cesare Zavattini. G: C. Zavattini, Sergio Amidei, Adolfo Franci, V. De Sica, Cesare Giulio Viola. I: Aniello Mele, Bruno Ortensi, Emilio Cigoli, Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi, Gino Saltamerenda, Anna Pedoni, Enrico De Silva, Antonio Lo Nigro, angelo D'Amico.

- *Se vende un tranvía.* 1957. (Sketch para la televisión. Inédito). D: Juan Esterlich, con la supervisión de Luis García Berlanga. A y G: Rafael Azcona, Luis García Berlanga.

- *Seme dell'uomo, Il.* 1969. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri. G: Marco Ferreri y Sergio Bazzini. I: Marco Margine, Anne Wiazemsky, Annie Girardot, Rada Rassimov, Milvia Deanna Frosini.

- *Senza pietà*. 1948. D: Alberto Lattuada. A: Federico Fellini, Ettore Maria Margadonna, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Ettore Maria Margadonna, Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli. I: Carla Del Poggio, Pierre Claudé, John Kitzmiller.

- *Señora de Fátima, La.* 1951. D: Rafael Gil. I: María Dulce, Inés Orsini, Fernando Rey, María Rosa Salgado.

- *Soliti Ignoti, I.* 1958. D: Mario Monicelli. A: Age, Furio Scarpelli. G: Age, Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli. I: Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Totò, Tiberio Murgia, Carlo Pisacane, Memmo Carotenuto, Rossana Rory, Claudia Cardinale, Gina Rovere.

- *Some like it hot*. 1959. D: Billy Wilder. A: R. Thoeren y M. Logan. G: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. I: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Nehemiah Persoff, Joe E. Brown.

- *Spiaggia, La.* 1954. D: Alberto Lattuada. A: Alberto Lattuada. G: Rodolfo Sonego, Luigi Malerba, Charles Spaak, A. Lattuada. I: Martine Carol, Raf Vallone, Carlo Bianco, Mario Carotenuto, Clelia Matania, Anna Gabriella Pisani, Carlo Romano, Valeria Moriconi, Nico Pepe.

- *Storia Moderna: l'ape regina, Una*. 1963. D: Marco Ferreri. A: Goffredo Parise. G: Goffredo Parise, Marco Ferreri y Rafael Azcona, con la colaboración de Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y Diego Fabbri. I: Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Walter Giller, Linda Sini, Riccardo Fellini, Achille Majeroni, Pietro Tattanelli, Igi Polidoro, Vera Jusupoff Ragazzi, Melissa Drake, Sandrino Pinelli, Mario Giussani.

- *Strada, La.* 1954. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano. I: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Blasehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere.

- *Stromboli terra di Dio*. 1949. D: Roberto Rossellini. A: R. Rossellini. G: R. Rossellini, Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Art Cohn, Renzo Cesana. I: Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza.

- *Suspiros de España (y Portugal)*. 1995. D: José Luis García Sánchez. A: Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Fernando Trueba. G: Rafael Azcona. I: Juan Echanove, Juan Luis Galiardo, Rosa María Sardá, Neus Asensi, Vicente Parra, María Galiana, Antonio Gamero Perezagua, Manuel Huete, Paula Soldevilla.

- *Tentazioni del dottor Antonio, Le.* (Episódio de *Boccaccio '70*) 1962. D: Federico Fellini. A: Federico Fellini. G: Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, con la colaboración de Brunello Rondi y Goffredo Parise. I: Peppino De Filippo, Anita Ekberg, Antonio Acqua, Eleonora Nagy, Dante Maggio, Donatella Della Nora, Alfredo Rizzo, Alberto Sorrentino, Polidor, Silvio Bagoglini, Achille Majeroni, Enrico Ribulsi, Mario Passante, Giulio Paradisi.

- *Terza liceo*. 1954. D: Luciano Emmer. A: Giulio Moreno. G: Sergio Amidei, Carlo Bernari, Luciano Emmer, Vasco Pratolini. I: Isabella Redi, Anna Maria Sandri, Giuliana Rubini.

- *Tía Tula, La.* 1964. D: Miguel Picazo. A: Basado en el relato homónimo de Miguel de Unamuno. G: M. Picazo, José Hernández Miguel, Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero. I: Aurora Bautista, Carlos Estrada, Mari Loli Cobo, Irene Gutierrez Caba, Carlos Sánchez Jiménez, Laly Soldevilla, María Enriqueta Carballeira, Margarita Galahorra, Ciro Bermejo, Monserrat Julio.

- *Todo sobre mi madre*. 1999. D: Pedro Almodóvar. A y G: Pedro Almodóvar. I: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña, Antonia San Juan, Rosa María Sardá, con la colaboración de Fernando Fernán Gómez, Fernando Guillén, Toni Cantó, Eloy Azorín y Carlos Lozano.

- *Totò cerca casa.* 1949. D: Mario Monicelli y Steno. A: M. Moscariello. G: Age, Alessandro Continenza, Marcello Marchesi, Vittorio Metz, Mario Monicelli, Steno. I: Totò, Aroldo Tieri, Lia Molfese, Luigi Pavese, Cesare Polacco, Alfredo Ragusa, Mario Riva, Lilo Weibel, Alda Mangini, Mario gattari, Giacomo Furia, Flavio Fiorin, Enzo Biliotti, Mario Castellani.

- *Totò e Carolina.* 1953. D: Mario Monicelli. A: Ennio Flaiano. G: Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Rodolfo Sonego. I: Totò, Guido Agostinelli, Maurizio Arena, Mario Castellani, Gianni Cavalieri, Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Enzo Garinei, Giovanni Grasso, Fanny Landini, Tina Pica, Rosita Pisano, Nino Vingelli.

- *Tranvía a la Malvarrosa.* 1996. D: José Luis García Sánchez. A Basado en la novela homónima de Manuel Vicent. G: Rafael Azcona. I: Liberto Rabal, Jorge Merino, Luis Montes, Olivia Navas, Sergio Villanueva, Joan Molina, David Zarzo, María Rodríguez, con la colaboración de Fernando Fernán Gómez, Juan Luis Galiardo, Antonio Resines, Vicente Parra, Fernando San Segundo, Pep Cortés, Juan Jesús Valverde y Ariadna Gil.

- *Udienza, La.* 1971. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri y Rafael Azcona. G: Marco Ferreri y Dante Matel??. I: Enzo Jannacci, Claudia Cardinale, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Vittorio Gassman.

- *Ultima donna, L'.* 1976. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri. G: Marco Ferreri, Rafael Azcona, Dante Matelli. I: Gérard Depardieu, Ornella Muti, Michel Piccoli, Renato Salvatori, Giuliana Calandra.

- *Umberto D.* 1952. D: Vittorio De Sica. A y G: Cesare Zavattini. I: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari.

- *Vaquilla, La.* 1985. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: Alfredo Landa, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, José Sacristán, Carlos Velat.

- *Verdugo, El.* 1963. D: Luis García Berlanga. G: Rafael Azcona, Luis García Berlanga y Ennio Flaiano. I: Pepe Isbert, Nino Manfredi, José Luis López Vázquez, Emma Penella, Maria Luisa Ponte, Ángel Álvarez, Lola Gaos.

- *Viaggio con Anita*. 1978. D: Mario Monicelli. A: Tullio Pinelli. G: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Paul Zimmerman. I: Giancarlo Giannini, Goldie Hawn, Claudine Auper.

- *Viaggio in Italia.* 1953. D: Roberto Rossellini. A y G: R. Rossellini y Vitaliano Barncati. I: Ingrid Bergman, George Sanders, Leslie Daniels, Nathalia Ray, Marie Mauban, Anna Proclemer, Jackie Frost, Paul Müller.

- *Vita da cani*. 1950. D: Mario Monicelli y Steno. A: M. Monicelli y Steno. G: Sergio Amidei, Aldo Fabrizi, Ruggero Maccari, M. Monicelli, Nino Vittorio Novarese, Fulvio Palmieri, Steno. I: Gianni Barella, Bruno Corelli, Aldo Fabrizi, Nyta Dover, Furlanetto, Tamara Lees, Gina Lollobrigida, Enzo Jr. Maggio, Michelangelo Malaspina, Marcello Mastroianni, Delia Scala, Tino Scotti.

- *Vitelloni, I.* 1953. D: Federico Fellini. A y G:Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. I: Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Eleonora Rufo, Claude Farell.

- *¡Vivan los novios!* 1969. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Laly Soldevilla, José María Prada, Manuel Alexandre, Romy, Patricia Fellner, Teresa Gisbert, Javier Vivó, Gela Geisler.

- *Vivere in pace*. 1946. D: Luigi Zampa. A y G: Suso Cecchi D'Amico, Aldo Fabrizi, Piero Tellini, L. Zampa. I: Aldo Fabrizi, Gar Moore, Mirella Monti, John Kitzmiller, Heinrich Bode, Ave Ninchi, Ernesto Almirante, Nando Bruno, Aldo Silvani, Gino Cavalieri, Piero Palermitani, Franco Serpilli.

- *07 Taxi*. 1946. D: Marcello Pagliero. A: Marcello Pagliero. G: Leo Bomba, Alberto D'Aversa, Marcello Pagliero. I: Vera Carmi, Tito Gobbi, Osvaldo Genazzani, Carlo Campanini.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Università degli Studi di Udine

Ennio Flaiano y Rafael Azcona
Historia de un universo compartido

Giovanna Zanella

Memoria de Licenciatura

Facultad: Lengua y Literatura extranjera

Directora: Dott. Renata Londero

2000-2001

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere

Tesi di Laurea

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ENNIO FLAIANO Y RAFAEL AZCONA

HISTORIA DE UN UNIVERSO COMPARTIDO

Relatore:
Dott. Renata Londero

Laureanda:
Giovanna Zanella

ANNO ACCADEMICO 2000-2001

AGRADECIMIENTOS

Durante la realización del presente trabajo he estado principalmente en la Universidad de Alicante, donde he podido contar en todo momento con la valiosa colaboración y los imprescindibles consejos de Juan Antonio Ríos, y con la disponibilidad de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que precisamente este año ha abierto un portal de autor dedicado a Rafael Azcona (consultable en cervantesvirtual.com), cuyo material ha sido fundamental para mi estudio.

Asimismo, por lo que concierne el material sobre Ennio Flaiano, he utilizado las numerosas publicaciones de la "Associazione Culturale Ennio Flaiano" de Pescara, cuyos volúmenes siempre han sido el apoyo más valioso en toda investigación sobre la figura y la obra del italiano.

Por lo que respecta a la difícil labor de conseguir películas de los años 50, 60 y 70, tengo que agradecer a Cristina Ros de la Universidad de Alicante por haberme ofrecido la oportunidad de ver *El Anacoreta*, de Juan Esterlich; a la "Cineteca del Friuli", que me ha facilitado la visión de *La cagna* de Marco Ferreri; al "Laboratorio Cinema e Multimedia" de la Universidad de Udine y a la "Filmoteca del Museo" de la Universidad de Alicante. Además, un sincero agradecimiento va al CEC de Udine y en especial a Thomas Bertacche por la amable ayuda y por haber conseguido el film *Una moglie americana*, de Gian Luigi Polidoro, y a Diana Rüesch, conservadora del "Fondo Flaiano" de Lugano, por su atención y disponibilidad.

Finalmente, mi más sincera gratitud va a mi familia por el ánimo que siempre me han dado y a Juan Antonio Ríos, porque sin su apoyo este trabajo no existiría.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... pág. 9

CAPÍTULO I: Ennio Flaiano..... " 13

1.1. Ennio Flaiano y su mundo..... " 13
1.1.1. Breve nota biográfica..... " 13
1.1.2. Visión del mundo. Entre sátira y esperanza..... " 18

1.2. Flaiano y el cine..... " 25

1.3. De *Luci del varietà* a *Giulietta degli spiriti*. Flaiano y Fellini..... " 29

1.4. El cine español de los años 50. Luis García Berlanga..... " 33
1.4.1. La disidencia cinematográfica de los años 50..... " 34
1.4.2. Luis garcía Berlanga..... " 40

1.5. *Clalabuch*..... " 43

CAPÍTULO II: Rafael Azcona..... " 55

2.1. Rafael Azcona y su mundo..... " 55
2.1.1. Un "Iluso" en Madrid. Literatura y crítica social..... " 55
2.1.2. atrapados por la vida..... " 57
2.1.3. La muerte y la tragicomedia cotidiana..... "61
2.1.4. La mujer azconiana y la imposibilidad de la pareja..... " 65

2.2. Rafael Azcona y el cine..... " 68
2.2.1. Azcona guionista..... " 68
2.2.2. Los inicios de la mano de Ferreri..... " 69
2.2.3. En Italia junto con Marco Ferreri. Del esperpento al simbolismo. " 77
2.2.4. El viaje hacia el pasado. Azcona y Saura..... " 81

2.3. Azcona, Berlanga y el cine español en los años 60..... " 89
2.3.1. El Nuevo cine Español y la Escuela de Barcelona..... " 89
2.3.2. La innovación de *Plácido*..... " 91
2.3.3. Misoginia, humor negro y altas capas de la sociedad. El camino posterior de Azcona y Berlanga..... " 96

CAPÍTULO III: Historia de un universo compartido..... "103

3.1. El universo compartido de Flaiano y Azcona..... "103
3.1.1. La difícil tarea del guionista..... "103
3.1.2. Dos maneras de contar historias..... "107
3.1.3. Provincianos en la capital..... "109
3.1.4. Sátira, humor negro y crítica a la sociedad..... "111
3.1.5. Ineptitud, fracaso y marginación..... "116
3.1.6. Los peligros de una obsesión. El camino hacia la soledad..... "119
3.1.7. Incomunicación..... "120

3.1.8. Aburrimiento e inmovilidad ..... "126
3.1.9. Amor y erotismo. La visión de la mujer ..... "127
3.1.10. La metamorfosis ..... "134
3.1.11. El elemento fantástico ..... "137
3.1.12. El derecho a la contradicción y la confusión de los géneros ..... "138
3.1.13. Entre moralismo y escepticismo ..... "141

3.2. *El Anacoreta* y *La cagna*/*Melampo* ..... "143
3.2.1. *El Anacoreta*, ficha técnica y artística ..... "144
3.2.2. *La cagna*, ficha técnica y artística ..... "145
3.2.3. La huida hacia la soledad ..... "146

CAPÍTULO IV: *El Verdugo* ..... "161

4.1. *El Verdugo*. Análisis de la obra ..... "161
4.1.1. Ficha técnica y artística ..... "161
4.1.2. Génesis del film ..... "162
4.1.3. El Festival de Cine de Venecia y los problemas con la censura ..... "165
4.1.4. De la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad ..... "166
4.1.5. ¿Falta de libertad o pasividad? ..... "168
4.1.6. Análisis de los personajes ..... "170
4.1.6.1. José Luis ..... "170
4.1.6.2. Amadeo ..... "174
4.1.6.3. Carmen ..... "177
4.1.6.4. Álvarez y Estefanía ..... "178

4.2. Rafael Azcona y *El Verdugo* ..... "181

4.3. *El Verdugo* y Ennio Flaiano ..... "184

4.4. *El Verdugo* hoy ..... "188

CAPÍTULO V: *Una moglie americana* ..... "191

5.1. Análisis de la obra ..... "191
5.1.1. Ficha técnica y artística ..... "191
5.1.2. Un pequeño hombre y un a pequeña obsesión ..... "192

5.2. Azcona, Flaiano y *Una moglie americana* ..... "195

CONCLUSIONI ..... "201

BIBLIOGRAFÍA ..... "221

Bibliografía de Flaiano ..... "221
Bibliografía de Azcona ..... "222
Bibliografía crítica y general ..... "222
Artículos de revistas ..... "227

FILMOGRAFÍA CITADA ..... "233

INTRODUCCIÓN

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Al empezar concebir el presente trabajo, la primera idea fue estructurarlo centrándolo únicamente en la figura de Ennio Flaiano, analizando su presencia como guionista en España, que se concreta en dos importantes colaboraciones con el director valenciano Luis García Berlanga.[1] Pero profundizando en el estudio de su obra y de su personalidad, y en la historia del cine español entre los años 50 y 60, no tardamos en darnos cuenta de que había un nombre imprescindible en el cine español de aquellos años, y que su personalidad y obra encajaban sorprendentemente con la personalidad y obra de Ennio Flaiano. Ese nombre era el del guionista riojano Rafael Azcona.

Por ello, bajo sugerencia del profesor Juan Antonio Ríos de la Universidad de Alicante, el estudio fue centrándose en las figuras de los dos autores y guionistas, tomando como punto de partida sus obras literarias y acabando con analizar las obras más representativas de sus respectivas filmografías, sobre todo de cara a un análisis enfocado en la presentación de ambos autores en paralelo.

El objetivo del presente trabajo ha consistido, por lo tanto, en trazar un recorrido por la obra literaria y fílmica de Ennio Flaiano y Rafael Azcona, subrayando en todo momento las muchas afinidades y las inevitables diferencias de dos personalidades tan peculiares en el marco de su época. Hemos querido demostrar que existe una sintonía evidente en la visión del mundo de ambos; que,

[1] Nos referimos a *Calabuch* (1956) y *El Verdugo* (1963).

además, a lo largo de su obra, nos encontramos con un retrato lúcido y satírico de dos sociedades, la italiana y la española de esos años, que tienen numerosos y a veces sorprendentes puntos en común; y que tanto Azcona como Flaiano se rebelan contra esas sociedades superficiales, mezquinas y, sobre todo, falsas, dejando de ellas un retrato esperpéntico y amargo, plagado de ese mordaz humor negro que le es propio y que nos invita a la reflexión. "Es el retrato de la estupidez colectiva. Con ternura y crueldad", como subraya acertadamente Guillem Catalá.[2] Porque para ambos el reto primario consiste en desvelar las hipocresías de la colectividad y en demostrarnos la dificultad en la que se encuentra el hombre moderno. Pero lo hacen riéndose de él y de paso de ellos mismos, desde una postura extremadamente pesimista aunque en algunos casos (y sobre todo en Flaiano, como tendremos ocasión de analizar), la esperanza de conseguir mejorar las cosas a través de su labor se entreve incluso en las obras más desesperanzadas. Milagro Martín Clavijo ha destacado:

> Flaiano se enfrenta a la realidad de una vida sin valores, ni fe, una época de decadencia total de la historia, del hombre, de la moral. Por ello, interpreta esta Italia de los años cincuenta con desencanto, pero de forma positiva, sin escapar de su responsabilidad de hablar, de no quedarse con los brazos cruzados, de presentarnos otra visión de la realidad que no esté disfrazada, que no sea conformista.[3]

Son palabras que se podrían adaptar perfectamente refiriéndonos a Azcona, excepto por la cuestión de la "responsabilidad". Tendremos ocasión de ver cómo una de las diferencias entre el italiano y el español consiste precisamente en esa postura ideológica frente a la misión de su obra. Porque para Flaiano esa obra tiene la finalidad de moralizar, de intentar abrir los ojos a unos individuos que no se dan cuenta de la hipocresía del mundo en el que viven, aunque su pesimismo hace que el autor sea consciente de que se trata de una labor

[2] Guillem Catalá, "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito", en Luis Alberto Cabezón (coord), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, p. 255. La cita, evidentemente, se refiere a Azcona, pero también encaja perfectamente con la concepción de Flaiano. A lo largo de este trabajo nos encontraremos con frecuencia con citas referidas a uno de los dos autores que pueden valer perfectamente para el otro.

[3] Milagro Martín Clavijo, "Farsa trágica en Ennio Flaiano. El caso de la guerra", en *Theatralia III*, [ed. Jesús G. Maestro], Vigo, Universidad, 2000, p. 359.

en la mayoría de los casos inútil. Azcona, sin embargo, "se enfrenta a la realidad de una vida sin valores, ni fe, una época de decadencia total de la historia, del hombre, de la moral. Por ello, interpreta esta España de los años cincuenta con desencanto", pero no de forma positiva, y menos aún sintiéndose en la responsabilidad de hablar. Lo que quiere Azcona es dejar un retrato del mundo que le rodea, y que ese retrato lúcido e irónico haga participar a los lectores/espectadores de las desgracias de sus similares y les haga reflexionar sobre el hecho de que esas desgracias pueden ser de todos nosotros.

Biográficamente, a ambos autores les separa más de una década. Flaiano nació en Pescara en 1910 y Azcona en Logroño en 1926. Cuando Azcona, en 1958, empieza a colaborar en el mundo del cine, Flaiano lleva ya años trabajando para este medio, primero como crítico cinematográfico y luego en la colaboración concreta en argumentos y guiones, empezando por *Pastor Angelicus* de Romolo Marcellini, para la que fue ayudante artístico. La primera película para la que escribe un argumento original es *Fuga in Francia* de Mario Soldati, de 1948. Por lo tanto, cuando Azcona da sus primeros pasos en el medio cinematográfico, Flaiano lleva ya muchos años entrecruzando su labor literaria con la de hombre de cine. En 1958, fecha de *El Pisito*, Flaiano ya ha colaborado en seis ocasiones con el director Federico Fellini,[4] y de 1956 es su colaboración en el film de Luis García Berlanga *Calabuch*. No obstante la diferencia de fechas y de experiencia, Rafael Azcona se convierte en guionista con facilidad y talento asombrosos, consiguiendo alcanzar en sus guiones una perfección de forma y contenido que nunca había logrado en sus novelas y relatos, como bien ha destacado Juan A. Ríos en su artículo "Rafael Azcona, de la literatura al cine".[5] Por ello, en ocasión de la primera colaboración conjunta de ambos en 1963,[6] será Azcona el guionista principal, encargado de la estructuración de la historia en todas sus partes, habilidad en la que es reconocido maestro, mientras que Flaiano, como veremos,

[4] Concretamente en *Luci del varietà* (1950), *Lo sceicco bianco* (1952), *I Vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (1955) y *Le notti di Cabiria* (1957).

[5] Publicado en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*, [Juan A. Ríos Carratalá-John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1996, pp. 49-56.

[6] Para la realización de *El Verdugo*, de Luis García Berlanga.

será el encargado de añadir al film determinados matices y de cuidar la versión italiana.[7]

Siendo Flaiano un escritor en ocasiones prestado al oficio de guionista, y Rafael Azcona un guionista que, como tendremos ocasión de ver, abandonó por completo sus tempranas ambiciones literarias al entregarse a la labor cinematográfica, naturalmente el punto en común más evidente entre ellos se ha tenido que buscar en los filmes en los que han colaborado, aunque su obra literaria haya sido también una ayuda imprescindible (sobre todo en el caso de Flaiano) para trazar un paralelismo completo entre ambos. Además, fue en ocasión de dos colaboraciones cinematográficas cuando el italiano y el español se conocieron y trabajaron juntos. Se trata de dos películas de diverso nivel y calidad, *El Verdugo* (1963) de Luis García Berlanga, y *Una moglie americana* (1964) de Gian Luigi Polidoro, pero que tienen la fundamental importancia, para este trabajo, de representar los dos únicos momentos de colaboración conjunta de los autores aquí presentados.

Hemos querido además destacar que, a lo largo de toda su obra, nos encontramos con toda una serie de temáticas, por otra parte muy propias del siglo XX, que Azcona y Flaiano a menudo desarrollan desde un punto de vista muy similar. En el capítulo III se han analizado todas estas temáticas paralelamente: la crítica a la sociedad, la sátira, el humor negro, la ineptitud de los personajes, la peculiar visión del erotismo y de la mujer, la incomunicación, la alienación, etc.

Al estructurar el trabajo, hemos decidido presentar primero, en dos capítulos distintos, a ambos autores por separado y luego relacionarlos en una sección enteramente dedicada a analizar sus afinidades y diferencias. Por ello hemos querido encabezar cada capítulo con una pequeña cita. Las que aparecen en los capítulos I y II quieren remarcar una de las más importantes diferencias entre ambos: la propensión o, mejor dicho, la necesidad vital de la evasión en Ennio Flaiano y la imposibilidad de dicha evasión en Rafael Azcona. La siguiente cita, por otra parte, destaca la que sin lugar a dudas es la afinidad más evidente y característica de ambos autores: la deformación irónica, satírica y esperpéntica de

[7] De hecho, aunque Berlanga estimara mucho a Flaiano sobre todo después de su aportación al film *Calabuch*, parece que la presencia del italiano en la realización de *El Verdugo* se deba principalmente a motivos burocráticos de coproducción.

la realidad, que tanto Flaiano como Azcona defienden en sus obras fílmicas y literarias. Nos parece necesario subrayar, desde el principio, que la ironía de ambos nunca se resuelve en un simple medio para el entretenimiento y la diversión. a través de ella siempre se busca la reflexión del lector/espectador. Siguiendo nuevamente el interesante artículo de Milagro Martín Clavijo, leemos:

> Será el humor el instrumento que Flaiano [Azcona] utilizará para descomponer, desordenar, deformar sistemáticamente la realidad y, de esta manera, arrojar luz sobre el lado serio y doloroso de la realidad. A través del humor, no pretende la risa fácil del espectador, sino que finalmente asuma y comprenda lo trágico de la vida, de su propia vida.[8]

El capítulo III se cierra con la presentación de dos películas, *El Anacoreta* (de Juan Esterlich) y *La cagna* (de Marco Ferreri)[9], basadas en dos relatos originales de ambos, que constituyen, según nos parece, una importante síntesis de su pensamiento conjunto.

Los dos siguientes capítulos son un análisis de las dos películas en las que Flaiano y Azcona han trabajado juntos: *El Verdugo* (1963, de Luis García Berlanga) y *Una moglie americana* (1964, de Gian Luigi Polidoro).

Trazando el retrato de ambos autores, hemos tenido como fecha límite aproximativa 1972, año de la muerte de Ennio Flaiano, aunque, naturalmente, no faltan referencias a la labor sucesiva de Rafael Azcona, que sigue trabajando brillantemente y con éxito creciente con los mejores directores contemporáneos.[10]

---

[8] Milagro Martín Clavijo, "Farsa trágica en Ennio Flaiano. El caso de la guerra", *op. cit.* , p. 361.

[9] De todas maneras, como explicaremos a su tiempo, para el análisis paralelo de las dos obras nos hemos centrado más en el relato original de Flaiano "Melampus" y en el guión *Melampo*, ya que la película supone unas diferencias importantes con respecto a la idea original de Flaiano, que en varias ocasiones en el film de Ferreri no se ven reflejadas.

[10] En los últimos años sus colaboraciones más frecuentes han sido con los directores José Luis García Sánchez y Fernando Trueba. Merece la pena destacar que gracias a la labor conjunta de los tres el cine español se ha enriquecido de una película importante como *Belle Époque*, ganadora del Oscar a la mejor película extranjera en 1994. Y pensemos también al éxito de una película como *La niña de tus ojos*, de Fernado Trueba (1998), triunfadora en los premios Goya.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO I: Ennio Flaiano

Andiamo a cena.
E che ci sia Sheherezade.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.1. Ennio Flaiano y su mundo.

1.1.1. Breve nota biográfica

Ennio Flaiano nació en Pescara el 5 de marzo de 1910. Siguiendo brevemente sus datos biográficos recogidos en la edición de sus obras póstumas,[11] en 1922 viaja por primera vez a Roma, para estudiar en la capital. A partir de ese momento Roma se convertirá en su lugar de elección, la ciudad amada y odiada al mismo tiempo que tanto reflejará en sus apuntes y obras. En 1935 desde Caserta tiene que partir para la campaña de Etiopía.[12] Durante su permanencia allí escribe un diario de apuntes, y esa misma experiencia es la que reflejará en su única novela, *Tempo di uccidere.* Al año siguiente vuelve a Italia y en 1939 empieza a colaborar en el

[11] Nos referimos al volumen *Opere. Scritti postumi* (a cura di Anna Longoni e Maria Corti), Milano, Bompiani, 1988.

[12] Se trata de la segunda guerra ítalo-etiópica (1935-1936). La primera (1894-1896) se debió al creciente interés económico que adquirió la zona después de la apertura del canal de Suez en 1969. En aquella ocasión Italia ocupó la zona de Eritrea, firmando un acuerdo (Trattato di Uccialli, 1889) con el ras Menelik II. Pero el acuerdo se rompió en 1893 e Italia fue vencida en la batalla de Adua de 1896. En los años 35 y 36 Italia volvió a atacar Etiopía, esta vez victoriosamente, y toda la zona, junto con Eritrea y Somalia, pasó a constituir el África Oriental Italiana.

periódico *Oggi*, dirigido por Pannunzio y Benedetti,[13] y empieza también a ocuparse de la crítica cinematográfica para la revista *Cine Illustrato*.

Es en 1942 cuando se produce su acercamiento al mundo del cine, trabajando como ayudante artístico para el film de Romolo Marcellini *Pastor Angelicus*. Al mismo tiempo, sigue trabajando como periodista. Pannunzio le ofrece en 1944 ser cronista jefe de *Risorgimento liberale*, para el que escribe varios artículos. En 1945 deja este periódico y empieza a trabajar en *Secolo XX*, donde redacta una rúbrica titulada *L'occhiale indiscreto*.[14] En el año 1947 publica su primera novela: *Tempo di uccidere*, con la que gana el premio *Strega.* En 1948 trabaja en el guión de la película de Mario Soldati[15] *Fuga in Francia*, y por el argumento de la película gana el *Nastro d'Argento*. En el mismo año trabaja con Marcello Pagliero[16] en la adaptación cinematográfica de un argumento suyo (cuyo título original era *La notte porta consiglio*) para el film *Roma città libera.*

En 1949 empieza a trabajar (una vez más gracias a Pannunzio) en el periódico *Il Mondo*, en el que sigue ocupándose de cine. Es una experiencia bastante importante porque hace que Flaiano entre en contacto con figuras importantes en

[13] Mario Pannunzio (Lucca 1910- Roma 1968), Periodista. Fue director del periódico *Risorgimento Liberale* (1943-47) y fundador de la revista semanal *Il Mondo* (1949-66). En 1956 fue también entre los fundadores del Partito Radicale, del que se distanció, en 1963, para defender sus ideas democráticas y liberales. Arrigo Benedetti (Lucca 1910-Roma 1976). Periodista y escritor. Fue fundador y director de las revistas *L'Europeo* (1945-54) y *L'Espresso* (1955-63) y fue también director de *Il Mondo* entre 1969 y 1972.

[14] Estos artículos serán publicados póstumos en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 739-1116.

[15] Mario Soldati, escritor, guionista y director de cine. Se acercó al mundo del cine a partir de 1931, aunque el primer largometraje completamente dirigido por él solo es de 1939: *Dora Nelson.* En los años siguientes, se dedica sobre todo a la realización de adaptaciones de obras literarias, como *Piccolo mondo antico*, 1941 y *Malombra*, 1942, *Le miserie del signor Travet*, 1946. En 1948 realiza un film que se aleja de las temáticas literarias para profundizar en un suceso de la realidad más inmediata: *Fuga in Francia*. A partir de los años 50 va abandonando el mundo del cine para dedicarse únicamente a la literatura.

[16] Marcello Pagliero (Londres 1907-París 1980), director, guionista y actor. Desde finales de los años 30 se dedica al cine como traductor de diálogos de películas americanas. En 1943 roda su primer largometraje, *07 tassì*. En el 46 colabora en el argumento de *Paisà*, de Rossellini y en el mismo año roda su mejor película: *Roma città libera*, basada en un argumento original de Ennio Flaiano.

la Roma literaria de aquella época como Maccari y Brancati.[17] Al año siguiente, viaja a París, donde se relaciona con el grupo de los surrealistas, sobre todo Paulhan, Queneau y Cocteau.[18] 1950 es también fecha importantísima en su biografía, porque empieza su larga y fructífera colaboración con el director Federico Fellini, en ocasión de la realización del film *Luci del varietà*.

En los años siguientes, sigue dedicándose con frecuencia al cine. En 1951 colabora en los guiones de *Parigi è sempre Parigi* de Luciano Emmer[19] y *Guardie e ladri* de Monicelli y Steno,[20] y en el 52 trabaja nuevamente con Fellini en *Lo*

[17] Mino Maccari, (Siena 1898-Roma 1989), pintor, caricaturista y escritor. En 1924 fundó junto con Leo Longanesi el folleto satírico *Il Selvaggio*, reflejo del espíritu más tradicional del fascismo, con su apuesta por los antiguos valores rurales y patriarcales. Desde la páginas de este folleto se inauguró el llamado movimiento de "Strapaese", que se proponía exaltar el espíritu nacional y las raíces campesinas. Vitaliano Brancati (Pachino 1907-Turín 1954), periodista y escritor. Muchas veces relacionado con Flaiano por su constante sátira –casi siempre grotesca- de la sociedad fascista y de las hipocresías y obsesiones sexuales de la clase burguesa. Sus novelas más famosas son: *Don Giovanni in Sicilia*, 1941; *Il bell'Antonio*, 1949; *Paolo il caldo*, 1955.

[18] Jean Paulhan (Nimes 1884-Boissise-la Bertrand 1968), escritor y crítico francés, autor de numerosos estudios sobre el lenguaje, la escritura y las artes plásticas. Raymond Queneau (Le Havre 1903-París 1976), escritor francés. En los años 20 se acercó al surrealismo y se interesó mucho por los estudios sobre el lenguaje, apostando por la interrelación entre innovación y rigor de expresión. Jean Cocteau (Maison-Laffitte 1889-Milly-la-Foret 1963), escritor francés. Protagonista de las vanguardias, aprovechó en su vasta obra todos los matices que podían ofrecerle lo real y lo surreal. Se ocupó de lírica, teatro, ensayística, novela, cine y pintura.

[19] Luciano Emmer, director de cine. Empieza su carrera con la realización de documentales en la posguerra. Su primer film narrativo es *Domenica d'agosto*, 1950. Retrata con ternura e ironía la vida de pequeños personajes del pueblo o de la pequeña burguesía. Otras obras suyas: *Parigi è sempre Parigi*, 1951; *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952; *Terza liceo*, 1953. En *La ragazza in vetrina*, 1960, abarca temas más amargos y polémicos, como las dificultades en la vida de los inmigrantes y la prostitución en Holanda. En los últimos años abandona el cine y se dedica a la televisión y a la publicidad.

[20] Mario Monicelli, director y guionista. En 1936 empieza a trabajar como guionista para Genina y Camerini. Su primera película es *Al diavolo la celebrità*, de 1949, co-dirigida junto a Steno (Stefano Vanzina). Juntos, realizarán una serie de filmes de la más típica comedia italiana: *Totò cerca casa*, 1949, *Vita da cani*, 1950, *Guardie e ladri*, 1952. Después de sus colaboraciones con Steno, Monicelli roda en 1955 *Totò e Carolina*, en 1959 *I soliti ignoti*, y en 1959 *La grande guerra*. En 1966 y 1969 tiene gran éxito con *L'armata Brancaleone* y *Brancaleone alle crociate.* En 1975 realiza *Amici miei*, cuyo éxito repite en 1982 con *Amici miei atto II.*

sceicco bianco. Del año siguiente son *I vitelloni* (de Fellini) y el entrañable *Dov'è la libertà?* de Roberto Rossellini.[21]

En 1954 es el responsable, dentro de *Il Mondo*, de la rúbrica titulada *Diario notturno*, y colabora en los filmes *La strada* (de F. Fellini) y *La donna del fiume* de Mario Soldati. En enero, agosto y septiembre del año siguiente viaja a España, llamado a colaborar en una película del director valenciano Luis García Berlanga, *Calabuch*. También trabaja en Italia para *Il bidone*, de Fellini, *La fortuna di essere donna* y *Peccato che sia una canaglia*, de Alessandro Blasetti.[22]

El 24 de mayo de 1957 se representa, en Turín, su drama *La donna nell'armadio*, dirigida por Luciano Lucignani. En el mismo año vuelve a trabajar con Fellini para *Le notti di Cabiria.*

En 1958 publica, en *Il Mondo,* su relato *Una e una notte*, que sale en volumen al año siguiente, publicado por Bompiani. En 1960, el 9 de junio, se representa por primera vez su drama *Il caso Papaleo*, dirigido por Luigi Pascutti, y el 23 de noviembre *Un marziano a Roma*, que resultó un fracaso. En el mismo año gana el *Nastro d'Argento*, junto con Fellini y Tullio Pinelli,[23] por el argumento original de *La dolce vita*. Al año siguiente colabora con el director Michelangelo Antonioni[24] en el guión de *La notte*, y en 1962 es uno de los autores del episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* en *Boccaccio'70* de Fellini. En 1963 es nuevamente ganador,

[21] Roberto Rossellini (Roma, 1906-1977). Director de cine. Uno de los máximos representantes del Neorrealismo Italiano. Entre sus películas más destacadas podemos recordar: *Roma città aperta*, 1944; *Paisà*, 1946; *Germania anno zero*, 1947; *Stromboli terra di Dio*, 1949; *Francesco giullare di Dio*, 1950; *Europa 51*, 1952; *Viaggio in Italia* y *Dov'è la libertà?*, 1953.

[22] Alessandro Blasetti (Roma, 1900). Director de cine. Su primer largometraje fue *Sole*, realizado en 1929, hoy lamentablemente perdido. Sin duda, la obra más acertada del director es *Quattro passi tra le nuvole*, 1942, que anticipa algunos importantes temas que serán propios del Neorrealismo, como la angustia de la vida en los suburbios de las grandes ciudades. En 1949 Blasetti obtiene un grande éxito con el kolossal *Fabiola*.

[23] Cfr. nota 41 de este mismo capítulo.

[24] Michelangelo Antonioni (Ferrara 1912).Director de cine. Después de la realización de varios documentales, en 1950 realiza su primer film, *Cronaca di un amore,* en el que ya aparece el interés del director por la profundización en la sicología de sus personajes. Con las películas *L'avventura* (1959), *La notte* (1960) y *L'eclisse* (1962), Antonioni entra en el panorama internacional como uno de los directores más importantes de la posguerra. Entre sus temas más importantes: la sensibilidad al trazar los personajes femeninos, la profundización psicológica, el reflejo de una sociedad sin valores morales, la incomunicación, la crisis de los sentimientos.

junto con Fellini, del *Nastro d'Argento* por el argumento de *Otto e mezzo*. Ese mismo año colabora por segunda vez con Luis García Berlanga en la película *El Verdugo*, en cuya ocasión trabajará junto con el guionista logroñés Rafael Azcona, el otro autor en el que se centra el presente estudio.

Al año siguiente, en 1964, vuelve a trabajar junto con Azcona para el film de Gian Luigi Polidoro *Una moglie americana*, para el que ambos tendrán que viajar a Nueva York. En 1954, durante la realización del film *Giulietta degli spiriti*, se interrumpe su colaboración con Fellini por desacuerdos personales.[25]

En 1968, después de haber inútilmente intentado dirigir su guión *Melampo,* lo transforma en relato, con el nuevo título de *Melampus*, que en 1970 publica dentro de *Il gioco e il massacro* (Rizzoli). Al año siguiente Einaudi publica sus piezas teatrales en *Un marziano a Roma e altre farse* y en 1972 Rizzoli publica *Le ombre bianche*. El 22 de junio se representa su drama *La conversazione continuamente interrotta*, dirigida por Vittorio Caprioli.

Ennio Flaiano muere en Roma, por causa de un infarto, el 20 de noviembre de 1972.

---

[25] En realidad, Flaiano ya había tenido problemas con Fellini, como demuestra su epistolario recogido en *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 19333-1972*, Milano, Bompiani, 1995. Fellini, en una entrevista (en *Il Mondo,* 19 de enero de 1954), había afirmado: "Oltre a dirigere il film io voglio essere l'autore del soggetto e un collaoratore alla sceneggiatura. In questo caso è sciocco chiedere chi sia l'autore del film. Sarebbe come chiedere a un poeta se l'autore dei versi è lui oppure la carta e l'inchiostro che adopera" (*ibídem*, p. 460), declaración que a Flaiano no le hizo ninguna gracia, como demuestra la carta que le envió a Fellini el 24 de abril de 1955 recordando el episodio (*ibídem,* p. 53-54). Por un motivo similar (léase: el egocentrismo de Fellini), se llegó a la definitiva ruptura durante la realización de *Giulietta degli spiriti*. Flaiano concluye una amarga carta (del 7 de junio de 1964) al director de Rimini con estas palabras: "Ciao, caro Fellini. Le amicizie frivole finiscono per una frivolezza. Tuttavia, come si dice in questi casi? *Arrivederci e buona fortuna*", a la que Fellini enseguida contesta: " Caro Flaiano, non ho mai avuto dubbi sulla frivolezza della tua amicizia, ma che vuoi farci, sei proprio fatto così e anche la lettera che mi hai scritto è frivola. Comunque, per me andava tutto bene lo stesso. Finisce la collaborazione? Mi spiace. Mi sembrava che in fondo ti divertivi a lavorare con noi e non ti facevo poi fare brutta figura come spesso ti capita con altri registi. Ennio caro, ti saluto e buona fortuna anche a te, frivolmente, *Federico*" (*ibídem*, pp. 261-262). No obstante estas palabras que pueden parecer definitivas, y aunque la colaboración nunca llegó a reanudarse, los dos autores recuperaron, por lo menos parcialmente, la antigua amistad y el antiguo respeto, como se vislumbra de otras cartas publicadas en el citado volumen.

1.1.2. Visión del mundo. Entre sátira y esperanza

Por todo lo trazado hasta aquí, parece evidente que Ennio Flaiano es un escritor difícil de clasificar. En su vida cultivó varios géneros, desde la novela hasta el aforismo, desde el teatro hasta el diario, desde los artículos periodísticos hasta la poesía y, por supuesto, los guiones y los argumentos para el cine, por lo que parece evidente su voluntad, varias veces expresada, de permanecer al margen de la cultura oficial: "La mia vocazione era proprio quella di non identificarmi",[26] solía decir.

Por lo tanto es imprescindible analizar todas las facetas de su obra para intentar reconstruir su personal universo artístico y cultural, porque todos los géneros que experimentó no están desligados entre sí, sino que cada uno de ellos añade una pequeña pieza más a nuestro puzzle en la difícil tarea de trazar la personalidad de un hombre polifacético como Ennio Flaiano.

Hilo común que une toda su obra es una lúcida y sarcástica mirada hacia la sociedad en la que vive. Y es una mirada que cambia y evoluciona junto con la propia evolución íntima del escritor. Efectivamente, casi al final de sus días, Flaiano llega a proclamar la imposibilidad de hacer sátira en un mundo que ya sólo se puede rechazar:

> Oggi il rifiuto è l'unico giudizio accettabile verso la vita […]. I motivi sono parecchi: in Italia, tanto per cominciare, non succede più nulla. Tutto quel che succede è rimasticato, risaputo e angoscioso. Inoltre lo scrittore tiene sempre conto di una trasformazione che non avviene. Quando si è descritta questa cosa non c'è più nient'altro da dire. Di qui l'impossibilità di esercitare la satira. Che satira esercitare infatti dove la satira è superata dalla realtà? Avevo una certa tendenza alla satira: ne sono stato estromesso.[27]

Para él, el humorismo y la sátira han sido, a lo largo de su vida, una válvula de escape de un mundo distante, incomprensible y absurdo. Pero cuando

[26] En la entrevista concedida a Gianni Rosati (1972), recogida en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1201.

[27] *Ibídem*, p. 1200.

ese mundo revela toda su mezquindad y superficialidad, el universo literario de Flaiano va evolucionando hacia un pesimismo cada vez más negro y opresivo. Esta característica tan propia de Flaiano, la de la mirada siempre crítica y ácida, es lo que más lo diferencia de sus contemporáneos, sobre todo en Italia. Sin embargo, y lo iremos repitiendo con bastante frecuencia, es precisamente éste uno de los rasgos que más lo acerca al riojano Rafael Azcona.

Hay temáticas recurrentes que vuelven en toda la obra del italiano y configuran su mundo personal. En primer lugar, nos parece oportuno destacar el problema de la crisis del intelectual, central en casi todos sus escritos. Ya en sus primeras obras,[28] encontramos a Graziano y Adriano, los protagonistas de los dos cuentos largos recogidos bajo el título de *Una e una notte* (1959). El primero es un joven periodista aburrido de la vida y ya al borde de ser echado del trabajo por la imposibilidad de escribir cualquier cosa y por su temor ante la hoja en blanco (el mismo temor que expresa muchas veces Flaiano cuando proclama su imposibilidad de sentirse escritor: "A me la pagina bianca fa paura", dice en la citada entrevista con Gianni Rosati, p. 1203). El segundo, Adriano, es el autorretrato del propio escritor, confinado en la soledad voluntaria de una playa del litoral romano en invierno. Pero sobre todo la derrota del intelectual se ve en el segundo relato corto de *Il gioco e il massacro* (1970), "Melampus", donde la crisis de la capacidad creadora del guionista Giorgio Fabro se confunde con una más profunda crisis de identidad de los protagonistas del cuento, el mismo Fabro y Liza Baldwin, que se encerrarán en una progresiva soledad compartida que llegará hasta el extremo de hacer que Liza renuncie a sus características humanas para abandonarse a la más completa animalidad y transformarse en perro.

El tema central de la crisis del intelectual se refleja también en muchas de las películas en las que Flaiano ha colaborado. Como ejemplo, se puede citar *La dolce vita* , donde el típico intelectual flaianeo no es tanto Steiner, que llega al gesto extremo y final de asesinar a sus dos hijos y luego quitarse la vida, sino más

[28] En *Tempo di uccidere*, su primera novela, basada en un sinfín de ambigüedades, nos encontramos con la incógnita del teniente protagonista. ¿Es este personaje un primer esbozo de la tipología del pequeño intelectual que Flaiano tanto utilizará luego? La pregunta queda voluntariamente en el aire, y junto a ella se puede añadir otra: ¿ El teniente está escribiendo o no ese diario que en ocasiones es nombrado a lo largo del relato?

bien Marcello, el periodista de cotilleos que sueña con ser escritor y que acaba organizando fiestas para la rica y corrupta burguesía romana, incapaz de tomar tan siquiera una decisión activa para mejorar su vida y rechazando, en la última escena del film, hasta la ayuda "sobrenatural" tan *felliniana* de la niña que lo llama desde la otra orilla, pero que él no consigue oír.

En *Otto e mezzo*, el protagonista también es un intelectual (un director y guionista, en este caso), que no consigue llevar a cabo la película que esperan de él y que sigue mintiendo a todos, productores y actores, y construyendo sus mundos ficticios (y es muy propia de Flaiano la idea de la construcción de una astronave gigante para ambientar un film que nunca se realizará) que al final se derrumbarán en su última y alucinada representación.

Como último ejemplo, queremos citar la película de Michelangelo Antonioni *La notte*, en la que el protagonista Giovanni Pontano (otra vez interpretado por Marcello Mastroianni, como en las dos películas citadas anteriormente) es un escritor al que acaban de publicar un libro y que ya no tiene nada más que escribir y que al final del film parece renunciar a la escritura conformándose con un trabajo mucho más seguro –pero que para él representa una derrota- en el ámbito de la publicidad.

Si el personaje del intelectual en la imposible búsqueda de su identidad reaparece en gran parte de la obra de Flaiano, hay muchas otras temáticas que configuran su visión del mundo y que se reflejan en su obra. En primer lugar la concepción existencial del hombre perdido en la sociedad, un hombre inepto, incapaz de actuar por sí mismo, un "atrapado por la vida" (para robarle la expresión a Juan Carlos Frugone[29]), que se deja vivir y se sabe incapacitado para actuar con el fin de cambiar un mundo en el que se siente atrapado.

Estrechamente ligada a esta concepción de la vida, encontramos la fundamental apatía de los personajes de Flaiano. Apatía, aburrimiento, pereza, son las constantes que comparten los personajes de toda su obra y que el mismo escritor confiesa muchas veces sentir. Es la dificultad existencial del hombre moderno para vivir una vida que siente como vacía e inútil. De esta manera, Adriano deja pasar sus días en la playa en invierno sin conseguir reincorporarse a

[29] Nos referimos al trabajo de J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid, 1984. Edición digital en cervantesvirtual.com.

la rutina de la ciudad, pero sumiéndose en otra rutina no menos profunda, y así todos sus personajes no consiguen –ni quieren- salir de la monotonía de una vida que transcurre sin apenas cambios sensibles.

Por ello otra característica bastante común a sus personajes es la tendencia a la metamorfosis. Metamorfosis que llega a ser evidente en el cuento "Melampus", pero en la que se insiste en otros muchos momentos de su obra, como por ejemplo en el otro cuento que compone, junto con "Melampus", *Il gioco e il massacro*: "Oh, Bombay!", en el que Lorenzo Adamante va cambiando su naturaleza homosexual para entrar en una "normalidad" que lo llevará a la derrota personal, porque si su personaje cambia profundamente, lo mismo no le ocurre a la sociedad en la que vive ni a las personas con las que se relaciona.[30]

Metamorfosis e incapacidad de actuar llevan a otro de los grandes temas de Flaiano, tema que comparte con muchos de los intelectuales de su época, el de la profunda soledad del hombre. Es un tema existencial y al mismo tiempo autobiográfico, ya que en muchas de sus páginas, sobre todo en sus diarios y apuntes (véanse el *Diario notturno*, el *Diario degli errori*, *La solitudine del satiro*, y *L'occhiale indiscreto*), el autor lamenta su condición de soledad y alienación con respecto a una sociedad que no logra comprender y que no puede evitar "castigar" con su irónica mirada.[31] Leemos en *La solitudine del satiro*:

---

[30] Apunta Carlo Bo: "Nel presentarci i due personaggi, meglio i due finti protagonisti (l'omosessuale che si trasforma in don Giovanni e lo scrittore di cinema che incontra una donna tramutata in cane) lo scrittore li riduce al minimo e con questa operazione tende a fissare un altro punto: nessuno ha più una sua figura ed è soggetto alla violenza delle cose[…]. In altri termini Flaiano presuppone dietro le metamorfosi occasionali, un'altra metamorfosi che non dipende più dalla nostra mancanza di volontà ma da qualcosa che ci sta sopra e di cui il narratore non può prendere atto mentre tale compito è riservato al moralista", "Il nuovo Flaiano", en AA.VV., *La critica e Flaiano* [a cura di Lucilla Sergiacomo], Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1992, p. 126.

[31] Queremos citar aquí un pequeño párrafo de *La solitudine del satiro*, casi fantástica autobiografía del autor que se siente excluido y marginado: "Un pitone malato fugge dal piccolo circo equestre in cui la sera dava spettacolo insieme ad altre bestie. Questo, un mese fa a Roma. Finisce in un orto della periferia, potrebbe mangiarsi qualche gallina, un coniglio, ma è gravemente malato di stomaco e non ha fame: si addormenta su un muretto. Qui viene scoperto dalla folla inorridita; e decidono di ucciderlo, ma nessuno osa. Arrivano, chiamati in gran fretta, alcuni agenti. Come si uccide un pitone? Chiamare i pompieri? Chiamare la protezione animali? Ucciderlo decorosamente, da cacciatori? Nel dubbio di mancarlo a colpi di moschetto, gli versano addosso

> Appartengo alla minoranza silenziosa. Sono di quei pochi che non hanno più nulla da dire e aspettano. Che cosa? Che tutto si chiarisca? È improbabile. L'età mi ha portato la certezza che niente si può chiarire: in questo paese che amo non esiste semplicemente la verità.[32]

Y también:

> Puttane, avventurieri e geni mancati salgono l'Olimpo, servono da modelli per gli scontenti, che sono la maggioranza. Si finisce per doverli imitare. Chi proprio non ci riesce, tace, soddisfatto di sé; ma resta col sospetto di essere inadatto per questo mondo e –coi tempi che corrono- anche per l'altro mondo.[33]

Y solos, profundamente solos, son también los personajes de sus obras: el teniente de *Tempo di uccidere*, en su constante monólogo interior, no tiene relación profunda alguna. Todo lo que hace acaba alejándole de los demás, por esa visión ambigua y distorsionada que tiene del mundo y que lo lleva a sospechar de todo y de todos. E incluso el personaje de Papaleo[34] es el reflejo de la soledad extrema del hombre, que, aun comunicándose con el exterior, se encuentra fatalmente encerrado en su ataúd.

La soledad es causa de otro sentimiento preponderante en el hombre moderno que Flaiano siente como suyo: el aburrimiento. "Forse la noia dell'uomo moderno è soltanto la sua incapacità di continuare a meravigliarsi, una sua opaca abitudine alle cose straordinarie: gli sembra che tutto gli sia dovuto, o che non abbia valore."(*La solitudine del satiro*, p. 611). Es un aburrimiento profundo, del que sus personajes no consiguen escapar. Recuérdese, por ejemplo, la famosa

---

un secchio di nafta e qualche straccio acceso. Il pitone si sveglia, in tempo per morire tra le fiamme. Non posso pensare senza commuovermi a questo serpente che dopo una vita randagia di attore viene scambiato per un pericoloso dragone e ucciso con un rito purificatorio. In questo paese non è facile nemmeno fare il serpente." (E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 597).

[32] *Ibídem*, p. 717.

[33] *Ibídem*, p. 537.

[34] Personaje que aparece en "Prima versione di un caso" en *Le ombre bianche* y en *Il caso Papaleo* en *Un marziano a Roma e altre farse* (ambos en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 1241-1248 y 1075-1095 respectivamente).

escena de *I Vitelloni*, en la que los cinco amigos se quedan a la orilla del mar en invierno, en una Rimini vacía y desolada, con los ojos fijos hacia el horizonte y sin nada de que hablar, cada uno soñando una huída que ninguno, excepto Moraldo, tendrá el valor de realizar.

Pero el aburrimiento no es del todo negativo. En un mundo en el que la vida y las relaciones parecen estar atrapadas en un vértigo incesante que marea por su rapidez, el aburrimiento llega a ser casi un ancla de salvación. Como anota Maria Corti: "la noia ci salva dall'estremo, vacuo attivismo del nostro secolo e quindi ci allunga la vita."[35]. Esta misma postura hacia el aburrimiento y el inmovilismo es la que tiene Rafael Azcona, y, ya veremos en el momento de analizar sus afinidades y diferencias, cómo el uno y el otro llegan a apostar por la inmovilidad como suprema dicha para el hombre.

Todos los argumentos hasta aquí analizados son frecuentes en muchos autores de la época de la posguerra que intentan encontrar una salida al desamparo del hombre contemporáneo, reflejando lúcidamente la condición existencial y alienada del individuo frente a la colectividad representada por la nueva cultura de masas. Lo que hace diferente la personalidad de Flaiano en el panorama italiano de la época es el punto de vista desde el que refleja dicha condición universal, que también es el rasgo que más lo acerca a Rafael Azcona.

La mirada de Flaiano es siempre atenta e irónica. Ya se ha apuntado que el hilo conductor de toda su obra es la sátira constante del mundo absurdo en el que nos toca vivir. En muchas ocasiones es sátira del día a día romano que el autor comparte: en sus páginas caminamos junto a él por las calles de Roma, la ciudad en la que eligió vivir y que amó y odió desmesuradamente desde la primera vez que llegó a la capital en 1922 ("Vivere a Roma è un modo di perdere la vita" leemos en el *Diario degli errori* [36]), pero pronto nos percatamos de que aun partiendo de la contingencia de la vida de Roma o de las temporadas de verano en Fregene, la sátira de Flaiano se eleva para abarcar la condición universal de todo ser humano. De esta manera Roma llega a equivaler a Madrid, Londres o cualquier capital del mundo e incluso a representar todo el mundo. Con esto no queremos decir que en la obra de Flaiano Roma no sea exactamente Roma con sus

[35] En la Introducción de Maria Corti, en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. XXV.

[36] *Ibídem*, p. 412.

propias características, sino que su mirada trasciende lo concreto de las situaciones para captar un sentimiento generalizado.

Flaiano, así como Azcona, no puede evitar mirarse alrededor y hacernos compartir con él un mundo deformado por su lúcida mirada. Por ello muchas veces sus personajes o las situaciones que dichos personajes viven nos parecen grotescos y la aparente ironía deja entrever un espeso velo de pesimismo y desasosiego que puede llegar a ser desolador. "Si tratta quindi di un'operazione liberatoria, che sollecita il riso in un'impietosa distruzione delle barriere razionali dietro cui si protegge il nostro modus vivendi", apunta Simona Costa en su artículo "La sconfitta di Sheherazade".[37]

No es fácil, leyendo a Flaiano, no admirar su brillante inteligencia y su capacidad de analizar personas y hechos, pero tampoco es fácil permanecer indiferentes ante el drama de un hombre que buscaba en la ironía una posibilidad de salvación, pero que progresivamente fue dándose cuenta de que en este mundo la soledad y la incomprensión son tan absolutas que no puede existir salida alguna: "È così che l'umorismo di Flaiano testimonia di una sorridente disperazione: dietro tanti fuochi d'artificio c'è una sorgente, sempre dichiarata del resto, schopenhaueriana e leopardiana" afirma con razón Elio Gioanola.[38]

Pero junto con su profundo pesimismo y con la deformación ácida de la realidad, un elemento bastante típico de Flaiano, y que lo diferencia de Azcona, es su propensión por la evasión fantástica y poética, su necesidad de buscar refugio lejos de esta realidad imperfecta y corrupta a través de un estilo fluctuante y diverso, que de las anécdotas mordaces pasa a lo poético y descriptivo sin por ello causar una ruptura, sino representando más bien un doble recurso formal para reflejar un universo que es al mismo tiempo externo e interno, real y fantástico y que es, en suma, ese universo complejo y lleno de matices que se vislumbra a lo largo de toda su obra.

[37] En AA. VV., *La critica e Flaiano*, *op. cit.* , p. 51.

[38] En el artículo "Ennio Flaiano", *ibídem*, p. 74.

1.2. Flaiano y el cine

Al enfrentarse al análisis de la experiencia de Ennio Flaiano en el cine, hay que empezar destacando lo problemáticas que fueron las relaciones del autor con el medio cinematográfico. Es indudable que el cine siempre le ha interesado mucho a Flaiano. Hoy, gracias a la labor del crítico Tullio Kezich, tenemos publicadas en volumen las primeras reseñas cinematográficas que el autor pescarense escribió para la revista *Cine Illustrato* entre 1939 y 1940 y que atestiguan su temprana afición al séptimo arte.[39] Son artículos que el crítico define "sempre inquieti, ironici, stimolanti. Certamente i pezzi di un osservatore penetrante delle cose del cinema, di un appassionato indenne dalle maniacalità del cinefilo, di un vero scrittore." [40]

En estos artículos se vislumbra desde el principio que para Flaiano el cine es, ante todo, diversión. En sus páginas se percibe el gusto no solamente de ver la película, sino también de entrar en la sala, sentarse en una butaca y disfrutar del film con los demás espectadores. Es por esta razón que, junto con sus tempranas y valientes defensas del realismo en el cine (recordemos que estamos en plena época fascista), también alaba el cine americano más espectacular, diversión pura para distraer la mente. En este punto Flaiano no coincide en absoluto con la visión de Rafael Azcona, para quien el cine como simple diversión no tiene sentido. Es más, para Azcona, la supuesta diversión que se disfruta en las proyecciones (sobre todo norteamericanas), acaba en el momento mismo en el que se sale del cine, y el espectador se siente aún más miserable al volver a su vida cotidiana. Él mismo recuerda:

> ... era muy duro volver a la dura y cruda realidad de mi provincia después de haber soñado otras vidas en el maravilloso imperio americano, y el contraste producía tales crisis de deprimente melancolía que, puesto a soñar, prefería leer a don Pío Baroja, con quien, aparte de reconciliarme con mi destino, pasaba unos ratos buenísimos.[41]

[39] Nos referimos al volumen *Un film alla settimana*, de Ennio Flaiano [a cura di Tullio Kezich], Roma, Bulzoni, 1988.

[40] *Ibídem*, p. 7.

[41] Rafael Azcona, "¡Hollywood, Hollywood!", en *Cinemanía*, 8, mayo 1996, p. 74. Edición digital en cervantesvirtual.com.

Sin duda, lo más importante que encontramos en estos tempranos artículos de Flaiano es la crítica a un cine estereotipado y encerrado en sus recursos tradicionales:

> Jack London, in un suo romanzo, ha scritto che c'è un solo modo di scrivere novelle piacevoli e questo modo è di far sì che i personaggi (che è preferibile siano due, di sesso diverso) dopo vari contrasti e avventure, finiscano con lo sposarsi, al suono delle campane. Il suono delle campane –aggiunge- non è assolutamente indispensabile, ma è preferibile che ci sia. Il cinema, che pure molti maligni sostengono sia analfabeta, ha profittato davvero di quella lettura, seppure non nel senso desiderato dall'autore, che intendeva fare una satira.[42]

La misma crítica es la que mueve al cine italiano de la época, en el que todavía no ha empezado a colaborar activamente:

> Se per un giudizio ci si può basare sull'esperienza delle cinematografie d'altri paesi, un cinema italiano potrà esistere il giorno in cui comincerà a descrivere la nostra vita, e a entrare nei particolari delle nostre abitudini. Invece spesso ci domandiamo cosa può interessare a uno straniero, cioè a una persona che voglia, attraverso un film, farsi un'idea della nostra esistenza, quell'Italia che di solito vien portata sullo schermo, quelle Venezie e Napoli zuccherate: quei piccoli conflitti in cui i tenori hanno tanto posto e le ragazze imbambolate così larghe vittorie.[43]

(¡Casi no hace falta subrayar hasta qué punto estas mismas palabras se puedan adaptar al cine español de la tradición franquista!)

En el último párrafo citado se percibe también la importancia que da Flaiano a un mayor realismo en el cine, realismo por el que luchará desde sus artículos y que al mismo tiempo contribuirá a superar desde su apuesta por la fantasía y lo fantástico:[44] "Le opere assolutamente fantastiche sono due volte vere,

[42] E. Flaiano, *Un film alla settimana*, *op. cit.* , p. 17.

[43] *Ibídem*, p. 73.

[44] Véase, por ejemplo, lo que el autor afirma en la página 99 de la misma obra: "Quel certo grano di pazzia che ha fatto la fortuna del cinema, oggi manca o si è esaurito nel meccanico. Tutte le case produttrici si fissano gentilmente verso un genere narrativo di un realismo molto verosimile e

perché la fantasia ha regole che vanno rispettate; il che non vale per la realtà, affidata al caso e incongruente", escribe en *Autobiografia del Blu di Prussia.*[45]

No hay que olvidar que, para Flaiano, lo real nunca tiene que reflejar solamente lo obvio, lo inmediatamente perceptible, sino que tiene que incluir todas los matices y contradicciones que el mundo nos regala, y que el creador tiene que ser capaz de descubrir y reflejar. Por lo tanto, la realidad de la que parte es rápidamente superada para incluir una deformación que consiga que el lector/espectador participe de la profunda riqueza que hay en ella.

Junto con las reflexiones sobre el medio cinematográfico y sus formas expresivas, empieza a surgir el tema de si el cine debe ser considerado arte y sus relaciones con la literatura. En *La solitudine del satiro* se encuentran muchas reflexiones sobre este asunto. Proponemos una cita que no parece dejar lugar a dudas:

> I rapporti tra Cinema e Letteratura potrebbero essere gli stessi, tutto sommato, che tra Letteratura e Edilizia. Perché dovrebbero essere molto dissimili? Il Cinema è un'industria, o almeno tutti vorrebbero che lo fosse, dimenticando che le poche opere belle del cinema italiano, quelle che hanno fatto parlare dell'esistenza di un cinema italiano, sono state fatte contro l'Industria, contro i produttori, e soprattutto contro il pubblico. Il giorno che il cinema, in questo Paese, sarà veramente un'industria, gli scrittori potranno tornare a raccontarci i loro primi amori. Non serviranno più a niente, nemmeno a fare film di protesta.
>
> Tutto evidentemente deriva dall'equivoco che il Cinema sia Arte. Il Cinema è ormai un servizio pubblico, un comfort. Può attingere le sfere dell'Arte, ma –è ovvio- solo per opera di un artista. Non ce ne sono molti. E spesso anche loro sonnecchiano. Ma escludiamo il film d'arte e passiamo alla normale amministrazione: per fare questi film, il Cinema chiede agli scrittori una collaborazione, nient'altro. E per conto suo, il Cinema si rivolge anche a un pubblico che gli scrittori molto spesso ostentano di ignorare, ed è giusto che ignorino. Lo scrittore che "entra"

---

romanzesco e mortificano invece le ragioni della fantasia. I film diventano ricettari di belle maniere, di saper vivere, di moda, di fatterelli emozionanti che hanno l'effetto di piccoli lassativi mentali. L'animo dello spettatore si libera seralmente del suo piccolo complesso di desideri, ma il suo cervello resta inattivo, l'entusiasmo non scoppia, la reazione non si verifica."

[45] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.,* p. 9

> nel Cinema, -a meno che non sia un ingenuo, ma non è il nostro caso- sa sempre a che cosa va incontro: a un altro genere di disprezzo, quello del Cinema verso la Letteratura.[46]

Es una declaración bastante crítica sobre la condición del cine, pero en ella se deja entrever el interés de un escritor profundamente atraído por el medio cinematográfico y preocupado por su decadencia. Como hemos leído, el cine, en el estado actual, no es arte, es tan sólo una industria regida por la omnipotente voluntad de los productores. Pero, según Flaiano, el cine puede ser arte, si consigue mantenerse al margen de lo estrictamente contingente. Él mismo, en sus colaboraciones cinematográficas, intentó en todo momento aportar esa calidad artística que le parecía faltar en el cine de la época. Pero muchas veces esta labor le producía desasosiego. "Qualche anno fa, per esempio, credevo che scrivere per il cinema fosse un nobile impegno, ora sono convinto che rasenta spesso l'irresponsabilità, anzi che questa era la maggiore attrazione sul mio carattere", escribe en *La solitudine del satiro* en otra de sus tantas reflexiones sobre su dedicación al cine.[47]

Hay que destacar que Flaiano nunca se sintió verdaderamente guionista y muchos de los admiradores de su obra literaria vieron su trabajo en el cine casi como una traición a su vocación más íntima. Pero no se puede dudar de que de su contribución al cine italiano de la época nacen películas de valor y prestigio a las que Flaiano supo aportar su toque personal. "Flaiano sceneggiatore era un'istituzione. Probabilmente egli stesso era consapevole della naturalezza con la quale le sue accensioni e le sue battute scivolavano in un altro mezzo d'espressione e vi trovavano finalmente una realizzazione meno precaria di quanto non sarebbe mai riuscito al suo scetticismo corrosivo", afirma Nicola Merola en un artículo de 1973.[48] Las películas que cuentan con sus argumentos o sus guiones responden casi todas a unas características recurrentes. Flaiano utiliza el cine –y su obra literaria-, como apunta Leonardo Persia en el artículo "Flaiano sceneggiatore"[49], como sátira de una sociedad que se identifica en las historias

[46] *Ibídem*, p. 557-8.

[47] *Ibídem*, p. 561.

[48] *La critica e Flaiano*, *op. cit*., p. 208.

[49] En AA.VV., *Flaiano vent'anni dopo*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1992.

contadas en el cine, aceptando acríticamente lo que propone la pantalla, sin reconocerse, la mayoría de las veces, en la sátira.

De coherencia en los guiones de Flaiano habla también Gian Piero Brunetta, que afirma: "… Flaiano è la personalità che riesce a lasciare un segno continuo e marcato nelle opere in cui interviene e che, senza convertirsi in toto alla sceneggiatura, la pratica da subito con continuità professionale, riproponendo in modo personale una serie di situazioni, personaggi, battute, e strutture narrative in opere di diversa fattura e qualità."[50]

Efectivamente, Flaiano colabora en muchas películas a partir de 1942, fecha en la que fue ayudante artístico para el film de Romolo Marcellini *Pastor Angelicus*. Después de esta experiencia empezó a colaborar asiduamente con directores incluso bastante diferentes entre sí (entre ellos Mario Soldati, Marcello Pagliero, Luciano Emmer, Mario Monicelli, Roberto Rossellini, Alessandro Blasetti, Gian Luigi Polidoro y, por supuesto, Michelangelo Antonioni), pero indudablemente su aportación más continua e interesante es la que se concreta en el cine de Federico Fellini.

1.3. De *Luci del Varietà* a *Giulietta degli spiriti.* Flaiano y Fellini

La colaboración con Fellini empieza en 1950 para el film *Luci del varietà* (codirigida por el director de Rimini y Alberto Lattuada) y durará hasta 1965, fecha de la última película en la que trabajaron juntos: *Giulietta degli spiriti*. En total Fellini requirió la colaboración de Flaiano para diez realizaciones. A los dos filmes anteriormente citados hay que añadir: *Lo sceicco bianco* (1952), *I Vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (1955), *Le notti di Cabiria* (1957), *La Dolce Vita* (1960), *Le tentazioni del dottor Antonio* (episódio de *Boccaccio '70*, 1962) y *Otto e mezzo* (1963).

Son filmes en los que se pueden divisar algunas temáticas comunes, temáticas centrales en los intereses de Fellini y Flaiano y también del otro fiel guionista de Fellini: Tullio Pinelli.[51]

---

[50] Gian Piero Brunetta, "Il mestiere dello sceneggiatore. Ennio Flaiano", (AA. VV. , *La critica e Flaiano, op. cit*., p. 224).

[51] Tullio Pinelli, guionista y abogado, en los años 30 y 40 se afirmó como autor teatral. De 1943 es su primer guión, para la película de Giacomo Gentilomo *In cerca di Felicità*. Colabora con

En primer lugar es evidente la fascinación que ejerce Roma en unos personajes que casi siempre llegan a la capital desde la provincia. Es inútil destacar que este es un rasgo autobiográfico tanto de Fellini como de Flaiano, habiendo ambos elegido Roma como la ciudad de los sueños y de las infinitas posibilidades y esperanzas, y habiendo quedado muchas veces desilusionados por el vicio y la impersonalidad de la vida romana. Mario Verdone subraya que se trata, en estas películas, de un descubrimiento gradual de la ciudad: en primer lugar el ambiente de los artistas de cabaret (*Luci del varietà*), luego el descubrimiento de la Roma monumental y monstruosa por parte de los dos jóvenes en luna de miel en *Lo sceicco bianco*. Sigue la justificación de la necesidad de abandonar el nido de provincia para intentar salir de la monotonía del día a día (*I Vitelloni*), o para encontrar un mundo de pequeños timadores (*Il bidone*). Descubrimos luego el "Paseo Arqueológico" en *Le notti di Cabiria* como paraíso de los ilusos y también como infierno, pero siempre con el intento, muy *felliniano*, de encontrar el bien incluso en la degradación más profunda, en los ambientes donde la desesperación toca el fondo.[52] Llegamos así a ese grande y completo fresco de Roma que es *La Dolce Vita*, reflejo de la vida corrupta de una rica burguesía que vive en la más profunda pobreza de valores y sentimientos auténticos. Es una visión cada vez más pesimista porque Roma destruye a las personas que buscan refugio en ella, pero la vida fuera de Roma tampoco tiene sentido. Moraldo que consigue subir al tren en la última escena de *I Vitelloni* es, después de unos cuantos años, el Marcello Rubini de *La Dolce Vita*, que ve derrumbarse todos sus sueños y que acaba siendo peor que la gentuza con la que se mezcla y que tanto desprecia.

Lattuada en unas realizaciones neorrealistas (*Il bandito*, 1946 y *Senza pietà*, 1948) y con Pietro Germi en *In nome della legge*, 1949, *Il cammino della speranza*, 1950, *La città si difende*, 1951, y *Il brigante di Tacca del Lupo*, 1952. Sin duda, sus colaboraciones más importantes son con Federico Fellini, con quien trabaja en casi todas sus realizaciones. En los 70 se dedica más a la televisión, aunque trabaja junto con Mario Monicelli para llevar a cabo un film ya empezado por Germi, *Amici miei*, 1975, y en otras realizaciones como *Viaggio con Anita*, 1979, *Il Marchese del Grillo*, 1981, y *Amici miei atto II*, 1982.

[52] Mario Verdone, Federico Fellini, Milano, L'Unità/ Il Castoro, supplemento al numero 36 dell'11-9-95 de *L'Unità*.

Otra constante en todos estos filmes es la mirada crítica hacia una sociedad que engulle a los personajes y que no les deja expresar su individualidad. "Credete che io sia come voi?" pregunta desesperada Cabiria a las demás mujeres después de haber tomado la decisión de vender lo poco que tiene y de marcharse. Pero para estos personajes miserables y al mismo tiempo entrañables no hay posibilidad de evasión. La única salvación posible es resignarse y volver a hacer parte de la "comunidad", y esto es lo que parece decirnos Cabiria cuando, en la última escena del film, clava sus ojos en los nuestros.[53] De todas formas, nos parece necesario destacar que hasta *La Dolce Vita* la crítica es más bondadosa y desenfadada. El afecto de Fellini hacia sus personajes es más fuerte que la tendencia a la crítica. Cabiria, los jóvenes aburridos y sin horizontes de *I Vitelloni*, el brutal e instintivo Zampanò de L*a strada*, Ivan y Wanda, la pareja perdida en la capital de *Lo sceicco bianco*, hasta los pequeños estafadores de *Il bidone*, son mirados con afecto y ternura y se percibe el amor absoluto que Fellini siente hacia sus personajes, aunque no dude en criticarlos si éstos lo merecen.

Pero *La Dolce Vita* marca un cambio de perspectiva importante e inmediatamente perceptible. El mundo que describe es corrupto y falso y no hay lugar para la poesía y la frescura. Todos los personajes actúan en papeles que no les son propios simplemente para no verse excluidos. Todos son unos frustrados, desde la estupenda Sylvia (Anita Ekberg) incapaz de pensar por sí misma (en la entrevista que le hacen los periodistas, es su agente el que contesta por ella a las preguntas importantes, por ejemplo cuando quieren saber si para ella el Neorrealismo está vivo o muerto el agente no le traduce la pregunta, simplemente sugiere: *"say alive"*) y obligada a jugar el papel de chica alegre y tonta; hasta la aristocrática Maddalena (Anouk Aymée), superficial y voluble; o Steiner (Alain

[53] Así nos describe esta famosa escena André Bazin: "E, senza dubbio, sarebbe fuori luogo se Cabiria, piantando i suoi occhi nei nostri s'indirizzasse a noi come la messaggera di una verità. Ma il fine ultimo di questo lampo di regia, e che mi fa gridare al genio, è che Cabiria passa molte volte sull'obiettivo della cinepresa senza mai esattamente fermarsi. Le luci si accendono su questa meravigliosa ambiguità. Cabiria è certamente ancora la protagonista delle avventure che ha vissuto davanti a noi, dietro la maschera dello schermo, ma è anche, ora, quella che ci invita con lo sguardo a seguirla sulla strada che ha ripreso. Invito pudico, discreto, sufficientemente incerto perché noi possiamo far finta di credere che sia rivolto ad altri." (A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, 1999, p. 333).

Cuny), el intelectual homicida y suicida; y así todos los personajes hasta llegar a Marcello (Marcello Mastroianni), símbolo último de la pequeñez y miseria moral. *La dolce vita* es una película que se acerca mucho al universo de Flaiano, y que el escritor siempre ha admirado mucho. En una carta de 1969 a Fellini, en ocasión de una proyección de la película diez años después de su estreno, Flaiano le escribe al director:

> Affascinante, pieno di una realtà che ancora adesso si sta decifrando, un film poi che lascia storditi per l'abbondanza e la precisione dei motivi, dei personaggi e delle storie che si intrecciano come in un grande telaio, e ognuna completa l'altra. Insomma un romanzo, non un racconto. Ma queste cose le sai già.
>
> Credo che resti la tua opera più viva in questo senso, proprio per la carica di pietà e di ansia per un mondo che sta uscendo dai binari e affretta il momento della disperazione.[54]

Los intereses comunes de Fellini y Flaiano no se extinguen aquí. Ya nos hemos referido a la centralidad, en la obra de Flaiano de la problemática de la crisis del intelectual, citando como ejemplos también *La Dolce Vita* y *Otto e mezzo*. Nos parece importante incluso destacar el gusto de los dos autores por pequeños personajes grotescos y por los vuelos de fantasía y el onirismo, aunque tarea de Flaiano en sus colaboraciones con el director haya sido también la de poner un freno a la desbordante fantasía de Fellini y Pinelli, e intentar mantener la película siempre en la dimensión de la realidad. Recordemos las palabras de Flaiano en una entrevista concedida a Carlo Mazzarella. A la pregunta "Tu credi che Fellini non sia un artista?", Flaiano contesta, subrayando el concepto que acabamos de expresar: "Lo è senz'altro. È un eccezionale artista –impresario e mago. Potrebbe essere anche un ottimo ministro degli esteri. Ma la sua arte, che Pasolini definisce neo-decadente, ha bisogno di simboli, e per non sbagliare deve mettere tartufi in ogni portata, arricchire di salse. Io, mangio in bianco."[55]

Porque, por supuesto, hay diferencias notables en las visiones del mundo de Flaiano y Fellini, sobre todo en lo que concierne el papel de la mujer, figura

[54] Publicada en E. Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, *op. cit.* , p. 323.

[55] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*., p. 1195.

central en la obra de Fellini, contrariamente a Flaiano, siempre interesado en la introspección en el mundo masculino. Para el director, la mujer que se contrapone al hombre refleja la contraposición de dos mundos diferentes, el del ensueño y la poesía la primera y el de la realidad y la racionalidad el segundo. Es el mundo del arte y del espectáculo contrapuesto al mundo real y sin fantasía. Refiriéndose a *La strada*, Guillermo Cabrera Infante acierta al apuntar:

> El hombre es hosco, turbio: a través de él no se ve nada: está hecho de noche. Un día, muchos años después, cuando Gelsomina ha muerto, ella le amanecerá y el hombre dejará su primera huella humana: una lágrima.[56]

Y sigue Cabrera Infante, refiriéndose ahora a la mujer:

> Gelsomina es un poeta. Llegan a un pueblo y planta a la orilla de la carretera unos tomates. Se irán mañana, pero allí quedará la obra de creación de Gelsomina: una planta de tomates: un poema.[57]

En realidad, si consideramos a la mujer como ensueño y poesía, nos damos cuenta de que al fin y al cabo las posturas de Fellini y Flaiano se acercan bastante, en el constante enfrentamiento que ambos proponen entre evasión y realidad, aunque en Fellini la evasión depende casi siempre de un personaje femenino y en Flaiano es una búsqueda propia del hombre.

1.4. El cine español en los años 50. Luis García Berlanga

Después de haber brevemente tratado las colaboraciones cinematográficas de Flaiano en Italia, tenemos que mencionar dos colaboraciones de importancia central para este trabajo. Nos referimos a la experiencia de Flaiano en España junto con el director Luis García Berlanga.

Flaiano colabora con Berlanga en dos películas muy diferentes entre sí: *Calabuch* (1956) y *El Verdugo* (1963). Parece que la tarea del italiano ha sido más que nada la adaptación de los diálogos italianos, sin intervenir directamente en la

[56] Guillermo Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX*, Madrid, Ediciones El País, 1993, p. 108.

[57] *Ibídem*, p. 108.

elaboración de argumento y guión, pero al examinar ambos filmes es posible darse cuenta de que es fácil reconducirlos al universo personal de Flaiano.

Ya hemos afirmado que son dos películas muy diferentes, pero entre las dos transcurren siete años y Flaiano ha evolucionado mucho. Además, no hay que olvidar que la obra de Flaiano abarca experiencias muy diversas, muchas veces contradictorias. Flaiano refleja fielmente las contradicciones del hombre moderno y sus varias inclinaciones. Ferdinando Virdia, refiriéndose a un cuento del autor ("Il mostro quotidiano") de su obra *Le ombre bianche*, subraya la importancia de la contradicción en la obra de Flaiano: "… questo suo gioco di specchi si rivela quasi come l'enunciazione di una sua poetica, il sentimento di una irrealtà contemporanea, di una contraddizione sempre presente in questa epoca velleitaria".[58]

Es por esta contradicción propia de Flaiano que el autor puede permitirse afrontar los temas más diversos sin, en el fondo, traicionar sus ideas. Por ello no sorprende que en la filmografía de Flaiano se encuentren películas tan diversas como *Roma città libera* (de Marcello Pagliero, 1948) y *La Dolce Vita*, o *La donna del fiume* (de Mario Soldati, 1954) y *Le notti di Cabiria*, o O*tto e mezzo* y *La notte*, o, por supuesto, *Calabuch* y *El Verdugo*.

De *El Verdugo* hablaremos detenidamente en un capítulo aparte, porque para analizar y comprender la película es necesario introducir antes la figura del otro autor del que este trabajo se ocupa: Rafael Azcona.

Veamos *Calabuch*. Para analizar la película es imprescindible presentar antes su director, Luis García Berlanga, y echar una rápida ojeada al cine español de los años 50.

1.4.1. La disidencia cinematográfica de los años 50

En los 50 el cine español evoluciona muchísimo. En pleno auge del franquismo y entre muchos directores "continuistas" que prosiguen la obra empezada en los 40, empiezan a surgir voces de oposición. Son voces todavía tímidas, y que deberán enfrentarse y muchas veces sucumbir ante la censura férrea de la época, pero que cambiarán el curso del cine español para siempre.

[58] "Flaiano contro il mondo" (AA. VV. , *La critica e Flaiano*, *op. cit*., p. 138).

El continuismo sigue presente, sobre todo en géneros como la comedia o el musical folclórico y en directores como Sáenz de Heredia, Rafael Gil[59] y Juan de Orduña, pero los nuevos directores disidentes conseguirán revolucionar hasta los géneros más propios de la tradición cinematográfica franquista. Valga como ejemplo el film codirigido por Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952) que, supuestamente, debía inscribirse en el género del musical folclórico para mostrar a la nueva estrella de la canción andaluza Lolita Sevilla, y que resultó ser una brillante e innovadora comedia crítica y una de las películas más apreciadas en el cine español de todas las épocas.

El llamado "cine de la disidencia" (cuyos directores provenían, en su mayoría, de la Universidad o del IIEC, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fundado en 1947 bajo la dirección de Victoriano López García[60]) surge a raíz de múltiples motivos, ya sean políticos, como en el caso de Juan Antonio Bardem,[61] Eduardo Ducay y Ricardo Muñoz Suay, todos vinculados al PCE, o debidos a la difundida voluntad de regeneracionismo, sobre todo como consecuencia del impacto del Neorrealismo italiano en la cultura española de la época.

Fue en las famosas dos Semanas de Cine Italiano que se celebraron en Madrid en 1951 y 1953 cuando el Neorrealismo tuvo una relativa difusión en

[59] José Luis Sáenz de Heredia, director de cine. Primo de José Antonio Primo de Rivera, al estallar la guerra está entre los nacionalistas y es nombrado jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. Por una temporada, también es director de la EOC. Después de la guerra civil, realiza el film *Raza*, 1941 (basado en un argumento de Francisco Franco que se escondía bajo el seudónimo de Jaime de Andrade), que lo convierte en el director oficial del régimen. Rafel Gil, director de cine. Una de las personalidades más importantes del cine franquista. Consigue relativo éxito con dos películas de temática religiosa: *La señora de Fátima* (1951) y *La guerra de Dios* (1953).

[60] Los primeros licenciados del Instituto fueron personalidades como Florentino Soria, Eduardo Ducay, José María Zabalza, Luis García Berlanga, Paulino Garagorri y José María Ramos entre otros.

[61] Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922), director de cine. Su formación empieza en el IIEC, donde conoce a Luis García Berlanga, con quien roda su primer largometraje: *Esa pareja feliz* (1951). En 1953, solo, roda *Comicos*, y luego, hacia mitad de los 50, sus mejores películas: *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956).

España, permitiendo a los jóvenes cineastas asistir a proyecciones (en salas privadas) de diversas películas italianas y también aprovechar el contacto directo con personalidades significativas como Zavattini, De Sica,[62] Lattuada,[63] Emmer o Zampa.[64] Así recuerda aquella experiencia el escritor, director y actor Fernando Fernán Gómez:

> En aquellos penosísimos años trabajábamos en libertad, aunque para un público muy restringido, pues al gozar de extraterritorialidad el Instituto de Cultura Italiana no estábamos sometidos al arbitrio de la estúpida censura franquista. [...] También organizamos allí, en el Instituto, acogiéndonos al mismo recurso de la extraterritorialidad, la primera exhibición de películas del neorrealismo italiano, que tanta influencia había de tener sobre el cine español de aquellos tiempos, sobre todo a través de Bardem y Berlanga.[65]

También Juan A. Bardem ha recordado en diversas ocasiones la importancia y trascendencia de aquellas Semanas:

> Aquello fue muy importante, porque de repente fue una ventana abierta al cine europeo; aquí se veían viejas películas americanas y, sobre todo, una producción alemana o italiana de la época fascista, realmente como para echarse a llorar [...]. Bueno, y de golpe, conocimos a los cineastas

[62] Cesare Zavattini, guionista y director. Zavattini es el gran guionista del Neorrealismo y una de los mayores defensores de esta estética. En 1943 empieza su larga colaboración junto con Vittorio De Sica, director y actor (otra de las máximas personalidades del Neorrealismo), en ocasión de la realización de *I bambini ci guardano*, profundización en un pequeño drama familiar. Entre las mejores películas de guionista y director recordamos: *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D* (1952).

[63] Alberto Lattuada, director de cine. Uno de los fundadores de la "Cineteca italiana". Realizó muchas adaptaciones de obras literarias y comedias realistas sobre las costumbres de la época. Entre sus obras recordamos: *Il bandito* (1946), *Senza pietà* (1948), *Il mulino del Po* (1949), *Luci del varietà* (1951, junto con Federico Fellini), *La spiaggia* (1954).

[64] Luigi Zampa, director y guionista. Sus películas reflejan una sátira siempre presente pero en el fondo bondadosa y desenfadada, entre ellas: *Vivere in pace* (1947), *Anni difficili* (1947), *L'arte di arrangiarsi* (1955), *La romana* (1954).

[65] Fernando Fernán Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, Madrid, Editorial Debate, 1990, pp. 44-45.

> italianos, a Zavattini, a Lattuada, el neorrealismo..., en fin, una verdadera revelación.[66]

Sin duda, la Segunda Semana de Cine Italiano, en 1953, fue la más importante, porque en aquella ocasión se proyectaron películas no solamente de la vertiente del Neorrealismo más humanitario. Es en esta ocasión cuando los jóvenes directores españoles pueden asistir a las proyecciones de *Umberto D* de De Sica, *Bellissima* de Visconti, *Due soldi di speranza* de Castellani, *Il cammino della speranza* de Germi y, en sesión privada, *Paisà* de Rossellini y *Ossessione* de Visconti.

Los directores españoles que en aquellos años empezaban a realizar sus primeros largometrajes se dieron cuenta de la importancia de las innovaciones que la nueva estética cinematográfica había aportado al cine italiano y consideraron el Neorrealismo como importante punto de referencia en el sentido de un acercamiento a la realidad actual española y de un mayor humanitarismo en contra de la retórica del cine de la tradición. Además, el acercamiento de ciertos sectores de la disidencia cinematográfica al Neorrealismo se debió también a una cuestión de necesidad. La extrema escasez de medios obligaba a estos jóvenes cineastas a servirse de actores no profesionales y a rodar en exteriores y en las calles. Pero en seguida el cine español va evolucionando a partir de estos primeros modelos, sobre todo desde el realismo humanitario hacia un tipo de realismo más crítico con la situación social del momento, sobre todo a partir de los grupos de izquierdas y de jóvenes directores que irán encauzando el cine hacia lo que en los años 60 se convertirá en el Nuevo Cine Español (NCE). Es analizando esta evolución hacia el realismo crítico cuando se evidencia en la situación del cine español lo que se ha llamado una "imposibilidad neorrealista" en el sentido más estricto del término. Está claro que por la situación política y la fuerte censura, los cineastas se encontraban en la imposibilidad de reflejar directamente la realidad social del país y por ello, desde el principio, asistimos a múltiples tentativas de "disfrazar" la realidad para hacer posible la crítica: "De hecho, -apunta Carlos Heredero- *¡Bienvenido, Mister Marshall!* deberá tomar la apariencia de un film

[66] Juan A. Bardem, "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía", *Nuestro Cine*, 29, pp. 45-47. Citado también en Francisco Perales, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 48.

folclórico para ensayar un acercamiento indirecto a la realidad rural del país, y no será el único caso."[67]

Objetivo común de estos directores era la crítica, en todos los aspectos, del cine de la tradición franquista. En las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (14-19 de mayo de 1955), "compendio y síntesis, altavoz y caja de resonancia para un amplio y pluralista movimiento disidente que trata de dotarse de una alternativa programática"[68], se manifiesta abiertamente la convicción de la necesidad del cambio.[69] Es en esta ocasión cuando J. A. Bardem sale con su famosa afirmación de que el cine español es "políticamente ineficiente, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico". Parece evidente la apuesta por la creación de " un cine nacional ligado a los problemas de su tiempo, y a la tradición realista española desde una perspectiva humanista, un cine del que los intelectuales no debían estar desvinculados."[70] En las Conversaciones participan personalidades de muy diferente ideología, por lo tanto las aportaciones y las propuestas son muy diversas. Si prácticamente todos se encuentran de acuerdo en dos reivindicaciones fundamentales (un código de censura más claro y que establezca exactamente los temas prohibidos y una modernización del sistema de producción), en cuanto a propuestas ideológicas se va desde el extremo de posturas como la del falangista Emilio Salcedo, que denuncia el Neorrealismo como amargo y falso y solicita un cine que refleje "los nuevos pueblos creados por la obra del Instituto Nacional de Colonización",[71] a las aportaciones de hombres ligados al PCE como Ricardo Muñoz Suay y Juan A. Bardem (cuyo célebre pentagrama se ha expuesto

---

[67] Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVACEM), Filmoteca Española (ICAA), 1993, p. 290.

[68] *Ibídem*, p. 347.

[69] Al origen de las Conversaciones está el I Curso de Estudios Universitarios de Cine que se celebra en marzo de 1954 en Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino. La intención es ampliar el alcance de este acontecimiento, por lo tanto se contacta con la revista *Objetivo*, en Madrid, que empieza a organizar un encuentro que debía basarse en el modelo del Congreso Neorrealista de Parma, con la finalidad de convocar a todos los sectores preocupados por la situación del cine español y por su futuro.

[70] Luis Miguel Fernández Fernández, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992, p. 97.

[71] En Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, *op. cit.* , p. 351.

anteriormente), que luchan por un mayor realismo en el cine y por la función regeneradora y social que éste debería tener. Recuerda Fernando Fernán Gómez:

> Aquellas "Conversaciones", con la cobertura de acercar el mundo del cine español al de los universitarios, eran en realidad una plataforma desde la que católicos y comunistas pudieran manifestar de manera más o menos velada su oposición al régimen de Franco. Esto a muchos no se nos ocultaba, lo sabíamos de antemano, pero José Luis Sáenz de Heredia, tras oír varias de las intervenciones, me dijo: "Esto ha sido una encerrona." [...] En cuanto a informaciones recibidas previamente y dominio de la situación, en el extremo opuesto de Sáenz de Heredia estaba Juan Antonio Bardem: en algunos momentos parecía que aquellas "Conversaciones" se habían organizado a su mayor gloria. [72]

Efectivamente, Bardem fue uno de los grandes protagonistas de las Conversaciones. Acusó al cine español de no interesarse de la sociedad y de ofrecer solamente soluciones desempeñadas y alejadas de los problemas reales de la España de la época. También lamentó la escasez de importaciones de películas extranjeras (sobre todo europeas) y las dificultades para proyectarlas, de manera que la única posibilidad de asistir a esas proyecciones era a través de los cine-clubs. Su apuesta principal era por un cine que estuviera más centrado en el contenido que en la forma, y que se propusiera la regeneración tanto del medio cinematográfico en concreto que de la sociedad en general. Al cabo de los años, Bardem siguió defendiendo los logros de Salamanca, mientras que otros, y, entre ellos, Berlanga, se demostraron mucho más escépticos. Para Berlanga, lo que en realidad habían conseguido las Conversaciones era que el cine joven se alejara aún más de la industria cinematográfica, con evidentes repercusiones negativas, sobre todo de cara a su acercamiento al público mayoritario.

Por lo tanto, está claro que dentro del cine de la disidencia hay tendencias muy diversas. A las divergencias ideológicas se suman divergencias de carácter temático y de contenidos, y si directores como Berlanga, Fernando Fernán Gómez y Marco Ferreri manifiestan una marcada vena popular y humor en diferentes registros, otros, como Bardem, muestran en todo momento una faceta más comprometida ideológicamente. Pero es evidente que la atenta censura del

[72] Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, *op. cit.* , p. 111-112.

régimen luchará siempre por prohibir la representación directa de la realidad. Por lo tanto, desde muy pronto, estos directores (sobre todo los primeros) recurrirán a la deformación de la realidad y al humor negro, que llevará a una rápida superación del Neorrealismo en España.

1.4.2. Luis García Berlanga en los años 50

Una de las figuras esenciales en el cine español de esta época es Luis García Berlanga. El director, nacido en Valencia en 1921, se acerca al mundo del cine en 1944, asistiendo a un curso organizado por la Universidad Complutense de Madrid. En 1947 ingresa en el IIEC, donde entra en contacto con Juan Antonio Bardem, con quien dirigirá su primera película: *Esa pareja feliz* (1951). Berlanga empezó escribiendo guiones y artículos de cine en revistas especializadas, aunque muy pronto consiguió rodar su primer corto (*Paseo por una guerra antigua*), junto con Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro.

Conseguida la licenciatura en el IIEC, es a principios de los 50 cuando empieza su carrera profesional. Efectivamente, en los 50 el nombre de Berlanga se da a conocer en el ambiente cinematográfico español, pero nunca conseguirá alcanzar un verdadero éxito de taquilla, no obstante la buena acogida de películas como *Calabuch* y *¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Esta es una de las razones, junto con los infinitos problemas que sus filmes tuvieron con la censura, por las que el director valenciano muchas veces se dejó vencer por el desasosiego y dejó de rodar por largas temporadas (por ejemplo entre *Los jueves milagro* y *Plácido*, su siguiente película, transcurren cuatro años).

De todas formas, hay una diferencia notable en los filmes de Berlanga de los 50 con los de la década siguiente. La pauta la marca *Plácido* (1961), que cierra la época del ternurismo y de las utopías. En los años 50 Berlanga realiza las siguientes películas: *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* y *Los jueves milagro* (1957). En todas ellas prevalece una visión ternurista y bondadosa de los personajes, el humor y la sátira están siempre presentes pero de forma amena y agradable. La crítica a la situación de España y a

sus instituciones y costumbres es evidente, pero nunca llega a los tintes crudos y desencantados de su filmografía posterior.

Es la época de las ilusiones y de los sueños. Todos los personajes de Berlanga son, a bien mirar, unos fracasados sin posibilidad de salir de su pequeño mundo, pero la mirada del director hacia ellos es tierna, cariñosa y desenfadada. Véase, por ejemplo, la secuencia de los sueños de los vecinos de Villar del Río antes de la llegada de los americanos en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*: la crítica a la manera de pensar del pueblo castellano es evidente, y también la crítica a unos personajes ingenuos e incapaces de valerse por sí mismos y que ponen todas sus esperanzas en una ayuda "exterior", pero también es patente la ternura con la que la voz *en-off* espía sus sueños y sonríe ante sus pequeños deseos.

Pero las fábulas que en esta época Berlanga utiliza nunca llegan a alejarse completamente de la realidad. Si una de las películas neorrealistas que más influyeron en su cine fue sin duda *Miracolo a Milano* (de Vittorio De Sica, 1951), proyectada en la primera Semana de Cine Italiano en Madrid, en Berlanga nunca se llega al "final feliz" más canónico[73], sus personajes nunca consiguen subir a las escobas y seguir a los pobres de Totò hacia la felicidad: "en las películas de Berlanga –afirma con razón Francisco Perales-, los personajes permanecen adheridos al suelo y la situación empeoraba progresivamente sin posibilidad de retorno."[74]

Berlanga, como casi todos los directores de su época, recibe la influencia del Neorrealismo a través de la estética humanitaria de De Sica y Zavattini y su ternurismo, la concepción de la importancia de captar la espectacularidad en lo cotidiano, el documentalismo y la idea de un cine orientado hacia la poesía y la bondad.[75]

El cambio ocurre en los 60 cuando Berlanga empieza a trabajar junto con el que será el guionista de sus películas más destacadas, Rafael Azcona. A partir de este momento el buen humor y la farsa del director valenciano se convierten en realismo trágico y humor negro. Es una evolución muy profunda en un pesimismo

[73] Aunque se trate de un final feliz tan sólo aparente, ya que lo que en el fondo se demuestra en *Miracolo a Milano* es que, para los pobres de Totò, no hay posibilidad de felicidad sobre la tierra.

[74] F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , p. 45.

[75] Sobre la influencia del zavattinismo en España véase el trabajo de L. M. Fernández Fernández, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, *op. cit.*

que sin embargo ya estaba presente en las realizaciones anteriores del director. Efectivamente, más allá de la aparente simplicidad de sus primeros "cuentos", la atención de Berlanga siempre iba dirigida a personajes pequeños e inmóviles, aunque nunca llegaran a ser los personajes miserables y muchas veces mezquinos que representa después de su encuentro con Azcona. Los personajes de Berlanga nunca consiguen lo que quieren y esto parece evidente desde su primera película, *Esa pareja feliz*, en la que un joven matrimonio sueña con salir del aburrimiento de su existencia pero al final tiene que resignarse aceptando la realidad y afrontando las dificultades de su nueva situación, ya que Juan, el protagonista, ha sido despedido y tendrá que salir adelante junto con su mujer. El hombre que aparece en los filmes de Berlanga es un hombre marginado y solo que intenta salir de su aislamiento rebelándose contra la sociedad que no le acepta, pero que al final tiene que sucumbir y recaer en el gris de su existencia cotidiana.

Mientras que en los filmes de los años 50 la soledad y el aislamiento no suelen ser de un solo individuo, sino de una pequeña comunidad que puede ser la pareja de *Esa pareja feliz*, o la comunidad de vecinos de Villar del Río, Calabuch o Fontecilla en *¡Bienvenido, Mister Marshall!, Calabuch* y *Los jueves milagro*, en las películas posteriores empieza a destacar un único individuo frente a una multitud de circunstancias adversas. Así es como los vecinos de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* se sienten más unidos que nunca durante los preparativos para acoger a los extranjeros, o también los pueblerinos de Calabuch en su tentativa de proteger al científico Jorge Hamilton. Pero al final, todos sus esfuerzos se revelarán vanos y tendrán que volver a la soledad y a la monotonía del pasado.

Como hemos podido ver después de este breve recorrido por la obra de Berlanga, hay muchos factores comunes que lo acercan a la concepción del mundo de Flaiano. En primer lugar la mirada siempre crítica hacia la sociedad, aunque, como ya hemos subrayado, es una crítica en un primer momento bondadosa y farsesca y luego cruda y desesperanzada. También los relaciona la atención por un mundillo de perdedores sin salida, y por unos personajes irremediablemente solos y aislados de la comunidad social. Francisco Perales afirma (y es una afirmación que valdría perfectamente también para los personajes de Flaiano):

> El protagonista berlanguiano es un individuo de carácter débil y fácil manipulación. Esta dominación se hará unas veces a través de la mujer y

> otras mediante una comunidad social que hacen de él una víctima incapaz de enfrentarse abiertamente ante los problemas que rodean su vida. Renuncia a sus propias determinaciones y no asume errores ni responsabilidades. El sentimiento de culpabilidad que posee trata de expiarlo renunciando a sí mismo y obedeciendo a voluntades ajenas. Representa a un sector de la sociedad muy concreto que acepta sus propias desventuras y aprende a sobrevivir con ellas; en ningún momento desarrolla el coraje necesario para enfrentarse a su conflictiva vida y prefiere soportar sus efectos antes que combatir el mal que padece, para concluir refugiándose en una vida marginal, llena de insatisfacciones.[76]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Unos personajes, en suma, ineptos y pasivos, sumidos en una profunda incomunicabilidad. Hay que subrayar que el problema de la incomunicación en Berlanga es tratado de forma muy diversa con respecto a Michelangelo Antonioni, director por excelencia de la incomunicabilidad, con quien Flaiano también trabajó. A los prolongados e incómodos silencios del italiano corresponden, en los filmes de Berlanga, unos diálogos continuos e incesantes, que sirven para marear a los personajes y al espectador e impedir una comunicación más profunda.

Antes de pasar a analizar *Calabuch*, nos parece oportuno repetir brevemente que Berlanga evolucionará muchísimo a principios de los años 60, sobre todo gracias a la influencia de Azcona y que todo lo dicho hasta aquí vale principalmente por su filmografía de los 50, mientras que los filmes y la nueva dimensión de la década inmediatamente sucesiva serán analizados en el capítulo siguiente.

1.5. Calabuch

Calabuch, de Luis García Berlanga, 1956.
Argumento: Leonardo Martín;
Guión: Leonardo Martín, Ennio Flaiano, Florentino Soria, Luis García Berlanga;
Producción: Águila Films y Films Constellazione;
Duración: 96 mn.;

[76] En F. Perales, *Luis García Berlanga, op. cit*., p. 190.

Intérpretes: Edmund Gwen (Jorge Hamilton), Franco Fabrizi (el Langosta), Juan Calvo (Matías), Valentina Cortese (la maestra), José Luis Ozores (el torero), María Vicó (Teresa), Francisco Bernal (Crescencio), José Isbert (don Ramón), Mario Berriatúa (Juan), Pedro Beltrán (Fermín), Lolo García (Felipe), Nicolás Perchicot (Andrés), Manuel Guitián (don Leonardo), Isa Ferreiro (Carmen), Manuel Alexandre (pintor), Félix Fernández (el cura);

Argumento: Jorge Hamilton, famoso científico norteamericano, decide renunciar a su trabajo para empezar una nueva vida tranquila y pacífica en un pequeño pueblo español de apenas 928 habitantes, Calabuch. Allí es detenido por la guardia civil y encerrado como vagabundo. Pero no es una verdadera reclusión, ya que en Calabuch a los presos se les permite entrar y salir de la cárcel continuamente (una noche en la que el "Langosta", compañero de celda de Jorge, tarda en volver a su celda, oímos al guardia civil decir: ¡"si vuelve el Langosta no lo dejes entrar, vaya horas de volver"!). Es así que el viejo científico empieza a relacionarse con todos los vecinos del pequeño pueblo, comparte sus problemas cotidianos y les ayuda en todo lo que puede, ganándose rápidamente el cariño de todos. Pero la felicidad no está destinada a durar y el mundo exterior entra prepotentemente en el pueblecito para reclamar al científico. Todos se preparan a luchar para no dejar que su nuevo amigo tenga que marcharse, pero Jorge sabe que es una lucha inútil y se entrega espontáneamente. Desde el avión mira hacia el pequeño pueblo que por una breve temporada ha sido su casa y sonríe, sabiendo que allí nunca será olvidado.

Calabuch ha sido definida como una de las películas más ternuristas y utópicas de Berlanga. Efectivamente, la constante mirada crítica que prevalece en sus filmes anteriores, sobre todo en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, aquí parece dejar paso a un himno a los buenos sentimientos y a la solidaridad. Pero yendo más allá de la lectura superficial, nos percatamos inmediatamente de que si la bondad parece ser el hilo conductor de todo el film, el profundo pesimismo de Berlanga hacia la condición de España se insinúa sutilmente a lo largo de la narración, mostrando unos personajes que consiguen vislumbrar por un momento la felicidad (felicidad que nunca, en Berlanga, surge de los personajes mismos, sino que siempre es debida a "algo" exterior: los americanos en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, San Dimas en *Los jueves milagro*, o el científico

norteamericano en *Calabuch*), pero que en seguida, no obstante su buena voluntad, la pierden y vuelven a la monotonía de la vida pasada, aunque con más confianza en ellos mismos.

Por otra parte hay que destacar que Berlanga, en esa época, había tenido grandes problemas con la censura y su voluntad era realizar una película que pudiera resultar divertida e interesante pero que no le diera demasiados problemas durante su rodaje. "El director pretendió ofrecer una diversión honesta, una pequeña fiesta que llevara a la mente de todos los espectadores un soplo de optimismo", apunta Francisco Perales.[77] Por ello intentó enfatizar los ingredientes del "cuento de hadas" y la comicidad más desenfadada, realizando así una película que conoció un discreto éxito de taquilla y que tuvo grandes reconocimientos en el Festival de Venecia donde fue proyectada el 3 de septiembre de 1956.

Por todo lo dicho hasta aquí, no parece fácil encontrar puntos en común entre esta película arcádica y la visión del mundo de Ennio Flaiano. Pero más allá de las razones concretas por las que el italiano haya llegado a tomar parte en la producción, merece la pena preguntarse qué le gustaría a Flaiano de la película y cuáles soluciones compartiría y cuáles no.

Ya hemos recordado que Flaiano, desde el temprano comienzo de su carrera como crítico cinematográfico, apostó con fuerza por el realismo en el cine, sin olvidar la importancia de la fantasía y de la diversión. Varias veces afirmó que por su trabajo de crítico ya no conseguía disfrutar del cine como en el pasado, cuando lo único que importaba era sumergirse en el mundo ficticio de la pantalla y alejarse así de la monotonía cotidiana.

Flaiano se dejó transportar muchas veces por los vuelos de fantasía. En realidad creemos que la dimensión de lo fantástico siempre tuvo gran fascinación sobre él. Por ello tantas veces en sus obras encontramos elementos fantásticos que rompen el proceder normal de los acontecimientos: la astronave de "Una e una notte", el marciano que llega a la capital en *Un marziano a Roma*, la pequeña

[77] Poco más adelante leemos: "La opinión más generalizada acerca de Calabuch fue la de ser calificada como la obra más ingenua de su realizador. Todo se toma a broma menos la bondad, la paz, la amable y pacífica convivencia; parace como si el cineasta quisiera pedir perdón por la conducta seguida en sus primeros años de profesionalidad y, para compensar las travesuras de sus inicios, adoptara un comportamiento reconciliador que incorporaba los valores éticos y morales que el gobierno defendía.", *ibídem*, p. 227.

televisión mágica de "Oh, Bombay!" son pequeñas puertas que se abren para dejar entrever "otras" posibilidades que rompen la rutina de lo cotidiano y que permiten al autor profundizar en una realidad amplia y abierta a un sinfín de posibilidades. Recordemos con Silvia Albertazzi que,

> Letteratura di domande destinate a non trovare mai risposta, il fantastico fonda la sua inquietudine sulla consapevolezza che non esiste verità assoluta, ma solo un'infinita serie di probabilità, tante quante sono le immagini del mondo che l'uomo può crearsi e tutte passibili di rivelarsi, da ultimo, illusorie.[78]

Y con Tzvetan Todorov:

> Così penetriamo nel mondo del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo stano o il meraviglioso.[79]

De modo que, para Flaiano, lo fantástico es un medio importante, casi una apuesta, para reflejar las ambigüedades del tiempo presente y la imposibilidad (y futilidad) de contentarse con una interpretación única –siempre la más superficial- del mundo exterior.

Pero, junto con el gusto por lo fantástico, Flaiano demuestra también apreciar la fantasía más pura, la de los cuentos de hadas, la de los mundos de ensueño y la airosa y límpida fantasía de su amigo Fellini.

---

[78] AA. VV. , *Il punto su: La letteratura fantastica* [a cura di Silvia Albertazzi], Bari, Laterza, 1995, p. 9.

[79] Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 28.

Siguiendo siempre con las aclaraciones de Silvia Albertazzi, no debemos olvidar que,

> Al contrario della favola, il fantastico ha le sue radici in questo mondo, dove la comparsa di un elemento inspiegabile o incongruo porta una confusione e uno sbalordimento sconosciuti nell'universo delle fate e dei maghi. Niente è impossibile nella fiaba, mentre proprio sull'apparizione improvvisa di quello che era ritenuto umanamente impossibile si fonda il fantastico.[80]

Hay que admitir, por lo tanto, que la forma más propia para Flaiano es seguramente lo fantástico, donde consigue desarrollar su crítica más abiertamente. Pero Flaiano admira mucho los vuelos de fantasía, de los que a su pesar se siente excluido por su carácter más propenso al pesimismo y a la desolación. Para él la fantasía es importante no tanto en literatura, terreno más propio a la reflexión, cuanto en el cine, que según él nunca debería perder su función principal de diversión. En este punto, como ya hemos destacado, se diferencia mucho de Rafael Azcona, quien afirma en varias ocasiones que nunca ha conseguido disfrutar de una película que no tuviera sólidas bases realistas. "Soy incapaz de disfrutar de nada que no tenga los pies en el suelo", suele decir el riojano, aunque su suelo muchas veces sea áspero y resbaladizo, como tendremos ocasión de ver.

Por todo lo visto hasta ahora, nos podríamos preguntar cómo es posible que, puestas estas bases, Flaiano participara luego en películas tan profundamente reflexivas y críticas como *La Dolce Vita*, *La notte*, o, en medida aún mayor, *El Verdugo*.

En primer lugar hay que subrayar que junto con estas películas que se acercan al lado más crítico y pesimista de Flaiano (que es el aspecto que más le es propio), el escritor sigue colaborando en películas en las que la fantasía y el onirismo son los ingredientes principales, por ejemplo *Otto e mezzo* y *Giulietta degli spiriti*,[81] indicio de que aun en los momentos de endurecimiento de su pesimismo Flaiano sigue sintiendo la necesidad de una pequeña evasión, y por lo tanto la concede también a los espectadores del cine, mientras que no lo hace en

[80] AA. VV. , *Il punto su: La letteratura fantastica, op. cit.* , p. 12.

[81] Películas en las que, de todas formas, se refleja una situación de crisis. De un hombre, en la primera y de una mujer, en la segunda.

su literatura, donde la reflexión sobre la decadencia de la vida moderna se hace cada vez más lúcida y obscura.

En segundo lugar, y ya lo hemos venido afirmando en los párrafos anteriores, Flaiano va evolucionando clara y progresivamente hacia un profundo pesimismo existencial. Con esto no queremos decir que se trate de un cambio *ex abrupto*, ni que la obra de Flaiano no se revele pesimista desde el principio, sino que si al principio, junto con las reflexiones más desoladoras, el autor dejaba entrever unos pequeños resquicios de esperanza, hacia la última década de su obra, en los años 60 y a principios de los 70 hasta su muerte, en 1972, el desasosiego se va haciendo cada vez más profundo y ya no parece haber cabida para los sueños. "Egli è vissuto in un tempo in cui la stupidità faceva ancora sorridere. Ha però conosciuto, negli ultimi anni della sua vita, un'altra epoca in cui sorridere diventava ogni giorno più difficile, e sempre più difficile custodire ozio e solitudine, strade e spazio, e un punto giusto dal cuale appostarsi a guardare", afirma Natalia Ginzburg en un artículo titulado "L'intelligenza", publicado en el periódico *Corriere della Sera* el 29 de octubre 1974.[82] De la misma opinión parece ser, entre otros, Carlo Bo, cuando apunta:

> Si aggiunga che le date hanno la loro importanza; più vediamo Flaiano camminare dentro la vita, più lo vediamo avvicinarsi alle sventure della vita, ai primi segni del destino e della morte, più aumenta il tono del dolore mentre diminuisce il divertimento e cessa lo stratagemma della piccola irrisione. Si direbbe che la vita gli abbia insegnato a poco a poco e sul terreno bruciato dell' esperienza quanto in fondo sapeva o aveva intravisto sin da principio e soltanto per volontaria distrazione aveva avvolto in fogli di giornale o in chilometri di pellicola. In altre parole la vita, il vivere, il bere l'esistenza lo avevano portato a scoprire –pezzo per pezzo- il fondo immutabile del dolore.[83]

También Gian Piero Brunetta destaca el cambio que se produce en Flaiano en los años 60. Después de haber descrito la noche romana y la vida de unos pequeños y tiernos personajes, en los 60 Flaiano empieza a abrir sus horizontes hacia soluciones más diversificadas:

[82] Hoy recogido en AA. VV. *La critica e Flaiano*, *op. cit*., p. 155.

[83] Carlo Bo, "Ennio Flaiano e i suoi errori", *ibídem*, p. 162.

> Il male di vivere, la crisi, si trasferisce, in modo continuo e coerente, nelle diverse forme del suo lavoro intellettuale. Già nel 1959, quando pubblica *Una e una notte*, immagina che Graziano, il protagonista/alter ego, venga rapito da un'astronave dove vive un'intensa storia d'amore con un'aliena.[…] Una volta abbandonata la realtà placentera romana –luogo d'ispirazione privilegiato per quindici anni- per Flaiano si apre un periodo di fughe, di viaggi verso le nebbie del Nord (con Giovanni Pontano della *Notte* di Antonioni, o con Tonio Kröger), verso l'Africa (*Un Dio Nero e un Diavolo biondo* scritto per Giorgio Moser), la Spagna (*El Verdugo* di Berlanga), gli Stati Uniti, la Francia… ma anche nella testa di alcuni personaggi (come in *Otto e mezzo* o in *Giulietta degli Spiriti*) o alla ricerca del loro e del proprio tempo perduti.[84]

Por lo tanto no nos puede sorprender del todo el hecho de que Flaiano haya participado, y seguramente disfrutándolo,[85] en la realización de un film como *Calabuch* y después de no muchos años en la de una película diametralmente opuesta (y la más pesimista en absoluto, en toda su filmografía) como *El Verdugo*. Pero se hace necesario subrayar una vez más que el cambio de perspectiva entre las dos películas es muy profundo, y que es inexplicable sin la aportación fundamental de Rafael Azcona.

En lo concerniente a la efectiva aportación de Flaiano a la película, veamos las palabras de Antonio Gómez Rufo:

> *Calabuch* es un guión original de Leonardo Martín y Florentino Soria que, a fuerza de no gustarle a Berlanga por sentimentaloide y ternurista, pasó por distintas manos hasta llegar a lo que fue, aunque no pudo librarse de su carga emotiva. Trabajó para "endurecerlo" Ennio Flaiano, pero aún lo dejó más lírico. Finalmente el propio Berlanga lo hizo más

[84] Gian Piero Brunetta, "Doktor Mann e Mister Flaiano", *ibídem*, p. 230.

[85] Efectivamente, en una carta de Berlanga en respuesta a una de Flaiano (que, lamentablemente, no se ha conservado), el director valenciano da unos indicios por los que intuimos que Flaiano apreció mucho *Calabuch*. Escribe Berlanga: "Tu carta me ha animado, pues yo no sé si por cansancio, pesimismo o sentido autocrítico, *Calabuch* me parecía ya una posibilidad perdida. De todas formas tus elogios no llegan a borrar ciertas inseguridades mías [...]. Me gusta que hayas visto lo único que creo puede presentar de positivo en mi vida, un sentido poético, pero en España da mucha vergüenza confesar este delito", en AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 1933-1972*, *op. cit.* , pp. 91-92.

> pesimista y barroco, para poder llegar al rodaje con un mínimo de garantías.[86]

Por otra parte, uno de los guionistas de la película, Florentino Soria, recuerda detenidamente la génesis del guión del film en un artículo titulado "Mis vivencias de Calabuch".[87] El argumento original era de Leonardo Martín, quien contactó con Soria para su desarrollo. Cuando el productor Jesús Saiz llamó a Berlanga para que la dirigiese, el guión fue revisado completamente para que conectara con la trayectoria y el universo del que iba a ser su director. En primer lugar, recuerda Soria, Berlanga pensó trasladar toda la acción desde un pueblo del interior a un pequeño pueblecito de la costa mediterránea, para darle más encanto al lugar. De esta manera, a través de sucesivos encuentros y charlas, el guión se va construyendo y va adquiriendo la que será su estructura final.

> Al fin, lo terminamos, pero, como suele suceder, nos quedaba la sensación de que le faltaba un último toque. Nosotros, demasiado saturados, no podíamos proporcionárselo; necesitábamos la incorporación de alguien de refresco, con la mente despejada y la imaginación abierta. Y ése fue, nada menos, que Ennio Flaiano, el reputado escritor y guionista italiano, que Berlanga había conocido en Roma.[88]

El hecho de que se tratara de una coproducción con Italia hizo posible que Flaiano se incorporara al trabajo, para darle ese "último toque". Según cuenta Soria, a Flaiano le gustó mucho el guión (hecho bastante destacable, dada su natural propensión a la crítica negativa de todo lo relacionado con el cine, hasta, en algunas ocasiones, de sus propios guiones), y le dio unas aportaciones muy concretas. Sigamos viendo el interesante artículo de Florentino Soria:

> Entre sus concretas aportaciones, recuerdo alguna, tan oportuna, como el interrogatorio en latín a los lugareños, vestidos de romanos para la

[86] Antonio Gómez Rufo, *Berlanga: contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de hoy, 1990. Citado también en J. M. Caparrós Lera, *Estudio sobre el cine español del franquismo, (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2000.

[87] Publicado en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, 21, invierno 2000, pp. 68-70.

[88] *Ibídem*, p. 69.

> procesión. Resultó quizá más discutible la adecuación del personaje de la maestra, con el toque poético del barco en la botella.[89]

Aunque a Soria le parezca discutible la escena del barco en la botella, que es, sin duda la escena más lírica de toda la película, lo cierto es que precisamente esa escena es la que más le gustó a Berlanga de la aportación del italiano. El mismo director valenciano afirma:

> En *Calabuch* empieza mi colaboración con otro amigo mío al que admiro mucho, que es Ennio Flaiano, y lo que escribió para la película era hermosísimo, y lo rodé. Fue toda esa escena larguísima entre la maestra y Gwenn, cuando le regala un barquito que se cae o se rompe...[90]

Veamos en concreto el diálogo al que nos referimos:

> Jorge: - Sabe por qué me gusta Calabuch... Porque aquí cada uno hace lo que le gusta.
>
> Maestra: - Entonces, ¿Calabuch es, para usted, su única felicidad?
>
> Jorge: - No, pero aquí la gente no se preocupa de ser diferente de lo que es, ni de lo que piensan los demás tampoco. No. Cada cual vive sin hacer daño a nadie... Si esto no es la felicidad es algo que se le parece mucho, ¿eh? Querido Calabuch....
>
> Maestra: -¡Querido Calabuch! Tendría usted que estar aquí en invierno, cuando llueve y a las cinco la vida ha terminado, y no hay más luz que la luz del faro... Dan ganas de huir...
>
> Jorge: - Bah, no piense en eso... Hoy me he acordado de usted en Guardamar. Un regalito. [Saca una botella que contiene un velero] No sé si querrá aceptarlo... Un velero. Me hizo pensar en usted. Quizás porque está ahí, como diría... prisionero...
>
> Maestra: - Muchas gracias... [La botella se le cae de las manos y se rompe]
>
> Jorge: - No. No ha pasado nada... Así me gusta más... [...] y ahora está libre...

[89] *Ibídem*, p. 69.

[90] AA. VV. , "Berlanga. Perversiones de un soñador", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, 3, verano 1996, pp. 36-151. Edición digital en cervantesvirtual.com.

La otra secuencia que parece deberse a Flaiano es la de Jorge en la playa hablando en latín con un par de vecinos del pueblo que van vestidos de romanos para una representación (con la consecuente sorpresa de los pueblerinos: "¡Este tío es alemán...!").

El choque de idiomas que determina una situación de incomunicación es muy propio en Flaiano. En el caso de *Calabuch* el científico que habla en latín sirve simplemente para crear un momento –logradísimo- de hilaridad. Sin embargo, la reflexión de Flaiano sobre la mezcla de idiomas y, sobre todo, sobre la constante presencia del inglés en la cotidianidad de la vida italiana se hace bastante amarga en sus páginas. En *La solitudine del satiro* apunta:

> Ho ricevuto la solita quantità di biglietti di auguri, di gusto inglese, con auguri in inglese.[...] Forse siamo in una colonia morale, dove i residenti si scambiano auguri al di sopra della folla indigena, in una lingua che non conoscono neppure ma che essi sentono come la voce della madrepatria ideale.[91]

Se trata de una reflexión más sobre la pérdida de identidad del pueblo italiano, más interesado en adecuarse a las modas del momento que en buscar sus propias raíces, muchas veces voluntariamente olvidadas después del dramático episodio del conflicto mundial.

Después de la experiencia de *Calabuch*, Berlanga y Flaiano expresaron en varias ocasiones el deseo de volver a colaborar juntos. En el volumen que recoge el epistolario de Flaiano (en el que, como ya hemos apuntado, faltan las cartas del autor italiano dirigidas a Berlanga), el director valenciano lamenta las dificultades para la realización de una nueva colaboración. En una carta que lleva la fecha del 12 de diciembre de 1957, Berlanga escribe:

> Hace meses –en cuanto tuve que hacer una película para UNINCI- que solicité tu presencia a mi lado para escribir el guión. Pero parece ser que en este mundo del cine las cosas no se pueden hacer nunca al gusto del que pide, sino del que da. El caso es que para asegurar tu trabajo hace falta, según ellos, la participación efectiva de una productora o distribuidora italiana y a su vez para que esa distribuidora o productora italiana dé algún "soldi" de garantía hace falta un hermoso guión o por lo

[91] E. Flaiano, *La solitudine del satiro,* en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 588.

> menos un escenario. Eso para mí es un circulo vicioso porque si yo no puedo tener a Flaiano hasta que escriba un libro maldita la falta que me haría entonces un colaborador.[92]

Y en otra del 25 de enero de 1958:

> Como comprenderás – y creo [que] ya te lo explicaba en mi carta anterior- no soy yo el que exija o quiera este Mediterráneo entre nosotros, sino unos imbéciles de la productora, quienes a la hora de contratarnos a Bardem y a mí en exclusividad por cinco años me dijeron que la ventaja que tendría con ellos es que haría el cine a mi gusto, sin imponerme nada, y lo primero que les pido, que es tu presencia aquí –o la mía en Roma- me lo niegan rotundamente, diciendo que no pueden arriesgarse a pagarnos un guión y unas dietas para que el final lo eche abajo la censura o mi capricho, pues me atribuyen esta facultad de ser un indeciso, facultad terrible para la industria cinematográfica.[93]

Lo que Berlanga tenía en la cabeza y quería realizar con la colaboración de Flaiano era, siempre según lo que se deduce de sus cartas al italiano, la historia de un hidalgo de provincias, un poco grotesco, que se rehúsa a aceptar la decadencia de su dinastía y vive de expedientes y de pequeñas picardías para salir adelante y aparentar un *status* que ya no posee. El proyecto nunca llegó a realizarse, aunque Berlanga realizará una historia similar, sobre la decadencia de toda una dinastía aristocrática, algunos años después (sin Flaiano pero junto con Rafael Azcona) en su famosa "Trilogía Nacional".[94] De todas formas, y después de muchas dificultades, el deseo de Flaiano y Berlanga de volver a trabajar juntos se cumple, al fin, en 1963. Por esas fechas Azcona ya se ha incorporado en el trabajo del director valenciano y a partir de la colaboración de los tres –aunque la presencia de Flaiano en la realización del guión sea bastante parcial, como veremos- surge *El Verdugo*, una película que, incluso hoy, casi cuarenta años después de su estreno, sigue siendo considerada como uno de los mejores filmes del cine español de todos los tiempos.

---

[92] En AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 1933-1972*, *op. cit.* , pp. 153-154.

[93] *Ibídem*, p. 163.

[94] Trilogía constituida por: *La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Capítulo II: Rafael Azcona

Pero no volaré.
Me mataría el aire.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2. 1. Rafael Azcona y su mundo

2.1.1. Un "iluso" en Madrid. Literatura y crítica social

Analizar la historia del cine español a partir de finales de los años 50 significa encontrarse en innumerables ocasiones con el nombre de Rafael Azcona. Su colaboración aparece en casi todas las mejores y más citadas películas de la época y se le ha universalmente reconocido la introducción de una nueva óptica dentro de las diversas soluciones que el cine español más innovador iba experimentando por aquel entonces.

Azcona no es solamente el impresionante guionista que a lo largo de este capítulo intentaremos presentar. Tempranamente, en su Logroño natal, comienza publicando rimas y poesías[95] en la revista riojana *Codal* y, tras su llegada a Madrid, se dedica también a la prosa y a la escritura humorística: "Me quité de poeta para meterme a humorista: la vida, además de sus consonantes perfectas, tiene también sus ripios…*-Lo mejor que uno puede hacer es tratar de*

[95] Así, entre irónico y sarcástico, recuerda Azcona sus inicios: "Yo, como mi pesadísimo colega el Dante, comencé escribiendo versos; es posible que , si mi Beatriz hubiese sido de tan excelente calidad como la de él, siguiera yo escribiendo cosas sobre el mar, sobre la primavera, y sobre todo eso…Pero mi Beatriz me salió rana: en lugar de morirse siguió viviendo…Por ahí debe andar, rumbo a señora gorda, sin darse cuenta de que su manía respiratoria ha chafado mis mejores poemas…" en su "Mi vidorra de escritor (Autobiografía pequeñita)", que constituye el prólogo de su novela *Cuando el toro se llama "Felipe"*, Madrid, Teután, 1954. Recogida también en J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.,* p. 12.

eliminárselos- me dije. Y me puse a ello. En julio de 1952, publiqué en *La Codorniz* mi primer original."[96]

Así es como Azcona, desde las páginas de *La Codorniz*, empieza a familiarizarse con la forma que constituirá el rasgo más propio de sus siguientes trabajos: el análisis lúcido, irónico, cruel y sin piedad de la sociedad madrileña de esos años. "Un superdotado de la observación de la vida" le define Luis Alegre,[97] y eso es lo que es, en definitiva, Rafael Azcona.

Como ya hemos afirmado sobre Flaiano, es imprescindible analizar en primer lugar la obra literaria de Azcona para descubrir la visión del mundo que le es propia, y que luego refleja en muchos de sus guiones que, por otro lado, tienen que conectar también con el universo del director llamado a realizarlos. En el caso de Azcona, de todas formas, hay que hacer una indicación importante. Gracias a sus poemas de juventud y a sus cuentos y novelas podemos analizar la visión del mundo que el autor tenía alrededor de los años 50, fechas por las que empieza a acercarse al cine. A partir de ahí Azcona, al contrario que Flaiano, abandona casi por completo su actividad literaria para dedicarse exclusivamente a argumentos y guiones. Por lo tanto, para seguir la evolución de su pensamiento en los años siguientes es imprescindible analizar las películas a las que colabora y a las que, afortunadamente, siempre consigue dar unas pinceladas muy personales.

En las obras de Azcona aparecen grandes temas a los que el autor se mantendrá fiel a lo largo de todo su camino. En primer lugar, la crítica feroz a la sociedad de la época. Este es un rasgo común a muchísimos intelectuales europeos de la generación de los que han salido de la segunda guerra mundial y todavía se sienten desgarrados por la constatación de la crueldad y mezquindad a las que pueden llegar los hombres y que, en la corrupción de la sociedad moderna, ven caer todas sus esperanzas para el futuro. Lo que hace diferente la mirada de Azcona, y que ya habíamos señalado en Flaiano, es el punto de vista sarcástico y cáustico, y no por ello menos implacable, desde el cual presenta su exacta radiografía. El mundo salido de la guerra, que se concreta en el Madrid de los años 50, es un mundo destrozado física y moralmente, que tiene que luchar cada

[96] *Ibídem*, p. 16.

[97] "El mejor guionista de nuestra vida" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 23.

día por su supervivencia y por ello no repara en aplastar todo lo que le impide conseguir sus fines. Pero el drama de los personajes de Azcona es propiamente este, que se obsesionan con algo que tienen que conseguir de una manera u otra y que nunca conseguirán o que si lo logran (¡y después de cuántos esfuerzos!) ya es demasiado tarde. Es lo que en cierto modo le pasa (tan sólo por poner unos ejemplos, que podrían ser muchos más) a don Fabián Bigaro en *Los muertos no se tocan, nene*, obsesionado por dejar una frase contundente a la humanidad antes de morirse, pero la interpretación que su hijo le da a esa frase, que es también el último soplo de su vida, es un vulgar y banalísimo "patatas, patatas". O a Rodolfo en *El Pisito*, para quien el piso por el que ha llegado hasta a casarse con una octogenaria más que nada para complacer a su novia de siempre, Petrita, acaba siendo suyo cuando ya "no le hacía ninguna ilusión volverse a casar, era que se precipitaba hacia aquella nueva boda sin remedio, sabiendo que todo sería igual que en la primera. Todo, excepto la posibilidad de tener hijos. ¿Y acaso no estaba el cementerio lleno de ellos?"[98]. Y también a don Anselmo de *Paralítico*[99] (segundo cuento del tríptico *Pobre, Paralítico y Muerto*), obsesionado por conseguir el cochecito que supone para él la reintegración en su comunidad de amigos y que le lleva a matar a su familia y, consecuentemente, a ir a la cárcel.

2.1.2. Atrapados por la vida

Los personajes de Azcona, ya lo hemos visto, están obsesionados y acaban fracasados sin remedio. Como ocurría con los personajes de Flaiano, también a los de Azcona esto les pasa por ser unos ineptos, pasivos ante la vida. Se dejan llevar por las circunstancias, por los lugares comunes, por las mujeres, por todo menos que por sus propias decisiones. Y, casi siempre, las pocas decisiones que llegan a tomar demuestran aún más su cobardía y mezquindad. Miguel, protagonista de *Los Europeos*, es unos de los pocos personajes azconianos (masculinos) que toman una decisión drástica: hace que Odette, la mujer extranjera conocida en Ibiza y que está esperando un hijo suyo, aborte y vuelva a Francia. Pero es también uno de los pocos personajes hacia el que Azcona no deja entrever ni una

[98] Rafael Azcona, *El Pisito (Novela de Amor e Inquilinato)*, Madrid, Taurus, 1957, p. 156.

[99] De este cuento, como de la anterior novela citada, Azcona realizó, como veremos, dos guiones para las películas *El Pisito* y *El Cochecito* de Marco Ferreri.

pizca de ternura, hace que por él sintamos solamente desprecio, mientras que hacia casi todos los demás personajes nuestra actitud es más bien de compasión. La óptica de Azcona, como destaca Miguel Ángel Muro Munilla consiste en "presentar lo más miserable de lo humano con una mirada comprensiva, con la distancia justa para ver bien y, al mismo tiempo, con la cercanía de quien sabe –y reconoce- que no hay nadie libre de bajeza."[100]

Precisamente compasión es la que demuestra Azcona hacia la mayoría de sus personajes. Él nos los presenta en sus pequeñas situaciones y luchas diarias, mostrándonos su vida monótona y mezquina, pero su mirada no es de denuncia hacia ellos, porque, si no los justifica, por lo menos los comprende, sino hacia una sociedad distante e insolidaria, que les deja al margen y desamparados.

Por ello no podemos condenar a don Anselmo por su (presunto) asesinato, porque su familia es la que se nos presenta como el enemigo, símbolo de toda una sociedad insensible y sorda ante el drama de los más débiles[101]. Leamos estos pensamientos de don Anselmo:

> … Evidentemente, estaban torturándolo. ¿Cómo no lo había descubierto antes? Le había cegado el amor que tenía por ellos, eso era todo. Y, en correspondencia, la pareja vivía consagrada a la faena, ¡digna faena de aquel par de miserables!, a la faena de amargarle la vida, quizás de procurar que se muriera. ¿Quizás? Sin quizás… Matarlo a disgustos, eso era lo que buscaban. Claro, les fastidiaba darle de comer, soportar su presencia, vestirlo y comprar las medicinas que necesitaba…"[102]

Por todo lo visto hasta aquí es fácil intuir que otro de los grandes temas que aparecen una y otra vez en toda la obra de Azcona es el aislamiento. Aislamiento y soledad profundos de los que el personaje de Azcona, como el de Flaiano, no sabe, ni puede, escapar. Es interesante notar que este tema irá radicalizándose dentro de la obra del logroñés. En sus primeros trabajos ya es

---

[100] Miguel Ángel Muro Munilla, "El mito sexual español" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*., p. 167). Edición digital en cervantesvirtual.com.

[101] Guillem Catalá señala: "Espiritualmente el hombre es un paralítico a perpetuidad, y, si tiene personalidad o iniciativa propias, su condición natural es la de un marginado. De esta metáfora nace la película." En el artículo "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito", *ibídem*, p. 267.

[102] Rafael Azcona, *Pobre, Paralítico y Muerto*, Madrid, Arion, 1960, p. 116.

evidente la condición de soledad de unos personajes que viven en universos paralelos y que sólo en contadas ocasiones consiguen comunicarse. El aislamiento del hombre se va esclareciendo precisamente en las relaciones que mantiene con los "otros" y de las que se ve progresivamente excluido, casi siempre involuntariamente.

Rodolfo ve cómo sus relaciones con Petrita se van haciendo cada vez más frías, hasta que llegan al punto de no tener nada que compartir; los componentes de la familia de *Los muertos no se tocan, nene* van cruzándose por la casa en la noche del velatorio, pero cada uno va intentando sacarle partido a sus intereses, sin tener ningún tipo de comunicación con los demás. Venancio, del cuento *Pobre* (de *Pobre, Paralítico y Muerto*), sufre en primera persona la falsedad y superficialidad de las relaciones sociales. Cuando se piensa que ha tocado el gordo a las participaciones de su número de lotería, Venancio se convierte repentinamente en héroe nacional. La actitud de todos hacia él cambia radicalmente, basta ver cómo lo presenta la prensa:

> Porque Venancio no es un pobre como tantos otros. Venancio no merodea por los caminos, no busca la puerta del gallinero que en un descuido quedó abierta, no vive como un hampón, sin oficio ni beneficio; pese a padecer un defecto físico, Venancio se gana el pan de cada día honradamente, con la loable industria de facilitar a los humildes el acceso a los bienes que puede proporcionar la lotería nacional.[103]

Hasta que, descubierto el engaño, la opinión general vuelve a cambiar inmediatamente de parecer, y Venancio vuelve a ser el pobre sin nombre del que nadie se preocupa:

> A la una de la tarde todavía era Venancio una persona respetable o, por lo menos, envidiada. A la una y cinco se cometió la primera indiscreción, y Venancio perdió hasta el nombre; nadie se refirió a él desde aquel instante de otra manera que ésta: El pobre. […]
>
> A la una y media el pobre era un tipo indeseable, que compraba los talonarios de lotería por docenas y que no sólo había vendido quinientas pesetas de participaciones en lugar de las cuatrocientas a que tenía

[103] *Ibídem*, p. 49.

> derecho, sino que también había hecho su negocio con otros números que no habían sido premiados. […]
>
> A las dos y cuarto, admitido todo esto por todo el mundo, se consideraba que lo sucedido no podía ser más lógico, pues, ¿ qué se iba a esperar de un pobre?[104]

Sucesivamente, en obras posteriores, la soledad será una condición buscada voluntariamente por el personaje, puede que por el mayor desencanto del autor para con una sociedad hacia la que la única respuesta debe ser el rechazo. Surgen así dos películas que son también las dos parábolas de la soledad de Rafael Azcona: *Tamaño Natural* (de Luis García Berlanga, 1973) y *El Anacoreta* (de Juan Estelrich, 1976), además de muchas de las películas realizadas con Marco Ferreri en Italia, sobre todo *Break-up* (o *L'uomo dai cinque palloni*, 1964), y *Dillinger è morto* (1969).[105]

En estos últimos filmes citados el personaje masculino busca voluntariamente el aislamiento, pero sin lograr escapar de la derrota personal. Michel, en *Tamaño Natural*, se retira del mundo con la sola compañía de una muñeca hinchable de tamaño natural. Pero la relación con la muñeca empieza pronto a convertirse en obsesiva y asfixiante, llevando Michel hasta el punto inverosímil de colocar una cámara para espiar sus supuestas infidelidades. Cuando, al final, Michel opta por el suicidio y decide ahogarse junto con la

---

[104] *Ibídem*, p. 65-66.

[105] Hay que señalar que Azcona no aparece en los títulos de crédito de este film, que citan como autor del argumento a Marco Ferreri y como guionistas al mismo Ferreri junto con Sergio Bazzini. Pero se trata de una idea original de Azcona quien, ocupado en otras realizaciones, se la regaló al amigo Ferreri que la realizó en 1969. Citamos el testimonio de Carlos F. Heredero: "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 revólver 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." Esa fue la 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." ("Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*., p. 320).

muñeca en el Sena, ésta le sobrevivirá quedando a flote en las aguas, bajo la mirada de otra víctima, desde la orilla.

La misma voluntad de alejarse del mundo la toma el protagonista de *El Anacoreta*, que se encierra en el lavabo de su casa y deja que sus únicos contactos con el exterior sean unos mensajes encerrados en tubos de aspirina vacíos, que descarga por el retrete. Pero incluso este mínimo resquicio con el mundo externo será suficiente para desencadenar la tragedia, como veremos en el siguiente capítulo.

Los dos filmes citados de Ferreri también son verdaderas parábolas de soledad. En *Break-up*, Mario Fuggetta, rico industrial del chocolate, decide realizar una campaña propagandística haciendo escribir el nombre de su industria en miles de globos. Pero surgen varios problemas para la actuación de esta idea y la preocupación por cuánto aire puede caber exactamente en un globo se convierte en la obsesión central en la vida del industrial. Ya no consigue pensar en nada más, va alejándose de todos los que viven a su alrededor, hasta quedarse completamente solo con sus alucinaciones que lo llevan a tirarse al vacío desde su balcón, entre la indiferencia de los transeúntes. La pregunta sobre el sentido del film se resuelve en: *"fino a che punto si può gonfiare un palloncino –un individuo- prima che scoppi?"*[106] ¿Hasta qué punto la sociedad puede jugar con los hilos de sus títeres antes de que estos hilos se desgasten?

El mismo alejamiento progresivo del mundo lo busca –y no sabemos si voluntaria o mecánicamente- el protagonista de *Dillinger è morto*. Vuelve a su casa como todas las noches, pero parece un extranjero entre sus cosas, vaga sin rumbo por la casa hasta que, accidentalmente, encuentra una pistola. La pistola va convirtiéndose en el centro de su universo, la desmonta y la vuelve a montar con diligencia casi maniática. Luego se levanta, mata a su mujer y huye en un barco hacia el horizonte. Pero el capitán del barco es otra mujer, y tenemos la sensación de que su huida se resolverá simplemente con una vuelta al principio, otra obsesión y otro asesinato y, quizás, finalmente, el suicidio.

2.1.3. La intromisión de la muerte en la tragicomedia cotidiana

[106] Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985 (vol. II), p. 144.

Porque íntimamente ligado al tema del aislamiento está el de la muerte, presente en Azcona desde sus primerísimas composiciones poéticas. Hay que subrayar que la presencia de la muerte a lo largo de toda su obra sufre unas modificaciones importantes. En sus poemas de juventud, la muerte aparece de forma patética y tremendista,[107] aunque pronto esta visión va modificándose para asumir la particularidad propia que tiene la muerte dentro de la obra del logroñés. La muerte se convierte en algo cotidiano y entra en sus poemas, narraciones y guiones casi siempre acompañada por el gusto por lo macabro y el humor desmitificador. El cambio se puede vislumbrar ya en el "Poema para asustar a un recién nacido",[108] y la visión de la muerte totalmente desmitificada y banalizada aparece también en el cuento "El hombre que no se moría"[109]

> Cuando llegué a la casa, me enteré de que Pepe no había muerto todavía. La gente es así de informal. Un tipo se compromete a morirse en un momento dado: la familia publica la esquela, y adquiere el nicho, sus amigos se visten de oscuro, en la calle espera el cortejo fúnebre… y el tipo no se muere. Un asco, un verdadero asco.

Ésta será la actitud hacia la muerte presente también en la mayoría de sus películas, a partir del momento de la muerte de doña Martina en *El Pisito*, y estará presente en innumerables otras ocasiones, incluso en los años más recientes. Véase, como último ejemplo, el siguiente diálogo del film de 1995 *Suspiros de España (y Portugal)* de José Luis García Sánchez:

> El viejo abad y Fray Clemente:

---

[107] Véanse estos versos recogidos en el artículo "La poética juvenil de Rafael Azcona" de Manuel de las Rivas, en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*., p. 126: "Muertos, muertos,/ muertos, muertos, más muertos./ Oh, corazón del mundo, caliente cementerio/ de muertos y más muertos".

[108] Basta con leer estos versos: "Yo vengo, sin embargo hasta tu limbo,/ de talco y lana azul, para avisarte/ que tienes reservadas muchas cosas/ de tipo personal e intrasferible.// No voy a enumerarlas, no es preciso./ Me basta con hablarte de una sola:/ me basta con decirte que te aguarda/ -aparte del "ajito para el nene"/ y algunas naderías semejantes-/ un hoyo en que esperar a que te olviden.// Un hoyo nada más, y sólo un hoyo/ previsto y reservado de antemano tan sólo para ti, recién nacido,/ pequeño muerto mío, aún no maduro" (*Ibídem*, pp. 134-5).

[109] Luis Alberto Cabezón, "Asalto al humor. Azcona en *La Codorniz* y *Pueblo*", *ibídem*, p. 156.

Abad: - El hábito, hijo, el hábito.

F. C.: - ¿Se va usted a levantar hombre de Dios?

Abad: - Levantarme, dice, si me estoy muriendo.

F. C.: - Pero ¡qué se va a morir usted! ¡qué se va a morir, si nos va a enterrar a todos! Eche un traguillo, que el vino le arregla el cuerpo.

Abad: - El hábito, he dicho. O es que quieres que me muera en pelotas, !Iscariote!

La misma desmistificación hacia la muerte la encontramos en algunas páginas de Flaiano. Giorgio Barberi Squarotti, por ejemplo, ha señalado:

> Neppure la morte è del tutto seria, come si può vedere in "Prima versione di un caso", dove il morto si risveglia in una cassa dotata di tutte le comodità, compresi cibo e telefono, a cui si attacca sia per chiedere di essere liberato, sia per piú frivole conversazioni secondo la consueta moda d'uso dell'apparecchio (e il risvolto cupo della vicenda è nel conclusivo ordine della moglie di mettere definitivamente a posto la pietra tombale)[110]

El profundo pesimismo de Azcona, por lo tanto, se disfraza de banalidad y normalidad, y las situaciones más tremendas se nos presentan desde su sátira, medio para desmitificar y corroer.

Efectivamente, cuando se habla de Azcona inevitablemente se acaba hablando de su peculiar humor. Humor ácido y negro que consiste en representar "la realidad vista como un disparate y llevada al extremo.."[111]:

> … Azcona se reía de cuanto le rodeaba, calando en las razones de tanta miseria cultural, desvelando el tercermundismo que impregnaba buena parte de las instituciones españolas. Irrespetuoso y corrosivo, supo contagiar a cuantos directores le contrataron ese tono ácido, desesperanzado y cómico con que ve la vida.[112]

[110] Giorgio Barberi Squarotti, "Flaiano narratore", en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit.* , p. 44.

[111] G. Catalá, "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 25).

[112] *Ibídem*, p. 255.

Es una realidad deformada y deformante, en la que hasta los particulares más triviales de la vida cotidiana adquieren una importancia desmesurada para los personajes, y sus pequeñas y grandes obsesiones y tragedias nos hacen reír y al mismo tiempo reflexionar profundamente sobre un mundo aparentemente absurdo, pero al que pertenecemos todos. Destaca Fernando Trueba que, según Azcona,

nada resulta más insoportable al hombre que la felicidad ajena, de donde la conspiración "moral" para reprimir el placer en cualquiera de sus formas. Alrededor de esta conjura contra la felicidad ha construido una obra de una coherencia exquisita.[113]

Si de veras existe una conjura contra la felicidad, tampoco hay que olvidar que Azcona ha afirmado siempre que no es el humor que sea negro, sino que lo que es negra es la vida misma. De ahí su peculiar forma de ver el mundo y de estructurar sus historias. Su peculiar método de trabajo se resume ejemplarmente en una anécdota esclarecedora. Dice Azcona:

> No creo que el humor negro sea negro, sino que lo que es negra es la vida. Al mismo tiempo, me niego a pensar o admitir que la vida siempre sea negra. Si fuera así, no habría quien lo soportara. De lo negro deriva siempre la farsa, la risa. Recordemos lo que pasa en los funerales al cabo del tiempo, cuando la gente rompe la tensión y empieza a cuchichear, contar anécdotas... buscar salidas a una situación verdaderamente negra. Fernando Fernán-Gómez me contó en una ocasión algo magistral. Según él, un amigo suyo que tenía un matrimonio desgraciado llevaba cinco años con continuas peleas. Una noche el hombre dijo: -Esto se acabó. Cogió la maleta y se marchó dando un portazo. Si uno corta aquí, eso es un drama, es una tragedia. El hombre bajó a la calle. Estaba lloviendo y no encontró un solo taxi. Esperó un par de horas y, al final, pensando que a esas horas tampoco encontraría una habitación de hotel, decidió volver a casa. Su mujer, al verlo regresar, exclamó entusiasmada: ¡¡¡Vuelves!!!. No –él contestó. Es que no hay taxis. Si uno corta cuando el hombre se va, eso es un drama. Pero si uno cuenta la verdad, si no corta, la vida

[113] Fernando Trueba, *Diccionario de Cine*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 41.

> deriva en lo que nosotros más o menos hacemos o pretendemos hacer en el cine.[114]

Desde luego se trata de toda una declaración de poética, de una apuesta por retratar una realidad amplia y no encasillarse nunca en un género determinado. La vida misma está hecha de momentos trágicos y cómicos, que a veces se entremezclan estrechamente. Flaiano nos viene a decir más o menos lo mismo cuando, como epígrafe para sus relatos recogidos en *Una e una notte*, escribe:

> I due racconti di questo libro sono le facce di una stessa medaglia: vanno letti insieme ma l'uno sarebbe sorpreso di leggere l'altro, tanto differente. Un po' di esperienza ci insegna che pari e dispari sono segnati sullo stesso dado e che il dramma e la farsa accompagnano a vicenda un personaggio indeciso o semplicemente mediocre.[115]

2.1.4. La mujer azconiana y la imposibilidad de la pareja

Dentro del universo de los personajes azconianos, es interesante analizar cuál es el papel que juegan las mujeres. Hay que subrayar que la mujer no suele ser casi nunca protagonista en las obras de Rafael Azcona, precisamente en ninguna de sus obras literarias y en poquísimas películas en las que ha colaborado. Se pueden hacer algunas notables excepciones, por ejemplo *L'Harem* de Marco Ferreri, *Mi hija Hildegart* de Fernando Fernán Gómez o *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!* de Pedro Olea. Estas tres películas se centran en el personaje femenino, aunque con diferencias bastante evidentes. Efectivamente, la única en la que la mujer aparece verdaderamente trazada con profundidad es *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!*, donde el personaje de Paca consigue mantenerse a flote y ayuda sin pensarlo a los demás en medio de una sociedad sórdida y mezquina. En las otras dos la mujer sigue siendo más bien un símbolo, un medio para una análisis que va más allá de la profundización psicológica del personaje femenino. *L' Harem* es una etapa más en la investigación de Marco Ferreri y Rafael Azcona sobre la

[114] Declaraciones de Rafael Azcona en el programa de televisión *Versión española*, emitido por TV2 el 5-I-1999. Trascripción de Juan A. Ríos. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[115] E. Flaiano, *Una e una notte*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972* (a cura di Maria Corti e Anna Longoni), Milano, Bompiani, p. 524.

decadencia de la civilización moderna centrada en el hombre, y *Mi hija Hildegart* es más bien la profundización en una mentalidad enfermiza y perturbada que se materializa en el personaje de una madre obsesionada con una "misión" que debe trasmitirle a su hija y llega al extremo de quitarle la vida en el momento en que la hija falla en sus expectativas.

Aparte de estos escasos ejemplos, la visión que Azcona tiene de las mujeres es fundamentalmente negativa. En innumerables ocasiones se ha subrayado su misoginia, sobre todo en sus colaboraciones con Luis García Berlanga. A veces –muy pocas en verdad- aparecen personajes femeninos que son víctimas del egoísmo de los hombres. Es el caso, por ejemplo, de Odette en *Los Europeos*, víctima pasiva frente al egocentrismo de Miguel, o la mujer mono (*La Donna Scimmia*, de Marco Ferreri, 1963) que, paradójicamente, más allá de su monstruosidad física, es el único símbolo positivo y genuino en una sociedad centrada en el egoísmo y en el aprovechamiento personal.

Pero la mayoría de las veces la mujer es un personaje falso y dominador, que emplea toda su vida y sus artes en destruir uno a uno los sueños del hombre. Se podrían citar infinitos ejemplos para ilustrar esta postura. Nos limitaremos a algunos de los más significativos.

Petrita, en *El Pisito*, va destruyendo paso a paso la dignidad de Rodolfo. Es ella la que decide por él que ya es hora de casarse con la vieja, ella la que entra en el piso haciéndose la dueña de la casa antes de que doña Martina haya muerto y que decide echar a Dimas y a la criada, ella la que, en suma, toma todas las decisiones por Rodolfo que, por su parte, no tiene el valor de cambiar una vida que ve que se le va cayendo encima sin remedio. Pero Petrita no es un personaje totalmente negativo. Azcona nos muestra también sus razones, egoístas, de acuerdo, pero no del todo incomprensibles. Se nos muestra su pequeño drama: ya no es tan joven, ve que la vida se le va escapando y que si no hace algo va a ser demasiado tarde para todo. Por eso lucha por el piso y por una relación que en el fondo sabe que ya no tiene sentido. Y si no le importan los deseos y necesidades de su novio, por lo menos lucha por algo e intenta aprovecharse de las situaciones, cosa que su hombre es totalmente incapaz de hacer.

De esta manera el hombre se convierte en un castrado por las mujeres, y no hace falta que la castración sea literal como en el caso del protagonista de *L'ultima*

donna (de Marco Ferreri, 1976), porque es castración de todos sus deseos y aspiraciones, que deja al hombre en una pasividad próxima a la muerte.[116]

Castradoras son todas las mujeres que aparecen en los filmes del guionista junto con Berlanga, a partir de Carmen en *El Verdugo* (personaje bastante complejo y "redondo", para usar una definición de E. M. Forster, ya que se demuestra frágil y al mismo tiempo decidida y autoritaria: su arma es la dulzura, pero una dulzura muy bien calculada, que atrapa al hombre como un chantaje), pasando por todas las mujeres de los filmes sucesivos. Hay una crítica evidente a la mujer dominadora en *¡Vivan los novios!*, donde "el hombre, desde el inicio hasta el fin, es un esclavo de la mujer. Comienza siendo prisionero de su madre, y luego, cuando ésta muere, lo será de la esposa. El protagonista no tiene oportunidad de conseguir la libertad y, al final, cuando intenta seguir a la joven extranjera que vuela por los cielos, la araña humana se lo impide, arrastrándolo literalmente al lado de su esposa, intuyéndose un futuro gris del que nunca podrá escapar."[117]. Y no hay que olvidar que guionista y director llegan al extremo de mostrar cómo incluso una mujer de plástico (*Tamaño Natural*) puede tener más poder sobre la voluntad del hombre que él mismo, aunque veremos más adelante todo lo que esta muñeca de plástico puede llegar a representar, más allá de una mera denuncia del personaje femenino.

El universo femenino será estudiado aún más a fondo en las películas con Ferreri, a partir de *Una storia moderna: L'ape regina* (1963), "opera sul cannibalismo matrimoniale, inteso come morte dell'erotismo"[118], en la que la mujer, Regina, desea al hombre tan sólo como medio para llegar a la maternidad y, conseguido eso, se olvida por completo de él. El hombre sigue siendo un instrumento en las manos de unas mujeres con una voluntad mucho más fuerte que la suya. La mujer como símbolo de destrucción triunfa definitivamente en *Il seme dell'uomo*, donde, en un fin del mundo casi de ciencia ficción, la pareja que

---

[116] Señala Carlos F. Heredero: "De hecho, esa actitud hacia las mujeres[…] 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." ("Azcona frente a Berlanga. Del Esperpento negro a la astracanada fallera.", *op. cit.* , p. 326).

[117] F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit*. , p. 162.

[118] Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema*, *op. cit.* , p. 966.

sobrevive (Cino y Dora) lucha el uno por la supervivencia –tener un hijo, el primer hombre de la nueva era- y la otra por la aniquilación definitiva. Triunfará la destrucción justo cuando se empezaba a suponer lo contrario y Cino, feliz con la noticia del embarazo de Dora, hace involuntariamente explotar una mina que acaba con ellos para siempre.

Junto a estos temas que aparecen desde el principio en la obra de Azcona, definiendo su universo personal, hay muchos otros que van definiéndose en las colaboraciones con los diversos directores. Estos nuevos elementos, que enriquecen la visión del mundo del logroñés, son analizados en el siguiente apartado, donde se presenta la relación de Azcona con el cine y con los directores con los que ha colaborado más frecuentemente, teniendo como aproximativa fecha límite la primera mitad de la década de los años 70, aunque no faltarán referencias a algunas colaboraciones posteriores.

2.2. Rafael Azcona y el cine

2.2.1. Azcona guionista

Antes de afrontar el análisis de las principales colaboraciones de Rafael Azcona en el cine, me parece necesario apuntar dos elementos importantes de la faceta de Azcona como guionista. En primer lugar, el hecho de que Azcona, no obstante su modestia y sus numerosas declaraciones de que el film es enteramente de los directores, consigue revelarse de manera evidente en las películas a las que colabora y darles unas pinceladas muy propias y claramente reconocibles. En segundo lugar, que una de las mayores habilidades de Azcona guionista, y sin duda la más reconocida universalmente, es la capacidad de estructurar perfectamente un guión en todas sus partes. Todos los directores que han podido contar con su colaboración lo han reconocido y ya lo veremos en su momento. Un ejemplo de cuánto puede ser apreciada esta habilidad de Azcona lo tenemos, por ejemplo, en la obra de Bernardo Sánchez Salas *Sombras Saavedra*, en la que el riojano aparece como personaje ¡precisamente con la finalidad de ayudarle a Miguel de Cervantes a estructurar el *Quijote*! Veamos un párrafo significativo:

> Y me tiene contado mi señor Cervantes, que por hombre entre los más honrados cuento y no dado a la usura de trofeos ajenos, que de mucha

> ayuda le fue la mano del tal Azcona y no sólo por la tinta prestada sino porque muy desbarajustados estaban los pliegos del Benengelo, y aquel riojano con la cabeza tan bien montada para ajustar cuentas y disponer concetos y ver dónde sobraban cosas y dónde se echaban en falta, casó todos los asuntos de forma muy ajustada a razón y al orden en que las cosas habían de sucederse, que lo que para nada servía iba pelillos a la mar y lo que era de fundamento quedaba fijo en su lugar.[119]

2.2.2. Los inicios de la mano de Ferreri

Centrémonos ahora en los inicios de Rafael Azcona en el medio cinematográfico. 1956 es una fecha importantísima en la trayectoria artística de Azcona. En ese año conoce al italiano Marco Ferreri, que había llegado a España como vendedor de objetivos techniscope.[120] Ferreri todavía no se había planteado lo de ser director de cine, pero fue el que primero intuyó las posibilidades fílmicas de los relatos y novelas de Azcona.[121] Asimismo, Azcona, de la mano de Ferreri, empieza a acercarse a un mundo del cine diferente al que estaba acostumbrado. Recuerda el riojano que fue completamente

> deslumbrado por aquel milanés que me hablaba de un cine en el que, al contrario que en el americano, cuando un hombre le silbaba a una mujer en lugar de acudir la mujer acudía un perro, que además le mordía, y el espectador se moría de risa hasta que se daba cuenta de que se estaba riendo de sí mismo...[122]

---

[119] Bernardo Sánchez Sala, *Sombras Saavedra*, Madrid, Ediciones del imán, 2000, p. 60.

[120] Azcona ha recordado en numerosas ocasiones su encuentro con el italiano. Véase, por ejemplo, su artículo "Una llamada a *La Codorniz*", publicado en Esteve Riambau (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 33-37. El mismo artículo es consultable en edición digital en cervantesvirtual.com.

[121] En realidad, cuando llega a España, Ferreri no es ningún desconocido para el mundo del cine. En Italia había trabajado como crítico cinematográfico realizando, junto con Ricardo Ghione la revista filmada *Documento Mensile*, cercana al Neorrealismo propugnado por Cesare Zavattini. Luego, de nuevo junto con Ghione y Zavattini, creó otra revista cinematográfica, *Lo spettatore*, con importantes colaboradores (entre ellos, Antonioni, Fellini, Lattuada y Risi). Para ulteriores detalles sobre la primera etapa (pre-española) de Ferreri, consúltese el volumen recién citado (v. nota anterior), coordinado por Esteve Riambau.

[122] Rafael Azcona, "Hollywood, Hollywood", *op. cit.* .

Ferreri propuso adaptar a la gran pantalla *Los muertos no se tocan, nene*, pero la censura prohibió inmediatamente una película cuya acción debía desenvolverse enteramente en un velatorio. Ésta no fue la única iniciativa frustrada del futuro director junto con el futuro guionista. Tampoco llegó a realizarse el proyecto de *Un rincón para querernos*, que debía reflejar las dificultades de una joven pareja en su luna de miel para poder consumar su matrimonio.[123] Cuando ya casi desesperaban de conseguir realizar algunos de sus proyectos, Ferreri lee *El Pisito* y propone su realización a Luis García Berlanga. Así recuerda Ferreri esos primeros pasos:

> Me fui [a España] a vender objetivos techniscope. No vendí objetivos pero encontré a Azcona. Leí *El Pisito*, que me gustó, y le dije que quería hacer un guión con su libro, porque ya había trabajado en dos películas en Italia. Él me dijo: "¿Qué es un guión?", porque entonces no lo sabía. Empezamos a escribirlo, hablé con Berlanga, porque yo quería que la dirigiese él, que estaba rodando *Los jueves milagro* en Alhama de Aragón, pero Berlanga no vio claro el asunto y, no sabiendo a quién hacérselo dirigir, me decidí a dirigirlo yo. Así empecé a dirigir en España.[124]

Así es cómo finalmente Ferreri y Azcona[125] consiguen realizar su primer trabajo juntos.[126] "El resultado de esta colaboración –*la densa miel de Italia con el*

[123] La película será realizada sólo en 1965, por Ignacio F. Iquino.

[124] Entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro Cine*, 69, enero 1968, p. 13.

[125] En realidad, los créditos de la película citan a Isidoro M. Ferry como codirector. Jesús Angulo señala: "Isidoro M. Ferry accedió a financiar *El Pisito* (1958) desde su productora Documento Film, al tiempo que asumía la labor de codirector. Esto último se debía, ni más ni menos, a que Ferreri carecía del correspondiente permiso sindical, lo que quedaba solventado con la acreditación de Ferry. Parece, sin embargo, que este último se limitó a la labor de asesor técnico, por lo que, a todos los efectos, se puede considerar la película como un film de Ferreri.", en "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *Nosferatu*, 33, abril 2000, pp. 29-48. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[126] Es interesante notar cómo Juan Carlos Frugone subraya la aportación fundamental de Azcona en la decisión de Ferreri de hacerse cargo del rodaje del film: "Para entonces, Azcona ya estaba bastante cansado, por no decir harto, de escribir en balde y le propone a Ferreri que si para ser productor hace falta pagar –cosa que aquel no estaba dispuesto a hacer- ¿por qué no se pasaba a la

limón nuestro- es un espléndido filme que sorprendió a todos. El *fenómeno Azcona* estaba en marcha. A partir de ese momento Rafael se convierte en un guionista insólito, diferente, único."[127] *El Pisito* es una película que marca un cambio importante dentro del cine español de aquella época. Es la historia de Rodolfo, un pequeño empleado que vive realquilado en el piso de la anciana doña Martina. Por las continuas presiones tanto de su novia, Petrita, cuanto de su amigo y coinquilino Dimas, accede a casarse con la vieja como único medio para mantener el piso una vez que doña Martina haya muerto. Pero la octogenaria no solamente no parece tener alguna intención de morirse, sino que empieza a comportarse con él como una esposa/madre tirana, llamándole continuamente al trabajo, obligándole a darle su sueldo... . Cuando finalmente la vieja muere, Rodolfo se da cuenta de que la boda que ahora le espera con Petrita no cambiará en nada su triste situación de antaño.

Se ha hablado en varias ocasiones y estudios de Neorrealismo refiriéndose a dicha obra, pero en realidad *El Pisito* supone ya una clara evolución con respecto a esta estética.[128] El film refleja una realidad deformada, los personajes se nos presentan en circunstancias desmesuradas y al límite entre lo razonable y lo absurdo. Si las obsesiones de los personajes de la película (y la principal es, por supuesto, obtener una vivienda como sea) pueden caber en el ámbito del Neorrealismo –no hay más que pensar en uno de los personajes por excelencia del más puro Neorrealismo italiano, el protagonista de *Ladri di biciclette* de Vittorio

---

dirección y así hasta quizás cobrase? Inspirada reflexión la de Azcona. Ferreri se decide y en 1958 el film se realiza" (J. C. Frugone, *Rafel Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit*., p. 18-19).

[127] Son palabras de Josefina R. Aldecoa, en el prólogo titulado "Rafael Azcona, la lucidez de un escritor" del volumen: Rafael Azcona, *Estrafalario/1*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 27.

[128] El mismo Ferreri afirma: "No quiero hacer de cronista. Sadoul y los otros se equivocan cuando hablan de neorrealismo. El neorrealismo es el engaño de mis películas. El aspecto puede ser neorrealista, pero no la sustancia. En *El Cochecito*, por ejemplo, hay invenciones y anotaciones que Azcona no hubiera puesto. Hemos discutido un poco sobre ciertos puntos. Él decía que en la realidad española no existen. Y él es español. Luego descubrimos que algunos puntos análogos ya existen en Valle-Inclán. Valle-Inclán los había visto mucho antes y yo los volví a encontrar, yo que soy un extranjero. A veces, ser extranjero es importante. ¿Cómo decirlo? Se tiene una distancia mayor, ojos nuevos, una sensibilidad distinta y más aguda. Cuando se tienen bajo los ojos ciertas cosas desde siempre, uno se habitúa. Ya no sabe verlas" (J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit*. , p. 56).

De Sica, y su obsesión por recuperar, a lo largo de toda la película, su bicicleta, medio indispensable para la subsistencia de toda su familia- todo lo que les rodea conforma una realidad alucinada y, aun sin llegar nunca a resultar del todo inverosímiles, deformada por las características pinceladas de humor negro de guionista y director.

Además, otro elemento que aleja *El Pisito* del Neorrealismo es sin duda el gusto por la anécdota macabra. Y no es un elemento que se halle tan sólo en *El Pisito*, sino que la anécdota macabra es una característica muy propia de Azcona, reconocible en sus colaboraciones con diversos directores. Lo macabro se encuentra ya en sus novelas y relatos, y de ahí pasa a sus películas. Es un medio, junto con el humor negro, para reflejar el mundo a través de una lente deformadora, representando una realidad más amplia y compleja y demostrando que cada situación puede tener múltiples facetas. De esta manera, si analizamos aisladamente los elementos macabros que nos ofrece Azcona, nuestra reacción debería ser de repulsión y pena, pero las situaciones y el contexto en los que se nos presentan provocan más bien la hilaridad y la risa, aunque enseguida la risa se convierta en mueca. Esto sucede cuando, por ejemplo, en el último momento de vida de doña Martina en *El Pisito* se le cae un cuadro en la cabeza, o cuando, en *Plácido*, se le llega a imponer al pobre moribundo un matrimonio del que no querría saber nada.[129] Este último ejemplo demuestra cómo muchas veces la

[129] Veamos esta escena que no tiene pérdida:

Dormitorio:
En él, Concheta, medio abrazada por
Doña María, lloriquea mirando a
Pascual, que ha abierto los ojos y
mira acaso sin ver.

Concheta:
Pascual... Pascual... Soy yo... Que nos
van a casar...

Doña Encarna Galán, al Sacerdote.

Sra. Encarna De Galán:
Padre... Cuanto antes mejor... Ahora es
consciente...

El sacerdote se inclina sobre el pobre
Pascual, y pregunta:

Sacerdote:

realidad puede ir más allá de la ficción, ya que Berlanga señala que una situación tan grotesca como ésta es en realidad un recuerdo de algo realmente acaecido a un lejano pariente suyo. Y, efectivamente, ya en 1957, en una carta a Ennio Flaiano, Berlanga le expone al italiano una idea bastante similar, para una película que nunca llegará a realizarse.[130]

Concepción Vivas Brosas... ¿Quiere por esposo a Pascual Ruiz Hoyos?

Concheta:

Sí... Claro que sí...

Lloriquea:

Sacerdote:

... Pascual Ruiz Hoyos, ¿quiere por esposa a Concepción Vivas Brosas?

El pobre Pascual mira con ojos perdidos. Luego, ante la expectación de todo el mundo, expectación que se convierte en asombro, mueve la cabeza débil y negativamente.

Sra. Galán:

Pero... Pero... Está loco...

Sr. Galán:

Obnubilado... Está obnubilado...

Sra. Galán:

Pascual... Pascual, qué está usted muy mal... Tiene que casarse... Tiene que casarse... Está en pecado...

Pascual vuelve a negar con la cabeza. Todos se miran entre sí, perplejos.

(R. Azcona, L. García Berlanga, José L. Colina y José L. Font, *Plácido*, Madrid, Alma-Plot, 1994, pp. 156-158).

[130] Veamos las palabras de Berlanga: "Al final de la película este hombre muere en su pensión y D.ª África, la dueña, quiere hacerle casar *in articulo mortis* con la vieja criada que en realidad no es tal sino una vieja parienta solterona y pobre a la que por orgullo hacen pasar por criada [...]. Pero Don Juan, como es lógico, no cree que vaya a morir y se niega rotundamente –dentro del esfuerzo que su enfermedad le permite- a contraer este matrimonio. D.ª África insiste, insiste el

Por lo tanto nos parece imposible hablar de Neorrealismo en ésta y en las siguientes películas de Azcona. Aunque siempre el punto de partida sea la realidad, pronto ésta es trascendida a través de la mirada deformadora e irónica de su autor. Como señala José Enrique Monterde en el artículo "Sainete y Esperpento en el cine de Rafael Azcona",

> el realismo de Azcona desborda así los límites del costumbrismo, rechaza una aproximación primaria a la realidad, para situarnos a través de la deformación –tendencialmente esperpéntica- ante la realidad profunda de unos sujetos que alcanzan la representatividad no por su carácter estadístico, sino por lo penetrante de unos retratos que desbordan lo psicológico sin caer en la simplificación de lo típico, entendido bajo la clave del realismo social en aquellos tiempos aún preponderante en los medios críticos respecto a la sociedad establecida."[131]

Por lo tanto, nos estamos refiriendo a una realidad profunda y universal que va más allá de esa realidad que Flaiano habría llamado "obvia" sin el soporte de la fantasía y de la deformación satírica.

La segunda colaboración entre Ferreri y Azcona que verá la luz en España es *El Cochecito*, adaptación del relato de Azcona *Paralítico*.[132] La historia de don Anselmo, anciano que lucha con todas sus fuerzas para obtener un coche de paralítico que no necesita físicamente, pero sí como único medio de integración en una comunidad de amigos de la que se siente excluido, pasa a ser, desde una perspectiva más amplia, una metáfora de la condición humana en general. La soledad y la marginación son las principales condenas del hombre. Juan Carlos Frugone acierta en señalar que:

---

sacerdote que ha sido llamado así como el Juez que se abanica nervioso por aquella complicación. Don Juan, incapaz ya de hablar, niega con la cabeza. Cuando ya está muy débil le sujetan la cabeza, le hacen decir que sí agachándosela, en fin cometen un abuso con él, mientras el Juez, sudoroso, escribe y Don Juan niega todavía con los ojos llenos de deseo, deseo de vivir. Unas copitas de jerez celebran y aplacan, en la habitación vecina, los dos acontecimientos, la boda y la muerte" (AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano. 1933-1972*, *op. cit.* , pp. 156-157).

[131] En L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, o*p. cit.* , p. 230.

[132] Se trata del segundo relato contenido en el volumen *Pobre, Paralítico y Muerto*, *op. cit.*

> *El Cochecito* es una demostración de las prisiones del ser humano. La prisión de quererse integrar a un grupo determinado, [...] la prisión que don Anselmo se infringe a sí mismo para integrarse: el confinamiento en una silla de ruedas, y finalmente la prisión que se sospecha tendrá cuando vienen los guardias a detenerlo por el intento (¿o logro?) de asesinato de toda su familia. Y la última y patética preocupación del protagonista: "Oiga, dígame... ¿A la cárcel... a la cárcel se puede llevar... el cochecito?[133]

Don Anselmo, al no poder integrarse, se convierte en el verdadero paralítico, aunque sus piernas funcionan perfectamente. La familia se convierte en el enemigo principal, capaz solamente de frustrar todas las iniciativas individuales que salgan de la "normalidad" establecida. La familia es una institución que, en Azcona, siempre tiene una función negativa y castradora. Cada miembro de una familia vive aislado y centrado en sus propios intereses, en constante incomprensión e insolidaridad hacia los demás. La familia, como también la pareja, representa una micro-sociedad, con todos los problemas que esto conlleva. En *El Cochecito*, don Anselmo todavía intenta luchar por su integración, lo cual progresivamente dejarán de hacer los posteriores personajes del guionista, que irán sumiéndose, cada vez más, en una completa y profunda soledad.

Por lo que concierne lo que hemos estado viendo anteriormente, sobre elementos grotescos que parecerían fruto de la más airosa fantasía y que son, sin embargo, fieles reflejos de la realidad, *El Cochecito* no representa una excepción. Azcona ha afirmado:

Una tarde de los primeros años cincuenta esperaba yo para cruzar la Castellana cuando, entre una riada de automóviles que bajaban hacia Cibeles, apareció un enjambre de cochecitos tripulados por vociferantes inválidos; el semáforo se les puso rojo, y mientras cruzaba tuve ocasión de escuchar por encima del petardeo de sus motores fragmentos del apasionado debate, que los traía enzarzados desde el estadio Bernabeu: - *¡Si no pueden ni con las botas, hombre! – ¡Un equipo de baldados, te lo digo yo!* [134]

---

[133] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 57.

[134] Testimonio recogido en Jesús Angulo, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *op. cit.*

Sin embargo, no obstante esta imagen absolutamente real de la que se desarrolla la película, *El Cochecito* tuvo varias críticas negativas en su día por presentarnos una parte de la realidad que, por no ser la que entra en la "normalidad" a pleno derecho, se queda al margen convirtiéndose en parcial y restrictiva. Santiago San Miguel y Víctor Erice, por ejemplo, en un famoso artículo de 1961, afirmaban:

Con *El Cochecito* asistimos a la irrupción violenta de un mundo de seres anormales. La pantalla se llena de cojos, mancos, paralíticos y locos; la condición de víctima se equipara ahora a la de tarado y los tarados adquieren dimensión popular, se hacen frecuentes y cotidianos. [...] Al defender esta postura ideológica, Azcona lo ha hecho muy pobremente. Porque es fácil decir que los hombres no se comunican cuando se nos presenta como ejemplo a un sordo; es fácil decir que los hombres son crueles cuando se nos muestra como víctima a un viejo chocho y medio loco; y es fácil mantener el concepto del absurdo cuando éste se traduce en simple presencia de lo insólito...[135]

Pero de lo que San Miguel y Erice no se han dado cuenta, y es ahí donde se concentra el drama del film, es que el protagonista no es en absoluto un "viejo chocho y medio loco". No es un cojo, ni un manco ni menos aún un paralítico. Y precisamente ése es su drama: el de no ser un paralítico y por lo tanto quedar excluido de esa comunidad a la que quiere pertenecer como sea. Y la visión trágica y pesimista de Azcona está toda aquí: en que un hombre normal (anciano, pero ¿acaso ser anciano es indicio de anormalidad?) sienta la necesidad de encerrarse en la prisión de la silla de ruedas para poder ser feliz. Y, más allá de esto, Azcona parece querer subrayar que la línea que separa la anormalidad de la normalidad es bastante sutil, y que tenemos que llevar cuidado al denunciar supuestas anormalidades en los demás, porque puede llegar un día en el cual podamos hasta envidiar esa anormalidad que habíamos condenado.

Representando, por lo tanto, más allá de la historia concreta, una metáfora de la condición humana en general, *El Cochecito* nos permite vislumbrar cuál será

[135] Santiago San Miguel y Víctor Erice, "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine*, 4, octubre 1961, pp. 3-7. Edición digital en cervantesvirtual.com.

el camino posterior de Azcona junto con Ferreri. Director y guionista trabajarán juntos en muchas otras ocasiones, pero ya no en España, sino en Italia, donde las condiciones políticas y sociales y también la situación del cine de la época permitían mayores posibilidades de experimentación.[136]

2.2.3. En Italia junto con Marco Ferreri. Del esperpento al simbolismo

Ferreri y Azcona en Italia van profundizando en una trayectoria hacia la abstracción y el simbolismo. Antes de ello, en 1961, aparece el primer film fruto de la colaboración del guionista de Logroño junto con Luis García Berlanga. Se trata de *Plácido*, que sigue en la línea que ya habían inaugurado Ferreri y Azcona juntos y que marca un cambio notable dentro de la filmografía del director valenciano. En el siguiente apartado hablaremos más detenidamente del aporte de Azcona al cine de Berlanga y del cambio importante que supuso la primera película que realizaron juntos, ahora solamente queremos señalar que mientras por las mismas fechas, en Italia, Azcona interviene en películas que representan una evolución evidente con respecto a sus primeras realizaciones, en España sigue más de cerca por el mismo camino, con las obvias diferencias que supone trabajar junto con otro director.

El primer film importante de la época italiana de Azcona es *Una storia moderna: l'Ape regina* (1963). Desde este primer film, director y guionista

[136] Sobre los motivos que empujaron al director italiano a volver a trabajar a su país, veamos las palabras de Juan A. Ríos: "¿Qué causas provocaron la salida de España de quien ya había conseguido rodar tres películas y tenía un cierto renombre en el cine español? Desconocemos las razones concretas y particulares porque tanto Ferreri como Azcona son normalmente poco explícitos acerca de sí mismos en sus entrevistas. Pero es posible intuir otros motivos más generales y relacionados con las dificultades que tuvo el director milanés para realizar su trabajo en España. Hemos apuntado las difíciles circunstancias de los rodajes debido a una escasez de fondos que, en varias ocasiones, llegó a frustrar proyectos ya iniciados. Pero no fueron las únicas, pues las películas sufrieron además los efectos de la censura, añadida a la ya lógica autocensura de sus autores. *El Pisito* fue marginada por una clasificación que se puede considerar tan negativa como una implícita prohibición, *Los chicos* tardó tres años en ser estrenada en un circuito un tanto marginal y *El Cochecito* tuvo que cambiar, entre otras cosas, el final para poder ser autorizada. Demasiados problemas para un director extranjero que no estaría bien visto por las autoridades españolas, las cuales –al parecer- incluso le pusieron problemas para la renovación de su permiso de residencia" ("Marco Ferreri en España", en Enrique Giménez –Miguel A. Lozano –Juan A. Ríos (eds.), *Españoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad, 1995, p. 160).

empiezan a ahondar en unos temas que seguirán analizando y llevando a sus consecuencias límite en los años posteriores. Es la historia de un hombre, Alfonso, que decide casarse. Una decisión tan simple y aparentemente normal es la que le llevará a la ruina. Regina, su mujer, parece vivir por la única obsesión de tener un hijo y en cuanto consigue su propósito se olvida por completo de su marido, que se muere olvidado por todos y aislado en la última habitación de la casa . Aparece ya la figura central de la mujer como principio de destrucción del hombre. Pero la película no quiere ser una condena de la mujer, sino más bien una condena del hombre, del macho, que va perdiendo su personalidad y sumiéndose en la pasividad, relegado a puro objeto de reproducción. Porque, como destaca acertadamente Edoardo Bruno, "La muerte del hombre, su exilio definitivo en la nada, van más allá de la trama irónica de una esposa insaciable, y rozan los lindes de una tragedia civil, de una elegía desesperada de la soledad".[137] De esta manera la soledad del hombre/macho va haciéndose cada vez más metafísica e impenetrable, aunque todavía, como en el caso de *la donna scimmia*, este mismo hombre llegue a ser capaz de las peores degradaciones.

Mientras que en el mismo año Azcona trabaja en España con Berlanga en el guión de *El Verdugo*, donde, una vez más, el individuo se nos muestra como una marioneta en manos de las circunstancias que llegan a hacerle perder su identidad y convertirse en lo que menos hubiera querido ser en la vida, Ferreri y Azcona estrenan otra película juntos: *La donna scimmia*, en la que la mujer (en este caso monstruo físico y no moral) es víctima del egoísmo y de los intereses de un hombre mezquino y calculador. Toda la realidad aparece deformada a través de la degradación física de la mujer y de la degradación mucho más profunda y peligrosa del hombre. La simbología del mono, que aparece en este film por primera vez y que remite a un estadio primitivo de la sociedad[138], es un llamamiento para los hombres. En realidad la película parece representar una etapa anterior en las reflexiones de Azcona y Ferreri respecto a *L'Ape regina*: si la

[137] Edoardo Bruno, "Ferreri en el cine italiano de los años sesenta", en Esteve Riambau (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, *op. cit.* , p. 44.

[138] Como epígrafe a la película *Ciao Maschio*, leemos: "La scimmia è la presenza che catalizza tutte le inquietudini. Nei momenti di profonda crisi e di passaggio storico emerge sempre un'immagine in qualche modo scimmiesca, perché ritornano delle domande eterne: chi siamo, da dove veniamo, cosa diventiamo...".

mujer se convierte en la principal castradora y destructora del hombre la culpa no es de ella, sino del hombre mismo que la ha manipulado durante tantos años y que en la modernidad, en el momento de mayor crisis de su identidad, pierde todo poder sobre ella y se convierte en su víctima. Esto no cambia la óptica profundamente misógina que se refleja en las películas de Ferreri, aunque él mismo no quiere que sean enfocadas desde ese punto de vista:

> Todo el mundo ha dicho que *L'Ape regina* era misógina. Yo siempre he dicho que no era misógina, que era una película sobre la condición del hombre y la mujer. No es que haya hecho una película contra la mujer, he hecho una película sobre el hombre, sobre la mujer, sobre su condición en una sociedad. He tomado una mujer particular, con una cabeza construida por una sociedad; no es que haya atacado a la mujer. Era así porque vivía en una sociedad que la hacía ser así. Una sociedad, ni italiana, ni española, sino general. Una sociedad masculina, hecha por los hombres.[139]

Pero esta sociedad masculina está destinada a derrumbarse sobre sí misma. Por ello en las siguientes películas de Ferreri aparece el símbolo del museo. Ya en *Il seme dell'uomo* (en la que parece que Azcona colaboró sólo parcialmente), en un apocalíptico fin del mundo, Cino, uno de los pocos seres humanos que han sobrevivido, se dedica a recoger los escombros de la civilización destruida en un fantasmagórico museo en el que las piezas fundamentales pueden ser un coche destartalado, una pieza de queso parmesano y una enorme botella de coca- cola. Y en *Ciao maschio* el museo de los romanos, símbolo de la inevitable destrucción de todas las civilizaciones y de las distorsiones y degradaciones de la memoria (basta ver lo ridículo que parecen los personajes de los romanos en el museo, que sólo quedan relegados a las manías de grandeza de unos –el director- y a las frustraciones sexuales de otros –Lafayette), queda completamente destruido en un incendio, desterrado de este modo también de la memoria de los hombres. Así reflexiona Ferreri sobre ello:

> Le società finiscono. E noi, in questo momento, viviamo in una società che è arrivata alla fine. Per questo, nel film, c'è un museo delle cere in cui è messo in scena l'Impero Romano. Perché la società di oggi somiglia

[139] En la entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro cine*, 69, *op. cit.* , p. 15.

> molto, come destino, a quella dell'Impero Romano e ha già un suo Medio Evo alle porte. Se le società muoiono, però, gli uomini continuano, come i cani, come i topi, e per loro vivere in questi periodi di passaggio è tutt'altro che facile. Da una parte, infatti, c'è la società di ieri che se ne va, dall'altra c'è l'uomo aggrappato al modello costruito per una società che non c'è più. Con la necessità di cambiare, perché quella società non c'è più, ma con la difficoltà di darsi altri modelli, perché l'altra società non c'è ancora; o al massimo c'è la sua idea.[140]

El hombre de estas películas de Azcona y Ferreri se da cuenta del fin de una era y de la caída de sus valores. Por ello va perdiendo su identidad y transfiriéndola en los objetos. Los objetos /obsesiones /fetiches de estos personajes asumen en sí toda la identidad del hombre, se convierten en la única razón de su existencia y en lo único que puede ocupar su mente.

L'uomo dei cinque palloni[141] es, así de simple, la historia de una obsesión. Ferreri resume así su argumento:

> Más o menos es la historia de un señor con dinero que una tarde de sábado se encuentra con su problema existencial, que se le presenta en forma de cinco globos que empieza a hinchar y se van rompiendo, y que no llega nunca a saber cuánto se puede hinchar un globo. Este hinchar globos es una revisión de su vida. Al final se suicida. Una noche se tira por la ventana de su casa, que es muy rica pero muy triste. Es muy difícil de contar en pocas palabras.[142]

Mario Fuggetta, el protagonista, ya no es un hombre, se identifica por completo con su obsesión y de ella depende toda su existencia. "Perché se io smetto di gonfiare, e dentro c'è ancora dello spazio, il mio è un fallimento. Hai capito che è un fallimento? –grita desesperado- Quindi il problema è semplice, ma è grave allo stesso tempo, perché se io non ci riesco, dentro sono un fallito." Más allá de esa única pregunta (cuánto aire puede caber en un globo antes de que explote) no hay nada más, el universo del personaje se concentra en esa pregunta

[140] En Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, Taranto, Rusconi, 1980, p. 230.

[141] Se trata del primer episodio del film *Oggi, Domani, Dopodomani*, que luego Ferreri vuelve a montar como largometraje con el título de *Break –up.*

[142] En la entrevista a Marco Ferreri en *Nuestro cine*, 69, *op. cit.* , p. 13.

y lo aísla de todo contacto humano. Por eso Mario Fuggetta es un perdedor y un aislado. Su soledad es total y su ensimismamiento es causa también de su incapacidad para comunicarse. Pero, en realidad, la incomunicación ¿es consecuencia o causa de la obsesión? ¿No será que el hombre se va encerrando en su soledad y se va anulando en sus obsesiones porque su condición principal es la incapacidad para comunicarse y relacionarse con los demás?

Hay que destacar una vez más que los personajes de Azcona en un principio se rebelan contra la marginación e intentan comunicarse, pero nos parece que es al darse cuenta de su incapacidad de hacerlo cuando se sienten derrotados y se encierran en una soledad insondable. Ya veremos cómo, en *El Anacoreta*, el protagonista no renuncia por completo a la comunicación, pero, comprobado el fracaso de los intentos de apertura hacia su familia, intenta comunicarse con el exterior a través de mensajes encerrados en tubos de aspirinas y descargados por el retrete, hasta llegar al fracaso final de la incomprensión por parte de Arabel, y al consecuente suicidio.

2.2.4. El viaje hacia el pasado. Azcona y Saura

En 1967 se produce la primera colaboración profesional de Azcona con Carlos Saura. Es en ocasión del rodaje de *Peppermint frappé*, película en la que Azcona interviene en un guión ya escrito por el mismo Saura junto con Angelino Fons. "Lo cierto es que ni Angelino ni yo –recuerda Saura- éramos capaces de cortar nada, no teníamos sentido crítico para cortarlo. Y fue cuando se recurrió a Rafael Azcona, a quien yo conocía pero con quien nunca había trabajado. Azcona se limitó a reordenar el material, discutir un poco la estructura del guión, contó lo que nosotros no sabíamos contar, pero él nunca escribió ni una línea."[143]

Es cierto que la aportación fundamental de Azcona al guión de *Peppermint frappé* fue el hecho de dotarlo de una estructura sólida y coherente (habilidad en la que es reconocido maestro, como ya hemos visto), reorganizando un material demasiado abundante y caótico para poder extraer de él un film cumplido y bien

[143] Miguel Maestre, "La Magdalena de Proust. Saura –Azcona", (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 349).

desarrollado. Pero también es cierto que en dicho guión había muchos elementos que conectaban con las temáticas que Azcona iba profundizando por esas fechas.

Es interesante notar que en 1967, año del rodaje de *Peppermint frappé*, se estrenan otras dos películas que llevan la firma de Azcona: *L'Harem,* de Marco Ferreri y *La boutique* de Luis García Berlanga. En las tres películas reaparece el tema central de la mujer abordado desde tres perspectivas diferentes. En *La boutique* la mujer es víctima a la vez que verdugo. Ricardo, hombre egoísta y mujeriego, es prisionero de las mentiras de su esposa Carmen y de su suegra, quienes, con el pretexto de una enfermedad terminal de la primera, consiguen sacar de él todo lo que quieren. Ricardo, descubierta la farsa, intentará vengarse de ambas, pero fallará, vencido por sus propias maquinaciones. Es el primer film de Azcona y Berlanga donde empieza a endurecerse la mirada de los autores hacia el género femenino, ya que en *Plácido* y *El Verdugo* las mujeres jugaban papeles bastante secundarios, y al mismo tiempo eran menos estilizadas en los que serán los tópicos posteriores. En *El Verdugo*, por ejemplo, Carmen no es una mujer meramente estereotipada en el papel de castradora y dominadora. Si José Luis tiene que aceptar cambiar por completo su vida y resignarse a la degradación moral que supone para él el empleo de verdugo a causa de la relación con ella, nosotros, al mismo tiempo que compadecemos a José Luis y lo condenamos por su pasividad e incapacidad de rebelión, también comprendemos las razones de Carmen, sus temores y sus preocupaciones, y si, en el fondo, la percibimos como personaje negativo no es por su propio fallo, sino por el profundo pesimismo de los autores, que nos presentan unas situaciones en las que todas las instituciones sociales –e, *in primis*, la familia- inevitablemente llevan a la ruina de las aspiraciones individuales. Después de *El Verdugo* y a partir de *La boutique*, los personajes femeninos irán careciendo de complejidad, limitándose a representar el principal desencadenante de la ruina de los hombres.

La reflexión sobre el género femenino es también el tema central de *L'Harem*, donde se representa un harén al revés, compuesto por hombres, en el que es la mujer la que juega el papel tradicionalmente reservado al macho. Es un capítulo más en la exploración que Azcona y Ferreri van cumpliendo sobre la degradación del género masculino. Los papeles se invierten y es ella la que actúa y decide, asumiendo la pasividad de los hombres. Pero en este caso la mujer también es víctima de la última y extrema rebelión del hombre a perder su

dominio. Ferreri en varias ocasiones declaró que *L'Harem* es una película en defensa de las mujeres, que siguen teniendo precisamente el grave problema de ser mujeres en una sociedad creada por los hombres y dominada por ellos. El reto de las mujeres, por lo tanto, debería ser crearse una nueva sociedad, con nuevos valores y nuevos lenguajes, una sociedad que tiene que nacer y prosperar sobre los escombros de la antigua sociedad machista.[144] Es lo que va haciendo la mujer en las películas de Azcona y Ferreri en estos años: va destruyendo al hombre y a la civilización que lo representa para buscar un espacio propio, un espacio que nunca ha tenido. Y lo conseguirá. En 1977, *Ciao Maschio* refleja la victoria de la mujer: el protagonista muere en la hoguera del museo de las ceras y la mujer[145] aparece, en la última escena, en la playa con su hijo. Ella ha tenido el valor de afrontar sus obligaciones, el valor de hacer que la vida continúe aunque del mundo sólo queden los escombros, mientras que él ha sido incapaz de enfrentarse a sus responsabilidades, prefiriendo criar a un mono antes que a un hijo y fallando hasta en ello. Su derrota, de todas formas, ya se había hecho evidente unos años antes, en dos películas emblemáticas como *Non toccare la donna bianca* y *La Grande Bouffe*, ambas de 1973. La primera es la representación, en una carnavalesca revisión sarcástico–fantástica de la derrota del general Custer, de la destrucción de la civilización occidental, y la segunda representa una vez más la degradación del hombre en una sociedad "que sólo aspira a la saciedad"[146], y de la que el único testigo y superviviente es, no es difícil imaginarlo, una mujer.

Parece evidente que la reflexión sobre la mujer, sobre todo en cuanto conlleva una profunda reflexión sobre la decadencia del hombre (verdadero centro del interés de Azcona, ya que cuando, por ejemplo, Ferreri emprende un camino de análisis del mundo femenino por sí mismo se produce el

[144] Ferreri aclara: " Muchos me han dicho que el personaje de Harem resulta hermético, pero es que las mujeres son muy herméticas porque no saben claramente lo que quieren, no lo pueden saber porque no tienen un alfabeto, no saben expresarse, quieren algo que no pueden determinar. Esto es terrible." (*Nuestro Cine*, 69, p. 15).

[145] No olvidemos que justo en esta película Ferreri nos presenta a un conjunto de mujeres, en el círculo teatral, que se reúne para crearse un nuevo tipo de lenguaje y un nuevo tipo de relaciones. Para prepararse, en fin, a la nueva sociedad.

[146] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 72.

distanciamiento entre ambos autores[147]), ocupa un lugar central en los intereses del guionista riojano en aquellos años, y por lo tanto no extraña su interés en colaborar en el citado proyecto de Saura.

Además, Azcona, junto con Carlos Saura, empieza a explorar el pasado y el mundo de la memoria. La fascinación por la mirada hacia el pasado y por los caminos ocultos de la memoria no es nueva en el guionista. No hay más que ver un relato suyo que apareció en la revista *Codal* en la temprana fecha de 1952[148] titulado "El pozo de los recuerdos", monólogo interior al más puro estilo proustiano, en el que los recuerdos se arremolinan en la mente y en las páginas siguiendo el flujo arrollador de la memoria, y que tiene un comienzo emblemático:

> Tenemos en la frente una noria incesante: la vida es recordar. Constantemente llenamos nuestros extraños cangilones con esa agua obscura del pozo de los recuerdos. Vamos por una calle, de la que ya hemos olvidado hasta su nombre a fuerza de saberlo, pensando en esas cosas raras, sin relación entre ellas, que cercan nuestras existencias, y...[149]

Pero nada estaría más lejos de las intenciones de Azcona y Saura que hacer de la memoria y del recuerdo un medio para volver al idilio de la infancia. Recordar es siempre un momento de fuga de una realidad que se hace asfixiante e insoportable, pero es una huida que no puede de ninguna manera representar una salvación para el personaje. La vuelta al pasado representa la huida de una situación de dolor para volver a otro momento de dolor. La infancia no es felicidad, y en muchas ocasiones el personaje acaba dándose cuenta de que en esa edad supuestamente dorada está el principio de su desarraigo presente. El pasado –así como el sueño y las alucinaciones- representa una válvula de escape para los personajes, pero se trata de una fuga que pronto revela su inutilidad. Aún así,

---

[147] Véase, a este propósito, el testimonio de Esteve Riambau: "No por casualidad, Azcona afirma que de este film [*L'ultima donna*] "sólo escribí el tratamiento" antes de que *Adiós al macho* –film donde el guionista español también desempeñó un papel complementario- significara el final provisional de una larga colaboración "porque a Ferreri empezaron a interesarle las mujeres y yo no sé nada sobre ellas." ("Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 248).

[148] Recogido también *ibídem*, pp. 488 y siguientes.

[149] *Ibídem*, p. 488.

recordar es imprescindible: "es el único punto de fuga -afirma Bernardo Sánchez-[150] que les conduce a la ilusión de volver a inventarse, de volver a ponerse en escena", aunque en el fondo intuyan que es un viaje inútil, y en la mayoría de los casos peligroso y frustrante.

La vuelta atrás concede a los personajes la ilusión de poder cambiar su situación, de poder renovarse y llegar a ser personas diferentes. Pero como todas las ilusiones, el refugio en la memoria y en el sueño no puede durar eternamente, y la vuelta a la realidad se revela dura y traumática: "El regreso a lo real consciente –señala Miguel Maestre- será siempre traumático e incluso violento. Pablo y Elena han dinamitado con su cruel sarcasmo el espejismo incandescente de Julián y serán asesinados en *Peppermint frappé*; el final de los juegos simbólicos de *La Madriguera* aumentará paulatinamente su ración de violencia hasta desencadenar la tragedia; Luis tiene que regresar en *La Prima Angélica* a un mundo que cada vez le es más ajeno...",[151] por lo tanto, parecen querer decir Saura y Azcona, tampoco el refugiarse en el pasado conduce a alguna posibilidad de salvación.

Si la mayoría de las veces los personajes buscan voluntariamente la huida en el recuerdo o en el sueño (como lo hacen, por ejemplo, los protagonistas de *Peppermint frappé* y *La Madriguera*, las primeras colaboraciones de Azcona y Saura), en *El jardín de las delicias* (1970), film que representa la tercera ocasión de encuentro entre guionista y director, el recuerdo acaba siendo una imposición y un medio para el aprovechamiento de los más fuertes. Antonio Cano, el personaje protagonista, ha sufrido un accidente que lo ha dejado prácticamente inválido y sin memoria. Este hecho, lejos de despertar la compasión y la piedad en sus familiares, hace que toda su familia decida organizar, a su alrededor, una continua y grotesca representación de los episodios más traumáticos de su infancia, con la única intención de hacerle recordar. Y lo que quieren que recuerde queda bien claro en las torpes tentativas de su padre que, regalándole un atlas, intenta hacer brotar sus recuerdos: "Suiza, dinero... evasión de capital... muchos millones. Esos millones nos hacen falta ahora... [...] dónde, dónde están esos millones?". En medio a todas estas crueles representaciones, Antonio vive en un perpetuo estado

[150] En su artículo "Teoría y práctica de la *descojonación*", *ibídem*, p. 409.

[151] *Ibídem*, p. 359.

de alienación, en vilo entre realidad, sueño y alucinación, rodeado de episodios violentos (reales y ficticios), como la imagen de su propia muerte ahogado en la piscina de su inmenso jardín. La violencia está constantemente presente en el universo de Antonio, que de víctima llega a convertirse en verdugo intentando –en la realidad- asesinar a su mujer, y luego reflejando -en la dimensión de la memoria- su misma tragedia en todos los demás componentes de la familia.

En *Ana y los lobos* (1972), vuelve la obsesión por la imagen femenina, desde el punto de vista de tres hermanos que ven la llegada de la joven institutriz extranjera como un factor de desestabilización dentro del orden establecido en la vieja mansión. Por lo tanto los tres acaban, cada uno desde su perspectiva –sexo, poder, iglesia-, aniquilando al peligro que amenazaba con modificar dicho orden. Se trata de una crítica feroz a una España retrógrada y reaccionaria, incapaz de aceptar la novedad y de abrirse a nuevas perspectivas, y cuya única defensa ante lo "nuevo" se reduce inevitablemente a la represión. Junto a esta crítica evidente de una sociedad aislada y miope como la española de esos años, vuelve también la presencia obsesiva de la crueldad y de la violencia, que será uno de los temas dominantes de *La prima Angélica* (1973), película que representa la síntesis más completa y perfecta de la colaboración entre Rafael Azcona y Carlos Saura.

Este film refleja la más profunda exploración en el pasado de un personaje que Saura y Azcona han conseguido dar. Vuelve a aparecer un personaje reprimido que, muchos años después, vuelve al pueblo de su abuela, donde solía pasar los veranos de su infancia junto con sus tías y su prima Angélica. El volver al pueblo conlleva una vuelta al pasado para la que el personaje, quizás, no esté preparado. Porque junto con los recuerdos de su infancia, a la memoria de Luis (el protagonista) vuelven también los traumas que en esa infancia sufrió, sobre todo por su condición de hijo de un republicano dentro de una familia falangista. Es una vuelta al pasado en la que el personaje mezcla rostros y episodios del pasado en el presente y viceversa, en una confusión que no ofrece ninguna respuesta a su búsqueda. "La magdalena de Proust. [...] Montañas de papeles se han escrito sobre la magdalena de Proust. Proust, un escritor. Moja un día una magdalena en una taza de té y de pronto se le llena la boca de olor a geranios y a flor de naranjo... El jardín de su abuela...". Lo dice Luis en la película y es exactamente lo que le ocurre a él: de un olor, una imagen o un lugar olvidados, su mente retrocede y se vuelve a ver de niño, en episodios que le han ocurrido y que han sido traumáticos

para él. Pero Luis es consciente de su vuelta atrás y la acepta. Por ello, cuando ya va alejándose del pueblo después de haber cumplido con lo que tenía que hacer (enterrar en el panteón familiar los restos de su madre) y ve su propia imagen –de niño- al borde de la carretera junto con su madre y su padre, decide volver atrás, para dejarse llevar por su propia magdalena. Y lo que (re)descubre es un pasado de represión y de intolerancia que explica las dificultades de Luis a relacionarse con su familia. Incluso con su prima Angélica, que ya es una mujer, casada y con una hija, otra pequeña Angélica que perturba los sentimientos de Luis. La Angélica mujer busca el apoyo de su primo como en los viejos tiempo, un alivio a la soledad que le causa el sentirse olvidada por su marido. Pero Luis huye. Sabe que es incapaz de ayudar a esa mujer que apenas reconoce, sintiéndose mucho más cercano a su imagen de niña y a la nueva pequeña Angélica. Por lo tanto Luis, al cabo de su viaje hacia atrás, se descubre incapaz para vivir en el presente y también en el futuro, incapaz para tener una propia personalidad definida que no sea reflejo de sus inseguridades del pasado.

Saura y Azcona, en su trabajo conjunto, nos han ofrecido una galería de personajes continuamente en busca –voluntaria u obligada- de una identidad perdida. Identidad que, por otra parte, nunca llega a recuperarse, porque la incursión en el pasado añade más bien inseguridad y desilusión a la ya débil personalidad del presente. Por esta razón muchas veces la violencia, siempre latente, estalla con fuerza, como una forma de rebelión a una represión de años. Son, según Frugone:

> Estallidos que nacen desde lo más profundo del ser humano reprimido y que, al no tener un margen de explosión por culpa de un medio que lo limita y apresa, se vuelve contra sí mismo aceptando el suicidio, la muerte, o –simplemente- los latigazos y las patadas de los represores.[152]

Para una nueva -y última, hasta el momento- colaboración de Rafael Azcona con Carlos Saura habrá que esperar casi veinte años, precisamente 1990, fecha de *¡Ay, Carmela!*. El film representa una experiencia muy diferente con respecto a las realizaciones anteriores. La película está ambientada en el año 1938, en pleno conflicto entre franquistas y republicanos. Por lo tanto, los personajes ya

[152] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 98-99.

no tienen porqué rebuscar en las circunstancias traumáticas del pasado, ya que ellos mismos –como ha destacado Miguel Maestre-[153] pertenecen a ese pasado (casi nunca) recuperado en la *recherche* de sus filmes anteriores. La historia de Carmela, Paulino y Gustavete es la historia al mismo tiempo entrañable y dramática de una pequeña compañía de variedades ("Carmela y Paulino, varietés a lo fino") filo-republicana, que es capturada en territorio franquista y obligada a representar un espectáculo fascista ridiculizando al bando republicano. "Nosotros somos artistas, Carmela. Hacemos lo que nos mandan... Y punto", le dice a Carmela Paulino, bien consciente de los sentimientos de rechazo que albergan en el corazón de su mujer. Pero Carmela es un personaje sensible y – por lo menos en el ánimo- libre.[154] Por ello se rebela contra la imposición de los franquistas y por ello muere, aun siendo sin duda el personaje más vital y positivo de la película.

En suma, llegados al final del análisis de esta importante y larga colaboración, solamente nos falta evidenciar ordenadamente cuáles son los elementos que más se acercan a la idiosincrasia de Azcona a lo largo de su trabajo conjunto con Carlos Saura. En primer lugar, en todas las realizaciones analizadas aparecen una y otra vez personajes marginados, en ocasiones por su anormalidad (Antonio Cano, *El jardín de las delicias*), o por su condición de extranjeros/as (Ana, *Ana y los lobos*), o por diferencias políticas (Luisito y su familia en *La prima Angélica* y Carmela, Paulino y Gustavo en *¡Ay, Carmela!*), y ya sabemos que los personajes de Azcona siempre son unos excluidos y unos marginados, ya sea voluntaria o involuntariamente.

En segundo lugar hay que destacar una vez más el papel de la mujer. Sobre todo en lo que concierne a las obsesiones sexuales de los personajes, con la mujer considerada más como un fetiche que como una compañera. Además, en todas estas películas (con la excepción de *¡Ay, Carmela!*), nunca es representada una pareja feliz. Se trata, una vez más, de constatar la imposibilidad de supervivencia

[153] "La Magdalena de Proust. Saura-Azcona" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* pp. 345-368).

[154] En este sentido, el personaje de Carmela (Carmen Maura) se acerca mucho al de Macarena (Penélope Cruz) de *La niña de tus ojos* (1999), de Fernando Trueba. Ambos filmes, que cuentan con la adaptación de Rafael Azcona, están basados en las homónimas obras dramáticas del valenciano Sanchís Sinisterra.

de la pareja[155], que consigue salir adelante sólo hasta que dura un hipotético juego (*La Madriguera*), o que puede encontrar una solución a la inevitable crisis solamente con la completa anulación del otro (*El jardín de las delicias*).

Además, típicamente azconiana es la presentación de unos personajes obligados por las circunstancias a ser algo que no desean. Y estas circunstancias son, casi siempre, los traumas de una infancia profundamente marcada por los estragos de la guerra civil, y las presiones de una familia encerrada en el egoísmo y en los intereses particulares de cada uno de sus componentes.

Finalmente, cercano a las profundizaciones de Azcona es también el ahondar en una realidad amplia y compleja , nunca reducida a sus constantes más obvias y evidentes. Efectivamente, como ha subrayado Miguel Maestre en el artículo anteriormente citado, el cine de Saura

> ...surge de un posicionamiento defendido a ultranza contra la limitación del cine a un planteamiento simplista de contar una historia *"con un principio y un final"* que sea fácilmente inteligible, con unos personajes claramente definidos y en una realidad cotidiana. Hay que ser complejos porque el ser humano es complejo. El cineasta renuncia a que el sentido de su interpretación discursiva y expresiva sea un simple producto del solapamiento de su obra con una situación política cuyas bases se sientan en la coacción a posicionamientos intelectuales considerados peligrosos para la ideología dominante. Eso sería *"una verdad a medias, que es casi siempre la peor de las mentiras"*.[156]

Es, en definitiva, lo que Azcona, así como Flaiano, intentaba contribuir a introducir en un cine nuevo, en contra de los estereotipos de gran parte de la tradición anterior.

2. 3. Azcona, Berlanga y el cine español en los años 60

2.3.1. Los nuevos cines de los años 60

[155] Parecen resonar las palabras de Gérard Depardieu en el film de Marco Ferreri *L'ultima donna*: "E questo è colpa della coppia. È la coppia che è finita. E la gente non può più vivere a due... per due...".

[156] M. Maestre, "La Magdalena de Proust. Saura-Azcona" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 357-358).

En los años 60 se asiste a un momento de gran desarrollo económico en el país. El turismo empieza a cobrar importancia creciente y determina una tímida liberalización de costumbres y una blanda apertura política. Naturalmente esta situación tiene repercusiones en el cine. En 1962 José María García Escudero es nombrado, por segunda vez, Director General de Cinematografía y teatro. Católico y militar, pero abierto al diálogo, Escudero se preocupa por la renovación del cine español en contra del cine comercial de la tradición franquista. Lo cual no significa que se relajen los controles, pero es cierto que en esa época se manifiesta una evidente preocupación por dotar a los órganos de censura de una normativa clara y específica, que era más o menos lo que venían requiriendo los cineastas españoles desde las Conversaciones de Salamanca.

De todas maneras, Escudero es el principal promotor de la transformación del IIEC en la nueva Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), una "isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades formales."[157]

Del EOC se crea el Nuevo Cine Español (NCE), bastante diferenciado del cine español de la época e influido por modelos extranjeros como la "Nouvelle Vague" francesa o Michelangelo Antonioni. Dentro del movimiento se encuentran directores que proponen soluciones muy diversas. Por lo general se suele profundizar en las investigaciones formales, personajes y escenarios suelen ser preferentemente de provincias y aparece un destacable interés por la autobiografía. Entre estos nuevos cineastas destacan Miguel Picazo, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Francisco Regueiro, Antxon Eceiza, Pedro Olea, Víctor Erice, Angelino Fons, Jordi Grau. Sin duda, una de las películas más interesantes realizadas por el NCE es *La Tía Tula*, 1964, de Miguel Picazo, retrato de una mujer frustrada, víctima de una educación sentimental y sexual opresiva y miope.

Figura central en el cambio entre los 50 y los 60 es, naturalmente, Carlos Saura, puente entre la disidencia de los 50 y el NCE, con su evolución hacia la introspección y hacia un universo cada vez más simbólico y metafórico.

Además, en los años 60, cabe destacar también la llamada Escuela de Barcelona, movimiento vanguardista muy heterogéneo, caracterizado por una

[157] AA. VV. , *Historia del cine* Español, Madrid, Cátedra, 1995, p. 307.

íntima vinculación con las realidades cinematográficas europeas contemporáneas, el gusto surrealista, el interés por autores como Borges o Cortázar, las frecuentes citas cinéfilas y el gusto por la provocación al espectador.[158] Por ello, un cine de difícil interpretación como el realizado por la Escuela de Barcelona nunca llegó a conectar con el gran público.

Junto con las nuevas escuelas que surgen en los 60, siguen trabajando los directores que en la década anterior habían formado parte de la disidencia, sobre todo Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Fernando Fernán Gómez, cuyos largometrajes encuentran muchos problemas con la política de censura de Escudero. *El extraño viaje*, de Fernán Gómez, por ejemplo, tardará seis años en estrenarse, *Nunca pasa nada*, de Bardem, fue muy criticada porque se consideró una negación de los logros del franquismo (aunque acabó siendo la candidata propuesta por García Escudero para el Festival de Venecia de 1963, en contra de *El Verdugo,* la película elegida por el director de la Mostra) y *El Verdugo* de Berlanga tuvo hasta cuatro minutos y medio de cortes y provocó un verdadero escándalo en ocasión de su proyección en el Festival de Venecia en 1963, como veremos en el capítulo IV.

Los 60 se cierran con el fracaso de la política de Escudero, no solamente por la mayor organización de la oposición al régimen y la consecuente represión, sino principalmente porque los directores del NCE nunca llegaron a interesar al público y nunca suscitaron un gran interés en los festivales internacionales.

2.3.2. Berlanga, Azcona y la innovación de *Plácido*

El cambio de década supone un profundo cambio de perspectiva en el cine de Luis García Berlanga. El nuevo panorama político y social del país es sin duda una causa importante de esta modificación, pero, ya lo hemos señalado en varias ocasiones, el factor principal que aporta al cine de Berlanga una nueva óptica hacia la realidad española de la época es el encuentro y el comienzo de la colaboración con Rafael Azcona.

[158] Para una breve exposición sobre las relaciones de Rafael Azcona con el cine de la Escuela de Barcelona, véase principalmente el artículo de Casimiro Torreiro, "Nosotros, que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *Gauche Divine*", en Luis Alberto Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , pp. 331 y siguientes.

La visión del mundo de Berlanga, después de empezar a contar con la colaboración del logroñés, se va transformando radicalmente. Esto no quiere decir que la diferencia entre los filmes de la década anterior y los posteriores, a partir de *Plácido*, resulte de una evolución inexplicable. Si la colaboración entre guionista y director ha sido tan fructífera y ha dado películas de tanta calidad,[159] esto se debe a que el mundo de ambos autores conectara profundamente, y a que ambos supieran enriquecerse mutuamente.

Desde el principio, Berlanga y Azcona han mostrado interés por la misma clase de personajes, por los perdedores de la vida (aunque varias veces nos han demostrado que, más allá de las apariencias, todos somos unos perdedores), fracasados e inmóviles. Ya hemos visto que, incluso en una película como *Calabuch*, todos los personajes salen perdiendo y, al final del film, se encuentran en una condición de aislamiento y melancolía aún mayor que al principio. El pequeño pueblo idílico en realidad esconde las ambiciones frustradas de todos sus vecinos, y todos, incluso Jorge, después de un breve paréntesis feliz, vuelven a enterrarse en la realidad de la que, por un sólo momento, han soñado escapar. Esta es la tipología de todos los personajes de los filmes de Berlanga hasta 1961. Los vecinos de Fontecilla en *Los jueves milagro*, así como los de Villar del Río de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, y la joven pareja de *Esa pareja feliz* son unos personajes que sueñan con algo que les ayude a cambiar la vida gris que están viviendo, pero todas las esperanzas se revelan espejismos y al final sólo nos queda, y les queda, la certidumbre de que estamos condenados a no levantar la cabeza.

Azcona, en sus relatos y en sus primeras películas junto con Marco Ferreri nos refleja la misma situación, pero desde una perspectiva más desencantada y amarga. A los primeros personajes de Berlanga siempre les quedan su autenticidad y sus buenos sentimientos: los americanos han pasado por el pueblo

[159] Azcona ha colaborado con Berlanga en la realización, hasta la fecha, de once títulos (además de múltiples proyectos que no llegaron a realizarse o que fueron realizados por otros, como en el caso de un guión escrito por ambos y realizado en Italia en 1974 por Luciano Salce con el título de *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno*): *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (episodio de *Las cuatro verdades*, 1962), *El Verdugo* (1963), *La boutique* (1967), *¡Vivan los novios!* (1969), *Tamaño Natural* (1973), *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1980), *Nacional III* (1982), *La Vaquilla* (1985) y *Moros y cristianos* (1987).

como una repentina hojarasca, Juan y Carmen comprenden la inutilidad de sus sueños y San Dimas desaparece así como ha aparecido, pero la vuelta a la situación inicial no supone una derrota total. En cambio, los personajes de Azcona llegan a la degradación y a la imposible vuelta atrás: aunque comprendamos sus razones tenemos que condenar sus acciones y su pasividad, y aceptar el hecho de que la vida no les va a reservar una segunda oportunidad. Don Anselmo y Rodolfo (con destacadas diferencias entre ambos, siendo Rodolfo un hombre completamente pasivo, una marioneta en las manos de los demás, mientras que Don Anselmo por lo menos intenta luchar contra su debilidad para obtener lo que quiere) pierden su dignidad y esto les lleva a la imposibilidad de volver a empezar y a la sumisión en un día a día cada vez más gris y desolador.

Esta óptica desencantada y pesimista es la que entra en las películas de Berlanga a partir de *Plácido.* Recuerda Berlanga, sobre la gestación del argumento de la película:

> La primera idea de esta historia debe ser antiquísima, luego ha ido sufriendo transformaciones a medida que la hemos ido elaborando. En un principio, era una cosa muy *renencleresca* que consideraba esto de los pobres y los ricos como un espectáculo más o menos divertido. Aquella primera idea mía terminaba con un banquete colectivo de pobres y ricos que comían pollo –la pechuga para los ricos y las alas para los pobres- y acababan a bofetadas en una batalla campal. Había una línea concéntrica, una sátira de lo que es una campaña de pobres y ricos.[160]

Desde esta primera idea tan *"renencleresca"*, como la define el mismo Berlanga, la esencia de la película va cambiando muchísimo, hasta perder del todo ese aspecto de fábula que debía tener en un principio. Efectivamente, todos los personajes del film actúan movidos por su egoísmo, aunque se trate de un egoísmo perfectamente comprensible y hasta necesario. Plácido hace todo lo que hace por la necesidad de pagar la letra del motocarro. Es una postura egoísta, sin duda, pero al mismo tiempo para él es una cuestión vital: si pierde el motocarro pierde el único medio de sustento de toda su familia. "El egoísmo de Plácido es

[160] L. García Berlanga, "Plácido y yo", (*Temas de cine*, 14-15, agosto-septiembre 1961. Reed. en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, verano 1996, pp. 170-179. Edición digital en cervantesvirtual.com).

tan perfectamente comprensible como el de Rodolfo y Petrita en *El Pisito*, de Don Anselmo en *El Cochecito* o del verdugo y los suyos. Y ahí radica lo terrible, que todos tienen sus razones, sus motivos, sin que ello les disculpe de su mezquindad."[161] Efectivamente, la "miserabilización" es una característica que aparece por primera vez en los personajes de Berlanga, y es sin duda un rasgo aportado por Azcona, aunque desde siempre, en las películas de Berlanga, había aparecido lo que luego será comúnmente llamado el "arco berlanguiano", y que consiste en el hecho de que al final de la acción dramática los personajes siempre vienen a encontrarse en una situación inferior y más desgraciada que la del comienzo.

Otro elemento que la crítica ha señalado aparecer por primera vez en el cine de Berlanga a partir de *Plácido* es la muerte, y se trata de una muerte evidentemente azconiana, plagada de sarcasmo y humor negro, aunque Berlanga ha subrayado en varias ocasiones que el tema de la muerte no entra en sus películas por la aportación de Azcona: "... la huella de Rafael está no precisamente en lo que la gente va a señalar de inmediato, o sea, el muerto y otros aspectos del humor negro. La presencia de Rafael está más en un sentido riguroso de la historia y en un aumento de ese agnosticismo que antes señalaba."[162] Estrechamente asociada al tema de la muerte está el de la falta de caridad, que se refleja en la preocupación de todos por librarse lo antes posible del cadáver del pobre, que, por ser pobre y encima estar muerto, es tratado peor que un objeto. La deformación amarga de la realidad es indudablemente de Azcona (todo este episodio del traslado del cadáver del pobre hace clara referencia a su cuento "Muerto", de la trilogía *Pobre, Paralítico y Muerto*), y Berlanga la recibe y hace propia en unas películas que son sin duda lo mejor de su producción. Pero se hace necesario subrayar que esta clara evolución del ternurismo al cianuro no solamente es efecto de la influencia del guionista. "Azcona è divertimento allo stato puro", se "defiende" Berlanga con el crítico italiano Gian Luigi Rondi:

> ...perché quando tu pensi ad Azcona pensi a Ferreri e vedi subito i graffi, gli sberleffi, le cattiverie. Non nego, in Rafael c'è un fondo amaro, ci sono persino dei risvolti acidi, aggressivi, ma soprattutto quando scrive

[161] José Enrique Monterde, "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 229).

[162] Luis García Berlanga, "Plácido y yo", *op. cit.*

> per Ferreri; quando scrive per me [...] allora da libero sfogo alla sua vena allegra e maliziosa, solo qua e là attraversata da certi toni un po' ribaldi. La tua reazione mi diverte perché è quella di tutti gli addetti ai lavori. Berlanga, per voi, è il candido, l'ottimista e Azcona è il diavoletto col forcone; per l'opinione pubblica spagnola, invece, è quasi il contrario; pensa che in spagnolo si è coniato un vocabolo nuovo, il... berlanghismo, e sta proprio a significare l'umor nero piú acre, le zaffate sulfuree; quelle caratteristiche, insomma, che la gente di cinema attribuisce a Azcona. Che onestamente, comunque, se un po' le ha ricevute da me, un po' me le ha trasmesse... Lavorando insieme si finisce per diventare vasi comunicanti.[163]

No obstante estas palabras de Berlanga, que intentan seguramente disminuir la importancia a veces desmesurada que se ha dado a la presencia de Azcona en su evolución, parece evidente, por todo lo que hemos estado viendo hasta ahora, que en su cine, antes de *Plácido*, y más allá de su indudable y profundo pesimismo, la ternura que el director siente hacia sus personajes no le permite llevarlos a la degradación y a la humillación, cosa que Azcona ya venía haciendo en su obra literaria y también en sus primeras colaboraciones con Marco Ferreri.

Berlanga es sin duda consciente de que Azcona le aporta un nuevo punto de vista desde el que mirar la realidad que le rodea. Él mismo admite:

> Profesionalmente, no sé lo que hubiera sido de mi carrera de no haber aparecido Rafael. No quiero decir que hubiese sido una carrera mala –es posible que incluso terminara resultando siendo igual o superior, no lo sé -, pero de lo que sí estoy convencido, es que hubiese sido bastante distinta. Rafael me ha dado solidez en el trabajo y continuidad profesional.[164]

A pesar de ello, en múltiples ocasiones el director valenciano ha reafirmado la continuidad y la evolución necesarias y coherentes dentro de sus

[163] Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, *op. cit.* , pp. 417-418.

[164] Declaraciones de Luis García Berlanga a Diego Galán en "Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre", en *Dirigido por...*, 13, pp. 1-15. También en F. Perales, *Luis García Berlanga, op. cit.* , p. 68.

películas, más allá de la posible influencia de Azcona. Veamos otra declaración significativa:

> No pienso que Azcona haya influido en que mi humor se haya vuelto más negro. Creo que siempre he sido así, y mi colaboración con Azcona ha sido muy cómoda. En contra de lo que se puede pensar la gente, Rafael se amolda muy bien a la personalidad del director con el que trabaja. De hecho, el argumento de *Plácido* es sólo mío, mientras que *El Verdugo* ya es de los dos.[165]

Sin duda, la afirmación de Berlanga que "Rafael se acomoda muy bien a la personalidad del director con el que trabaja" destaca muy bien una de las principales características del guionista, característica que el mismo Azcona se encarga de señalar siempre que puede.

2.3.3. Misoginia, humor negro e interés por la alta burguesía. El camino posterior de Azcona y Berlanga

La evolución que supone *Plácido* dentro de la filmografía de Berlanga continúa en las películas siguientes. Veamos ahora las colaboraciones entre Berlanga y Azcona a partir de 1967, fecha de *La boutique*.[166] Para la realización de este film, guionista y director tienen que trasladarse a Argentina, por problemas de censura y presupuesto. En repetidas ocasiones Azcona y Berlanga han afirmado que el de *La boutique* (que en Argentina tuvo el título de *Las pirañas*) fue uno de sus mejores guiones, aunque la película nunca fue bien acogida por la crítica. En el film se percibe claramente su profundo pesimismo sobre la condición del hombre y también se va delineando cada vez más su vena misógina.

La misoginia es también el ingrediente fundamental de su siguiente film: *¡Vivan los novios!*, representación de la represión sexual de un modesto español de la época encarnado por un José Luis López Vázquez que en toda su vida no logra ser más que un títere en manos de dos mujeres, la madre primero y luego la

[165] Diego Galán, *Diez palabras sobre Berlanga*, Teruel, Instituto de Estudios Turolense (CSIC), 1990. Cfr. también F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , pp. 63-64.

[166] La pauta importante que marca *El Verdugo* (1963) dentro de la filmografía de guionista y director será analizado en el capítulo IV de este mismo trabajo.

esposa, que en lugar de una compañera se perfila desde el principio como una segunda madre aún más represiva e intransigente.

¡Vivan los novios! Es una película más lograda que la anterior, sobre todo por su coherencia narrativa y por sus numerosas secuencias cargadas de humor (negro, como siempre) y de situaciones grotescas. Mientras que nos compadecemos del pobre Leonardo (José Luis López Vázquez), obligado a casarse justo en la fecha establecida a pesar de la muerte de su madre, no podemos no sonreír ante los planes de la novia de meter el cadáver de la madre en hielo para poder conservarla hasta el día del entierro.

El siguiente film, *Tamaño natural* (1973), se ha considerado, temáticamente, más como una película de Azcona que de Berlanga. Por otra parte, no hay que olvidar que Berlanga siempre se ha definido como un ser solitario:

> Hago vida social, pero mi pasión enfermiza es la soledad. Crear un universo propio y potenciar esa soledad, enriquecerse, ese es el gran triunfo del hombre. Hay gente que lo ha conseguido como es el caso del pintor Pierre Molinier, que vivió solo, se construyó un universo propio, una mujer propia. Vivió una soledad enriquecida, lo que creo que es la cima ideal para mí. Rafael, aquí, se separa de mí, creo que él es un hombre muy solidario, y yo no lo soy.[167]

Por lo tanto, un film –monólogo sobre la soledad era una idea que se acercaba bastante a su universo personal. Sin embargo, la película constituye un *unicum* dentro de su producción por varias razones, mientras que en la filmografía de Azcona encontramos diversas películas que abarcan este tema desde puntos de vista diferentes.

La coralidad, característica de muchas películas de Berlanga antes y después de *Tamaño natural*, se rompe en este film para llegar al extremo opuesto: el enfoque centrado sobre un único personaje, cuya única comunicación y relación se da con un objeto (la muñeca de tamaño natural), que es, por lo tanto, reflejo de sí mismo. El diálogo y la acción son unidireccionales, el protagonista transfiere en el objeto/muñeca todas sus atenciones y su identidad, conformando un universo

[167] Entrevista a Luis García Berlanga, realizada por L. A. Cabezón, "Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga", Madrid, 17 de octubre 1996, (recogida en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 81).

obsesivo que podría parecer más propio del Ferreri de películas como *L'uomo dai cinque palloni* o *Dillinger è morto* que de Berlanga.

Lo que sí parece coherente con el camino que Berlanga y Azcona venían siguiendo por esa época es el tratamiento del tema de la mujer. Aquí este tema es llevado a sus últimas consecuencias, Azcona y Berlanga llegan a un punto en el que no es posible ir más allá, y por ello sus siguientes películas abandonarán casi por completo esta temática, central en obras como *La boutique*, *¡Vivan los novios!* y *Tamaño natural*. El protagonista, Michel, se aleja de toda relación social para encerrarse en su soledad con una muñeca hinchable, que debería, por su condición de objeto, satisfacer todos sus deseos y necesidades sin causar problemas o enfrentamientos. Pero es una vana ilusión (¡una más!), y progresivamente el hombre se ve esclavizado por la mujer, o por la imagen que él tiene de la mujer.

La película es la historia de la imposibilidad, para el hombre, de escapar de las convenciones sociales que él mismo ha contribuido a crear. La imagen que Michel tiene de la mujer, de represión y castración, se refleja a su pesar en la muñeca, y él mismo la convierte en el medio de su destrucción. Francisco Perales advierte:

> Michel huye de la mujer real para refugiarse en el universo de la mujer objeto que la muñeca representa, pero al final tropieza en la misma trampa de siempre para convertirse en víctima de sus propias normas. Así, junto a la inocente y fiel muñeca, el personaje interpretado por Michel Piccoli repite los aspectos posesivos de cualquier relación de pareja, y revive las escenas producidas por sus fantasías obsesivas.[168]

Siendo así, la conclusión a la que llegan Azcona y Berlanga sobre el principio de destrucción propio de la mujer, se convierte más bien en una toma de conciencia de la debilidad y la pasividad del hombre, que llega al extremo de dejarse dominar por una mujer de plástico para poder achacarle a ella la culpa de todos sus males, y evitar asumir responsabilidades en las decisiones sobre su propia vida.

Hemos comentado antes que con *Tamaño natural* Azcona y Berlanga llegan a un punto extremo del que es imposible seguir por el mismo camino. Por lo tanto las tres películas siguientes, la "trilogía nacional", marcan una gran

[168] F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , p. 154.

diferencia formal y temática con respecto a las últimas (y sobre todo la última) realizaciones que hemos estado analizando.

Con *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982), Berlanga y Azcona vuelven al tratamiento coral y a una crítica menos amarga de la sociedad. Director y guionista centran su atención en la aristocracia en decadencia en aquella época e intentan satirizar sus malogradas tentativas para no perder definitivamente su lugar en la sociedad. Pero a partir de estas películas la sintonía entre ambos va perdiendo su anterior brillantez, y los filmes, aunque mantengan escenas destacables e inolvidables, no parecen del todo logrados. Carlos F. Heredero se refiere a esta misma situación cuando afirma:

> 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". 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.[169]

Después de esta trilogía, Azcona y Berlanga seguirán trabajando juntos en otras dos películas: *La vaquilla* (1985) y *Moros y cristianos* (1987). *La vaquilla* es la realización de una idea que Berlanga venía queriendo rodar desde hacía años.

[169] Sigue Heredero: "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 negrura 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" (Carlos F. Heredero, "Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 321).

El guión se tituló en un primer momento *Tierra de nadie* y luego *Los aficionados*. El hecho de que el argumento tratara directamente de la guerra civil en un pequeño pueblo de Aragón hizo que la censura no autorizara el rodaje de la película por muchos años. En 1985, cuando Berlanga por fin consigue realizarla, la censura ya no existe, pero la situación del país ha cambiado tanto que un nuevo film sobre los sucesos de la guerra ya no puede tener la carga crítica que habría tenido en la época de su primera concepción.

Moros y cristianos es la última película en la que Azcona y Berlanga han trabajado juntos. El film sigue en la línea festiva y amable que se había empezado con *La escopeta nacional*. El mismo Berlanga admite:

> Deseo pasarlo bien y que la gente disfrute viendo la película. Mis personajes siguen siendo los desgraciados que quieren mejorar su posición y son destruidos por el mundo depredador, pero no quiero incitar a reflexiones, sino simplemente entretener.[170]

"Quizás no por casualidad -señala Carlos F. Heredero-,[171] 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...". Efectivamente, se percibe un claro cansancio en el trabajo conjunto de guionista y director, un enfriamiento de la sintonía de antaño, por lo que, finalmente, la colaboración entre los dos se rompe. Azcona se irá acercando a directores jóvenes con los que experimentar nuevos caminos, y Berlanga realizará sus últimas películas (*Todos a la cárcel* y *Paris-Tombuctú*) con la colaboración de su hijo Jorge y de Antonio Gómez Rufo.

En palabras de Berlanga, se llega a la definitiva ruptura porque:

> ... como en toda pareja, en todo matrimonio, siempre hemos tenido nuestros momentos difíciles, de separaciones más o menos amistosas. Todo eso que Rafael me reprochaba cotidianamente, acusándome de hacerle perder el tiempo, que si divagábamos mucho –lo que él llama

[170] J. Berlanga ,"*Moros y cristianos*. Y luego dicen que el turrón es caro", *Nuevos Fotogramas*, 1732, 1987, pp. 100-101. Citado también en F. Perales, *Luis García Berlanga*, *op. cit.* , p. 317.

[171] "Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 323).

> *miscelánea*-, que yo era muy dubitativo, que no empezábamos nunca a trabajar, en un momento dado produjo la crisis.[172]

Diferencias, incomprensión y, sobre todo, la necesidad de abrirse a nuevas experiencias y evoluciones llevan al final de una colaboración de casi treinta años que, si ha tenido una inflexión evidente en las últimas realizaciones conjuntas, sin duda ha dejado a la historia algunas de las mejores películas del cine español de todas las épocas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[172] AA. VV. , "Berlanga, perversiones de un soñador", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, 3, verano 1996, pp. 36-151. Edición digital en cervantesvirtual.com.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO III: HISTORIA DE UN UNIVERSO COMPARTIDO

Max: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!
Don Latino: Una tragedia, Max.
Max: La tragedia nuestra no es tragedia.
Don Latino: ¡Pues algo será!
Max: El Esperpento.

Luces de Bohemia,
R. Del Valle-Inclán.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1. El universo compartido de Flaiano y Azcona

3.1.1. La difícil tarea del guionista

En los capítulos anteriores, hemos intentado presentar la figura de los dos autores en los que se centra este trabajo, su ideología y su obra, de la manera más exhaustiva posible. Parece evidente, por todo lo que hemos venido viendo hasta ahora, que ambos comparten una forma muy peculiar de ver el mundo y de representarlo en sus obras, tanto literarias como fílmicas.

Antes de empezar a analizar detenidamente las múltiples afinidades entre ambos autores y a subrayar las inevitables diferencias, me parece importante destacar en este punto cómo ambos vivieron la peculiar experiencia de ser escritores para el cine.

Ambos empezaron en el ámbito de la literatura, escribiendo para revistas y periódicos. Ambos tenían sus versos de juventud, sus ambiciones literarias bien enraizadas al llegar a la capital, y ambos acabaron en el gran oficio del cine, aunque con actitud bastante diferente.

Flaiano nunca se sintió verdaderamente guionista. Ya he subrayado en el primer capítulo sus sentimientos siempre contradictorios hacia el medio cinematográfico. Desde sus comienzos como crítico de cine se advierten las expectativas que el autor ponía en un arte que le había fascinado desde siempre. Pero también se hace evidente su temprana desilusión por los caminos que el cine iba tomando por aquella época. Por ello mantiene una actitud tan ambigua con respecto al séptimo arte, definiéndolo en varias ocasiones como el basurero de las demás artes, pero también como único medio todavía capaz de crear algo vivo y estimulante. En el *Diario degli errori* leemos:

> Il cinema si serve delle scorie delle altre arti. Ciò che a voi non serve più, datemelo. Monologo interiore, musica elettronica, pittura astratta. E infine, il volto umano.[173]

Y, más adelante, sigue:

> Tutti vedono le cose del mondo meglio del cinema. Ma il vantaggio del cinema è che fa vedere ancora le cose del mondo.[174]

Renato Minore afirma que Flaiano, al entregarse a la tarea de guionista, "tenta di imporre la difficile merce della qualità, in un ambiente distratto che la usa –e la getta- secondo i doveri, o i cinismi professionali".[175] Efectivamente, Flaiano luchó desde el principio por un cine de calidad que pudiera ser universalmente reconocido como arte. Pero se encontró luchando contra el gigante de la industria cinematográfica, y de ahí la inevitable desilusión.

Además, siendo el del guionista (sobre todo en el cine italiano del Neorrealismo y en el de los años 50 y 60) un trabajo colectivo, Flaiano, que siempre se sintió –aunque por modestia lo negara- autor en el verdadero sentido de la palabra, veía sus argumentos y guiones pasar de mano en mano y cambiar rápidamente su forma y contenido para realizarse muchas veces en películas que no conseguía reconocer, y ello le llevaba siempre a una irremediable sensación de frustración.

---

[173] Ennio Flaiano, *Diario degli errori*, in Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 398.

[174] *Ibídem*, p. 398.

[175] Renato Minore, "Ennio Flaiano tra vita e letteratura", en AA. VV. , *Flaiano oggi*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1998, p. 20.

Es por esta razón que Flaiano, aunque escribiera guiones estupendos y en ocasiones tuviera gracias a ellos más éxito que con sus obras literarias y sus artículos, nunca llegó a tener verdaderamente la mentalidad del guionista profesional. Él mismo, en la entrevista concedida en 1959 a Carlo Mazzarella, a la pregunta de por qué después del éxito de *La Dolce Vita* había decidido abandonar momentáneamente el cine, responde:

> Non l'ho abbandonato, gli tengo il broncio. Il cinema è come un bambino che vuole sempre fare lo stesso giuoco. Dopo i Vitelloni, ci proposero le Vitelline, i Manzi, le Mucche, i Tori. Adesso già cominciano a proporre l'Amara vita, la Vita dolceamara, Totò Peppino e la Dolce vita. Poi, scrivere per il cinema stanca ed è assolutamente inutile.[176]

Azcona, sin embargo, es el guionista por excelencia. Asume enteramente su rol y de esta manera consigue trabajar con los directores más diversos siempre dejando entrever su aporte personal.

Siendo Azcona muy poco proclive a hablar de sí, no resulta fácil descubrir cuál es su visión del cine. Bastante esclarecedor parece ser un párrafo de su novela *Los Ilusos*:

> El cine es una cosa a prohibir en una sociedad bien organizada, porque aparte de que te deja idiota, te devuelve a la realidad hecho una piltrafa.[177]

Es una frase que pronuncia Fermín, uno de los tantos personajes de la novela que intentan sobrevivir como pueden en Madrid, entre el aburrimiento del día a día y sus frustradas ambiciones literarias. Es interesante ver qué es lo que habían ido a ver Fermín y Paco, el protagonista, al cine aquella tarde:

> El programa doble les sumergió durante tres horas en unos mundos que le hicieron olvidar aquel en el que vivían. Una de las películas se desarrollaba en California, y todo eran piscinas, hoteles lujosísimos, orquestas extraordinarias y mujeres sensacionales. La otra, producida en Francia, tenía como trama los ardides que empleaba un joven de buena familia para casarse con una costurera monísima sin que le desheredaran.[178]

---

[176] En E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1193.

[177] R. Azcona, *Los Ilusos*, Madrid, Arión, 1958, p. 188.

[178] *Ibídem*, p. 188.

Por supuesto,

> Cuando salieron a la calle, los dos se encontraron tristes, más tristes y abandonados que nunca. Eran las once y media de la noche y hacía un calor sofocante. [...]
>
> - No, no puedo ir al café ahora. Tengo la cabeza llena de piscinas, de señoritas fenomenales, de billetes de cinco dólares, de padres millonarios y de costureras encantadoras. No... Damos una vuelta y nos vamos a dormir.[179]

Es exactamente este tipo de cine que Azcona rechaza. Al contrario que Flaiano que, ya lo hemos visto, admira el cine estadounidense y de fantasía como válidas válvulas de escape de una realidad demasiado monótona, Azcona lanza una fuerte crítica al cine americano y de pura evasión. Por esta razón, los guiones y argumentos en los que Azcona trabaja se insertan en una tipología de cine bastante diferente.

Dentro del marco de este cine, Azcona trabaja con varios directores y desde el principio, desde la famosa y providencial llamada de Ferreri, acepta el rol encubierto del guionista, que más se ajusta a su carácter humilde y modesto. Cabe destacar que, después de que Berlanga se negara a llevar a la gran pantalla su cuento *Paralítico*, Azcona nunca más quiso que el director valenciano dirigiera un argumento original suyo. La idea siempre tenía que surgir de Berlanga, aunque luego Azcona la modelara con su toque propio y característico. También hay que señalar que, además de este pequeño "incidente" con Berlanga, pocas veces Azcona ha querido trabajar sobre una idea original suya. "La película es del director", suele decir para encubrir su trabajo:

> Las películas son siempre de los directores. Yo estoy convencido de que si ahora a cuatro directores les das el mismo texto, las cuatro películas resultantes son distintas porque en el cine los adjetivos los pone el director, mientras que en la literatura corresponden al escritor. El escritor pone la palabra silla y si la lee el Príncipe Felipe se imagina algo distinto a lo que pudiera imaginar un pobre desgraciado. El cine te presenta la silla y tú no tienes ninguna posibilidad de imaginártela. De manera que

[179] *Ibídem*, pp. 188-189.

> las películas son de los directores y, por mucho que digáis, lo único que admitiría es que se nota el rigor que yo pongo en la construcción del argumento.[180]

Pero no hay que dejar de decir que las veces en las que Azcona trabaja con un argumento suyo se entusiasma como nunca. Es lo que ocurrió con sus primeras películas con Marco Ferreri (su primer amor, como suele definirle), o con *El Anacoreta*, de Juan Esterlich, para la que acudió a todas las sesiones del rodaje, cosa bastante inusual en él y de la que se asombran hasta sus amigos más íntimos. Luis García Berlanga recuerda:

> En el caso de *El Anacoreta*, Rafael llegó a una comunión con Juan Esterlich, que según creo, es la primera vez que Azcona iba a un rodaje diariamente. Estaba inventando y escribiendo cosas constantemente.[181]

Por lo tanto es evidente que Ennio Flaiano y Rafael Azcona se acercaron a la labor de escritores cinematográficos desde dos posturas bastante diferentes, el primero reclamando siempre su esencia como autor y el otro encubriéndose detrás de la figura del director. De Flaiano tenemos muchísimas reflexiones sobre el cine (no hay que olvidar que sus comienzos fueron como crítico cinematográfico, y de ahí se acercó a la literatura) que nos permiten descubrir el interés constante que despertó este arte sobre él. Que se sintiera frustrado como guionista y que su círculo de amigos le reprochara en numerosas ocasiones su dedicación al cine no significa que no dejara una huella importante en el cine italiano de aquellos años, que, si no se puede comparar con la huella que dejó y sigue dejando Azcona en el español, es indudablemente significativa y empieza a ser universalmente reconocida.

3.1.2. Dos maneras de contar historias

Si hay un punto en el que Ennio Flaiano y Rafael Azcona se diferencian profundamente es en el estilo. Azcona es mucho más directo y contundente. En su

[180] AA. VV. , "Versión española. La noche de Rafael Azcona", *op. cit.*

[181] L. A. Cabezón, "Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*. p. 82).

prosa casi no hay lugar para divagaciones ni para descripciones. Lo que interesa son los personajes y lo que dichos personajes hacen, piensan, dicen, etc. En su prosa, los diálogos tienen importancia fundamental. En sus páginas no es infrecuente encontrar párrafos como el siguiente, donde lo descriptivo deja casi por completo el sitio al diálogo incesante:

> Don Joaquín se asomó a la puerta:
>
> - ¿Qué hay, Roque?
>
> Roque salió de su taxi desvencijado:
>
> - Buenas noches, doctor. A la orden.
> - Vamos a llevar a Zaragoza a un enfermo.
>
> Roque se rascó la cabeza sin quitarse la boina:
>
> - Pues ya son ocurrencias, ya, ponerse malo en una noche así.
>
> Don Joaquín le frenó, cordial:
>
> - Respeto, Roque, respeto. Es un cura...
> - Bueno, bueno... Que lo bajen.
>
> Ya descendían por la escalera dos frailes, llevando envuelta en una manta su carga.
>
> El P. Julián estaba nervioso. Hizo un aparte con don Joaquín:
>
> - Doctor, por Dios, dígame la verdad... ¿Está bien lo que hacemos?
> - Tranquilícese. Se hubiera muerto lo mismo en el coche. Yo me encargo de todo, no hay ningún problema.
> - Es que da no sé qué... ¡Señor, Señor, qué desgracia![182]

Sin embargo, Flaiano demuestra desde siempre una evidente preferencia por lo descriptivo y por los interminables monólogos interiores de sus personajes. En el italiano el diálogo es casi nulo, mientras que tienen gran presencia digresiones poéticas que en ocasiones sirven de simple evasión, sin aportar nada en concreto a la historia que se está contando, cosa que nunca ocurre en la progresión precisa y perfectamente encadenada de los relatos de Azcona.

A Flaiano le encanta detenerse en descripciones poéticas como la siguiente:

---

[182] R. Azcona, *Pobre, Paralítico y Muerto*, *op. cit.* , p. 145.

> Dopo gli ultimi ombrelloni la spiaggia diventava di colpo deserta e, passato il fosso, addirittura selvaggia, limitata da una macchia bassa che frenava le dune di sabbia, come un rustico tappeto messo tra il mare e la boscaglia. I cespugli erano ispidi, in complesso grigi e mangiati dal sale, ma nascondevano teneri mazzetti rosa e viola e fiori a forma di calice.[183]

O profundizar en el mundo interior de sus personajes:

> Decise così che sarebbe rimasto fino a dicembre e forse oltre, se niente lo avesse richiamato in città. Se lo augurava per sfidare il suo desiderio di andarsene, di accettare la sconfitta dell'autunno e non ostinarsi in una vita che non era la sua, in quall'oziosa contemplazione di rimpianti e di eventualità. "Debbo mettermi a lavorare", decise irritato. Poi successero alcuni fatti che, nella continua solitudine, lo riportavano più indietro di quanto avrebbe voluto, sino ad un infanzia timida, anzi più ancora: a un tempo che era quello dei sogni e delle paure, in una notte di favole che aveva dimenticato. Cominciò allora a fare lunghe passeggiate, a prendere appunti, a seguire le fasi della luna.[184]

De esta manera, Flaiano utiliza una prosa poética que se entrecruza con las iluminaciones de sus aforismos, diseminados a lo largo de toda su obra, creando un estilo muy personal e inmediatamente reconocible.

3.1.3. Provincianos en la capital

Centrándonos ahora específicamente en la historia compartida de los dos autores, es significativo destacar, en primer lugar, el hecho de que ambos, en un determinado momento de su vida, deciden abandonar sus pequeñas ciudades de provincia y establecerse en la capital. Esto, que puede parecer un hecho secundario y circunstancial, nos parece en cambio interesante porque determina un gran interés por la vida del Madrid o la Roma de aquellos años, pero al mismo tiempo confiere a estos autores la posibilidad de una mirada más distante, distancia que sin duda es imprescindible para la sátira. Cuando Ennio Flaiano y Rafael Azcona dejan atrás Pescara y Logroño, se sumergen en la vida caótica y

[183] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 1208.

[184] E. Flaiano, *Una e una notte*, *ibídem*, p. 638.

llena de esperanzas de las respectivas capitales, pero sintiéndose siempre extranjeros, y, gracias a su estatus de extranjeros, tienen la posibilidad de juzgar desde fuera esta vida que enseguida se les revela llena de sin sentido pero también de fascinación. Ambos nos dan una descripción clara y amarga del sentido de vivir en ciudades grandes y deshumanizadas, en las que el contacto y la comunicación profunda y verdadera parecen no importarle ya a nadie. Ambos también manifiestan su rechazo hacia esta vida, pero también el amor que llegan a tener por estas ciudades que les atrapan con unos hilos invisibles que siempre les hacen volver. En una entrevista con Giulio Villa Santa en 1972, Flaiano, a la pregunta de por qué nunca ha pensado dejar Roma, contesta:

> Sono cinquant'anni che io penso di andarmene e di trapiantarmi in altro clima, e ogni volta che parto da Roma il mio più grande dolore è quello di ritornarci, un dolore che dura il tempo esatto del trasporto, sia aereo che in treno. Una volta arrivato qui, le abitudini, gli amici, il calore irresponsabile, diciamo, di questa città, mi fanno rinviare la decisione di andarmene.[185]

En Azcona aparece más a menudo el sentimiento de desilusión, de caída de las grandes expectativas que él mismo, así como alguno de sus personajes, tenía al llegar a Madrid. En *Los Ilusos*, que es casi una autobiografía novelada de su llegada a la capital y sus primeras experiencias en ella, el protagonista reflexiona de esta manera:

> Paco recordó su llegada a Madrid. Ahora todo era distinto, aunque allí, en la calle de la Luna, siguiera llenando el aire un acre olor a aceite frito. Ahora sabía que todo se reducía a un sueño, si era hermoso, y a una realidad, si resultaba desagradable. Madrid y Pamplona constituían dos aspectos de un mismo mundo, y en Madrid, como en Pamplona, la vida tenía idéntico denominador común. Por primera vez en su vida pensó que acaso había cometido un error haciendo aquel viaje. Pero, ¿quién volvía a Pamplona? Se reiría de él toda la ciudad.[186]

[185] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 1225.

[186] R. Azcona, *Los Ilusos*, *op. cit*. , p. 182.

Ambos autores nos dan un retrato vivo y auténtico de la vida en las capitales en aquella difícil época. Siempre tenemos la imagen de una ciudad distante que aísla a los personajes, aunque éstos parezcan tener una vida social envidiable. Es el caso, por ejemplo, de Marcello en *La Dolce Vita*, el mejor retrato que Fellini, Flaiano y Pinelli dieron de los días y las noches de una Roma corrupta y sin alma. Marcello parece ser un personaje que lo tiene todo: éxito profesional, dinero, amigos en la alta sociedad, etc. Pero en realidad es un vencido, vencido por su propia ineptitud y cobardía a cambiar su vida (su verdadera pasión sería la de ser escritor, y dejar atrás una profesión que él mismo considera humillante, la de periodista del corazón) y por una ciudad que requiere el éxito social como base fundamental para sobrevivir en ella. Otro aislado por la capital es, a otro nivel, Rodolfo, el protagonista de *El Pisito*. Rodolfo es un personaje muy diferente a Marcello, pero su debilidad le conduce a la misma condición de vencido. Es un personaje más entrañable porque la vida con él ha sido mucho más dura, no le ha dado la posibilidad de luchar por el éxito personal, sino por la supervivencia, y en esta lucha primaria su identidad se pierde por su ineptitud, y así se convierte en una marioneta en manos de los demás: su jefe, su novia, su amigo Dimas. En medio de todo esto, Madrid se nos presenta en sus pequeños rincones, lejos del bullicio del centro y de la Gran Vía. Es una ciudad pobre y desolada en la que nadie merece ser envidiado. Todos tienen sus problemas sin solución posible, el casero con su enfermedad, el jefe de Rodolfo con su pequeña industria siempre en el acto de quebrar... Y entre todas estas desgracias Madrid parece caer a pedazos sobre sí misma, en la misma situación de los desgraciados que habitan en ella.

3.1.4. Sátira, humor negro y crítica a la sociedad

En el retrato que Flaiano y Azcona dan de sus capitales y de la vida en ellas, aparece el primer gran punto de contacto entre ellos, y sin duda el más importante que los acerca y al mismo tiempo los diferencia de la mayoría de sus contemporáneos: la mirada satírica. La sátira y el humor negro, la distorsión de la realidad para provocar la risa amarga y la reflexión profunda, son una constante en ambos autores. Lucilla Sergiacomo apunta:

> Ogni opera satirica contiene in definitiva la fusione di due elementi: l'impulso aggressivo nei confronti di uno spettacolo spiacevole o di fatti

> inquietanti e una capacità fantastica di riscrivere il mondo, che suscita il divertimento, anche se l'opera contiene considerazioni pungenti e commenti crudeli sulla realtà rappresentata. [187]

Efectivamente, para escribir sátira hay que querer denunciar un determinado estado de cosas y para hacerlo se debe tener la capacidad de inventarse un mundo paralelo, que puede tener los pies bien enraizados en la realidad o bien alejarse de ella y en el que la evidente diferencia con el mundo real lleve a la risa (amarga) y a la reflexión. La risa amarga a la que nos conducen las obras literarias y fílmicas de ambos autores es su toque más personal. Más adelante introduciremos ulteriores aspectos que Flaiano y Azcona comparten, como la incomunicación, la alineación, la crítica a la sociedad, el aburrimiento, la soledad, la metamorfosis, etc. , pero se trata de temas casi universales en el cine y la literatura de aquellos difíciles años herederos de Kafka, del existencialismo, de Beckett y Ionesco, mientras que la mirada sarcástica y negra diferencia a muy pocos autores de aquella época[188], y entre ellos, a Flaiano y Azcona.

El caso de Flaiano es bastante significativo. La tradición cultural española presenta algunos grandes nombres de escritores satíricos que han marcado la literatura desde sus comienzos. De esta manera se podría trazar una línea imaginaria que partiendo, por ejemplo, del Arcipreste de Hita, pasaría por Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán y llegaría hasta Azcona conformando una tradición satírica universalmente reconocida. En cambio, Flaiano lamenta el hecho de que

> La satira in Italia non è molto coltivata, per motivi che forse possono ritrovarsi nell'Estetica di Croce, la quale considera la satira come la Cenerentola della letteratura. Qui regna il culto dell'arte e della poesia in senso assoluto. Ognuno, scrivendo, ha per modelli la Divina Commedia, I Promessi Sposi, I Malavoglia, secondo le proprie intenzioni e ideologie, e nessuno si guarda attorno per capire i lati assurdi, non diciamo ridicoli ma

[187] L. Sergiacomo, "La *forza di una sopraffazione* nella satira di Ennio Flaiano" (en AA. VV. *Flaiano satirico*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1997, p. 8).

[188] Me refiero a "aquella época" como, principalmente, a los años 50 y 60, para abarcar a los dos autores juntos. Naturalmente no hay que olvidar que Azcona mantiene la misma mirada ácida, divertida e irónica con respecto al mundo de nuestros días.

> comunque sfrenati della vita che ci circonda. Farlo è mettersi in una posizione di isolamento, ma questo a me non disipiace.[189]

No es que en Italia no haya habido una tradición satírica de relevancia (uno de los grandes amores literarios de Flaiano es Carlo Emilio Gadda), pero es indudable que, por haberse dedicado a la escritura satírica, Flaiano siempre ha sido un poco marginado y no ha tenido gran aceptación por parte del público. Por lo contrario, la sátira en el cine ha sido siempre mucho más aceptada y, por lo tanto, es en el medio cinematográfico donde el italiano ha conseguido difundir más su mirada sarcástica y amarga.

Y la suya es una mirada que va profundizando en su amargura en la medida en la que avanza en el conocimiento de lo absurdo del mundo. Al principio su fe en el mundo hace que su sátira sea más bien risueña y bondadosa, aunque siempre se nota una mal encubierta y profunda amargura. Pero el paulatino descubrimiento de un mundo cada vez más ridículo y sin sentido y, lo que es peor, que se vanagloria de su pequeñez y ridiculez, hace que la mirada de Flaiano se endurezca y que su análisis de la sociedad se haga cada vez más duro y sin piedad. Ya hemos visto, y veremos también más adelante, cómo Flaiano pudo tomar parte en la realización de dos películas de carácter tan diferente como *Calabuch* y *El Verdugo*. Pero si *El Verdugo* es una película universalmente reconocida como pesimista y sin sonrisa, no hay que olvidar que bajo la apariencia arcádica del pequeño pueblo de Calabuch se esconde una dura y severa crítica a la sociedad española de la época y a la ingenuidad e inmovilidad de sus personajes.

Azcona, por otra parte, parece tener mucho más claro desde el principio su punto de vista. En él no hay nada que se acerque al sentimentalismo y a lo poético (elementos que tanto le gustaban a Flaiano), y su pesimismo sigue presente e inmutable desde sus primeras obras. Ya sea que trabaje con Ferreri, con Berlanga, con Saura, o con los directores de los últimos tiempos como Trueba o García Sánchez, su mirada sigue distorsionando la realidad con una precisión que sigue intacta a partir de *El Pisito*. Jesús Angulo destaca:

---

[189] Son palabras de Flaiano en la ya citada entrevista concedida a Giulio Villa Santa, recogida en Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1223.

> El humor negro desplegado por Azcona no deja títere con cabeza y nos enfrenta sin remisión a la más cruda realidad. No hay personaje positivo alguno, aunque también es cierto que sus miserias les son impuestas por una sociedad represiva y cutre hasta lo indecible.[190]

Del humor negro de Azcona ya hemos visto algunos ejemplos en el capítulo anterior. En esta ocasión se nos permita sólo uno más. En una escena del film de Marco Ferreri *Non toccare la donna bianca*, Catherine Deneuve exclama entusiasmada: "Sono belle le missioni umanitarie!", ¡y se refiere al hecho de haber ayudado a embalsamar a unos indios para que, una vez expuestos en los museos, no infecten a los blancos!

Y no nos referimos solamente a su obra fílmica, sino también a la literaria, que, después de unos comienzos en la poesía realista clásica típica de la época, encuentra, como ya hemos tenido ocasión de subrayar, su carácter más propio en las pinceladas críticas y negras que su autor le confiere.

Pero gustosos ejemplos de humor negro se pueden encontrar también en muchas páginas de Ennio Flaiano. Vamos a proponer aquí solamente uno, un párrafo del cuento "Melampus": una joven criada, Giuseppina, acude a la funeraria, donde el cadáver de un tío lejano ha sido preparado para la última visita de familiares y amigos:

> Giuseppina trova lo zio seduto in una poltrona Biedermeier, morto, ben vestito e ravviato. Accanto ha un tavolino dov'è negligentemente posata una copia del Progresso Italo–Americano, nella presunzione che il defunto abbia appena finito di darle un'occhiata. Per conferirsi una Maggiore illusione di vita, oltre al sorriso ben stampato sul volto e agli occhi aperti, fissi in un vuoto non doloroso, lo zio ha tra le dita della destra un grosso sigaro, simbolo di successo.[191]

Principalmente, ambos dirigen su sátira contra la sociedad de su tiempo. Así como nos describen la capital y su vida con una actitud de espectadores privilegiados, también se preocupan por retratar y radiografiar toda la sociedad que les rodea. De ahí una galería de personajes que resume en ellos las

[190] Jesús Angulo, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *op.cit.*

[191] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 795.

características más peculiares del hombre de mitad del siglo. Ya ha pasado la guerra y la gente empieza a levantar cabeza. Pero el país (Italia o España indiferentemente, aunque con evidentes matizaciones) todavía está hecho un escombro. La recuperación es lenta y difícil y los dos autores se dan cuenta que la que les rodea es una sociedad que presume haberse recuperado, y que no se da cuenta de que los individuos, cuando dejan a un lado sus máscaras de seres sociales, se encuentran solos, vencidos y desamparados. Y es al constatar esta paradoja cuando surge su pesimismo. La sociedad se les revela como algo patético y peligrosamente ridículo, que engulle a las personas en su afán de demostrar una falsa apariencia de bienestar. En una condición tan desastrosa, nuestros dos autores luchan por la esencia, y lo hacen a través de un análisis cruel y sin piedad del mundo de aquellos años. Ambos luchan en contra de la insolidaridad que ven imperante en una sociedad preocupada solamente en aparentar una condición que, en el fondo, no existe. Sin duda el testimonio más contundente de todo esto es la película *Plácido*, que se basa en una idea original de Berlanga pero en la que el toque de Azcona es más que evidente, cuando se nos presentan las cenas para los "pobres" en casa de los "ricos". Por un día todo el mundo llevará una máscara: la de la caridad los ricos y la de la gratitud los pobres, quienes por la Nochebuena podrán disfrutar de un banquete caritativamente ofrecido por las familias más acomodadas de la ciudad antes de volver, al día siguiente, a sumergirse en su pobreza y en la lucha por conseguir una migaja de pan.

La misma falta de caridad aparecía ya en la novela *Los muertos no se tocan, nene*, cuando el mendigo acude a la casa en la que se está velando al difunto para conseguir algo de comer. La señora de la casa, doña Luisa, intenta despacharle rápidamente:

> - Abe, dale a este pobre el caldo del cocido que ha quedado de este mediodía –se volvió al pordiosero y le conminó-: Y en cuanto se lo tome se larga usted, no me vaya a llenar la casa de piojos. ¿Comprendido?[192]

Algo similar encontramos en las reflexiones de Flaiano, que se burla de la máscara de caridad detrás de la que se esconden la alta y media burguesía para

[192] R. Azcona, *Los muertos no se tocan, nene*, en R. Azcona, *Estrafalario/1*, *op. cit.* , p. 82.

encubrir su mezquindad. Él también se refiere a los días de Navidad cuando, en *La solitudine del satiro*, señala:

E in questi venti giorni di ottimismo, quanta bontà. Un esempio? Mille bambini poveri hanno mangiato un pranzo caldo nei saloni dell'albergo Excelsior. Oh, non per tutto l'anno, come sarebbe sedizioso immaginare, ma per una sola volta, la mattina dell'Epifania, che per fortuna tutte le feste porta via.

> Gli altri trecentosessantacinque giorni, i bambini poveri si arrangeranno. La nostra buona volontà l'abbiamo dimostrata. Chi s'aiuta, il Ciel l'aiuta.[193]

3.1.5. Ineptitud, fracaso y marginación

En medio de esta sociedad insolidaria, el individuo se encuentra desamparado. Efectivamente, como ya se ha señalado en varias ocasiones, los personajes de Azcona y Flaiano son unos perdedores y unos ineptos. En todos los niveles sociales. Si el personaje prototípico de Flaiano es el joven escritor con discreto éxito pero en crisis creativa, Azcona nos da una gama de personajes mucho más amplia. Se percibe desde el principio que su campo de análisis favorito son los pequeños y anónimos perdedores de los suburbios de la ciudad, aquellos que todos los días deben luchar para sobrevivir y que muchas veces son incapaces de hacerlo, y que se dejan llevar sin conseguir nunca esa felicidad, pequeña, humilde y cotidiana a la que no osan tan siquiera aspirar. En la novela *El Pisito* nos encontramos con un párrafo paradigmático:

> Rodolfo, que se había quedado dormido sentado en la taza, despertó hacia las ocho de la mañana. Mientras exoneraba el cuerpo llegó a la conclusión de que la vida era un asco: a unos les cortaba una pierna, como a aquel desgraciado cliente de Dimas, y a otros las alas, como a él. Pero él, ¿tuvo alguna vez alas, ideales, ambiciones, sueños, ilusiones, o fue siempre el mismo tipo desencantado de todo sin haber gozado de nada?[194]

[193] E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 588.

[194] R. Azcona, *El Pisito*, en R. Azcona, *Estrafalario/1*, *op. cit*. , p. 157.

Estos son los personajes que encontramos en sus primeros filmes y en sus novelas. Más adelante su mirada irá abarcando otros mundos y otros niveles sociales, por ejemplo la alta burguesía y el clero junto con Marco Ferreri en películas como *La Grande Bouffe* o *L'Udienza* (o esa elite fuera de la historia y de la razón que es la reflejada en *Non toccare la donna bianca*), o junto con Berlanga en la "Trilogía Nacional", o en las películas con Carlos Saura. Pero en este caso desaparece la doble mirada hacia los personajes, que en el primer caso es de condena pero también de humana comprensión. En el segundo, la burguesía corrupta o el clero intransigente, no merecen la piedad de sus autores, y esos hombres que se encierran en una vieja mansión para comer y comer hasta matarse en *La Grande Bouffe* son movidos sólo por el aburrimiento de la rutina, y la degradación en la que van sumiéndose no es matizada por ninguna comprensión, sino más bien endurecida por una rotunda condena. Josefina Aldecoa señala:

> Frente a los pobres, compadecidos y queridos, Azcona destaca y ataca la figura odiosa de los burgueses –"señores feudales del mejor café de la ciudad"- que odian a los pobres porque "huelen mal, hieren la vista y el olfato" y "sólo saben divertirse escandalizando ya que escandalizar no cuesta dinero". Los burgueses se resisten a reconocerse como seres desgraciados que también viven entre dificultades y escaseces. Prefieren creerse superiores porque son buenos y aceptan las normas. Los pobres, de alguna manera, son malos, he ahí la razón de su pobreza. Viven mal y hasta acaban en una fosa común en lugar de un panteón como Dios manda...[195]

Si todos estos personajes son incapaces de vivir en su mundo y de relacionarse entre ellos, la culpa es de la sociedad que les hace jugar un rol para el que no están preparados. Es una sociedad que, salida de los agravios de la guerra y todavía oprimida por las dificultades de la economía, quiere engañarse a sí misma mostrando solamente su aspecto superficial y positivo. Por ello rechaza todo y todos los que salen en algún modo de la fachada establecida. Y si la sociedad dictamina que para ser aceptado en ella hay que, por ejemplo, vivir en un piso, el individuo que no lo consiga es un fracasado y queda marginado. Y así, Rodolfo tiene que luchar por un piso que al fin y al cabo no le interesa para no

[195] J. Aldecoa, "Rafael Azcona, la lucidez de un escritor", *ibídem*, p. 16.

perder la escasa aceptación social que tiene, aunque para conseguirlo tenga que humillarse y degradarse. El teniente de *Tempo di uccidere* es un marginado porque sale de su regimiento para perderse solo en el interior del continente africano, y después de este viaje que de alguna manera lo lleva a los orígenes de la humanidad y del tiempo ya no es el mismo y no está en condiciones de integrarse ni en su antiguo mundo ni en el otro.

Son personajes marginados y por lo tanto víctimas, pero también son unos ineptos que no hacen nada para cambiar su situación. Don Anselmo, en cierto modo, todavía lucha por algo que él cree que puede darle la felicidad (y nótese la amargura de Azcona en reflejar que este indispensable medio para la felicidad es nada menos que ¡un cochecito de inválidos!), y también Moraldo consigue tomar la decisión que tantas veces ha pospuesto, subir al tren y dejar atrás los demás *vitelloni* durmiendo en sus camas, pero para ninguno de los dos la lucha trae la conclusión deseada: don Anselmo tendrá que ir a la cárcel y, aunque *I Vitelloni* acabe con Moraldo por fin subido al tren, nosotros sospechamos que su llegada a la gran ciudad será una nueva derrota, como lo acaba siendo para todos los demás personajes. Lo había sido para Fausto que vuelve de su luna de miel sin haber evolucionado nada, lo había sido para Ivan en *Lo sceicco bianco* donde en la laberíntica ciudad no consigue retener a su esposa que huye detrás de una ilusión, ni lo será para Marcello, cuya vida en la Roma de la *dolce vita* pasa de una degradación a otra, hasta llegar a la humillación final y suprema del último festín por él organizado. Casi todos los demás personajes no actúan y se dejan vivir sumiéndose en una aceptación pasiva del mundo que les rodea y en un estado de aburrimiento insondable.

Los principales personajes de Flaiano (Graziano y Adriano de *Una e una notte*, Lorenzo Adamante y Giorgio Fabro de *Il gioco e il massacro*, el teniente de *Tempo di uccidere*, y también Marcello de *La Dolce Vita*, Giovanni de *La Notte*, o Guido de *Otto e mezo*) así como los de Azcona (Paco de *Los Ilusos*, Rodolfo de *El Pisito*, la familia de *Los muertos no se tocan, nene*, y también Plácido, José Luis de *El Verdugo*, Alfonso de *L'Ape Regina*, Mario de *Break-up*, los cinco protagonistas de *La Grande Bouffe*, etc.) son incapaces de vivir en su tiempo, incapaces de tomar decisiones y muchas veces se aíslan en sí mismos o en una obsesión que se convierte en el único centro de interés de toda su vida.

3.1.6. Los peligros de una obsesión. El camino hacia la soledad

Ya hemos visto la importancia de las obsesiones en los personajes que Azcona creó junto con Marco Ferreri; obsesiones que a partir de lo cotidiano y trivial se van metaforizando y simbolizando, para llegar a la abstracción en películas como *Break-up*. Pero también los personajes de Flaiano tienen sus obsesiones que los llevan al aislamiento: el ansia de normalidad por parte del ex–homosexual Adamante le lleva a rechazar su mundo corrupto y a centrar todo su interés en el pequeño y diabólico televisor, regalo de una prostituta de Bombay que lo lleva a la locura con su torbellino de imágenes y sonidos. Pero, más a menudo, los personajes de Flaiano son incapaces hasta de obsesionarse, sumidos como están en el más completo aburrimiento y en la aceptación pasiva de lo que les pueda ocurrir. Graziano es un joven periodista que siente vocación de escritor pero que arrastra sus días despreciando su trabajo y todo lo que le rodea. Parece no tener ninguna emoción especial y su actitud no le permite percatarse de la experiencia tan asombrosa que le ha tocado vivir: es el único hombre que tiene la posibilidad de subirse a la nave espacial que ha aparecido en el litoral romano, pero la salida de su monotonía le produce un completo rechazo y hace que le echen de la nave después de haber introducido en ella su corrupción y falta de valores. Adriano se queda en su casa de la playa terminado el verano porque no sabe decidirse a volver a la monotonía de la vida romana, pero si cambia el escenario no cambia su vida aburrida y sin sentido, y Adriano pasa sus días como esperando que ocurra algo indefinido que nunca sucede. Y también Giorgio Fabro, ya lo veremos, por no decidirse a volver a su casa y a cambiar una vida que no le gusta se queda junto a una mujer a la que ni siquiera sabe si ama y que se anula completamente por él hasta transformarse en perro.

Puede que sea por sus obsesiones, o por su incapacidad de integración, o por su absoluta falta de interés en los demás y en todo lo que les rodea, todos estos personajes acaban siendo unos marginados. Su condición primaria es la de la soledad, la imposibilidad de compartir el día a día con otros seres humanos. Por ello se produce su situación de alienación. Estos hombres (porque las mujeres siempre son personajes secundarios) parecen unos extraterrestres a los ojos de los demás, unos anormales -física o moralmente- porque no comparten el *status quo* establecido. Así se encierran en una soledad desesperadamente buscada, pero

dejando siempre un pequeño resquicio abierto al mundo real, como Michel en *Tamaño Natural* o Fernando en *El Anacoreta*. En ambos casos la entrada en sus mundos solitarios de la "normalidad" (sentimientos de celos como si la muñeca fuera una mujer de carne y hueso, el amor y la entrega de una preciosa "reina de Saba") lleva consigo la destrucción del protagonista. Ese resquicio que habían dejado abierto como última y suprema esperanza les lleva, inevitablemente, a la muerte. Porque ya se sabe que "las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían otra posibilidad sobre la tierra", y la estirpe de todos estos personajes está condenada "desde siempre y para siempre" al aislamiento más insondable.

La alienación de sus personajes se manifiesta, en Flaiano, en las continuas referencias que encontramos, a lo largo de su obra, a lo marciano. La enorme astronave que se eleva hacia el cielo, construida para realizar la película imposible de Guido en *Otto e mezzo*, es sin duda la imagen más inmediata para dar cuenta de esto. Guido construye sus fantasías sobre esta enorme máquina con la secreta esperanza (que era también de Flaiano) de que:

> Solo da un altro mondo –ed ecco la disperata speranza-, chissà se per manco di civiltà o se per un più compiuto possesso di essa, poteva ormai giungere qualcuno in possesso di qualità che l'uomo non sembra più capace di far proprie, benché le ponga costantemente al vertice degli obiettivi per i quali afferma di operare.[196]

Pero nosotros sabemos que la esperanza es siempre vana: el film de Guido nunca llegará a realizarse y las dos veces que los marcianos bajan a la tierra (en *Una e una notte* y *Un marziano a Roma*) la abandonarán asqueados o serán corrompidos por las costumbres terrestres.

3.1.7. Incomunicación

Si Flaiano, en toda su obra, siempre nos presenta a un individuo que es el centro único y absoluto de la historia, que se desarrolla gracias a sus reflexiones, Azcona, en sus novelas y en muchas películas (sobre todo junto con Berlanga), prefiere darnos una representación coral en la que varios personajes se amontonan

[196] Giuseppe Rosato, "Assenza di Flaiano: quando il poeta va via", en AA. VV. , *Flaiano oggi*, *op. cit*. , p. 24.

en la escena, todos con la misma importancia dentro del relato, y todos interactúan y dialogan de manera incesante, en un coro de voces y un multiplicarse de acciones creciente que refleja el caos de las relaciones en la vida cotidiana. Pero que en Flaiano un solo personaje destaque, mientras que en Azcona los personajes suelan ser múltiples, no cambia el hecho que el resultado sea una paralela situación de incomunicación.

En alguna ocasión Azcona ha afirmado: "No existe la incomunicación, lo que pasa es que no tenemos nada que decirnos."[197] Sin duda, el no tener nada que decirse es una forma, bastante profunda además, de incomunicación. En sus escenas corales, el diálogo es elemento preponderante, y en este torbellino de palabras el lector/espectador enseguida se da cuenta de que todos los personajes van a lo suyo, cada cual hablando únicamente de lo que le interesa sin prestar la mínima atención a lo que los demás tienen que decir. Ejemplar, para ilustrar esta situación, es *Plácido*. Los personajes se van amontonando en los espacios escénicos y de esta manera se van entrelazando diálogos continuos y desordenados, aunque nunca incoherentes. Veamos una escena del guión:

> COMPLEJO CASA HELGUERA- (int. noche)
> [Familia Helguera, familia de Galán, Plácido, Quintanilla y varios personajes]
>
> Del dormitorio vienen Don Matías
> y Don Álvaro. Don Matías a
> Quintanilla.
>
> Don Matías:
> Perdone... ¿cómo es su nombre?
>
> Quintanilla:
> Quintanilla, Gabino Quintanilla... Soy hijo de Don Lucas, el de la serrería...
>
> Don Matías:
> Sí... Sí... Amigo Quintanilla, hay que pensar en el traslado del enfermo...
> Ese señor, el del motocarro, ¿lo

[197] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 41.

podría llevar?

Quintanilla:

Pues... No sé, tiene prisa... Un lío con una letra... Pero se le puede hablar, está fuera, con su familia...

Don Álvaro:

Nada, lo de la letra no tiene importancia...Se le indemniza... Usted tiene que comprender: un enfermo extraño, en una noche así...

Quintanilla estornuda... Don Álvaro, obsequioso.

Don Álvaro:

¿Resfriado?

Quintanilla:

Una barbaridad...

Don Matías se ha ido a buscar a Plácido.

Quintanilla:

... Y lo malo es la sinusitis...

Don Álvaro:

Ahora va a ver usted... Yo padezco mucho del aparato respiratorio... Espere, espere...

Se cruza con Don Matías, que trae a Plácido.

Don Matías:

Quintanilla... Háblele usted... Convénzale...

Quintanilla:

Plácido... A usted no le cuesta nada...

Ahora, después de celebrar la boda, tiene que llevar al enfermo...

Plácido, violento.

Plácido:

¡Ni hablar! Yo lo que quiero es que usted me dé el dinero, y volar a casa del notario...

Quintanilla:

Esta familia...

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL CERVANTES

Plácido:

Y la mía ¿qué? Estamos sin cenar... Y eso es lo de menos... Lo que me trae frito es la letra...

Don Matías:

Pero... La letra...

A Quintanilla:

Don Matías:

Tiene que sacar al enfermo de aquí... Si pasara algo aquí, en casa, la campaña sería un fracaso... ¿No lo comprende?

Quintanilla comprende que Don Matías tiene razón:

Quintanilla:

Nada... Amigo Plácido, yo le voy a arreglar eso... Llamo al notario y le digo que se va a retrasar usted un poco... ¿De acuerdo?

Tenga en cuenta que esta familia le indemnizará por el trabajo... El dinero nunca viene mal, y por otra parte, lo de la letra se lo arreglo yo... ¿Eh?

Plácido remolonea, duda. En este instante, cuando Quintanilla va a coger el teléfono, aparece Don Álvaro con un

aparato que sirve para respirar aire
caliente, y que es una especie de careta
que se enchufa a la corriente eléctrica.

Don Álvaro:

Maravilloso... Para mí es media vida...
Va a probarlo usted...
Va a enchufarlo, pero ahora alguien
avisa en el dormitorio.

Alguien:

¡Que ha vuelto en sí! ¡Que ha vuelto en sí![198]

El propio Berlanga subraya la centralidad del tema de la incomunicación en la película:

> ...pienso que la película nos dice que la incomunicación existe. Es un hecho evidente que interesa a todos los que hacemos cine, escribimos o nos movemos un poco en el mundo. Parece ser el problema más acuciante que tenemos. Ahora bien, hay varias maneras de entender esta incomunicación, incluso de atacarla o de defenderla. Porque hay quien puede creer que la incomunicación entre las personas debe subsistir. Entonces, con esta película, me limitaría a decir que tal incomunicación es real y que la queremos disimular a base de una serie de supuestos, de una serie de ficciones. Yo señalo una ficción, que es la caridad. [...] En la película me limito a decir que tapar esta incomunicación con una caridad externa es inútil, o sea, que el mal sigue subsistiendo.[199]

Asimismo, Azcona refleja la incomunicación mostrando también a unos personajes encerrados en sus mundos y obsesiones. En *Break-up* Giovanna, la novia de Mario, busca el diálogo con él, sin saber que ya no hay esperanza, porque él está encerrado en un mundo irreal, en una pregunta metafísica a la que

[198] R. Azcona, L. García Berlanga, J. L. Colina y J. L. Font, *op. cit.* , pp. 153-156.

[199] Luis García Berlanga, "Plácido y yo", *Temas de cine*, n° 14-15, agosto-septiembre 1961. Reed. en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine, verano 1996, pp. 170-179. Edición digital en cervantesvirtual.com.

nadie puede contestar. De ahí que él conteste siempre hablando de sus globos, o con largos silencios.

Los silencios son la característica primaria de la escasez de diálogo en Flaiano. Ciertamente el ejemplo más contundente es la película que realizó junto con Michelangelo Antonioni, *La Notte*, en la que la pareja protagonista vive en dos mundos separados y distantes, ha olvidado el significado del compartir y cuando se encuentran juntos viven prácticamente en un largo silencio recíproco. Pero también en las obras literarias el protagonista pertenece a un mundo distante al de los demás, el diálogo es mínimo y superficial, basándose toda la historia en las reflexiones del protagonista. Nunca sabemos nada objetivo del mundo en el que estos personajes se mueven, porque todo está distorsionado por sus ojos. El lector se encuentra continuamente frente a situaciones claramente ambiguas, sin llegar a saber si la ambigüedad es parte del mundo objetivo o está solamente en la mente del yo que narra. *Tempo di uccidere* es una novela construida toda sobre ambigüedades y apariencias. No hay nada que se pueda considerar cierto y quede confirmado de una vez por todas. La imaginación del yo que nos cuenta su historia hace y deshace sus conjeturas acerca de los acontecimientos que ocurren a su alrededor. En medio de todas sus cavilaciones el lector tiene que analizar continuamente las informaciones que el narrador le da, sin poder, por otra parte, llegar a nada definitivo. Nos percatamos de esta ambigüedad desde el principio, a partir de pequeñas y casuales consideraciones del narrador. Por ejemplo:

> ...il sentiero era proprio là, dopo gli alberi e le pozze d'acqua. Tra quei cari alberi ricomiciava la vita e ogni cosa ripigliava la sua vera proporzione, anche la mia paura.[200]

Son palabras del narrador después de reencontrar el camino que había perdido. El volver al camino conocido y perder así la sensación de estar extraviado le hacen ver la recuperación como una salvación. Pero la ilusión se revela muy pronto, el camino lo llevará al encuentro con Mariam y a su asesinato y así el viaje del protagonista, que había empezado por el trivial motivo de encontrar a un dentista, se convierte en un viaje interior a través de la culpa y del

[200] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 16.

desengaño, y el destino final resulta ser la marginación de los dos mundos en lucha, el africano y el europeo.

3.1.8. Aburrimiento e inmovilidad

La marginación de los personajes y su incapacidad para comunicar y relacionarse llevan inevitablemente a una condición de profundo aburrimiento. Pero en estos dos autores el aburrimiento se convierte en ideología, en bandera en contra del caos del mundo moderno. Flaiano afirma:

> ...vedo nella noia una difesa contro l'ondata che questo secolo ci getta addosso di attivismo, di pensiero, di ideologie, di incitamento, di vitalismo. Ecco, io sono contro il vitalismo perché si traduce in estetismo, si traduce in manierismo e si traduce, in fondo, in malinconia. Io non sono malinconico, preferisco annoiarmi.[201]

Es la que, con respecto a Azcona, Bernardo Sánchez Salas ha llamado "teoría y práctica de la *descojonación*":

> Alguna vez me ha comentado Rafael Azcona que el estado ideal del hombre es estar sentado. Sin más. En moviéndose comienzan los problemas. El problema de la humanidad es que vamos a los sitios, hacemos cosas y decimos lo primero que nos viene. Error fatal: ahí empezamos a morir; ahí nos damos presos; ahí comienza la *descojonación*, esa especie de conspiración orbital sobre el individuo. La *descojonación* es el fastidio y el caos.[202]

El mismo Azcona afirma: "La ruina de la especie humana es decir que sí. Si dices que no, te salvas siempre."[203]

Para ambos autores el estado de gracia parece ser la calma, o, más bien, la inmovilidad. De hecho, sus personajes interactúan lo menos posible con el mundo a su alrededor. Giorgio Barberi Squarotti afirma con razón que:

---

[201] Entrevista concedida a Giulio Villa Santa en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 1230-1231.

[202] Bernardo Sánchez Salas, "Teoría y práctica de la *descojonación*", en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*. , p. 401.

[203] AA. VV. , "Versión española. La noche de Rafael Azcona", *op. cit.*

Adriano e Graziano si salvano perché non entrano nella spirale perversa della ricerca del diversivo, del nuovo impossibile. La ventura delle venture è non essere invitato da nessuna parte, non partecipare a nessuna iniziativa di moda, non andare sulla luna o su qualche altro pianeta.[204]

Pero la búsqueda del estado de inmovilidad y soledad es la última, desesperada constatación de Flaiano y Azcona. Efectivamente, ya lo hemos visto, cuando el mundo y el caos (la *descojonación*) irrumpen en la soledad del personaje sólo llevan la ruina o la muerte. Nos detendremos con más detalle sobre este aspecto a la hora de analizar las dos películas siguientes, *La cagna* de Marco Ferreri y *El Anacoreta*, de Juan Estelrich. Ahora solamente se quiere destacar la importancia de la temática del aburrimiento y de la inmovilidad como última defensa frente a lo absurdo del mundo objetivo. De todas formas, hay que hacer una aclaración importante. Porque si Azcona apuesta por la reacción contra la "descojonación" desde su escepticismo sobre toda posible forma de comunicación humana, Flaiano lo hace por la desilusión que le causa el constatar la frivolidad de toda relación. Pero, en el fondo, el italiano conserva la esperanza, aunque mínima, de que algún día podrá liberarse de esa inmovilidad, ese día en el que el hombre se haya dado cuenta de la falsedad en la que vive y las relaciones hayan vuelto a ser genuinas y verdaderas.

3.1.9. Amor y erotismo. La visión de la mujer

El aburrimiento deriva directamente de la incapacidad de relacionarse y de la consecuente incapacidad de amar. Por otra parte, en estos autores, si el amor es un sentimiento imposible o que destruye y aniquila al hombre, encontramos una profunda atención hacia el sexo y lo erótico.

Es una clase de erotismo sentida como animalidad y liberación de los instintos. Los personajes de Flaiano y de Azcona tienen frecuentemente encuentros eróticos, en una dimensión casi clásica de cercanía entre eros y tánatos. Efectivamente, a menudo el momento erótico precede el momento de muerte o, más frecuentemente, de degradación del protagonista. Después de

[204] "Flaiano narratore", recogido en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit.* , p. 43.

haberse unido a Mariam el teniente de *Tempo di uccidere* causa su muerte y desciende así al fondo de su infierno personal; Graziano vuelve de la experiencia erótica en la astronave alienígena más desgraciado que nunca (hasta le despiden del periódico) y, encima, casi orgulloso de su bajeza moral; Adamante vive de relaciones eróticas esporádicas hasta que su obsesión por una mujer, Anna Bac, le hace percibir el exuberante erotismo de ella como una condena, y esto le lleva a la perdición; y, ya lo veremos con más profundidad, Giorgio Fabro de "Melampus" se condena a la marginación por la fascinación erótica de una mujer que, por él, anula su identidad.

Lo mismo les pasa a muchos de los personajes creados por Azcona. Ya veremos cómo, en una de las posibles interpretaciones, el erotismo que entra en el universo cerrado de Fernando Tobajas en *El Anacoreta*, encarnado en el cuerpo de la bella y caprichosa Arabel Lee, le llevará a la muerte; pero también los sentimientos eróticos enfermizos de Michel hacia la muñeca determinarán su muerte; en *La Grande Bouffe* erotismo, gula y voracidad se entremezclan en el deseo de autodestrucción de los protagonistas; y, en *Los Europeos*, la búsqueda incesante de distracciones eróticas nos hace entrar en la sicología de unos personajes degradados y cínicos.

Son solamente pocos ejemplos, entre los muchos que se podrían hacer, pero pueden ser suficientes para introducir las problemáticas relaciones entre hombre y mujer, y la peculiar visión de la mujer que tienen en común nuestros dos autores.

Es un tema que ya ha sido tratado en los capítulos anteriores. En este ámbito, por lo tanto, cabría analizar más detenidamente las afinidades y las diferencias. Ya hemos hablado mucho del papel de la mujer como principal causa de la aniquilación del hombre, y veremos en las películas que se analizarán en los apartados siguientes cómo una interpretación de este tipo pueda ser válida tanto para Flaiano como para Azcona. La relación "normal" ente hombre y mujer parece no existir. Queda el sueño, la ilusión, más perfecta porque se sabe inalcanzable. En una entrevista con Italo Alighiero Chiusano, en 1972, Flaiano destaca:

> ...vede, l'amore è solo un momento, un momento fugacissimo. Appena passato, si trasforma, diventa mostruoso, non ci lascia nemmeno un po'di gratitudine. Altra cosa è il matrimonio. È raro che riesca, ma quando

> riesce è la cosa più bella che esista. Però sembra che gli uomini ormai non lo vogliano più.[205]

Pero de hecho no hay ningún matrimonio feliz en toda su obra. Puede que el único que se acerque a la normalidad sea el del cuento "Adriano", en el que la pareja (aunque el centro es siempre el hombre, y ella aparece solamente de vez en cuando) va sumiéndose en la soledad y en el aburrimiento del litoral romano en otoño, tratando de alcanzar ese ideal de inmovilidad y calma absolutas que ya hemos visto ser típico tanto de Flaiano como de Azcona. Pero no hay más que ver cómo acaba el matrimonio protagonista de *La notte*, de Michelangelo Antonioni, una pareja que ya no se reconoce y que vive engullida en la rutina y en la incomprensión, que se manifiestan en la escena final, cuando la mujer lee al marido una carta dirigida a ella, una carta que habla de un nuevo despertar, de una unión más fuerte que el tiempo y la costumbre. "di chi è questa lettera?", pregunta él. "È tua" es la respuesta.

Por lo demás, el personaje de Flaiano tiene fugaces encuentros con las mujeres, y siempre son encuentros que, en el mejor de los casos, le dejan una enorme sensación de vacío, y en el peor, le llevan a la muerte, que en Flaiano es casi siempre muerte espiritual que no llega a resolverse en suicidio, porque sus personajes son demasiado ineptos hasta para ese supremo y último gesto. Mariam, el primer personaje femenino de las obras de Flaiano, es una mujer atípica. Principalmente porque es una mujer de otra dimensión y de otro tiempo. Tiene la inocencia milenaria de un pueblo a los albores de la civilización, y el protagonista se da cuenta enseguida de la distancia insondable que hay entre los dos:

> "Peccato", dissi, "vivere in epoche cosí diverse!" Lei forse conosceva tutti i segreti che io avevo rifiutato senza nemmeno approfondire, come una misera eredità, per accontentarmi di verità noiose e conclamate.Io cercavo la sapienza nei libri e lei la possedeva negli occhi, che mi

[205] E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit*. , p. 1221. Asimismo, es importante señalar una declaración muy parecida de Azcona: "Pues yo, como sentimiento, desconfío mucho del amor porque me parece que es una cosa muy pasajera, efímera, que alcanza cotas elevadísimas en determinados momentos y luego se acaba y no queda nada. No produce más que amargura y rencor cuando se pretende consagrar, perpetuar o hacer de él un sistema de vida." (Jesús Angulo, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *op. cit*).

> guardavano da duemila anni, come la luce delle stelle che tanto impiega per essere da noi percepia.[206]

Por esta razón Mariam es tan diferente de las demás mujeres que aparecen en las obras posteriores del autor. Ella es causa indirecta de la condena del hombre, pero principalmente es su víctima, tiene que morir para que él empiece su aventura. En las obras posteriores ya no nos encontramos con esta tipología de mujer de los orígenes de los tiempos. Las mujeres que ahora aparecen en sus páginas son plenamente mujeres del siglo XX, que comparten el malestar existencial de los hombres y sus degradaciones. Lucilla Sergiacomo destaca:

> I personaggi femminili più diffusi nelle sue opere narrative e nei frammenti appartengono infatti al genere della donna modern style: emancipata, rappresentativa compagna dell'uomo o degli uomini cui s'accoppia, instancabile frecuentatrice di feste e di riunioni mondane, questa donna ha come tratti comuni della sua caratterizzazione psicologica frivolezza e inautenticità, che la spingono a darsi tutto il giorno agli amici, probabilmente per non farsi dire: "non sai vivere", come fa la bella Anna Bac di Oh Bombay! , il prototipo più convincente della donna modern style.[207]

Anna Bac y Liza Baldwin, las principales figuras femeninas de *Il gioco e il massacro*, son dos mujeres modernas, libres de cualquier inhibición o lazo social. La primera vive su vida y su sexualidad completamente centrada en sí misma, sin darse cuenta o importarle que esto pueda llevar a la perdición al hombre que cree amarla. Liza Baldwin, por otra parte, es una joven y rica mujer aburrida de la moderna sociedad neoyorquina. Por lo tanto se entrega completamente a un capricho/hombre que la haga salir de su prisión, y acaba encerrándose -y encerrándole- en una relación asfixiante.

Todo lo que hemos visto hasta ahora tiene que ser matizado si nos referimos a algunas películas de Fellini. No nos referimos, por supuesto, a

---

[206] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 21.

[207] "Le donne raccontate da Flaiano", recogido en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit*. , p. 115.

películas como *La Dolce Vita* u *Otto e mezzo*, en las que la mujer juega un papel similar al que hemos estado viendo hasta ahora, sino a algunas películas anteriores (*Lo sceicco bianco*, *La strada*, *Le notti di Cabiria*), y también a *Giulietta degli spiriti*. En estos filmes, como ya se ha apuntado en el primer capítulo, lo "femenino" cobra una importancia capital, debido seguramente a la concepción del mundo del director. Hablamos de lo "femenino" y no del personaje femenino, porque en *Lo sceicco bianco* y *La strada* no se trata tanto de la preeminencia de la mirada femenina, sino del contraste entre el mundo masculino (Ivan y Zampanò) y el femenino (Wanda y Giulietta), que se resuelve en el contraste entre la razón, la convención, la fuerza bruta por una parte, y por la otra las ilusiones, la música, el ensueño y la pasión. En suma, el mundo de lo exterior y lo objetivo contrapuesto al mundo del arte y lo subjetivo. El contraste entre los dos mundos se resuelve en *Le notti di Cabiria* y *Giulietta degli spiriti* en un absoluto protagonismo del mundo femenino, con una visión tierna y comprensiva que ofrece un notable contraste entre la rotunda condena a la corrupción de un personaje como Marcello, en *La Dolce Vita*, y la humana comprensión hacia las desventuras de la entrañable Cabiria.

La mujer azconiana tiene unos rasgos muy parecidos a la de Flaiano. Ya hemos visto que en su obra también hay unas víctimas del egoísmo masculino. Por ejemplo Odette, la francesa seducida y abandonada por Miguel después del aborto en *Los Europeos*, o Maria, la mujer mono del film de Ferreri *La donna scimmia.* No obstante las obvias diferencias con Mariam, Odette y Maria también pertenecen a un mundo que es "otro" con respecto al del personaje principal. Son mujeres que no entran en el universo cultural del protagonista, no comparten su mundo y se encuentran en una posición de debilidad frente a ellos. Pero, como Mariam en la obra de Flaiano, Odette y Maria son unos de los poquísimos ejemplos de mujeres-víctimas en la de Azcona. En Azcona las relaciones o bien llevan a la destrucción o se basan puramente en el interés personal. Paco, en *Los Ilusos*, llega a humillarse frente a Amparo para sacar de ella un poco de dinero. Su relación al principio parecía auténtica y sincera. Pero si esta es una de las pocas relaciones en Azcona en la que parece que en un determinado momento haya habido amor, no hay que olvidar que desde el principio es una relación marcada por la anormalidad. En este caso la anormalidad física de ella (le falta un brazo),

que Paco en ningún momento consigue olvidar y superar. Veamos su reacción al encontrarse con ella la primera vez:

Se acercaba una mujer rubia, de acuoso, pero agradable mirar, alta y bien formada, a la que, sin embargo, le faltaba algo para ser atractiva. Paco lo descubrió inmediatamente: le faltaba un brazo, el izquierdo.

Y poco después:

> Amparo insistía y miraba a Paco. *Está guapísima*, pensaba él. Y a renglón seguido: *Sí, pero es manca.*[208]

Por lo tanto, hay que suponer, el amor para Azcona es imposible. Y es imposible porque en la relación de pareja la mujer se convierte siempre en un peso para el hombre, tratando continuamente de aniquilar todas sus aspiraciones. Tenemos numerosos ejemplos de ello en las películas de Azcona. Ya hemos hablado de Petrita de *El Pisito* y de su inaguantable comportamiento para con Rodolfo[209]. Otro paradigmático ejemplo de un hombre aniquilado por las mujeres lo tenemos en el film de Berlanga *La boutique*. En la película el protagonista, Ricardo, no es un santo ni mucho menos. Engaña desde siempre a su mujer, Carmen, y es insensible a sus deseos y necesidades. Pero cuando su suegra le da la falsa noticia de que su mujer está muy enferma y de que le queda muy poco tiempo de vida, Ricardo cambia por completo. No es un cambio sincero, porque la consiente en todo esperando que pronto muera y lo deje libre y sin remordimientos, pero Carmen, aunque no sabe la razón del repentino cambio de su marido, se aprovecha enseguida de la situación, esclavizándolo por completo. Quiere que todo el mundo de su marido se mueva alrededor de ella, y cuando lo ha obtenido, se cansa. Ahora es ella la que lo engaña y lo excluye de su vida. Él aguanta sólo porque cree que pronto será libre, pero cuando Carmen le anuncia

---

[208] R. Azcona, *Los Ilusos*, *op. cit.* , páginas 65 y 75 respectivamente..

[209] A este propósito, se podría añadir un párrafo clave de la novela *El Pisito*: "Retuvo[doña Martina] la mano de Rodolfo entre las suyas, posesiva, acariciándosela como si acariciara al gato, y Petrita, convencida de que le estaba arrebatando lo que era suyo, se abalanzó fieramente sobre la otra: con los brazos abiertos en cruz sobre la mesa y sus manos entre las de las dos mujeres, Rodolfo tuvo la desagradabilísima sensación de estar esposado por partida doble, en los dos sentidos del vocablo y para siempre." (en R. Azcona, *Estrafalario1*, *op. cit.* , p. 217).

que ha ocurrido un milagro, que no va a morir y que nunca se librará de ella, decide matarla. Y es en ese momento cuando hasta el azar se pone del lado de la mujer: el hombre cae víctima de su propio plan homicida mientras madre e hija ya tienen fichada a la próxima víctima.

Es más o menos lo que ocurre también en *¡Vivan los novios!*, con el hombre víctima de su madre y de su futura mujer. Pero sin duda el resultado más extremo del análisis de la relación hombre-mujer Azcona nos lo da, junto con Berlanga, en *Tamaño Natural.* Michel intenta huir de su patético matrimonio y de una sociedad a la que rechaza construyéndose un mundo propio y a su medida junto con su muñeca. Ella, pasiva y hermosa, encarna a sus ojos todas las mujeres deseadas y deseables del mundo entero. Por esta razón a lo largo de la película la va llamando con nombres diferentes: ella es Brigitte y también es Camille; puede ser Monique o Cayetana, según sus deseos. Frente a ella se muestra libre de inhibiciones y, en un primer momento, feliz. Pero su felicidad dura hasta que la muñeca se convierte en una verdadera obsesión para él, en ella se concentra todo su universo y los celos empiezan a enloquecerlo. Siente celos porque se da cuenta de que la muñeca despierta los instintos más brutales y escondidos de todos los que tienen ocasión de verla. Frente a un objeto de facciones humanas en el que todos pueden proyectar sus más íntimos deseos sin temor de ser juzgados, tanto hombres como mujeres sienten despertar en sí su animalidad escondida. Michel se da cuenta de ello y empieza a detestar la muñeca, pero sabe que de su obsesión podrá librarse solamente con la muerte (de hecho, cuando en un momento de cólera contra ella la mata con un rito oriental y la encierra en su caja, él mismo enferma por el dolor de su ausencia). Pero cuando Michel muere ahogado en el Sena –¿voluntaria o involuntariamente?- otra víctima ya se vislumbra a lo lejos.

Intentemos ahora ver en concreto el porqué de una solución tan extrema como la utilización de una muñeca para representar definitivamente la disolución de las relaciones entre hombre y mujer. En la base de todo está, en nuestra opinión, la dificultad o la incapacidad de comunicación. Ésta, como ya hemos visto, es una de las características más destacadas de los personajes de Rafael Azcona, así como de los de Flaiano y, más en general, de muchos escritores del siglo XX. No nos parece que la visión misógina sea el centro de la película. A diferencia de las que hemos citado anteriormente, como *La boutique* o *¡Vivan los novios!*, en las que se reflejaba la condición de un hombre esclavizado durante

toda su vida por las mujeres (la madre, la novia/esposa) y que parecen la representación más inmediata del lema de Azcona según el cual todas las novias van convirtiéndose en mujeres gordas, insoportables y feas; *Tamaño Natural* es una reflexión mucho más profunda sobre la soledad del hombre y su dificultad para vivir en un mundo moderno que no acepta la diversidad. El matrimonio de Michel es un fracaso no porque la mujer sea una bruja, sino porque ambos viven en dos mundos separados e independientes. Comparten la rutina sin conseguir compartir nada más. Y si Michel sufre por esta situación y se refugia en los brazos de una mujer de plástico, Isabel (su mujer), también sufre y llega a humillarse frente a él cuando pretende tomar el lugar de la muñeca y es rechazada. Y la mujer de plástico no es, ni mucho menos, el símbolo de la mujer ideal, sino más bien el símbolo de la degradación absoluta de las relaciones sociales, que pueden existir solamente si el diálogo es unilateral. Michel se siente feliz con la muñeca porque con ella no tiene que enfrentarse. Con ella no hay posibilidad de diálogo ni de confrontación ni hay necesidad de ponerse en juego para ser aceptado. Por ello el film nos parece de una actualidad sorprendente, en estos difíciles momentos en los que es noticia frecuente la de parejas destrozadas por supuestas "infidelidades" a través de la red de Internet. Efectivamente, la muñeca podría ser el *chat* de los años setenta (por supuesto sin las características de fenómeno de masas que la red informática representa), un medio a través del que se puede evadir de la realidad sin necesidad de ponernos en discusión.

Como veremos, también en *El Anacoreta* lo que lleva al suicidio a Fernando no es tanto la invasión de su espacio por parte de una mujer en concreto, sino la invasión de su espacio por parte de todo lo que esa mujer representa: la sociedad de la que había querido huir, los intereses económicos, la falsedad, la mezquindad.

3.1.10. La metamorfosis

Un tema sin duda central en la obra de Flaiano es el de la metamorfosis. La obra que más concretamente aborda este tema es *Il gioco e il massacro* en el que se recogen los dos relatos largos "Oh Bombay!" y "Melampus". Como introducción a los dos relatos, Flaiano escribe:

> I manoscritti che seguono sono stati trovati in due bottiglie. Si riflettono l'uno nell'altro e si completano, ed è questo il fine che li unisce. Il primo, Oh Bombay!, racconta la trasformazione di un uomo; il secondo, Melampus, la trasformazione di una donna. Come quei suppliziati di una volta, chiusi in casse dalle quali sporgevano soltanto con la testa, essi si riconoscono e, per ingannare il tempo della pena, raccontano le loro storie, sempre meno improbabili in una societá dove la metamorfosi è una vita di ricambio, tra il gioco e il massacro. [210]

Se trata, por lo tanto, de una doble metamorfosis. La de un hombre, Adamante, que de homosexual pasa a heterosexual en un deseo urgente de "normalidad", y la de una mujer, Liza Baldwin, que se convierte en perro para huir de una sociedad que la asfixia. En ambos casos, como advierte Flaiano, "la metamorfosis es una vida de repuesto entre el juego y la masacre". La transformación es el último y desesperado intento de huida de unos personajes que se rebelan a seguir atrapados en un rol que la sociedad les ha impuesto. Por lo tanto, la metamorfosis es un impulso positivo de rechazo, aunque luego no de los resultados que el personaje esperara. No sabemos si Liza ha conseguido la felicidad en su dedicación perruna a Giorgio Fabro (pero ¡qué desoladora es la imagen que nos da Flaiano de una sociedad que te impulsa a desear ser un animal con tal de huir de ella!), pero sí sabemos que la transformación de Adamante y su obsesión por encontrar una relación normal lo llevan al fracaso y al borde de la locura.

Hay que aclarar que en Flaiano el tema de la metamorfosis adquiere un matiz bastante peculiar, irónico-crítico y, en suma, muy "flaianeo".Se trata de una visión casi de farsa de un tema que había sido tan trascendente a principios de siglo. Pero desde entonces la sociedad y los hombres han cambiado mucho, y Flaiano lo sabe. Así lo explica en una entrevista con Aldo Rosselli:

> ...perché questa società, forse, non merita altre metamorfosi. Questa società che noi vediamo, così allegrotta, correre come il mulo sugli orli degli abissi, accettando le vacanze, accettando le Canzonissime, forse non merita Kafka. Kafka andava bene nella Mitteleuropa dell'avant-guerre, cioè quando il bubbone stava crescendo e ormai si sapeva che il cancro

[210] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 674.

> c'era. Qui il malato è troppo debole e troppo frivolo per avere sintomi seri. [211]

Por lo tanto, "banalización" del tema de la metamorfosis como ulterior crítica hacia la sociedad contemporánea que solamente vive de exterioridad, pero también metamorfosis como última posibilidad de rebelión del hombre. Flaiano y Azcona se interesan por las posibilidades de rechazo del hombre hacia la sociedad y lo reflejan el primero a través de la metamorfosis y la renuncia a la propia identidad, y el segundo a través del encierro en la soledad de un mundo propio y diferente. Por ello en los apartados siguientes veremos por un lado *La cagna*, de Marco Ferreri, basada en "Melampus", y por el otro *El Anacoreta*, de Juan Esterlich, porque ambas películas comparten esta visión peculiar que tenían ambos autores.

Pero es interesante notar que también Azcona se sintió atraído, en cierto momento, por el tema de la metamorfosis. En realidad no se trata de un ejemplo muy conocido porque es un proyecto que nunca llegó a realizarse, pero puede resultar bastante interesante citarlo en esta ocasión. Entre las historias de Luis García Berlanga y Rafael Azcona que quedaron guardadas en un cajón, había una a la que ambos parecían tenerle mucho cariño. Así lo recuerda el director valenciano:

> La que más nos ha gustado a los dos de las que se nos han quedado en el cajón (ahora ya sería tarde, porque ya se han hecho muchas películas de cambio de sexo y estas cosas), es una que se llamaba *Arturo*. Era la historia de un seminarista que tenía problemas de turbación y feminidad. Se ofuscaba y se convertía en mujer.[212]

Está claro que el interés de Berlanga y Azcona no está centrado en la metamorfosis del personaje en sí, sino en una profunda crítica a la Iglesia que, siempre en palabras de Berlanga, quería "seguir tiranizando a ese personaje, aunque hubiese cambiado de sexo", y también en el hecho de que el film se podía convertir en una ocasión más de exploración en un universo erótico y perturbado

[211] Entrevista recogida en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 1212-1213.

[212] Jesús Ángulo, "De seudónimos y antónimos. Entrevista con Luis García Brerlanga", *Nosferatu*, 3, abril 2000, pp. 56-60. Edición digital en cervantesvirtual.com.

que un personaje como Arturo podía ofrecer. De todas formas, resulta evidente la curiosidad de los dos autores por un tema tan presente en la época.

3.1.11. El elemento fantástico

Estrechamente ligada al tema de la metamorfosis está la presencia del elemento fantástico. Ya hemos señalado que lo fantástico es algo bastante preponderante en la obra de Flaiano. Si en sus colaboraciones con Fellini parece prevalecer lo aéreo y fantasioso, en su obra literaria la preferencia va sin duda a lo fantástico o, mejor dicho, a lo neo-fantástico, a la inserción en el relato de pequeños elementos e indicios desestabilizadores que van más allá de la realidad externa y objetiva y que condicionan la interpretación de la historia. Se trata de pequeñas ambigüedades en la narración, en la imposibilidad, para el lector, de dar una interpretación unívoca y racional de los hechos contados. Ya he subrayado que esta es la función del pequeño televisor de Adamante, que, a través de sus imágenes, hace penetrar en la vida del protagonista un sinfín de mundos paralelos que llenan de incógnitas la interpretación del lector.

El gusto por la interpretación múltiple de la realidad le viene a Flaiano de la concepción del mundo exterior como caos y como absurdo. Siendo absurda y caótica, la realidad no puede ser interpretada unívocamente. Por ello, ya lo hemos visto, prima el intento, desde su primera novela, de construir historias basadas en la ambigüedad de la narración y en la no fiabilidad del narrador.

A pesar de la predilección por el elemento fantástico, Flaiano, ya lo hemos señalado, no es extraño a los vuelos de fantasía. Pero nunca es fantasía por el puro gusto de evasión. Siempre, bajo el aspecto desenfadado y entrañable de la fábula, se enmascara una clara intención crítica. Nos referimos, por ejemplo, al viaje imaginario en el país de los pobres en la sección del *Diario Notturno* titulada "Supplemento ai viaggi di Marco Polo",[213] evidente crítica de la Italia fascista; o a las ya citadas películas con Fellini, en las que el amor por el sueño y la fantasía del director en múltiples ocasiones se unen al contundente sentido crítico de Flaiano; o a la mismísima *Calabuch*, que ya hemos visto ser en superficie una

[213] En E. Flaiano, *Opere. 1947*-1972, *op.* cit. , pp. 285-316. Editada póstuma en una versión más completa con el título de *Il Cavastivale* en el volumen E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 121-188.

bondadosa fábula de buenos sentimientos, pero esconder una lúcida crítica a numerosos aspectos de la vida y de las costumbres españolas de la época.

Por lo que concierne a Azcona, en diversas ocasiones el riojano ha afirmado que es "incapaz de disfrutar de nada que no tenga los pies en el suelo", y, efectivamente, en la mayoría de sus películas y en sus novelas, la base está siempre sólidamente anclada en la realidad, y de allí evolucionan las deformaciones y distorsiones críticas que ya hemos analizado. Pero en ocasiones Azcona participa también en proyectos bastante fantasiosos y fantásticos. Como ejemplo queremos citar el testimonio que nos da Casimiro Torreiro en el artículo "Nosotros, que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *Gauche Divine*". Se trata del argumento de un film que nunca llegó a realizarse, ideado por Azcona junto con Jacinto Esteva. El largometraje, que debía titularse *Ícaro*, tendría un final "de película":

> El propio Julián [el protagonista], con sus contradicciones a cuestas, provocará un final realmente apocalíptico, que es el que Azcona recuerda con perfecta claridad, aunque haga ya casi 30 años que escribió el guión: munido de unas alas construidas por él mismo, se acercará a la casa de Adriano, en la que están el resto de los integrantes de la microsociedad ibicenca que frecuenta, y se lanza falsamente al vacío, del que por un fallo técnico queda colgando, perfecta metáfora visual de su propia vida, de un acantilado.[214]

Pero es evidente que el universo temático de Azcona está, en definitiva, profundamente enraizado en la realidad. Que a veces se permita una visión más fantasiosa es bastante natural y se inscribe en un derecho que tanto Flaiano como Azcona reclaman: el derecho a la contradicción.

3.1.12. El derecho a la contradicción y la confusión de los géneros

> ¿Vosotros tenéis noticia de alguien, si no se trata de un caso clínico, que sea siempre igual, que no se contradiga nunca, que disponga de un sistema de ideas cerrado y perfecto? Los hombres –y las mujeres, naturalmente- configuramos nuestras vidas con ideas que antes o después

[214] L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , p. 338.

> se convierten en material de derribo. De manera que, ¿cómo no va a haber contradicciones? Pues claro que las hay.[215]

Son palabras de Azcona que nos introducen al hecho de que en su obra, tanto como en la de Flaiano, y en su ideología no faltan contradicciones evidentes y apuestas a veces contradictorias (realidad/fantasía; pesimismo/fe en los buenos sentimientos; búsqueda de la soledad/deseo de integración, etc.), que los dos defienden afirmando su derecho a contradecirse. Es otra de las maneras que tienen de reflejar la condición del hombre moderno, un hombre que no tiene (aunque a veces lo crea) la verdad en los bolsillos y que pasa toda su vida viendo cómo sus supuestas certezas se derrumban y se reconstruyen a cada paso.

La defensa de la contradicción lleva consigo también la necesidad de experimentación con respecto a los géneros literarios (y cinematográficos, por supuesto) establecidos. Azcona viene a afirmar:

...me resisto a admitir la existencia de alguien perfectamente definido. Supongo que por eso abomino de los géneros en literatura y, naturalmente, en el cine. [...] lo que me parece estupendo es la confusión de los géneros, que es como hablar de la confusión de la vida. Eso es lo que a mí más me gusta y creo que es el camino por donde he transitado siempre.[216]

Por lo tanto, parece evidente que ambos autores aspiran a la confusión y a la experimentación con los géneros. Azcona experimenta muchísimo, sobre todo en el cine: sus comedias evolucionan hacia la tragedia y viceversa; en sus reflexiones históricas entran elementos fantásticos; un film del oeste como *Non toccare la donna bianca* se desarrolla en pleno centro de París con personajes completamente grotescos;[217] y no olvidemos esa película fuera de todo encasillamiento de géneros que es *El Anacoreta*.

---

[215] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, "Una manera de ver el mundo", en *Nosferatu*, 3, abril 2000, pp. 4-29. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[216] *Ibídem.*

[217] Por lo que concierne a la confusión de los géneros en el cine de Marco Ferreri, consúltese el artículo de José Luis Guarner, "Cómo subvertir géneros tradicionales en cuatro lecciones (que podrían ser más) a cargo del profesor Marco Ferreri, aproximadamente transcritas por el estudiante José Luis Guarner" (en E. Riambau, *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, *op. cit.* , pp. 59-66).

Asimismo, también en Flaiano la experimentación es evidente. Sobre todo en su obra literaria, el italiano evolucionó hasta el límite de la disolución de los géneros.

> "Perché non ne ho fatto un dramma?" [se pregunta el autor] Ma perché farne un dramma quando se ne può fare un film? Perché farne un film quando se ne può fare un articolo? Perché un articolo quando se ne può fare una nota?[218]

Son palabras de Flaiano recogidas en una ya citada entrevista con Gianni Rosati y, efectivamente, se trata de una pequeña reflexión de lo que ha ido haciendo en su obra. Flaiano ha experimentado con todo, ha escrito una novela (*Tempo di uccidere*), varios relatos largos (recogidos en *Una e una notte* y *Il gioco e il massacro*), relatos cortos (en *Diario notturno* y *Le Ombre bianche*), relatos cortísimos (en *Diario notturno*, *Diario degli errori*, *La solitudine del satiro*, *L'occhiale indiscreto*), hasta llegar a sus famosos aforismos, que ha diseminado por toda su obra, hasta en la novela y en los relatos largos. El autor va disgregando los géneros porque no se siente cómodo en ellos, "perché non è più possibile la struttura complessa e vasta in un mondo dove tutto è disperso, in frantumi, e si distrugge tutto ciò che c'è per rifarlo nel modo più volgare, né è neppure possibile mettervi ordine e misura" señala Giorgio Barberi Squarotti[219], destacando la importancia ideológica y temática del recurso de la disolución de los géneros. Efectivamente, no se trata sólo de una experimentación formal, sino todo lo contrario: es una continua búsqueda que el autor hace para simbolizar, en el conjunto de sus escritos, el absurdo y el caos de la época en la que le ha tocado vivir. Y si esta época superficial y mezquina bien se puede resumir a través de sus brillantes aforismos, toda su obra está llena de ellos, que se repiten idénticos a veces en contextos bastante diferentes, para significar también la relatividad de toda posible (o imposible) interpretación.

Se hace importante destacar que, para ambos autores, la confusión y la mezcla de géneros se inserta en una búsqueda constante de realismo en el arte. Un realismo que, como hemos señalado en varias ocasiones, va más allá de lo inmediatamente perceptible y que se compone de todas los matices que la realidad

[218] Entrevista recogida en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 1204.

[219] "Flaiano narratore", en AA. VV. , *Flaiano vent'anni dopo*, *op. cit.* , p. 40.

a veces esconde a una mirada superficial. Por ello, Flaiano y Azcona rechazan la estilización y la selección parcial de una realidad verosímil y universalmente aceptada que el rígido envase de los géneros siempre requiere.

3.1.13. Entre moralismo y escepticismo.

He aquí una de las más importantes diferencias entre las dos formas de enfrentarse a la realidad de Ennio Flaiano y Rafael Azcona.

Como bien ha señalado Emma Giammattei en su artículo "Tra moralismo e scetticismo"[220], la visión de Flaiano ha oscilado siempre entre la suprema fe, de origen ilustrado, en la posibilidad de las artes de llevar el hombre al conocimiento y mejorar su condición, y un profundo pesimismo sobre la época presente, que le lleva a declarar, en varias ocasiones, la inutilidad de todo tipo de arte y, sobre todo, de la literatura. Pero si, a pesar de todo, Flaiano se decide a escribir es porque no pierde nunca la esperanza de dejar, con su retrato lúcido y amargo de la Italia de esos años, un modesto aviso para los pocos hombres que aún están dispuestos a recogerlo.

De acuerdo con Geno Pampaloni, es imprescindible apuntar que:

> ... Flaiano non era uno scettico. Il suo pesimismo era allegro e corroborante; teniamoci pure sui toni bassi del vocabolario: l'alacrità della sua intelligenza era un esercizio di fede. La sua tenerissima e ben vigilata malinconia era la malinconia di un deluso.[221]

No nos parece que el pesimismo de Flaiano fuera, como afirma Pampaloni, *allegro e corroborante* y ya hemos destacado cómo ese pesimismo se va endureciendo más y más con el pasar de los años y con la desilusión cada vez más profunda acerca de la falta de valores morales en los hombres, pero sí estamos de acuerdo en destacar que el mismo hecho de escribir y de utilizar su lúcida inteligencia como pequeño grano de arena al servicio de un posible resurgimiento moral era para Flaiano un profundo ejercicio de fe. Siguiendo con las palabras de Pampaloni,

---

[220] Recogido en AA. VV. , *La critica e Flaiano*, *op. cit*. , pp. 31-41.

[221] Geno Pampaloni, "Flaiano: l'uomo e l'opera", en AA. VV. , *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1982, p. 12.

> Le due qualità di moralista e di narratore fantastico si dispongono per così dire a incrocio. La sua fantasia si esercita primariamente nelle "moralità", è soprattutto una fantasia del giudizio; e per converso il suo moralismo è agilissimo, acrobaticamente rapido, nel disincagliarsi da qualsiasi schema o ruolo, e nel riconquistare alla ragione lo spazio vitale della fantasia. [222]

Es una fe, la de la razón y la fantasía unidas en el arte como supremo esfuerzo de reconducir al hombre hacia una condición menos superficial y alienada y a la vez más genuina y profunda, que nunca muere en Flaiano, incluso en los momentos de mayor desilusión y desasosiego, como podemos ver en los pequeños relatos que componen *Le ombre bianche*, su última obra. Son relatos en los que la fantasía, la creatividad y las ilusiones luchan contra el aburrimiento y la banalidad de la vida cotidiana. Flaiano los introduce casi como un testamento ("Poiché la realtà comincia a superare la satira, penso che sia tempo di raccogliere queste ombre bianche [...] Credo che insieme narrino la storia di un io che detesta l'inesattezza ed è stato sopraffatto dalla menzogna."[223]), testamento cuya esencia podría ser resumida en una pequeña iluminación ya citada en este trabajo: "Andiamo a cena. E che ci sia Sheherazade."[224]

Por lo contrario, Azcona nunca adquiere una postura moralizante. Su escepticismo es profundo e inmutable desde el principio. Veamos lo que declara Josefina Aldecoa:

> Sin embargo Rafael Azcona no trata de llevar al hombre al camino recto. No es un iluminado ni un justiciero sino un escéptico. El escepticismo es una de las claves fundamentales, en mi opinión, de la obra literaria de Rafael Azcona.[225]

Efectivamente, se puede afirmar que el pesimismo de Azcona es aún más profundo e impenetrable que el de Flaiano. Es un pesimismo que no está amparado por la fe en la razón y menos aún por la esperanza de que la fantasía y

[222] *Ibídem*, p. 16.

[223] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit*. , p. 1190.

[224] En el relato "Il califfo incontentabile", *ibídem*, p. 1218.

[225] En el prólogo al volumen de R. Azcona, *Estrafalario 1*, *op. cit*. , p. 20.

la imaginación puedan, en un futuro quizás lejano pero posible, mejorar las cosas. Azcona no pretende proponer solución alguna, simplemente quiere reflejar su particular visión del mundo para ponerlo todo en discusión y reflejar también a los hombres que le rodean y sus tragicómicas situaciones para reírse un poco con ellos y de ellos y, de paso, de sí mismo.

3.2. *El Anacoreta* y *La cagna*/ *Melampo*

"Incluso hay otras películas de Ferreri, como *La cagna* –otro retrato límite de una pareja- que también se podría pensar que está escrito por Azcona."[226] Son palabras de Juan Carlos Frugone que nos sirven para señalar una vez más cuánto se acercan los universos de Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Porque, a pesar de que *La cagna* podría parecer escrita por Azcona, el riojano no colaboró en la realización de esta película que está basada –he ahí lo sorprendente- en el relato de Flaiano "Melampus". Es por esta razón que en el presente apartado se analizarán dos películas bastante significativas: *La cagna*, de Marco Ferreri, y *El Anacoreta* de Juan Esterlich. Ambos filmes se basan en dos cuentos originales de Flaiano (la primera), y Azcona (la segunda), y han sido reunidos en este capítulo sobre las afinidades y las diferencias de los dos autores porque en ellos se encuentran ejemplificadas muchas de las temáticas comunes que hemos estado viendo hasta ahora y porque ambos constituyen una importante última síntesis del pensamiento de nuestros autores antes del fallecimiento de Ennio Flaiano en 1972.[227] Antes de seguir con el análisis paralelo, tenemos que precisar que *La cagna* es una película que Marco Ferreri ha realizado basándose en el relato "Melampus", no en el guión anteriormente escrito por Flaiano[228], y que de este relato ha extraído algunos elementos, excluyendo muchos otros que para Flaiano eran imprescindibles. Por lo tanto, guardando el film de Ferreri un parecido bastante lejano con el guión y el relato de Flaiano, al momento de analizar las idas

[226] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 77.

[227] En realidad, *El Anacoreta* es de 1976, por lo tanto posterior a la muerte de Flaiano, pero el relato en el que el film está basado es, según testimonia el mismo Azcona, mucho anterior a la efectiva realización de la película, siendo todavía de la época de su colaboración en *La Codorniz*.

[228] Publicado por Einaudi en 1978.

del autor sobre este film, nos centraremos más en el guión por él escrito (*Melampo*), que en la efectiva realización de Ferreri.[229]

3.2.1. *El Anacoreta*, ficha técnica y artística

El Anacoreta, 1976.
Director: Juan Estelrich;
Argumento: Rafael Azcona;
Guión: Rafael Azcona y Juan Estelrich;
Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Martine Audo, Jose María Mompin, Charo Soriano, Claude Dauphin, Maribel Ayuso, Isabel Mestres.

Argumento: Fernando Tobajas es un moderno anacoreta que, hace ya once años, ha decidido encerrarse en su retrete. De su cuarto de baño Fernando no sale nunca, pero en él puede entrar todo el que quiera: su mujer Marisa, el amante de ella Augusto, su hija Sandra, la criada Clarita... El único contacto que Fernando mantiene con el mundo exterior es a través de unos mensajes que escribe y encierra en tubos vacíos de aspirinas, para descargarlos luego por el retrete, sin creer, en el fondo, que lleguen a ninguna parte. Pero un buen día un detective se presenta en casa de Fernando con la noticia de que alguien se ha enterado de su existencia por medio de uno de esos mensajes. Fernando se entera de que se trata de miss Arabel Lee, una joven mujer que, según le informa inmediatamente el detective, mantiene relaciones con el millonario Mr. Boswell. Al cabo de pocos días la misma Arabel, mujer preciosa, se presenta en casa de Fernando con la declarada intención de sacarle de su encierro. Arabel se gana rápidamente (por medio de su dinero) a toda la familia de Fernando para que la ayude en sus planes. El anacoreta se da cuenta enseguida del capricho de la mujer, pero no puede evitar empezar a sentir algo por ella, hasta que llega a enamorarse. Dos veces Mr. Boswell se presenta en casa de Fernando para recuperar a Arabel, y, no habiendo conseguido corromper a Fernando para que salga de su aislamiento, maquina un plan infalible: se lleva a toda su familia y les deja, a él y a Arabel, solos y sin

[229] Para una detallada y completa crónica del génesis del guión/relato/film de Flaiano/Ferreri, véanse las notas de Aldo Tassone en Ennio Flaiano, *Melampo*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 153-169.

dinero. Boswell sabe perfectamente que de esta manera Fernando se verá obligado a salir, por lo menos para no morirse de hambre. Efectivamente, los dos consiguen resistir muy poco sin la ayuda externa y al final Fernando tiene que tomar la decisión de dejar para siempre su retiro, junto con Arabel. Pero la mujer, que en principio estaba dispuesta a quedarse con él en su encierro, no está dispuesta a hacerlo cuando él salga y se convierta en una persona normal, una más. Por lo tanto Fernando, de nuevo solo y esta vez definitivamente, se arroja por el balcón.

3.2.2. *La cagna*, ficha técnica y artística

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La cagna, 1972.
Director: Marco Ferreri;
Argumento: Basado en el relato original de Ennio Flaiano "Melampus";
Guión: Marco Ferreri, Ennio Flaiano, Jean-Claude Carriere;
Intérpretes: Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Corinne Marchand, Michel Piccoli.

Argumento: Giorgio, pintor francés que vive retirado en la soledad de una isla desierta, con la sola compañía de su perro, Melampo, se encuentra un día con la preciosa Liza, una joven cuyo carácter complejo y a veces incomprensible la ha llevado a abandonar a los compañeros con los que iba de viaje por esas islas. Liza empieza con Giorgio una relación cada vez más excluyente, llegando al extremo de matar a Melampo para poder convertirse ella misma en su perro y su única compañía. Pero un día el hijo de Giorgio llega a la isla con la noticia de que su madre ha intentado suicidarse. El pintor tiene que volver a casa y deja a Liza de guardia en la isla, con la promesa de que pronto volverá. Pero Liza se presenta en su casa en París, ante su mujer y su hija. Giorgio lee la incomprensión en los silencios de su mujer y decide volver a la isla, junto con su fiel Liza. Pero allí las cosas van haciéndose cada día más difíciles, sobre todo por la falta de comida y el mal tiempo. Por ello, Giorgio decide reparar su vieja avioneta y dejar definitivamente su isla, acompañado por Liza.

Argumento de *Melampo:* Giorgio Fabro, guionista y escritor de mediana edad que lleva en Nueva York algunos meses y está por marcharse, se encuentra un día con

la joven y fascinante Liza Baldwin, con la intención de entregarle su perro, Melampo. Pero las cosas no van como el hombre había planeado y Giorgio acaba quedándose con el perro. Y con Liza. Porque, a partir de esa situación casual, Giorgio y Liza empiezan una relación intensa y excluyente. Giorgio no vuelve a Italia y se muda con Liza a la casa de campo de ella, en Chappaqua. Progresivamente, va dándose cuenta, en principio con asombro y luego con paulatina preocupación, de que Liza va asumiendo unos comportamientos muy extraños. En suma, de que está transformándose en un perro. Ella se entrega completamente a él como un perro a su amo y la situación perdura hasta que Giorgio, un poco angustiado por las inesperadas reacciones de Liza, llama a un amigo psiquiatra, Murphy. Liza, dándose cuenta de la "traición" de Giorgio cambia por completo de actitud, y vuelve a ser la mujer mundana y frívola de antaño, desinteresándose por completo de él. Pero Giorgio, con esta nueva Liza, se siente perdido y no sabe recuperar su libertad. Cuando ella decide dejarlo, él arroja nerviosamente un pequeño bastón al agua, y Liza se tira, nuevamente perro, a recogerlo.

3.2.3. La huida hacia la soledad

Cuenta Azcona, sobre el génesis de *El Anacoreta*:

> Paco Molero le dice una noche a Juan Esterlich que Alfredo Matas necesita una película española para poder importar cine americano; si Juan se compromete a dirigir un *spaghetti western* que cueste menos de catorce millones de la época, la cosa está hecha. Yo, metiéndome en lo que no me llaman, le digo a Juan que con aquel dinero sólo puede hacer un *western*, *spaghetti* o no, que se desarrolle en un retrete, y como es de noche y tomamos copas, yo me acuerdo de algo que he escrito en *La Codorniz* sobre un tipo que decide encerrarse en el baño de su casa. Y de ahí sale la película.[230]

[230] Declaraciones de R. Azcona a E. Riambau y Casimiro Torreiro, en "Entrevista. Una manera de ver el mundo", *op. cit.*

Así pues, a partir de un antiguo cuento suyo[231], Rafael Azcona construye, junto con Juan Esterlich, una película que lleva hasta sus últimas consecuencias algunas temáticas sobre las que había estado reflexionando a lo largo de muchos años. No hay que olvidar que 1976 es también el año de *L'ultima donna* de Marco Ferreri, que pocos años antes había colaborado en *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno* (1974) de Luciano Salce y en *La Grande Bouffe* (1973) de Marco Ferreri y que al año siguiente participará en la realización de *Ciao maschio* de Ferreri y de *Mi hija Hildegart* de Fernando Fernán Gómez. Por lo tanto, se aprecia enseguida que *El Anacoreta* se inserta en una posición importante dentro de la investigación de Azcona sobre el poder de destrucción de la mujer. Se trata de mujeres que sobreviven siempre al hombre que han destruido o humillado, aunque con diversas matizaciones. No obstante, hay que subrayar una vez más que Azcona nunca se interesa por la mujer como argumento único y central (aunque, por ejemplo, en 1975 participe en un film como *Pim, Pam, Pum...¡Fuego!* de Pedro Olea, que nos presenta a un personaje femenino central y psicológicamente profundo y completo: Concha Velasco /Paca) y que esta es una

[231] Parece interesante señalar por entero una parte del artículo de Casimiro Torreiro, "Nosotros que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *gauche divine*" (en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit*. , pp. 327-343) que atestigua una pequeña polémica que tuvo Azcona con el director Jacinto Esteva en merito a la "paternidad" de la idea de *El Anacoreta*: "Las relaciones de amistad entre Azcona y Esteva continuaron todavía un tiempo más, a pesar del definitivo alejamiento del segundo del cine, aunque se verían luego perjudicados por un episodio amargo, que de alguna manera clausura abrupta y tristemente los años de la bohemia barcelonesa de ambos. El origen del conflicto fue otro proyecto, *El Anacoreta* (1976) de Juan Esterlich, con quién Azcona escribió un guión que, según el guionista, se basaba en un cuento publicado años antes por él en *La Codorniz* [...]. A pesar de la existencia de ese cuento anterior, Esteva sostenía que la idea del film era enteramente suya, y de hecho, envió a sus abogados al propio guionista, con el fin de que desistiese de figurar en los créditos del film. El asunto no llegó a mayores, y Azcona afirma todavía hoy que jamás se tomó a mal el asunto, y que su consideración personal por Esteva quedó intacta, a pesar del desagradable asunto de los abogados. No es menos cierto que, con el título de *Adiós, mundo cruel*, Esteva había patentado una sinopsis argumental en el Registro de la Propiedad Intelectual de la ciudad condal, con fecha junio de 1975, número de depósito legal B. 25.276/1975, argumento que se parece mucho al film de Esterlich. Y no lo es menos que el propio Esteva, haciendo efectivo su rechazo frontal contra la realidad, terminaría por encerrarse en su lavabo, donde mucho más radicalmente que el personaje de *El Anacoreta*, moriría un día de septiembre de 1985, a consecuencia de la masiva ingestión de drogas." (p. 343).

de las razones de la ruptura de su colaboración con Ferreri, que se va interesando por el universo femenino como polo positivo y vital, en contraste con la inmovilidad y pérdida de valores del hombre, como ya empezaba a vislumbrarse en *Ciao maschio*. Asimismo, tampoco Flaiano, en ningún momento, quiso hacer una película centrada en el personaje femenino, ni mucho menos una película misógina. En los "Appunti su *Melampo*", apunta:

> ... io vedo il "mio" film, non un film che vedrebbe ad es. un De Sica (e sarebbe un film di grande successo, non ne dubito) o come lo vedrebbe uno dei nostri giovani misogini o simbolisti, cioè un film contro la Donna, e contro il Sistema. Questa è soltanto la storia di due persone che devono bene o male continuare a vivere nella società, con una certa malinconia e qualche paura.[232]

En efecto, lo que le interesa a Azcona es el punto de vista masculino, en el que el universo femenino entra como un viento arrasador y destructor. Y precisamente esta puede ser una de las interpretaciones clave de la película *El Anacoreta*.

Asimismo, Ennio Flaiano estuvo trabajando muchos años en un guión que hubiera querido dirigir él mismo (aunque nunca tuvo la ocasión), y que llevaba el título, como ya hemos visto, de *Melampo*. Cuando se dio cuenta de que nunca llegaría a realizar el film, Flaiano trasformó el guión en cuento, con el título de "Melampus", y lo publicó junto con "Oh, Bombay!" en el volumen *Il gioco e il massacro* en 1970. Dos años más tarde Ferreri realizó su adaptación a la gran pantalla, aunque es consabido que el resultado no pareció satisfacer a Flaiano.[233]

De todas maneras, *La cagna* / *Melampo* / "Melampus" recoge unas temáticas esenciales y constantes en Flaiano, a partir, como ya se ha subrayado en el caso de Azcona, por la centralidad de la mirada masculina.

---

[232] En E. Flaiano, *Melampo*, *op. cit.* , p. 133. También en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 887.

[233] En *La solitudine del satiro* escribió: "Sono stato a vedere di soppiatto un film tratto da un mio racconto e non l'ho riconosciuto. Eppure intorno a me si parlava di diritti e di proprietà d'autore. Eccomi dunque decaduto dalla mia qualità di autore" (en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , pp. 719-720).

Por lo que concierne a las dos mujeres tentadoras de las películas, Arabel Lee es una hermosa mujer mimada y consentida y, por lo tanto, aburrida de la vida y siempre en busca de continuas diversiones. En esto, Arabel se parece mucho a Liza Baldwin, la bellísima joven de la alta sociedad neoyorquina en *Melampus* (en *La cagna*, la chica es francesa, pero también de la alta sociedad) que Flaiano nos presenta de esta manera:

> Il quadro è quello di una ragazza moderna sull'orlo della nevrosi: sfugge il matrimonio, odia la famiglia, ha fatto la modella per fotografi, anche lei!, ma tutto quel mondo del Greenwich Village le viene ora alla gola come un cibo guasto.[234]

Ambas pretenden salir del aburrimiento de sus vidas y se proponen (consciente o inconscientemente) un desafío, y ambas lo hacen a expensas de un hombre. En el caso de Arabel el desafío es un anacoreta de mediana edad que lleva once años alejado del mundo exterior. Fernando, el anacoreta, si no llega a ser feliz en su encierro, por lo menos vive tranquilo en esa inmovilidad que tanto Azcona como Flaiano han declarado ser la condición ideal del hombre. De ese personaje tan peculiar se encapricha Arabel, y sobre este punto es clara y sincera desde el principio:

> Arabel a Fernando: "No me iré hasta que consiga hacerle salir de aquí"
> Fernando: "Pero... ¿por qué?"
> Arabel: "Puede que resulte divertido, ¿no le parece?".

De esta manera, y desde el principio, queda muy clara la intención de Arabel, que, al final de la película, conseguirá exactamente lo que se había propuesto al principio. Por lo tanto, no tardamos en darnos cuenta de que Arabel es un personaje completamente sin importancia, si no con respecto a su "misión" hacia Fernando. Todo el film está centrado en él y ella no evoluciona en lo más mínimo a lo largo de la película. Arabel no interesa como personaje, y por lo tanto no es analizada psicológicamente, sino como símbolo de corrupción, como representante de todo lo "exterior" que llega a derrumbar el universo cerrado y pacífico del protagonista.

[234] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit*. p. 770.

En este sentido, Liza Baldwin es un personaje diferente. Comparte con Arabel el mismo cansancio hacia la sociedad y busca una manera para salir de él. Pero, al revés de lo que ocurre en el film de Esterlich, la necesidad de huida de Liza es mucho más profunda. No se trata de un capricho de una semana (este es el tiempo que le ha concedido a Arabel el millonario Mr. Boswell para sus breves "vacaciones"), sino de una necesidad tan fuerte que se impone por sí misma, llevando a un cambio mucho más radical (su transformación definitiva en perro) aunque inconsciente. Por lo tanto, Liza evoluciona a lo largo de la película, al contrario de su compañero, Giorgio Fabro, uno de los tantos ineptos de Flaiano que se deja arrastrar por la mujer por motivos que, naturalmente, no comprende. En el film de Ferreri, sin embargo, Giorgio pierde sus características de ineptitud e indecisión. Es él quien ha escogido la soledad de su isla desierta, vive allí desde antes de la llegada de la mujer. Además, después de que Liza, en el film, ha matado a Melampo, es él quien la adiestra a comportarse como un perro: "Tu mi devi ascoltare quando parlo. Perché il mio cane mi ascoltava...".

El hecho de que Liza sea un personaje retratado con profundidad psicológica, no quiere decir que la atención de Flaiano esté enfocada en la mujer. Lo que le importa, y le ha importado siempre, es la reacción del hombre frente a situaciones inesperadas. Es un tema recurrente desde el principio de su obra y es el centro de su búsqueda: ¿cuál es la reacción del teniente frente a la muerte de Mariam?, ¿cuál es la reacción de Graziano frente a su experiencia extra terrestre?, y ¿cuál es la reacción de Adamante frente a las verdades distorsionadas de su pequeño televisor? Así llegamos al tema central de esta obra: ¿cuál es la reacción de Fabro frente a la prodigiosa transformación de Liza? La respuesta es siempre la misma: ninguna.

Por lo tanto, los personajes de las dos películas/guiones difieren bastante en algunos aspectos, aunque coinciden en muchos otros. Fernando es, en cierto modo, un personaje activo. Pero activo como lo pueden ser los personajes de estos autores, los antihéroes modernos: Fernando es activo en su apuesta por la pasividad. Fabro, por lo contrario, en el guión de Flaiano es un personaje completamente pasivo. Se deja llevar por las situaciones sin saber reaccionar y sin saber siquiera lo que quiere. En el relato, por ejemplo, se convierte en el amante de Florence Baker sin que ella le importe demasiado, y es incapaz de construir una relación con ella. Es incapaz de reaccionar cuando la mujer le informa que va

a casarse con otro, y tampoco sabe si este hecho le molesta o no. Lo mismo le ocurre con Liza. Cuando se da cuenta de su transformación, la nueva situación parece pesarle pero no hace nada para dejarla y liberarse definitivamente de ella (en el relato, sólo es capaz de guardar en un cajón su billete de vuelta, por si algún día...). Pero en el momento en el que parece que Liza ha vuelto a ser la de antes y empieza a despreocuparse de él, es él mismo el que se condena de nuevo a su prisión compartida y aborrecida, propiciando de nuevo la transformación de la mujer.

De todas formas, como las dos mujeres, también los dos hombres acaban huyendo de la sociedad, y el motivo por el cual lo hacen les acerca a todos: el aburrimiento.

Que Fernando huya del mundo a causa del aburrimiento que éste le provoca queda claro desde el principio. Es la misma Arabel quien se informa por los motivos de su reclusión, y él le contesta: "No sé, digamos que me aburría fuera." "¿Y aquí se divierte mucho?", pregunta ella maravillada. "Mucho, y si me aburro, me aburro a mí mismo, no me aburren los otros."

En realidad, la reclusión de Fernando no es, ni mucho menos, una reclusión total. Por su retrete/universo pasan muchas personas, su familia, los vecinos, las criadas, etc. Juan Carlos Frugone acierta cuando habla de que, en principio, se trata de una soledad relativa, y cuando añade: "Pero la soledad real, drástica y final, llega a partir de que existen Arabel y el amor. Es decir, la soledad se materializa a partir de no querer estar solo".[235]

Sin duda este es el punto central de la cuestión. La huida del mundo (o, mejor dicho, de la sociedad y de las inevitables constricciones sociales) es una elección activa de Fernando. Y, parece casi absurdo, pero es así, es una huida hacia su libertad. Un poco como el personaje interpretado por Michel Piccoli en *Tamaño natural*, Fernando, en su retrete, puede mostrarse y actuar exactamente como él es. Se desentiende de todo lo que no le interesa y mantiene solamente las relaciones que le apetecen. En este sentido, la intromisión de Arabel en su mundo lo lleva a la destrucción porque a partir de la llegada de la mujer Fernando empieza a desear su presencia y, sobre todo, añorarla en su ausencia. Doce años de inmovilidad son trastornados desde la primera aparición de esta moderna reina

[235] J. C. Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, *op. cit.* , p. 101.

de Saba. Fernando se corta el pelo, compra bebidas caras y deja que, en suma, las convenciones sociales empiecen a entrar en su universo particular en el que, hasta aquel momento, vivía siguiendo sus propias leyes.

El aburrimiento también es el eje central en la existencia de Giorgio Fabro. En realidad, en el film de Ferreri no sabemos nada de él, de sus intenciones y de sus pensamientos profundos. Cuando grita, para reafirmarse en su autonomía e independencia: "Io faccio quello che voglio!", su hijo inmediatamente lo devuelve a la realidad preguntándole: "E cos'è che vuoi?", pregunta a la que, por supuesto, no sabe qué contestar. Sin embargo, en el guión de Flaiano, el aburrimiento parece ser causa y efecto de su incapacidad para vivir. Ha llegado a Nueva York para escribir el guión de una película pero (como es habitual en todos los personajes de Flaiano) no consigue acabarlo y tampoco que sus ideas le gusten al productor. Su incapacidad creativa se refleja en su incapacidad para actuar en la vida. Quiere y no quiere volver a Roma, quiere y no quiere seguir en Estados Unidos, quiere y no quiere mantener una relación con Florence... . Así, cuando empieza su relación con Liza, en un principio ni se da cuenta de que sus mundos se van clausurando poco a poco, y de que la relación con ella le está alejando de todos. Lo que al principio parecía un agradable paréntesis en la casa de campo de ella se va convirtiendo en su cárcel. Pero cuando llega a darse cuenta de esto no sabe reaccionar. Fabro simplemente espera. Espera a ver cómo evolucionará la transformación de Liza y se reserva para el futuro la posibilidad de cortar esa relación que le parece tan asfixiante. Pero nunca llegará a hacerlo, y en el momento en el que Liza, que ha recuperado ya su antigua forma de ser, decide separarse de él, reacciona como si le hubieran arrebatado lo suyo y vuelve a sumirse, ¿esta vez voluntariamente?, en esa relación que tanto había llegado a detestar. La pasividad de Fabro es total. Veamos, en el cuento "Melampus", el momento del comienzo de la relación entre Florence, la secretaria, y el protagonista:

Florence Baker è venuta stasera in albergo nella tenuta del weekend, pantaloni, una vecchia maglietta color vino,e una borsa: stavolta piena di tegami e bottiglie. Era allegra e disordinata, come mai l'avevo vista prima. L'intesa era che avremmo cenato in fretta con dei panini e lavorato un poco. E ci saremmo rivisti il giorno dopo, domenica, per dare un colpo finale alla storia, che ora mi sembrava buona, così articolata in racconti brevi e lunghi.

> Invece ha portato delle bistecche e del vino francese, che è l'oscuro simbolo del peccato. La cosa è cominciata nella cucinetta, dove le ho tolto i pantaloni, lei intenta alle bistecche dicendo: "No, please, no", ed è continuata sul divano, e poi sul letto, dove adesso dorme.[236]

Y lo mismo ocurre en el guión:

> Giorgio: Devo andare.
> Florence: Non vuoi restare a cena? Tu hai bisogno di distrarti... (*Pausa*). A parte il fatto che
> ti conosco *de prima* e non è più nemmeno... infedeltà.
>
> Giorgio si alza e resta fermo.
>
> Florence: Levati la giacca.
> Giorgio (*si leva la giacca*) Perché?
> Florence: Vuoi cenare adesso o *dopo*?
> Giorgio: Devo tornare a casa. mi aspetta per la cena.
>
> Dissolve su:
>
> Un'ora dopo, nello stesso ambiente. Giorgio e Florence hanno finito di cenare. Sono al caffè e ai liquori...[237]

Fabro se da perfectamente cuenta de lo que ocurre a su alrededor, pero nunca hace nada para liberarse. Cuando Liza se va convirtiendo en perro, él lúcidamente analiza la situación y parece encontrar sus motivaciones (motivaciones que, por supuesto, nunca sabremos si son las verdaderas de Liza, en el supuesto de que las tenga). Veamos otro párrafo de "Melampus":

Credo di aver capito. Il piano di Liza Baldwin ha il pregio dell semplicità: fiaccarmi, mettermi nella condizione di perdere giorno per giorno la capacità di reagire, presentarmi un mondo in cui l'unica dimensione possibile è lei stessa: tutto in lei, niente fuori di lei: fino alla deliziosa distruzione della mia ultima volontà.

---

[236] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano*, Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 754-755.

[237] E. Flaiano, *Melampo*, *op. cit.* p. 50-51.

> Poiché scrivo già di malavoglia, lei vuol impedirmi di scrivere affatto, sollecitandomi e ammirandomi. Poiché il suo corpo mi piace, me lo offre senza riserve e senza commenti. Essa deve annullarsi, ma diventare una presenza insostituibile, pena la mia solitudine.[238]

Destruir su última voluntad. Éste, según Fabro, es el fin último y secreto de Liza Baldwin. Pero aquí, una vez más, nos encontramos frente a uno de los tantos indicios de ambigüedad que Flaiano disemina en su obra. Una vez más, de esta pequeña y al parecer casual afirmación, nos percatamos de que todo lo que estamos leyendo, toda la interpretación que el narrador/Fabro nos da de los hechos puede ser completamente errónea. Porque ¿de qué voluntad habla? La suya es una voluntad que nunca ha existido, y bien nos damos cuenta de ello a lo largo de todo el guión/relato.

Sin embargo, aunque la actitud de Fernando y la de Fabro son, como hemos estado viendo, bastante diferentes, el resultado último es el mismo. La mujer, como representante de una exterioridad que ya no es rechazada, se convierte en un elemento fundamental en el universo del hombre, un elemento al que sabe no poder renunciar jamás, *"pena la mia solitudine"*, como bien se da cuenta Fabro. Y no se trata de la soledad parcial que Fernando iba buscando, sino de una soledad aterradora, porque ambos saben que caer en ella equivale a la muerte, física o psicológica.

Ahora cabría analizar con más profundidad qué representa la mujer en estas dos obras. Ya hemos visto que Arabel y Liza son dos personajes muy parecidos y a la vez muy diferentes. Ambas son jóvenes, guapas y están cansadas de la sociedad en la que viven. Por lo tanto tienen un objetivo común: salir de la rutina buscando una alternativa que les permita escapar de ella, y acaban con el mismo resultado, llevando a la destrucción al hombre que han elegido como medio de evasión.[239] Pero las afinidades entre ellas acaban aquí. Las diferencias son bastante más profundas. Arabel, ya lo hemos visto, es un personaje sin ningún

[238] E. Flaiano, *il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 800-801.

[239] Esto no ocurre, sin embargo, en la película de Ferreri, en cuyo final la partida de los dos protagonistas juntos, aunque pueda preludiar un regreso a la situación inicial, no comporta la derrota del hombre que, en suma, sigue con la vida que él mismo ha escogido, porque a él, compartir su soledad con Melampo o con Liza, le da lo mismo.

espesor psicológico, su único objetivo es la diversión, el tomarse una semana de vacaciones para salir de su aburrimiento. Incluso cuando parece haberse enamorado de Fernando y decide quedarse con él cuando todos los demás lo han abandonado, lo hace más como una pequeña venganza de niña mimada que ha sido ofendida por la intrusión de su amante, Mr. Boswell. Liza, por lo contrario, es una mujer mucho más profunda. En realidad, en la versión del relato, no podemos estar nunca seguros de sus motivaciones, porque sabemos que los ojos que nos la presentan la interpretan a su antojo.[240] Pero el destierro interior de Liza es mucho más profundo que el de Arabel. Flaiano, en el guión, nos lo explica explícitamente:

> Liza intuisce (o ragiona) che la felicità è nella sua degradazione a cane, e stimola l'uomo a seguirla in questa strada. L'uomo –per debolezza, per amore, per età- si adagia prima in questa proposta, poi si inquieta e si ribella; e infine –quando Liza cambia- la rimpiange. Anche lui non crede troppo alla vita, alla società, al mondo, e cerca un rifugio. Crede di averlo trovato prima nella letteratura (a New York, lontano dalla patria); poi si accorge che la sua destinazione è Liza.[241]

Para ella la huida es una necesidad vital y la transformación un desesperado intento de salvación. Si en su huida arrastra a Fabro lo hace pensando

---

[240] Es interesante notar que las interpretaciones sobre el comportamiento de Liza son muy variables, de modo que el lector se encuentra en un perpetuo estado de incertidumbre. Casi al final del relato, por ejemplo, se nos da otra clave interpretativa, la del psicólogo: "Per me Liza è un'attrice. [...] Un'attrice con un solo spettatore. Te. E ci caschi sempre. [...] Liza ha sentito la difficoltà dei rapporti col suo mondo circostante e inmediato, e la necesità di renderli più semplici, naturali, animali. La degradazione canina accettata, anzi, inventata da Liza Baldwin come fuga dalla relatà, quella realtà che l'intelligenza non riesce più a coordinare, e che l'istinto può rendere forse abitabile. Ma tu non capisci la commedia, non capisci lo sforzo di Liza Baldwin per salvarsi con te. La tratti ansiosamente, resisti alla sua fuga, invece di metterti anche tu ad abbaiare. E chiami me. A questo punto Liza Baldwin ti punisce portando il gioco fino in fondo." (en E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en Ennio Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 841-842). El mismo Flaiano, en el guión, avisa: "Liza si volge verso di lui [el psicólogo] e lo guarda con una strana espressione di invito. Considera ormai Murphy il *suo* padrone. Ma non capiremo mai se fa sul serio o se giuoca anche –anzi, soprattutto- con Murphy", p. 90.

[241] E. Flaiano, "Appunti su *Melampo*" en E. Flaiano, *Melampo, op. cit.* , p. 132-133. También en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 886-887.

en salvarle a él también, no en condenarle. Y cuando él llama al psicólogo para que la "cure"[242], ella lo comprende todo, comprende que para él ese estado de cosas equivale a una condena y se siente traicionada y ofendida. Y le da la oportunidad de liberarse. Vuelve a ser la de antes, vuelve a dejar entrar el mundo exterior en su vida y se desinteresa de él. Hasta llega a dejarlo. Y en ese momento es él el que no tiene el valor para acabar definitivamente y hace que la situación vuelva a ser la de antes.

A pesar de esta clara diferencia, hay que subrayar una vez más que lo que importa, dentro de las obras que estamos analizando, no es la mujer en sí misma, sino lo que ella representa para el hombre y por qué el hombre se deja destruir por ella. Sin duda alguna, en un primer nivel interpretativo, en ambas obras se subraya el papel de la mujer como destructora del hombre. Efectivamente, Liza y Arabel son dos mujeres caprichosas que piensan solamente en sí mismas y en sus propias necesidades, y no se detienen un momento a pensar que lo que para ellas puede ser una diversión (Arabel) o una evasión (Liza) para los hombres que han escogido como pretexto de fuga se convierte en una definitiva condena. Pero las dos obras van más allá de la simple reflexión misógina. Es cierto que éste es el motivo principal de algunas películas en las que sobre todo Azcona colaboró. Ya hemos visto los ejemplos de *¡Vivan los novios!*, *La boutique*, *Una storia moderna: l'ape regina* y otros. Pero ya con *Tamaño Natural* hemos empezado a notar una sensible diferencia. En este último film, así como en *El Anacoreta* y en *La cagna*, la mujer ya no es analizada y condenada sólo por sí misma (que lo es), sino también por todo lo que ella representa.

En dos universos cerrados (el de Fernando, como el de Fabro en el film de Ferreri, en el verdadero sentido de la palabra, el de Fabro del guión de Flaiano en un sentido más amplio porque, aunque él no se encierra físicamente, se encierra a todo lo exterior, a toda relación y experiencia que puedan ir un poco más allá de la rutina más monótona[243]) como los de los protagonistas de estas películas, entra la

[242] Aunque, incluso en este caso, quedamos en la ambigüedad con respecto a las intenciones de Fabro, porque le dice a Murphy: "È capace di scappare col primo che le fa un po' di feste" (p. 81). Entonces, ¿son ganas de curarla para liberarse o son sólo los celos a mover la decisión de Fabro de llamar al psiquiatra?

[243] En este sentido, para un personaje como Fabro, y como muchos otros personajes de Flaiano y Azcona, incapaces de vivir y comunicarse, de tener experiencias plenas y profundas, el mundo

mujer y con ella ambos hombres experimentan una relación a un nivel totalmente novedoso. Al abrirse a una relación más profunda adquieren la conciencia de algo que siempre habían sospechado pero que se resistían a admitir: la imposibilidad de la comunicación, de los afectos, del amor y, en suma, de toda posible interrelación profunda entre seres humanos. Por no querer admitir esto Fernando había dejado su puerta abierta. En realidad sabía que las personas que pasaban por su cuarto de baño no le eran necesarias sino económicamente o como ocasional diversión, pero aunque se diera cuenta de lo superficial de esas relaciones no había querido renunciar completamente a ellas. La esperanza, la última esperanza, todavía no había muerto. El momento de la caída de las últimas ilusiones llega cuando los dos hombres entran en contacto con un tipo de relación que hasta entonces no habían experimentado. Fernando se resiste a la entrada de Arabel en su mundo, se refugia en su armario para no caer en la tentación de retenerla cuando ella amenaza con marcharse, pero al final cede y se enamora de ella, aun sabiendo que el sentimiento nunca podría ser contracambiado. Fabro, sin embargo, no parece enamorarse de verdad de Liza Baldwin, y tampoco parece tener muchas ilusiones frente a la vida, ya que se deja vivir sin más, sin esperar ni desear nada que vaya un poco más allá de su "aquí y ahora". Pero la relación con Liza le confunde y le lleva a meditar. ¿Por qué una mujer joven, bella y rica ha decidido renunciar a todo para encerrarse con él en una relación tan excluyente que comporta la pérdida completa de su identidad? Y la respuesta que se da es que Liza ha entendido lo que él nunca tuvo fuerzas para admitir:

> L'uomo sarà solo e circondato, padrone e irretito. Questo il messaggio che ha voluto passarmi Melampo prima di morire. Posso studiare la sabbia mobile che mi inghiotte, prendere appunti sul magma, sulla condotta di Liza Baldwin, ma ogni pur lieve movimento mi farà affondare un poco di più.[244]

---

entero puede ser un retrete. Si Fernando Tobajas decide encerrarse en uno, es solamente para radicalizar su postura, en tanto que sus relaciones con las demás personas son como las de Fabro, de Michel o de los demás personajes alienados que ambos autores crearon, es decir, nulas. Y son nulas desde el cuarto de baño como lo serían en el mundo exterior.

[244] E. Flaiano, *Il gioco e il massacro*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 801.

Ambos se dan cuenta muy pronto de que para ellos no hay salida. Fabro, una vez alcanzado ese momento de lucidez, sabe que no podrá volver atrás, que la libertad para él ya es imposible. Por ello cuando Liza se la ofrece se siente perdido, y el lanzar su bastón al agua para que ella se lo recoja y vuelva a transformarse en perro responde al mismo impulso instintivo y necesario que había desencadenado la metamorfosis de la mujer. Fernando, por otra parte, nunca pierde la conciencia de ser sólo mera diversión para Arabel. Cuando Mr. Boswell vuelve a su casa para intentar, por segunda vez, llevarse a la mujer, pregunta al anacoreta: "Pero, con franqueza, Fernando, ¿qué pasa aquí?" Su respuesta es su misma condena: "Nada, Arabel se divierte. Ha encontrado un juguete que no había tenido nunca... yo." Y no importa que cuando se ve en la necesidad de salir de su encierro para no morirse (y no dejarla morir) de hambre a causa de las maniobras de Boswell, quiera negar por un momento la lúcida conciencia que tuvo desde el principio. Por primera (y última) vez se pone completamente en juego en manos de ella y de su respuesta:

> Fernando: "Lo importante es que me quieras, porque, Arabel, tú ¿me quieres?"
>
> Arabel: "Fernando, eso no significa nada, te quería, te quiero aquí en este baño, viviendo de una manera absurda vestido con un chándal. Compréndelo. Mírate al espejo. Aquí eres un ser distinto, un ser único. Pero así, en la calle, qué aspecto tienes, qué eres... uno más...".

Cuando Arabel sale definitivamente de su vida, Fernando se queda solo, profunda y completamente. En nada cambiaría su soledad si allí estuviera toda su familia, sus criadas, sus esporádicos encuentros con los vecinos. Su situación, después de la toma de conciencia, ya no puede ser la de antes y no hay vuelta atrás. Es una situación que ya le es imposible soportar, y por ello decide acabar con su vida.

Fabro, por su parte, no llega al suicidio. Él es incapaz del sufrimiento profundo de Fernando y también incapaz de tomar una decisión tan drástica. En ningún momento de su vida ha habido sobresaltos de sentimientos o de energía, e incluso el gesto final que lo condena a la reclusión perpetua con Liza (perpetua porque sabemos que él nunca hará nada para cambiar esa situación) es algo

mecánico y posiblemente independiente de su voluntad. Veamos lo que apunta el guión:

> A conclusione del suo discorso violento, Giorgio, affannato, getta in acqua con rabbia il suo pezzo di legno.
>
> Lo sguardo di Liza ha seguito durante le ultime frasi solo il pezzo di legno nelle mani di Giorgio. E quando lo vede cadere nell'acqua, a pochi metri dalla riva, si precipita anche lei in acqua, saltando, spanciando, lo afferra e torna verso la riva, verso Giorgio. (p. 125).

En suma, ambos personajes, más allá de las diferencias analizadas, se condenan no solamente y no únicamente por causa de una mujer, sino que su condena se hace efectiva en el momento en el que se dan cuenta que ya no pueden esconder a sí mismos la revelación de la absoluta y profunda situación de soledad e incomunicación en la que están condenados a vivir. La esperanza que sobrevivía en Fernando y que se reflejaba en la puerta abierta de su cuarto de baño y la apatía de Fabro que le permitía dejarse vivir sin profundizar ninguna situación ya no son suficientes, y en el momento en el que se dan cuenta de ello aceptan su condena y reaccionan en la única manera que les es posible: con el suicidio, Fernando, que aún tiene la capacidad de actuar activamente, y con un gesto casi irreflexivo, Giorgio, como lo ha hecho durante toda su vida. Porque si en la película de Ferreri la partida de la isla en la avioneta puede interpretarse como un nuevo comienzo,[245] el final del guión de Flaiano es indudablemente más pesimista, y el mismo autor lo advierte claramente:

Ma non è un "lieto fine". Forse, un ritorno alla situazione iniziale, al serpente che si morde la coda, al circolo chiuso. Cane e padrone che si ritrovano, sono un po'disperati. (p. 126).

[245] Sin embargo, Octavi Marti apunta: "El final de *La cagna*, con Mastroianni y la Deneuve deslizándose, lentamente, cuesta abajo, sentados dentro de la carlinga de un avión abandonado y recién pintado de color rosa, es irónico: fuera de la isla no hay futuro, lo pintemos del color que lo pintemos" ("Un león menos fiero de lo que él quisiera", en E. Riambau, *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, *op. cit.* , p. 80).

Y, efectivamente, si Liza vuelve a anularse y convertirse en perro es por la desesperación de constatar que la vida mundana de un tiempo ya no le pertenece, que se siente mucho más libre en su condición canina. Y Giorgio, con la misma desesperación, se agarra a ella porque ha comprendido que sin ella su vida tampoco tiene ya ningún sentido. No puede hacer lo mismo Fernando, porque su única posible ancla de salvación en el mundo, Arabel, ya se ha cansado de la superficial diversión que representaba Fernando para ella. Y el moderno anacoreta no puede sobrevivir a tanta y tan profunda soledad.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO IV: *EL VERDUGO*

Álvarez: ...¡Mira, el verdugo!

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1. *El Verdugo.* Análisis de la obra

4.1.0. Ficha técnica y artística

El Verdugo, 1963.
Director: Luis García Berlanga.
Argumento: Luis García Berlanga.
Guión: Luis García Berlanga, Rafael Azcona y Ennio Flaiano.
Producción: Naga Films –Zebra Films.
Duración: 111 mn.
Intérpretes: Nino Manfredi, Emma Penella, José Isbert, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, Maria Luisa Ponte, Maruja Isbert, Julia Caba Alba, Lola Gaos, Chus Lampreave, Xan Das bolas, José Sazatornil, Félix Fernández, Alfredo Landa, José Luis Coll, Valentín Tornos, Guido Alberti.

Argumento: José Luis, empleado de pompas fúnebres, acude un día con su compañero de trabajo, Álvarez, a la prisión de Madrid para recoger el cadáver de un ejecutado. Allí conoce al verdugo Amadeo, a quien ambos acompañan en su furgoneta a coger el tranvía, en medio de las lamentaciones de los familiares del difunto. Al bajarse el verdugo, deja olvidado el maletín con sus herramientas y José Luis se ve en la obligación de ir a devolvérselo. De esta manera empieza una relación de amistad entre José Luis y Amadeo, sobre todo después de que José Luis ha conocido a la hija del verdugo, Carmen, con la que mantiene una relación

secreta. Pero un buen día Amadeo vuelve a casa inesperadamente y encuentra a José Luis en calzoncillos en la habitación de su hija. Éste, más que nada por apaciguar los ánimos del verdugo, le pide la mano de Carmen. Al cabo de unos días le llega la noticia de que ella está embarazada. Por lo tanto, José Luis, dejando a un lado sus sueños de irse a Alemania para trabajar como mecánico, se casa con la mujer y se traslada a casa de su suegro. Pero tras la jubilación de Amadeo y por no perder el piso que el Estado le había concedido por ser funcionario, José Luis, muy a su pesar, tiene que ocupar el puesto vacante, aunque se promete mil veces que el día en que lo llamen a ejecutar a alguien dimitirá. La familia pasa un tiempo bastante agradable, disfrutando del doble sueldo, aunque José Luis siempre está bastante preocupado por la eventualidad de una llamada inesperada. Esa llamada al fin llega y José Luis es reclamado para ejecutar a un condenado en Palma. Su primera intención es dimitir inmediatamente, pero una vez más se deja convencer por su familia a ir todos hasta allí y esperar por el indulto. En la isla, la familia disfruta de unas inesperadas vacaciones, sobre todo José Luis que, por la noticia de la enfermedad del reo, se siente casi liberado. Pero una tarde, mientras se encuentra en las Cuevas del Drach con su mujer, llega la Guardia Civil a anunciarle que ha llegado el momento y, finalmente, José Luis tiene que ser llevado a la fuerza detrás del condenado y ejecutarle. De nuevo con su familia, vuelve a prometer que nunca más dejará que lo obliguen a ejecutar a nadie, mientras Amadeo murmura con resignación: "Eso dije yo la primera vez."

4.1.1. Génesis del film

En varias ocasiones Luis García Berlanga ha recordado que la película surgió de una imagen, una imagen nítida que se le había quedado en la memoria desde hacía muchos años, y que sólo esperaba el momento adecuado para ver la luz. Veamos las palabras del director:

> *El Verdugo* nació de una única imagen que me perseguía durante años, la de la nave blanca inmensa y dos grupitos, uno arrastrando a la víctima y otro al verdugo. Nació el relato de la ejecución de una criada, a la que dieron garrote en Valencia hacia el año 47[246], una de las últimas veces

[246] Se trata de la "Envenenadora de Valencia", Pilar Prades Expósito, "condenada a la pena capital por haber suministrado un letal arsénico matahormigas, de marca El Diluvio, a la señora que

> que se ha dado garrote en Valencia. Una criada vinculada, por cierto, a unas ideas nada liberales respetaba mucho a sus señoritos y envenenaba a sus compañeras. El abogado fue el que me lo contó y en el mismo momento dije ¡esto es una película!, pero no tenía más que esa imagen. Al verdugo le dio un ataque de nervios, estuvieron toda la noche poniéndole inyecciones, intentándole convencer, y al final tuvo que ir la Guardia Civil y obligarle a ejercer, mientras que la víctima, contrariamente a lo que yo sacaba en la película, estaba con una tranquilidad pasmosa, dando consejos, a su hija sentada ya en la silla. Luego, cuando escribimos el guión, todo fue ir añadiendo cosas a esa imagen...[247]

Efectivamente, esa imagen (parcialmente censurada, sobre todo en su duración) de la gran nave en la que se confunden los dos grupos que llevan al reo y al verdugo y que desaparecen por una minúscula puerta en el fondo, mientras un guardia corre a recoger el sombrero de José Luis que queda revoloteando por el suelo, es una de las más significativas y logradas de la película.

Tratándose de una coproducción con Italia, el director tiene que aceptar algunos actores escogidos por las productoras. A pesar de que Emma Penella le parezca perfecta para interpretar el personaje de Carmen, Berlanga no piensa lo mismo de Nino Manfredi, llamado a interpretar el papel de José Luis. Para el personaje protagonista Berlanga hubiera preferido a uno de los actores a los que recurre con más frecuencia: José Luis López Vázquez (que finalmente aparecerá en la película interpretando el papel de Antonio, el hermano de José Luis). En

---

servía, la mujer del carnicero y la esposa de un coronel médico. Atendiendo al testimonio del letrado que asistió de oficio al ajusticiamiento, el verdugo debió ser llevado a rastras hasta el patíbulo, ante la aparente tranquilidad de la rea; incluso parece que hubo necesidad de inyectar un calmante al ejecutor." El verdugo encargado de ejecutar a la "envenenadora", Antonio López Guerra, afirmó en su momento: "Si llega a durar la cosa cinco minutos más, no hubiera sido capaz de hacerlo. Allí no quedaba más que la Guardia Civil y el cura. Todos se habían ido. Unos llorando y otros vaya usted a saber... Yo mismo estaba a punto de caerme al suelo." En Carlos Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, Barcelona, Libros DIRIGIDO, 1998, pp. 93-94.

[247] L. García Berlanga, Declaraciones del director de *El verdugo*, recogidas de *Cinestudio*, 9, 1963; *Nuestro Cine*, 99; *Film Ideal*,14, abril 1964. (En Benito Herrera y Víctor Iglesias (coords.) *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 78-79. Edición digital en cervantesvirtual.com).

realidad Manfredi no queda mal en la película, aunque las relaciones con el director durante el rodaje hayan sido un poco problemáticas y Berlanga haya lamentado en varias ocasiones que el verdadero problema de Manfredi fue que nunca llegó a perder ese aire de italiano auténtico y a parecerse de verdad a un español. Por otra parte, Berlanga sí consigue que la productora acepte a Pepe Isbert en el papel del viejo verdugo. Sin duda fue una elección acertadísima porque Isbert ofreció una maravillosa interpretación, aunque luego, ya en fase de postproducción, tuvo que ser operado de cáncer de laringe y perdió la voz. Este suceso ocasionó un problema importante, ya que no se encontraba quien pudiera doblar la voz tan característica del actor.[248] Al final el mismo Isbert se recuperó y pudo doblarse él mismo.

Por lo que concierne a la gestación del guión, hay que apuntar en primer lugar que se trata de un guión perfectamente logrado y concluido en cada una de sus partes. En este sentido, la aportación de Azcona es fundamental, por construir una estructura rigurosa y meticulosa y una progresión dramática precisa.

Al parecer, una de las secuencias que sufrió más variaciones del guión a la película, fue la de la recomendación que Amadeo busca para su yerno para que pueda conseguir el puesto de verdugo. En una primera versión Amadeo acude a Antonio, el hermano de José Luis, que trabaja en una sastrería eclesiástico-militar para que consiga la suspirada recomendación de uno de sus ilustres clientes. En este caso, como en los demás, José Luis queda apartado de la acción, y hasta intenta hacerse el ofendido con el hermano por el desaire del día de la boda para que éste no quiera saber nada de él ("Yo no te pido nada... Tú dijiste que habíamos terminado para siempre..."[249]). Lo que sí varía en esta escena es el hecho de que no se menciona cuál es el puesto para el que se requiere la recomendación. Es más, Antonio parece estar dispuesto a ayudar a su hermano precisamente para alejarlo de su antiguo oficio de enterrador. Es bastante significativa la frase que Antonio le dirige a su hermano: "No seas imbécil... Yo,

[248] Según atestigua F. Perales, los realizadores consiguieron al final la colaboración de Pepe Alfayate, actor de doblaje que conseguía imitar muy bien la voz de Isbert. Pero Alfayate murió antes de poder hacerlo.

[249] Recogido en C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, *op. cit.* , p. 119.

si con ese puesto dejas de andar entre muertos y entre...” (Y mira significativamente al viejo Amadeo, apunta el guión).[250]

Sin embargo, en las dos siguientes versiones el oficio que motiva la petición de la recomendación queda bastante claro. En la otra versión que finalmente no se incluyó en el film, aparece el personaje del académico, que pasará a la gran pantalla. Pero en este caso Amadeo y José Luis acuden no a la feria del libro, sino a la academia. El académico (que en esta versión se llama Rivera), tiene una actitud opuesta a la que luego tendrá en la película. Probablemente por cómo se le presenta Amadeo ante todos sus compañeros, que empiezan a mirarle de reojo (Amadeo: “... Dígale que está aquí el verdugo... Sí, el verdugo que le dio los informes para una novela...”, y el compañero encargado de avisarle: “Querido colega y compañero... prepárese a bien morir... El verdugo le espera...”), el académico Rivera reacciona indignado: “Pero... ése... miserable ha osado venir aquí...”, y se enfrenta a José Luis con estas palabras: “Pero, ¿y no le da a usted vergüenza, un hombre en la flor de la edad, convertirse en verdugo?”.[251]

Finalmente, en la versión que pasó a la gran pantalla, el académico se llama Corcuera y su actitud es completamente diferente. Felicita a José Luis por continuar una tradición familiar y se asombra de su reticencia ya que, dice, la sociedad les necesita. Creemos que sin duda ésta es la versión más acertada, sobre todo porque permite que José Luis salga con una afirmación que lo define para siempre y definitivamente: “... Pero si usted [¡un completo desconocido!] me lo aconseja, si a usted le parece bien, pues, lo haré... Porque en el último momento yo puedo pedir la dimisión...”.

4.1.2. El Festival de Cine de Venecia y los problemas con la censura

En el año 1963 España participa en la XXIV edición del Festival de Cine de Venecia con dos películas. Una propuesta por el Ministerio, *Nunca pasa nada*, de J. A. Bardem, y la otra, al parecer elegida por el director de la Mostra, Luigi Chiarini, *El Verdugo*, de Luis García Berlanga. José María García Escudero

[250] *Ibídem*, p. 119.

[251] R. Azcona, L. García Berlanga, *El Verdugo*, Madrid, Plot, 2000, pp. 87- 89.

intentó que la segunda por lo menos no fuera incluida en la Sesión Oficial, pero sin mucho éxito. Aparte de las obvias razones de contenido de la película, por las cuales podía surgir un escándalo, también la situación política española de la época no ayudaba a que el film pudiera tener una proyección sin levantar demasiados problemas. En abril había sido ejecutado Julián Grimau, y en agosto, sólo catorce día antes de la presentación de *El Verdugo*, se les había dado garrote también a los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado. Por lo tanto no es difícil comprender que la situación estaba bastante tensa. Para empeorar las cosas, se decide proyectar la película ante el embajador español en Roma, Alfredo Sánchez Bella. Éste salió indignado de la proyección y denunció en Madrid al film como una conspiración anti-franquista (no olvidemos que por aquel entonces a Franco se le apodaba en Europa con el sobrenombre de "el verdugo").

García Escudero tuvo que volar a Roma para intentar apaciguar los ánimos del embajador, e intentó una vez más retirar la película del Festival. No lo logró, aunque consiguió que se quitaran muchos carteles del film y que se controlara la venta de billetes en las taquillas para prohibir la entrada de desconocidos a la proyección. Al final, aunque no estuviera presente ninguna representación oficial, la proyección del film resultó un éxito, y la película consiguió el Premio de la Crítica Internacional.

En España, la película se estrenó el 17 de febrero de 1964 en Madrid, y llegó a Barcelona sólo tres meses más tarde. Por esa época, el film ya había sufrido los 14 cortes (4,31 minutos) establecidos por la censura. En realidad la película ya había tenido cortes (en total fueron 17) antes de su presentación en Venecia, pero a raíz del escándalo que hubo en Italia, la censura quiso revisarla ulteriormente antes de su estreno en territorio nacional. Pero, más allá de los cortes formales (por lo que parece, se prohibió el ruido de las herramientas de trabajo del verdugo, la escena del ensayo de Amadeo durante la salida al campo, la explicación de Amadeo a José Luis sobre los detalles de su oficio, etc.), lo que sí perjudicó el éxito de la película fue su estreno tardío, cuando ya los clamores surgidos en Venecia se habían ido olvidando, y las presiones para que la película fuera retirada de la cartelera a los pocos días.

4.1.3. De la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad

Como hemos visto, *El Verdugo* es una película que parte de un hecho y de una imagen reales. La historia de la envenenadora de Valencia y de la debilidad del verdugo que debía ajusticiarla se había quedado clavada en la memoria de Berlanga y a partir de ahí había nacido una película centrada sobre la historia de un hombre que llega a ser verdugo por obligación y que al momento de ejecutar al primer condenado debe ser llevado a la fuerza por la Guardia Civil.

En este caso, el film va más allá de la realidad de la que había partido y vuelve a ella con semejanzas asombrosas. Efectivamente, once años después del rodaje de la película, José Moreno Renomo, el último verdugo español, vive una experiencia prácticamente idéntica a la que vivió el personaje de José Luis en la ficción cinematográfica. Al parecer este sevillano trabajaba como portero en una finca, pero a la muerte del viejo verdugo solicita la plaza vacante para obtener un sobresueldo, con la esperanza de no ser llamado nunca a ejercer. Pero en marzo de 1974 son condenados a muerte Salvador Puig Antich y Heinz Chez, y José Moreno es el encargado de la ejecución. Al parecer, su reacción fue tal cual la de José Luis en la película: desesperación, intentos de dimisión... . Pero el hecho de tener que devolver todo el dinero cobrado hasta la fecha hace que José Moreno tome finalmente la decisión de acudir a la cárcel y cumplir con su deber. Allí, si atendemos al testimonio de Carlos Balagué, se produce una escena que ni a Azcona ni a Berlanga se les hubiera podido ocurrir ni siquiera en sus momentos de humor más negro y amargo:

Llegado a su destino sobre las tres de la madrugada, visita al director para exponerle ser nuevo en la plaza y necesitar la ayuda de dos funcionarios que inmovilicen al condenado, facilitando el consiguiente descabello. Elegidos a dedo la pareja de voluntarios, sientan al polaco en la silla sin tener en cuenta el sabio consejo de Amadeo sobre la necesidad de fijar las palomillas del collar de hierro al palo, atendiendo al diámetro del cuello del réprobo. Como resultado del despiste la argolla empieza a bailar a la manera de un paso de Semana Santa, por lo que se hace necesario desmontar el aparato y fijar un trozo de tela al collar hasta obtener la medida justa. Operación que se efectúa delante del polaco. A continuación siguen dos intentos fallidos, hasta que a la tercera, entre los horrorosos gritos de Chez, pudo darse cumplimiento a la sentencia.[252]

[252] C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El verdugo*, *op. cit.* , pp. 98-99.

4.1.4. ¿Falta de libertad o pasividad?

Aunque varias veces Berlanga haya afirmado que el significado último del film sea el de ser un alegato en contra de la pena de muerte,[253] bien se vislumbra que la esencia de la película va mucho más allá de eso. Porque en realidad el film no se centra en la pena de muerte, aunque su condena queda bien clara en las propias palabras de José Luis: "Yo creo que la gente debe morir en su cama, ¿no?", sino en las motivaciones que conducen al mismo personaje que ha pronunciado esas palabras a convertirse, muy a su pesar, en verdugo.

En este sentido, las motivaciones pueden ser muchas, y todas las interpretaciones válidas. En la película, la motivación más inmediata es la de no perder el piso al que tienen derecho sólo por ser funcionarios del estado. Para Amadeo ha llegado la hora de la jubilación y la única manera que tiene la familia de conservar el piso es hacer que José Luis ocupe el puesto vacante. Una vez más, un piso es el que pierde al protagonista. Si en *El Pisito* Rodolfo se veía obligado a casarse con una anciana para no perder su vivienda, el piso es también, aparentemente, la causa de todos los males de José Luis. No olvidemos que es para llevarle a su hija la buena noticia de la consecución del piso ("¡Carmen! ¡Carmen! ¡El piso, que nos han dado el piso!") cuando Amadeo vuelve a casa por sorpresa y pilla a José Luis medio desnudo en su casa. Y siempre para no perder ese piso José Luis tiene que aceptar un trabajo que realmente le repugna y, finalmente, para no perder ese piso y hacer que toda la familia se quede en la calle se verá obligado a ejecutar al reo en Palma de Mallorca.

Sin embargo, es obvio que la motivación del piso (a la que se añade la de Carmen de pensar por lo menos en su hijo: "Por mí no te preocupes, yo lo decía por el niño"), es solamente superficial. En un plano más general, la siguiente motivación sería la falta de libertad del hombre en una sociedad que le reprime y

[253] Recordemos que el padre del director, José García-Berlanga y Pardo, fue condenado a la pena capital al estallar la guerra civil en 1936. La pena le fue conmutada por la de cadena perpetua y permaneció en la cárcel hasta 1952. Murió seis meses después de su liberación.

que le obliga a luchar por la supervivencia y hasta a aceptar un rol contrario a todos sus principios. Ésta es la motivación que reconocen la mayoría de los críticos y el mismo director de la película. Berlanga ha declarado:

> ... aquí [en *El Verdugo*] es una demostración de que el hombre actual está siempre a punto de saltar el río del compromiso y entrar en una vida llena de convenciones, que antes detestaba.[254]

Asimismo, J. Manuel Pérez Lozano subraya:

> El abominable clima de claudicaciones humanas ante la tensa, la triste necesidad de vivir. Un hombre pacífico, viene a decir Berlanga, no puede serlo. Si quiere vivir medianamente ha de entrar en el terrible juego de los convencionalismos, ha de masificarse, perder su personalidad, aceptar la sangre con indiferencia –la terrible frase final de Isbert-, ceder, ceder, ceder. Berlanga, fiel a sí mismo, da aquí toda la carga idealista y pesimista de su mensaje: no es posible ser libre y digno en una sociedad que, de un modo u otro, fuerza a un hombre a ser verdugo.[255]

Por lo tanto, sería la sociedad la que condena al hombre a su humillación. Y esa humillación puede ser asumida y hasta aceptada y defendida (Amadeo), o continuamente rechazada (José Luis), pero es y será siempre inevitable. La crítica a la sociedad tirana es sin duda una clave importante de la película, y ya sabemos que es una constante en el cine de Azcona y Berlanga. El mismo Azcona ha afirmado:

A primera vista parece que el hombre, ante los problemas que le plantea la vida, puede optar por el "sí" o por el "no". Pero debe ser falso, porque demasiado a menudo se ve obligado por las circunstancias a decir "sí", y entonces el hombre se jode. En esas películas, uno de los personajes dice sí a ser verdugo y el otro a casarse con una vieja, y en los dos casos lo hacen bajo presiones aplastantes que los dejan laminados.[256]

---

[254] L. García Berlanga, Declaraciones del director de *El Verdugo* (en Benito Herrera y Víctor Iglesias (coords.), *Rafael Azcona guionista*, *op. cit.*).

[255] J. M. Pérez Lozano, "*El Verdugo*: el hombre privado de libertad", *ibídem*, pp. 80-82.

[256] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, "Entrevista. Una manera de ver el mundo", *op. cit.*

Pero precisamente en este film, nos parece que el enfoque se centra no tanto en las presiones aplastantes de la sociedad, como en la incapacidad del hombre para decir que no. En efecto, nos parece que la condena más evidente es dirigida a la fundamental apatía y pasividad del personaje protagonista. Analizaremos en otro apartado todas las facetas de la pasividad absoluta de José Luis ante la vida, pero se hace importante subrayar aquí el hecho de que lo que se percibe inmediatamente al ver la película no es tanto la presión de la sociedad sobre un personaje inerme, sino más bien la debilidad de un personaje completamente incapaz de reaccionar según lo que le dictan sus propios principios. Por lo tanto, la esencia última del film no es tanto el hombre privado de libertad, cuanto el hombre incapacitado para conseguirla.

4.1.5. Análisis de los personajes[257]

Antes de pasar concretamente al análisis de los personajes del film, quisiéramos evidenciar que todos ellos (tal vez con la única y parcial excepción de Carmen, como veremos) parecen personajes–tipo, representaciones y simbolizaciones de unas características que les definen a lo largo de toda la película, y que en ningún momento se ven alteradas. En ninguno de estos personajes hay cambios ni profundización psicológica. Interesan más bien por representar a una determinada actitud de la sociedad ante un único hecho, el enfrentamiento con el personaje del verdugo y con todo lo que este personaje significa.

4.1.5.1. José Luis

Toda la historia gira alrededor de este personaje y de las circunstancias que le llevan a convertirse en verdugo. Ya hemos apuntado anteriormente que José Luis es el personaje pasivo e inepto por excelencia, y que toda la película es una demostración y una profundización en esta ineptitud. Veamos ahora más concretamente su actitud a lo largo del film.

[257] Al apuntar diálogos, escenas o secuencias, nos referiremos principalmente al guión editado por Plot (2000), aunque señalaremos las principales diferencias con el texto fílmico.

En ocasión de su primer encuentro con Amadeo ya notamos unos primeros síntomas de rechazo, aunque bastante moderado (con respecto, por ejemplo a la actitud del funcionario de la cárcel). Mientras que Álvarez, su compañero, arrolla a Amadeo con su curiosidad, José Luis se mantiene apartado, un poco receloso, y sensible a las penas de la familia del ejecutado que viene detrás de la furgoneta fúnebre (Álvarez al verdugo: "¡Qué prisa...! Ahora nos tomamos un copazo..." José Luis: "Álvarez, que detrás viene la familia del...").

En realidad, José Luis no es una persona miope e intolerante (como lo es, por ejemplo, su cuñada) y acepta a Amadeo como hombre, pero lo condena como verdugo. Es un personaje débil que no sabe defender sus ideas. "Yo creo que la gente debe morir en su cama, ¿no?" es lo que piensa José Luis. Pero cuando las circunstancias se le ponen en contra no tiene la capacidad para luchar por ese ideal.

Sabemos que su sueño es ir a Alemania para trabajar de mecánico. Por el momento, se conforma con el empleo de enterrador en las pompas fúnebres. Pero es un empleo del que se avergüenza. Cuando conoce a Carmen, intenta evitar que la mujer sepa cuál es su oficio y en cambio le cuenta su esperanza de irse al extranjero. Y si se avergüenza del trabajo de enterrador, pronto queda claro que le repugna en lo más profundo el de verdugo. A la noticia del embarazo de Carmen, José Luis reacciona de inmediato con la frase: "... No me dirás que no es para ponerse contento... Mi hijo nieto de un verdugo..." y todavía no imagina que él mismo deberá ocupar el puesto de Amadeo.

¿Cómo llega entonces José Luis a aceptar ese trabajo que tan profundamente rechaza? La respuesta es sencilla: por su absoluta incapacidad para decir "NO". Efectivamente, nunca en todo el desarrollo dramático José Luis pronuncia un no decidido. Intenta escabullirse como puede, pero a la hora de la verdad siempre se deja arrastrar por las decisiones de los demás. Cuando Amadeo lo sorprende en calzoncillos en su casa, es Carmen la que sugiere: "...dile que nos vamos a casar, [...] díselo solamente para tranquilizarle, aunque sea mentira"[258] y

[258] Esta secuencia no aparece en el guión. En él, la idea de la boda surge del mismo José Luis. Veamos:

> José Luis es ahora dueño de
> la situación; a pesar de seguir
> con la camisa fuera, adopta un

así lo hace José Luis, sin demasiada determinación, y poco tiempo después acaba casado, con un hijo de camino y solicitando el puesto de verdugo. Además, enseguida la suya se convierte en una situación bastante cómoda. Pronto empieza a disfrutar de los beneficios de ese sobresueldo sin pensar demasiado en las consecuencias. En la escena 19 lo vemos acudir a una oficina a cobrar el sueldo de verdugo. En la versión del guión, José Luis se muestra satisfecho frente a Álvarez y se deja escapar una frase significativa que no aparece en la versión fílmica:

José Luis:

Y creo que ahora suben los sueldos... No, desde luego, yo he tenido suerte...

Y concluye, segurísimo de sí mismo:

... Cada vez que pienso que me quería ir a Alemania...(p. 95).

Porque José Luis está siempre convencido que podrá renunciar al empleo en cualquier momento. Pero, por estas alturas, nosotros ya sabemos que no lo hará. También es cierto que él pone lo suyo para evitar todo riesgo de que le llamen a ejecutar, pero de una manera infantil e ingenua. En la escena sucesiva a la citada, por ejemplo, hay una secuencia que esta vez no está en el guión pero sí en el texto fílmico. José Luis acude a separar dos hombres que se están peleando en la calle por un fútil motivo. Álvarez no se explica la actitud de su compañero:

---

aire muy solemne.

José Luis:

Amadeo. Yo soy un hombre serio. Y yo estoy dispuesto a darle una alegría mayor que la del piso.

José Luis, triunfador, se lleva la taza de café a los labios mientras Carmen y Amadeo, con las tazas en las manos, se inmovilizan

contemplándolo. (p. 50). Seguramente, para definir el personaje de José Luis, la versión fílmica es mucho más incisiva, ya que no le deja ni siquiera esta única decisión, aunque sea una decisión más impulsiva que voluntaria.

Álvarez:

Pero... ¿qué pasa?

José Luis:

Qué pasa, qué pasa... Que se estaban peleando... Que se empieza así y se acaba en un delito de sangre...

Álvarez:

Bueno, y ¿qué?

José Luis:

¿Pero es que no te acuerdas de mi oficio?

Y nosotros no podemos más que sonreírnos de su actitud pueril. Pero el terrible momento llega, y llega justo cuando las cosas, para la familia de José Luis, empezaban a marchar bien. Y la reacción de José Luis a la llegada de la carta que le requiere trasladarse inmediatamente a Palma de Mallorca para ejecutar a un reo es exactamente la que todos nosotros nos habríamos esperado. Coge rápidamente bolígrafo y papel para escribir una carta de dimisión, pero ni la empieza. Enseguida Amadeo y Carmen empiezan a darle todas sus razones por las que sería mucho mejor aplazar (sólo aplazar) esa decisión. Y José Luis, una vez más y como siempre, cede. De esta manera, cediendo y cediendo y aplazando su decisión hasta el último minuto llega un momento en el que es demasiado tarde y en el que ya para nada le vale su inconexo y un poco humillante discurso al director de la cárcel: "... pero yo... no puedo ser verdugo, yo lo que quiero es dimitir. [...] Yo, yo quiero vivir tranquilo con mi mujer y con mi hijo..." Y una vez más, siguiendo las razones del director se deja convencer. Ya no hay vuelta atrás y el reo debe ser ejecutado. A su vuelta al barco, con su familia, afirma con desesperación: "No lo haré más, ¿me entiende?, no lo haré más", pero sabemos que será otra de sus vanas palabrerías y también lo sabe Amadeo, que contesta entre dientes con su famosa y terrible verdad: "Bah, eso mismo dije yo la primera vez...".

Por lo tanto, José Luis es el típico personaje pasivo que ha aparecido tantas veces en las páginas y en las películas de Flaiano y de Azcona. Basta pensar, por ejemplo, en Leonardo/José Luis López Vázquez en *¡Vivan los novios!* cuando le

explica a su jefe por que su madre está en una bañera, muerta y cubierta con hielo: "[Está muerta] desde anoche y ellos la han dejado aquí... con hielo... y me han casado, me han hecho ir al banquete, sí... y hasta bailar...", o en Graziano, Adriano y los demás personajes de Flaiano. Aquí simplemente la situación es mucho más trágica y la ineptitud del personaje le lleva a la peor de las humillaciones, convertirse en verdugo y llegar a dar la muerte a otro hombre.

4.1.5.2. Amadeo

Amadeo, el viejo verdugo, es la encarnación del egoísmo, disfrazado de simpatía e inocencia, y también de los peligros de la costumbre, que hace que, después de muchos años, vea su oficio como la cosa más natural del mundo. Al llegarle la carta a José Luis, Amadeo comenta con frialdad espeluznante: "Si es que está temblando, y es la cosa más fácil del mundo...". Ya hemos visto en su momento, y volveremos a verlo con mayores detalles más adelante, que Flaiano ha investigado mucho sobre este tema de la costumbre que lleva a que la gente, después de un breve momento de sorpresa (positiva o negativa) llegue a aceptar hasta los fenómenos más absurdos e incomprensibles. Es lo que le pasa, por ejemplo, al marciano Kunz del relato "Un marziano a Roma",[259] acogido al momento de su llegada con la máxima expectativa, pero casi enseguida olvidado y abandonado a los vicios de la capital.

Amadeo defiende su trabajo frente a los demás y frente a José Luis cuando éste acude a su casa para entregarle el maletín. Tiene razón al afirmar: "... Usted me comprende. La gente tiene la manía de pensar que nuestro trabajo... pero es lo que yo digo... Si existe la pena, alguno debe..." (p. 17). El viejo verdugo se da cuenta de las reacciones de rechazo que su oficio despierta entre los demás, pero también comprende lo absurdo de una sociedad que "acepta la pena de muerte pero no al encargado de aplicarla."[260]

Al principio Amadeo se presenta como un anciano amable y hasta entrañable. Pero muy pronto nos damos cuenta de que lo que mueve cada una de

[259] Este relato está publicado en el *Diario Notturno*. Existe también una versión teatral recogida en *Un marziano a Roma e altre farse* (ambos en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , pp. 473-488 y 907-1011 respectivamente).

[260] C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, *op. cit.* , p. 101.

sus acciones es el provecho personal. En el guión, en la escena 14 del piso en construcción, su actitud es señalada con claridad: "A partir de este momento, el viejo va a abandonar en esta escena y en casi todas las posteriores su tono de anciano que quiere caer bien; Amadeo se va a ir revelando como un pequeño Maquiavelo." (p. 69). Efectivamente, todo lo que hace el anciano lo hace para conseguir lo que quiere, sin importarle quién tendrá que pagar por ello (en este caso, José Luis). Y lo que quiere Amadeo es su piso, su familia alrededor, en fin, gozar de su jubilación con una vida tranquila y acomodada. Sería un deseo normal y justificable, si no fuera porque para realizarlo tiene que convertir en verdugo a un hombre incapaz de matar a una mosca. Y cuando Amadeo empieza a entender el carácter de José Luis actúa lúcidamente para conseguir que su yerno haga exactamente lo que él quiere. Así es como el anciano frágil y encantador que se nos había presentado al principio del film se va transformando en un viejo autoritario y decidido, manipulando a José Luis como a una marioneta. Significativa es la secuencia en Palma cuando, frente a la Guardia Civil, Amadeo tira de la chaqueta de un José Luis prácticamente inerte para sacarle del bolsillo interior la documentación. Y su completa indiferencia por lo que le pueda estar pasando a su yerno en la cárcel se ejemplifica en un breve diálogo con Carmen en la pensión:

Criada:

Que dice la jefa si ese señor que tiene que venir va a venir a comer o si va a venir después...

Carmen mira a Amadeo, interrogante y Amadeo niega con la mano.

Amadeo:

No, no creo que venga...

Carmen un tanto alarmada, incorporándose.

Carmen:

Pero usted ha dicho que...

Amadeo hace un gesto evasivo y se vuelve hacia la criada, que se detiene.

Amadeo:

Oye, ¿qué hay de comer?

La criada se encoge de hombros expresando su ignorancia y pregunta a gritos, asomándose a la barandilla de la terraza.

Criada:

¡Eladia! ¡Que los del siete preguntan qué hay para comer!

Desde abajo llega una voz ininteligible.

Voz ininteligible (OFF)

.....

La criada traduce:

Criada:

Que hay zarzuela de pescado y plátano de postre...

Carmen, que continúa en su actitud un tanto preocupada, le dice a Amadeo.

Carmen:

Padre, usted ha dicho que iba a ir...

Amadeo ni la oye. Le dice a Carmen, mientras la criada se va.

Amadeo:

¿Has oído? Zarzuela... gambas, calamares, sus pedacitos de mero, almejas... (p. 121-122).

La segunda característica de Amadeo que hemos destacado es la del cinismo causado por la costumbre. La frase final de Amadeo "Eso mismo dije yo la primera vez" nos hace entender que al principio, hace ya muchos años, cuando como José Luis era joven y posiblemente lleno de ilusiones, para él también fue una tragedia su primera ejecución. Pero luego eso que al principio le pareció tan

terrible se fue transformando en una costumbre más y su oficio en un oficio como todos los demás. Ya se ha señalado que, después de *Plácido*, en el cine de Berlanga ha terminado la época de las ilusiones y de las utopías, y, a partir de ese momento, ningún personaje se salva del juicio severo y amargo de sus autores.

4.1.5.3. Carmen

Carmen es el personaje más contradictorio de la película. Como todas las mujeres del dúo Azcona–Berlanga no escapa de ser una representación de las ataduras del hombre, el motor principal de su castración. Pero al mismo tiempo Carmen es mucho más que eso, porque es el único personaje que no podemos interpretar con seguridad. Sabemos lo que quiere: casarse y tener una familia y hace lo que sea para conseguirlo, pero ella no es tan fría y calculadora como su padre. Es cierto que es ella la que delata la presencia de José Luis en el piso cuando Amadeo llega inesperadamente (cosa que no hace en el guión), pero los sentimientos que tiene hacia José Luis nos dejan en la duda. Carmen no es un personaje estereotipado como las demás mujeres que aparecen en los filmes de Berlanga. Es muy diferente, por ejemplo, de Loli de *¡Vivan los novios!* que pasa por completo de Leonardo y se despreocupa de sus sentimientos por la muerte de su madre. Y es muy diferente también del personaje de Carmen de *La boutique*, que en cuanto tiene a su marido a sus pies se olvida de él y lo engaña con otro. La Carmen de *El Verdugo* es una mujer mucho más compleja. Sabe lo que quiere y actúa para obtenerlo, pero nos deja con muchas preguntas sin resolver.

Como Petrita, es una mujer que ve como pasan los años y le da miedo quedarse sola. Cuando Amadeo sorprende a José Luis en su casa y se pone furioso, Carmen se enfrenta a él diciendo: "Además, padre, en cuanto me descuide me muero soltera...". Conseguido su objetivo, casarse y tener un hijo, Carmen es feliz junto con su familia. Pero quedamos en la duda de si su amor por José Luis es más fuerte que su amor por la vida cómoda de la que están disfrutando gracias al sobresueldo del empleo de su marido. Al llegar la carta para José Luis, Carmen le explica muy alterada a su padre: "Ay, padre, que le avisan que tiene que ir a matar a uno... Y esto nos pasa ahora, que vivíamos tan felices...", a lo que José Luis contesta: "No te preocupes, ahora mismo presento la dimisión, no

llores...".[261] Pero, ¿por qué llora Carmen? ¿Por la desgracia de su marido, como cree José Luis, o por el temor de tener que renunciar a su vida cómoda y tranquila? Nos inclinamos por la segunda respuesta, sobre todo porque cuando José Luis le propone ir con él a Palma ella parece olvidarse por completo del drama de su marido: "... Al fin y al cabo, no hicimos viaje de novios ni nada..." (p. 110). Pero enseguida volvemos a la duda, porque la mujer sigue: "... Y como, pase lo que pase, no tendrás que hacer nada..." (p. 111). Creemos que Carmen está realmente convencida de que su marido tendrá la posibilidad de dimitir en el último momento aunque, como es lógico, espera que no sea necesario.

Además, en Palma de Mallorca, cuando parece que el reo está enfermo y que puede morir por sí mismo, José Luis y Carmen disfrutan de sus vacaciones en la isla y se comportan como una verdadera pareja de enamorados. El propio guión lo especifica: "José Luis y Carmen están siguiéndola [la barca de los músicos en la cueva del Drach] con la mirada, más enamorados que nunca, tan dichosos que ni ellos mismos se hubieran atrevido a soñar." (p. 134). Son una pareja realmente enamorada, cosa que no ocurre en las demás películas de Azcona y Berlanga. Y cuando llega la barca de la Guardia Civil Carmen parece verdaderamente preocupada por su marido, intenta retenerle y luego quiere ir con él (Carmen: "... Pero ¿dónde vas? Yo me voy contigo..." J. L.: "Quédate aquí." Carmen: "Ni hablar, yo te acompaño, no te dejo solo...").

Después, Carmen aparece solamente cuando todo ha ocurrido y ya no podemos saber cuál es su reacción frente a los hechos. "Has comido algo?" es lo único que le dice a José Luis. Sabe que su marido está muy afectado y no quiere hacerle más daño con preguntas o explicaciones. Todo lo contrario de Amadeo que, como siempre sin interesarse por el sufrimiento de José Luis, exclama abriendo el sobre con el sueldo: "Pero, entonces, ha habido un aumento..." (p. 155).

4.1.5.4. Álvarez y Estefanía

Álvarez y Estefanía, el compañero de trabajo de José Luis y su cuñada, representan dos caras de la misma medalla. Las dos reacciones opuestas –la

[261] Este diálogo no aparece en el guión.

curiosidad enfermiza y morbosa y el rechazo miope y absoluto- de la sociedad frente a la muerte y a todo lo relacionado con ella.

Desde el principio, Álvarez demuestra toda su curiosidad hacia el verdugo y su oficio, curiosidad que se manifiesta cada vez que los dos hombres se encuentran. En la segunda escena de la película Álvarez hace que el verdugo suba en la furgoneta con él y José Luis para llevarle hasta la estación de metro. Pero se percibe enseguida que su interés primario no es el de ayudar al anciano, sino de informarse de los detalles de la ejecución recién cumplida (Álvarez: "O sea, que ya sentado en la silla, y con los hierros en la...", p. 9). Y su curiosidad se hace aún más evidente en la escena de la acampada:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Amadeo:
Cuidado con las cuñadas... Que hace tres años, uno acabó envenenando a la suya, y...

Álvarez muy contento, termina la frase:

Álvarez:
... Y usted...¡zas!

Hace un gesto que recuerda el necesario para girar un torniquete. Amadeo asiente y ríe, divertido. Carmen cruza una mirada con el viejo y Álvarez le anima.

... Cuente, cuente...

Ahora Amadeo ha visto la mirada de su hija, y busca una disculpa. Señala a Ignacia, que ya está roncando, tendida en el suelo.

Amadeo:
A lo mejor su señora...

Álvarez hace un gesto despreocupado.

Álvarez:
Está roque... Entonces, el cuñado ese... (p. 33)

No obstante su curiosidad morbosa, Álvarez es un personaje fundamentalmente alegre y bonachón. Acepta a todo el mundo y se alegra por los demás (aunque siente una cierta envidia por José Luis cuando éste disfruta del sueldo de verdugo). Por lo contrario, Estefanía es una mujer cerrada, insoportable e intolerante. Se avergüenza de su cuñado por ser enterrador y andar siempre entre muertos: "[a Antonio] ... Tu hermano no tiene vergüenza... Le tienes que decir que no traiga aquí esa camioneta [el coche fúnebre]... Los vecinos van a..." (p. 29). No es difícil imaginar cómo se habrá puesto al enterarse de que el amable anciano que hasta le había hecho cumplidos a sus hijos era en realidad el verdugo, y de que su cuñado se iba a casar con su hija...

Estefanía condena a Amadeo por el simple hecho de ser verdugo, y no quiere tener absolutamente nada que ver con él ni con su cuñado después de la boda, y todo por la misma razón: "Los vecinos van a..." Porque Estefanía está obsesionada con no mezclarse con una gente que ella considera inferior. En el film se subraya en todo momento esta ridícula diferencia, con pequeños pero significativos detalles. Juan Antonio Ríos ha destacado, por ejemplo, la escena de la llegada de la pareja a la boda de José Luis. Estefanía y Antonio son los únicos que acuden a la boda motorizados, pero el vehículo es toda una expresión de sus humildes y un tanto ridículas manías de grandeza:

> Algo de la citada estética lo percibimos en detalles como la presentación de la pareja interpretada por José Luis López Vázquez y María Luisa Ponte en *El verdugo*. Su ridícula caracterización es deudora en buena medida de la posesión de una moto con sidecar. Dicho vehículo tiene correspondencia con otros atributos caracterizadores de aquellos personajes que tradicionalmente son satirizados en el sainete teatral por su apego a lo nuevo, a distinguirse aun por encima de su verdadera realidad. La moto con sidecar es un símbolo de las falsas apariencias que intentan mantener sus ocupantes, tan cursis como despechados ante la posibilidad de convertirse en familiares de un verdugo.[262]

[262] J. A. Ríos, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1997, p. 112.

Toda la personalidad de la mujer se refleja en la escena en la que junto con Antonio intenta irse de la iglesia antes de que su marido haya firmado como testigo:

Estefanía:

Vamos, arranca... ¡Arranca!

Después de vacilar un segundo,
Antonio mete la marcha, pero José
Luis llega y se agarra al manillar
cuando ya la moto empieza a andar.
Con voz entrecortada:

José Luis:

Antonio... no puedes... hacer esto...
este desaire...

Antonio detiene su moto.

Estefanía:

¡No pares, Antonio!

José Luis:

Ellos quieren que... vengáis a comer...

Antonio hosco, ceñudo, pero sin
contestar.

Estefanía:

¡Ja! ¡Como que yo me voy a sentar en
una mesa al lado de ese monstruo!...
Tira, Antonio. (pp. 62-63).

4.2. Rafael Azcona y *El Verdugo*

El Verdugo es la tercera colaboración de Azcona con Luis García Berlanga, después de *Plácido* y del episodio para *Las cuatro verdades* titulado *La muerte y el leñador*.[263] El eslabón que representa *La muerte y el leñador* es bastante importante para entender el endurecimiento del pesimismo de Azcona y Berlanga en esta película con respecto a la experiencia de Plácido. Lo que en la

[263] Cabría recordar también la colaboración que director y guionista tuvieron para la producción televisiva *Se vende un tranvía*, dirigida por Juan Esterlich padre.

primera película era visión desesperanzada y pesimista pero siempre matizada por el humor, en *El Verdugo* se convierte en una representación ácida y amarga, sin resquicio ninguno para la esperanza, viniendo a ser acaso la realización más dura y pesimista de guionista y director. Efectivamente, ir más allá, en las realizaciones sucesivas, del pesimismo de *El Verdugo* era prácticamente imposible y por ello las siguientes películas de Azcona y Berlanga serán profundizaciones de varios aspectos presentes en ésta, sin alcanzar su riqueza y complejidad.

La muerte y el leñador es la adaptación cinematográfica de una triste fábula de La Fontaine. Nada más lejos de las fábulas zavattinianas o de las de Fellini y Flaiano. Es la historia de un pobre organillero a quien un día la policía quita la manivela de su organillo por causar ruidos molestos. A partir de este accidente todo el relato se centra el la lucha por la supervivencia del organillero en medio de una sociedad hostil a la que nada le importan las desgracias de un pobre hombre. Un desgraciado que por la desesperación intenta hasta quitarse la vida, pero ni eso consigue. Por lo tanto, este *sketch* es, evidentemente, una progresión con respecto a *Plácido*, en la absoluta soledad del personaje principal y en la incomprensión de la sociedad hacia él.

El Verdugo representa el ápice de este camino hacia el pesimismo más negro. Vuelve en esta película un poco la atmósfera de las anteriores películas de Azcona junto con Marco Ferreri. José Luis es en cierto modo el mismo Rodolfo, sólo que impulsado a una degradación y humillación más profunda que la de casarse con una octogenaria. Pero, por otra parte, Rodolfo en su vida nunca ha disfrutado de momentos apacibles y casi felices como José Luis en su vida matrimonial. La vida de Rodolfo es más gris y monótona, la de José Luis está más sujeta a cambios, desde un asomo de felicidad (porque la felicidad para los personajes de Azcona nunca puede ser total, no olvidemos que aun en los momentos aparentemente más dichosos de la vida de José Luis se esconde la sombra de su oficio que algún día podría –y de hecho lo hace- derrumbarlo en la desolación más profunda), hasta la desesperación y la desdicha.

Azcona, por lo tanto, traza para este film otro de sus personajes atrapados por la vida, incapaces de actuar y tomar decisiones. En *Plácido*, el planteamiento coral de la película no deja apreciar esta condición del personaje, y de hecho si Plácido se deja maniobrar como una marioneta por Quintanilla, es por el convencimiento de poder, de esa manera, obtener su único objetivo, que es pagar

la letra del motocarro. Por lo contrario, José Luis, así como Rodolfo, no tiene ningún objetivo. Sí, sueña con irse a Alemania y dejar su empleo de enterrador, pero en ningún momento hace nada por conseguirlo.

Por lo tanto, el personaje de José Luis nos parece muy propio de Azcona (y de Flaiano, como destacaremos más adelante) y de su profundización en el universo de la ineptitud del individuo frente a la sociedad.

Por otra parte, 1963, año de la realización de *El Verdugo*, es también el año de las películas de Ferreri (ya analizadas en su momento) *Una storia moderna: L'ape regina* y *La donna scimmia*. En estos filmes la reflexión sobre el universo femenino y sus consecuencias hacia el masculino se va profundizando, y esta puede ser una de las razones (junto con, posiblemente, la intervención de Flaiano) por las que el personaje femenino adquiere una profundidad que no volverá a tener en ninguna otra colaboración junto con Berlanga. No olvidemos que las dos películas de Ferreri representan dos caras de una misma moneda: la mujer como principal razón de la degradación y ruina del hombre la primera y la crueldad del hombre hacia una mujer indefensa por su deformidad física la segunda.

Otra pincelada característica de Azcona en el film es el conjunto de las secuencias cargadas de humor negro. Sabemos que esta característica lo acerca bastante a Berlanga, y que Berlanga siempre ha afirmado que su humor puede llegar a ser bastante más negro que el de Azcona. De todas formas, como ya hemos señalado en el segundo capítulo, sea como fuere, antes de la experiencia de *Plácido*, en el cine de Berlanga nunca aparece el humor negro que será tan propio de sus realizaciones posteriores. Sin embargo, a partir de *El Pisito* y, aún antes, de su obra literaria, en Azcona el humor negro y la deformación esperpéntica de la realidad han sido uno de los elementos más inmediatamente reconocibles. En el film, por ejemplo, es inolvidable la escena del aeropuerto adonde acuden José Luis y Álvarez para recoger un cadáver que viene de América: la carretilla arranca desde el avión hacia el aeropuerto y la familia enlutada va detrás, antes despacito y luego casi corriendo, para no alejarse demasiado del vehículo:

> La carretilla se pone en marcha.
> José Luis y Álvarez sobre ella,
> y detrás, trotando y tratando de
> conservar un aire de funeral, las

personas enlutadas.

José Luis:

Me interesa ir [a casa de Carmen],
hombre... Si está sola... ya me entiendes

En este momento se encienden los reactores de un avión que va a dirigirse a la pista de despegue. El ruido es infernal y a excepción del conductor de la carretilla, que lleva en la cabeza un casco protector, todos los demás se deben tapar los oídos: así, con las orejas entre las manos, José Luis y Álvarez siguen discutiendo sin que se entienda nada de lo que dicen...

Efecto de reactores y diálogo gritado e incomprensible de Álvarez y José Luis.

... mientras los del grupo enlutado, trotando tras el féretro, se cubren las orejas, siempre intentando un aire decoroso. (p. 39)

(Sólo en el film) José Luis:
... Más despacio... Que perdemos a la familia...

Por todo lo que hemos estado viendo hasta ahora, parece evidente que *El Verdugo* es una película que conecta profundamente con el universo azconiano. Hay que ver ahora la más difícil cuestión de la aportación de Ennio Flaiano al film, y los temas que más pueden acercarse a su mundo.

4.3. *El Verdugo* y Ennio Flaiano

En una entrevista a Luis García Berlanga recogida por Luis Alberto Cabezón, leemos:

> L. A. C.: "Es un guión tan bueno que no sé qué tengo que hacer ahí, pero estoy encantado de ayudaros en lo que sea". Esta frase de Ennio Flaiano, pronunciada al leer el guión de vuestra siguiente colaboración, *El Verdugo*, es un gran piropo para vuestro trabajo y, en especial, para Rafael ¿Cuál fue la colaboración de Flaiano en la película?
>
> L. G. B.: Sí, claro, es un piropo, sobre todo para Rafael. Flaiano escribió cosas que a mí no me gustaban, pero escribió otras que me gustaban mucho, ya que él iba siempre por el terreno de la ternura, con unos diálogos bellísimos. Era un tipo maravilloso, estupendo, al que adorábamos todos los amigos españoles que tuvo, y él también nos quería a nosotros. Fue un guionista muy adorado por Federico Fellini y, en concreto, ahora que lo pienso, creo que en *El verdugo* no hizo nada.[264]

Aunque esto fuera cierto, y Flaiano no hubiera aportado absolutamente nada al guión de la película, la misma afirmación suya de que se trataba de un guión tan perfecto que no necesitaba ningún cambio es bastante significativa. Ya sabemos que Flaiano ha sido siempre muy crítico con las cosas del cine, porque sus expectativas hacia este arte eran muy altas. Su constante lucha por la calidad lo había llevado a pronunciar duras críticas sobre el cine en general y hasta sobre algunas de las realizaciones (como por ejemplo *Luci del varietà*) que contaron con su colaboración. Por lo tanto es muy importante que él haya considerado el de *El Verdugo* un guión perfecto. Sobre todo si consideramos la esencia profundamente desesperanzada del film.

Ya sabemos que la actitud de Flaiano hacia el cine es diferente a la de Azcona: reflexión y evasión para el primero y reflexión y realidad para el segundo. *El Verdugo* no es, ni mucho menos, una película de evasión. Pero es una película en la que la realidad tan cruda que se representa nunca es solamente obvia (cosa que horrorizaba a Flaiano), sino que aparece deformada por las pinceladas ácidas y sarcásticas de Berlanga y Azcona.

Por lo que concierne la concreta aportación de Flaiano al guión, aparte de una versión al italiano en la que destaca su personalidad desde la misma elección del título, que del crudo y tajante *El Verdugo* pasa al más poético *La ballata del*

[264] Entrevista recogida en L. A. Cabezón, *Rafael Azcona, con perdón*, *op. cit.* , pp. 71-91.

boia, parece que fue él quien impulsó el cambio del final que había previsto Berlanga. Veamos las declaraciones del director:

> Incluso mi final de guión era diferente y se modificó no por razones de censura, sino por intervención de Flaiano. Éste, con el apoyo de los productores sostuvo que el final era demasiado duro, demasiado cínico, y Azcona acabó estando de acuerdo con él. En mi final las circunstancias eran idénticas, pero al entregar el sobre del dinero a su mujer decía simplemente: "La próxima vez tendré que comprarme una muñequera". Es decir, que aceptaba su desaparición como hombre individualizado.[265]

Nos parece que el cambio es bastante acertado, porque el pesimismo aún más negro que se habría logrado con el final original no era necesario (porque del comportamiento de José Luis a lo largo de toda la película ya sabemos que si será llamado a otra ejecución no tendrá el valor para negarse) y además habría provocado un cambio demasiado repentino e injustificado en el personaje. No parece nada lógico que, después de haberse rebelado durante todo el desarrollo dramático a la idea de ser verdugo, José Luis se endurezca tan repentinamente después de su primera ejecución. Coherentemente con su actitud de toda la película, José Luis vuelve destrozado al barco en el que lo espera su familia y su reacción es la más lógica y natural del mundo: "No lo haré más, ¿me entiende?, no lo haré más.", y esta reacción nada le quita al pesimismo de la película, porque nosotros, como Amadeo, sabemos que José Luis volverá a actuar y, peor aún, sospechamos que al cabo de unos años su corazón se habrá endurecido tanto como el del propio Amadeo.

Más allá de esta aportación concreta al film, es ahora interesante analizar por qué Flaiano pudo encontrar tan interesante el guión de *El verdugo*.

En primer lugar, por el personaje principal. Ya hemos visto que José Luis es el típico personaje flaianeo: inepto, pasivo, incapaz de tomar decisiones por su cuenta..., es una marioneta en manos de los demás, así como lo son Giorgio Fabro de "Melampus", Adamante de "Oh, Bombay!" y todos los demás personajes de sus obras literarias. Además, no hay que olvidar que 1963 es también la fecha de *Otto e mezzo*, y que pocos años antes Flaiano había colaborado a *La notte*, de Michelangelo Antonioni (1961) y a *La dolce vita* (1960). Tres películas en las que

[265] Declaración recogida en C. Balagué, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, *op. cit.* , p. 136.

el personaje principal (Marcello Mastroianni en los tres casos) es un hombre pasivo e impotente frente a los desafíos de la vida. Lo que cambia en *El Verdugo* es la condición social del protagonista, y la ambientación. Seguramente es más propio de Flaiano el personaje del intelectual frustrado que el del pobre enterrador que querría huir a Alemania, y es también más propia de Flaiano la ambientación en un entorno aristocrático o alto–burgués que en un Madrid marginal y humilde, pero la actitud de José Luis no difiere mucho de la de Marcello, Giovanni o Guido de las tres películas citadas.

Otro tema que hemos visto ser muy típico de Flaiano es el de la costumbre. Lo insólito puede entrar en la vida de las personas y producir, en un principio, maravilla y asombro, o rechazo y repulsión. Pero al cabo de un tiempo la costumbre de lo insólito hace que la maravilla o el rechazo inicial se conviertan en un sentimiento cotidiano, casi siempre cercano al aburrimiento. Ya hemos visto en su momento como *La notte* es un film que profundiza en los estragos y en la alienación provocados por la costumbre. Es un tema muy característico de Michelangelo Antonioni, pero lo es también de Flaiano, que había estado profundizando en él en muchas obras. Ya se ha puesto el ejemplo del marciano Kunz que llega a Roma entre el asombro y las aclamaciones de la multitud y que pronto es olvidado y abandonado a sus miserias como cualquier terrestre más. Pero el tema de la costumbre está presente sobre todo en la última obra que Flaiano publicó en vida: *Le ombre bianche*. En muchos de los relatos breves que componen esta obra se encuentra la reflexión sobre la peligrosidad de la costumbre, sobre la indiferencia de los seres humanos hacia todo y hacia todos. En el relato "Il mostro quotidiano", Flaiano escribe:

> In un dato giorno del mese, senza preavviso, come al tempo delle razzie di guerra, in ogni città vengono catturati un buon numero di uomini validi, e tra questi malcapitati, si estrae a sorte una vittima, che viene giustiziata o condannata alle galere, ad arbitrio di un fanciullo bendato, che estrae da un vaso il foglietto con la sentenza. Si è dunque applicato su vasta scala il principio già valido in teatro, e per un po' la cosa è piaciuta, era un fatto reale, che veniva vissuto da gran parte della popolaziona. Ma col passare dei mesi, la gente si è abituata e ora i giornali non pubblicano più nemmeno le fotografie delle vittime, ma soltanto i nomi. Si è infine dimostrata valida la teoria della Testa di Medusa, la quale vuole che

> questa testa orrenda, che fulmina chi osa guardarla, messa in una piazza diviene col tempo innocua, in virtù dell'abitudine.[266]

Por lo tanto, hasta la acción más horrible y humillante con el tiempo, inevitablemente, se convierte en costumbre. En la película, como hemos visto, esta temática se refleja en el personaje de Amadeo, que después de tantos años de oficio se ha acostumbrado a él y ahora le parece la cosa más natural del mundo, y no puede entender el rechazo de José Luis porque el rechazo que él mismo debió de sentir hace años ya está completamente borrado de su memoria.

Otro factor en el que puede haber influido la presencia de Flaiano es en el personaje de Carmen. Ya hemos visto que se trata de un personaje único por su complejidad y profundidad en el cine del binomio Azcona/Berlanga. Hemos visto también que, por aquellos años, Azcona estaba trabajando junto con Ferreri en dos películas que analizaban muy de cerca el mundo femenino, sobre todo para relacionarlo con el estado de decadencia y pérdida de valores del masculino. Pero tampoco hay que dejar de decir que también Flaiano, en sus colaboraciones cinematográficas, iba profundizando en el mundo de la mujer. Por ejemplo en *La notte*, aunque el protagonista es siempre un hombre, bien ha destacado Guido Aristarco[267] que el personaje femenino, Lidia, es mucho más receptivo y vital que el hombre, es ella la que actúa activamente confesándole a Giovanni su tedio, él en ningún momento tiene el valor de hacerlo, y posiblemente no tenga ni tan siquiera la capacidad de mirarse dentro y comprender lo que la mujer sí consigue divisar: que están viviendo sumidos en el aburrimiento y la costumbre y que su vida ya no puede seguir de esa manera. Ya sabemos también la importancia y la profundidad que tiene la mujer en los filmes de Federico Fellini. Por lo tanto, el hecho de que Carmen sea un personaje tan contradictorio, y que deja abiertas tantas posibilidades interpretativas, también se podría deber a una influencia del italiano.

4.4. *El Verdugo* hoy

[266] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 1200.

[267] Guido Aristarco, *Los gritos y los susurros. Diez lecturas críticas de películas,* Valladolid, Universidad, 1996, pp. 82-83.

El Verdugo ha sido reconocida como una de las mejores películas del cine español de todos los tiempos. Todavía hoy, casi 50 años después de su estreno, el film sigue teniendo notable vigencia. Aparte de la reciente publicación de su guión, testimonio del interés que la película sigue despertando, en este apartado nos gustaría hablar de la adaptación teatral que de la obra ha hecho Bernardo Sánchez Salas y que, con la dirección de Luis Olmos, es representada en esta temporada (2000-2001) por el Teatro de Danza de Madrid.[268]

Concha García Campoy señala:

> Que alguien con buenos sentimientos y con unas expectativas de vida más que modestas se vea aplicando el garrote vil a otra víctima de la desesperación que pide una copa de champán como última voluntad es tan extraordinariamente expresivo que aún en días como éstos, en los que el aire es menos espeso y la esperanza de libertad más grande, sigue funcionando como un revulsivo, sigue siendo conmovedor.[269]

Por lo tanto *El Verdugo* sigue suscitando gran interés en este principio de milenio, porque, como continúa Concha García Campoy:

> Si al principio de los sesenta las imágenes tenían una correspondencia exacta, ahora puede que la obra resulte más simbólica, el fondo no se altera. Porque, llegado el momento, ¿quién no sería el verdugo?... Las cosas vienen como vienen.[270]

Efectivamente, la pieza teatral sigue muy de cerca el original cinematográfico (con las obvias y necesarias modificaciones debidas al cambio de medio), y alcanza la misma fuerza de denuncia y el mismo efecto en el público. "La noche del estreno [en el teatro La Latina de Madrid, en fecha 25/03/00], una

---

[268] Ficha técnica y artística:

- Director: Luis Olmos;
- Autores: Luis García Berlanga y Rafael Azcona;
- Adaptación: Bernardo Sánchez;
- Intérpretes: Juan Echanove (José Luis), Luisa Martín (Carmen), Alfred Lucchetti (Amadeo), Vicente Diez (Álvarez).

[269] Concha García Campoy, "*El Verdugo*", *ABC*, 25/03/00. Edición digital en cervantesvirtual.com.

[270] *Ibídem.*

cerrada salva de aplausos despidió justamente la representación", recuerda Juan Ignacio García Garzón.[271] En la representación a la que tuvimos ocasión de asistir, en el Gran Teatro de Elche el día 8 de abril de 2001, un año después de su estreno, la reacción del público fue idéntica a la de Madrid. El teatro abarrotado se levantó al final de la representación a aplaudir a los actores y a la excelente pieza, aunque ya durante la representación algunos momentos particularmente acertados habían conseguido los aplausos y las carcajadas del público.

Como ya se ha señalado, la adaptación de Bernardo Sánchez es bastante fiel al original. El viejo verdugo interpretado por Alfred Luchetti, cuya voz recuerda mucho la de Pepe Isbert, parece a lo mejor un poco más autoritario del de la versión cinematográfica, pero el resultado es excelente. La interpretación de Juan Echanove (José Luis) resulta en ocasiones un poco cargada, pero en otras es sencillamente magistral, sobre todo hacia el final de la representación, cuando el personaje deja vislumbrar toda su debilidad e indecisión.

Aparte de Álvarez, que en la pieza teatral adquiere otra personalidad, el personaje que más se distancia de la versión fílmica es Carmen. En la versión teatral Carmen pierde las facciones negativas que podía tener en la película para transformarse en un personaje fundamentalmente positivo y soñador, entregada a su marido y dispuesta a apoyar en todo momento sus decisiones. Esto nos ayuda a subrayar una vez más la profundidad que el personaje de Carmen tiene en la película, profundidad que hace que pueda ser interpretada de diferentes (y opuestas) maneras acertando de todas formas en el resultado.

[271] "Un grito contra la pena de muerte", en *ABC*, 25/03/00. Edición digital en cervantesvirtual.com.

CAPÍTULO V: *Una moglie americana*

"Semplicissimo...
Ho preso moglie!"

5.1. Análisis de la obra

5.1.1. Ficha técnica y artística

Una moglie americana, 1964.
Director: Gian Luigi Polidoro.
Argumento: Rodolfo Sonego.
Guión: Rafael Azcona y Ennio Flaiano.
Producción: Paneurope
Duración: 113 mn.
Intérpretes: Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Rhonda Fleming, Graziella Granta, Juliet Prowse.

Argumento: Riccardo, empleado en una industria de zapatos, deja su pequeña Magenta, su familia y su novia de toda la vida para irse a Nueva York, de viaje de negocios, con su jefe. Al llegar a la gran ciudad se encuentra con un antiguo amigo suyo, Carlo, que parece haber conseguido todo lo que Riccardo siempre hubiera deseado: se ha casado con una guapa mujer americana, tiene dinero, coches, una casa con piscina... El secreto, le explica el amigo, está en casarse con una vieja, mejor si rica, y conseguir de esa manera la ciudadanía americana. Luego divorciarse y empezar a vivir. A partir de ese momento Riccardo se despreocupa por completo de su jefe y emprende un viaje por los Estados Unidos en busca de una esposa. Pero se encuentra con un mundo y unas costumbres que no consigue entender ni aceptar. Las mujeres, sobre todo, son muy diferentes de las mujeres italianas. Son libres, independientes y emancipadas y él llega a

humillarse en varias ocasiones para obtener su propósito, pero siempre sin ningún resultado. Su viaje se concluye con la vuelta a Nueva York y al aeropuerto, justo a tiempo para cargar con las maletas de su jefe y volver a Magenta y a su vida pasada.

5.1.2. Un pequeño hombre y una pequeña obsesión

Una moglie americana es una película de espesor completamente diferente de *El Verdugo*, film analizado en el capítulo anterior. Es una pequeña película que se centra en un único personaje, y en un sinfín de situaciones a veces un poco desligadas entre sí. Es un film que se inscribe dentro del género de la comedia italiana, que en los años 60 empieza a definirse según unos esquemas típicos. La nueva comedia italiana quiere ser una crónica de las costumbres de los italianos, y de cómo estas costumbres van cambiando en esos años de *boom* económico. Quiere investigar en los defectos nacionales y además destacar un nuevo tipo de personaje, frecuente en todos estos filmes: nos referimos al personaje oportunista, católico hipócrita e intransigente (a quien muchas veces da vida Alberto Sordi), que, muchas veces, es retratado cuando sale fuera de Italia -de vacaciones o viajes de negocios- para subrayar su actitud cerrada y sus prejuicios. Es exactamente lo que ocurre en la película de Gian Luigi Polidoro.

El protagonista, Riccardo, llega a Nueva York dejando atrás una vida que no le satisface y sueña con encontrar la felicidad en América. Carlo, su amigo, que lleva allí ya muchos años, parece tenerlo todo: ya es ciudadano americano, se ha casado con una vieja y se ha divorciado y ahora tiene una mujer rica, joven y guapa, una casa en las afueras de la gran ciudad y dos coches impresionantes. Riccardo queda completamente deslumbrado y enseguida toma su decisión: "Ma guarda, io ti dico una cosa, sai... Se riesco a piazzarmi qui io non mi muovo più... Del resto, cosa ci faccio io a Magenta...eh?... In trent'anni non ho combinato proprio niente...".

La solución para todas sus esperanzas es una sola. "Ma tu come hai fatto a rimanere?", le pregunta al amigo. "Semplicissimo... Ho preso moglie".

A partir de este momento toda la película refleja las situaciones en las que se encuentra Riccardo y sus malogradas tentativas de encontrar una mujer joven, guapa y, por supuesto, americana, que quiera casarse con él. Pero Riccardo no

tiene la misma personalidad de su amigo. Él, por lo menos al principio, no parece dispuesto a casarse con una vieja, y tampoco con una mujer que no comparta sus valores morales. Pero el viaje por el continente americano se convierte en un viaje dentro de su pequeñez y de sus hipocresías. Porque muy pronto los valores de los que tanto alardea a lo largo de la película se revelan falsos y superficiales como él mismo. Porque para conseguir su objetivo y casarse con una mujer americana Riccardo llega a humillarse, mentir, engañar... pero siempre, inevitablemente, sin ningún éxito.

Seguramente, lo más interesante de la película hay que buscarlo en el choque de mundos que refleja. El italiano (o español, por qué no) de la época enfrentado con el americano, mucho más libre y sin constricciones. Riccardo queda deslumbrado por ese mundo tan diferente del suyo, y sobre todo por los comportamientos de las mujeres. Porque las americanas se le presentan como mujeres preciosas y sin ataduras, pero al mismo tiempo le parecen demasiado modernas y sin valores morales. Se relaciona con mujeres casadas y divorciadas una, dos o más veces, con hijos, con ex-maridos que vuelven o que vuelan a la luna. En medio de este mundo tan diferente, Riccardo intenta mantener sus posturas, por lo menos al principio. Pero muy pronto se va olvidando de ellas y su única preocupación -casarse con una americana como sea-, se convierte en el motor central de todas sus acciones, y le hace dejar atrás todas sus convicciones.

Recién llegado a Nueva York, Riccardo todavía parece conservar algo de su ingenuidad. Cuando su amigo le sugiere casarse, así como lo ha hecho él, con una americana para obtener así la nacionalidad, Riccardo pregunta inmediatamente: "Ti sei innamorato subito?". La respuesta de su amigo lo devuelve de inmediato a la cruda realidad: "Non proprio. Si trattava di sposare una vecchia signora o tornare a Magenta. [...] Ho sposato la vecchia e sono diventato cittadino americano".

Es exactamente lo que debería hacer Riccardo para conseguir realizar su sueño de quedarse en los Estados Unidos: casarse con una vieja y luego divorciarse y empezar todo desde el principio. Pero Riccardo se niega rotundamente. Lo que él quiere, ya lo hemos visto, es una mujer guapa, joven y posiblemente rica. Pero pronto irá comprendiendo que el suyo es un deseo imposible y por ello irá convirtiéndose en un hombre mezquino e hipócrita, juzgando duramente a las mujeres con las que se relaciona sin ser capaz de

juzgarse a sí mismo. Porque parece que Riccardo, a lo largo del film, no se da cuenta de su cambio. Si al principio intentaba arreglárselas para conseguir a una chica joven y honesta, luego se desinteresa por completo de las supuestas cualidades de la futura esposa, interesándose solamente por sus propias necesidades. Por ello, cuando, por ejemplo, sale con la azafata en Dallas, le reprocha duramente el no querer casarse con él después de la noche de pasión en el drive-in, y se siente aún más desilusionado cuando ella le informa que lo que han hecho no tendrá ninguna consecuencia, ya que ella toma anticonceptivos. La reacción de Riccardo es muy dura para con ella: la condena por su comportamiento y hasta se avergüenza de ella, pero nosotros sabemos que si está tan decepcionado es sólo por no haber tenido la posibilidad de dejarla embarazada y, consiguientemente, casarse con ella.

Y este hombre que condena desde sus, aparentemente, fuertes valores morales es el mismo que, ya desesperado y a punto de tener que volverse a Magenta con su jefe, llega hasta a tomar la decisión de casarse con una prostituta con tal de conseguir realizar sus propósitos. Pero tampoco este último y humillante intento le sale bien y al final Riccardo ha de volver al aeropuerto donde lo espera su jefe indignado.

Por todo lo visto hasta ahora, parece evidente que Riccardo es un personaje muy diferente del José Luis de *El Verdugo*. Efectivamente, Riccardo es un personaje mucho más pequeño e insignificante. La suya es una historia superficial, que no conlleva una tragedia como la historia de José Luis, pero al mismo tiempo José Luis es un personaje cuya aventura, aun siendo sin duda excepcional, nos permite sentirnos en comunión con él y compartir su gran tragedia, aun condenándolo. Porque José Luis es un pequeño hombre vencido por las circunstancias, es un hombre incapaz para luchar en la vida, pero al mismo tiempo es un hombre sencillo y, en el fondo, honesto y sincero. Todo lo contrario de Riccardo, cuya historia se resuelve en un amontonarse de situaciones que nos demuestran cada vez más su mezquindad. El espectador no se identifica con el protagonista de tantas historias disparatadas, y lo juzga duramente por su falsedad. Pero nos parece importante subrayar que si hemos hecho una pequeña confrontación entre los protagonistas de *Una moglie americana* y *El Verdugo*, no podemos olvidar que las dos películas tienen intenciones muy diferentes.

Efectivamente, *Una moglie americana* es más bien un pequeño entretenimiento, una pequeña diversión para sus autores, que no se sienten comprometidos en un proyecto de alcance similar al de *El Verdugo*. La película de Polidoro parece reflejar una mirada entre irónica y divertida (aunque, en el fondo, siempre amarga) sobre un pequeño hombre y una pequeña y fútil obsesión, y sobre una sociedad, la americana, recién descubierta y por lo tanto retratada con los ojos de un turista, maravillado por la grandeza del paisaje americano y por la diferencia de sus costumbres. Por ello no hay que juzgar demasiado duramente un film cuya intención pudo haber sido, simplemente, dar un pequeño y divertido retrato de una pequeña aventura. Además, el film tiene sin duda unos elementos bastante significativos que nos ayudan a destacar aún más el profundo pesimismo de sus autores.

5. 2. Azcona, Flaiano y *Una moglie americana*

Hay muchos indicios, en la película, que nos remiten a ese universo temático de Flaiano y Azcona que hemos estado trazando hasta este momento. En primer lugar, como siempre, el protagonista. Riccardo es, una vez más, un hombre pasivo y "atrapado por la vida". A lo largo de todo el film lo vemos andar de aquí para allá llevado por una serie de circunstancias que no sabe, ni puede, controlar. La única decisión que toma, al principio del film, es la que le lleva hasta a humillarse sin que, encima, haya podido conseguir nada. Se trata del constante proceso de miserabilización que es propio de todos los personajes dentro de la filmografía de Rafael Azcona. Y Riccardo es un pequeño personaje que parte de una situación ya triste y depresiva al principio (las primeras secuencias nos transportan , desde el principio, a su mundo gris y lleno de niebla, con una familia que enseguida nos parece asfixiante y una novia pesada y lloriqueante), y que vuelve, al final de su aventura, más humillado que nunca. Además, puede que hasta haya perdido su trabajo, después de la llamada a su jefe desde Texas, en medio de la euforia por una posible boda con una rica petrolera. Boda que, obviamente, nunca se celebrará. Si esta condición de progresiva miserabilización

del personaje es muy propia del cine de Azcona,[272] la pasividad de Riccardo es típica tanto del guionista español como del italiano. Porque Riccardo no actúa, se deja llevar, e incluso lo que hace lo hace más por una decisión repentina e instintiva que por una razón consciente. Por ejemplo, cuando, después de muchas protestas, deja que lo lleven a una fiesta en Texas y allí conoce a una mujer rica que parecería dispuesta a hacer de él su cuarto marido, Riccardo se despierta a la mañana siguiente y no encuentra a nadie en la gran casa. Podría esperar, es la casa de ella y seguramente la mujer habría vuelto, pero Riccardo sale y sin saber bien por qué se aleja de la casa y coge un autobús destartalado que lo lleva hacia Nueva York y hacia otra aventura. Por lo tanto, cabe pensar, si Riccardo pierde su gran oportunidad es por su innata incapacidad para tomar una decisión definitiva y coherente.

Pero los autores van más allá de un simple retrato de la pasividad del protagonista para llevarnos hasta los extremos de su humillación. Porque, a medida que su historia se va desarrollando, Riccardo empieza a tomar algunas decisiones, y son siempre decisiones que lo degradan más y más. Por ejemplo, la decisión de no tomar el tren y quedarse en casa de Carol, la mujer divorciada con dos niñas, con la única consecuencia de conseguir, a su pesar, que el ex-marido de la mujer redescubra los encantos de la esposa. O la decisión final de aceptar casarse con una prostituta para no tener que volver a Italia al día siguiente, con la sola consecuencia de sentirse rechazado una vez más y de ser llevado por la misma prostituta al aeropuerto a la mañana siguiente, donde le espera su jefe que, con despecho, tira al suelo sus maletas para que Riccardo, de nuevo humilde y servicial, las recoja y se las lleve al avión que los devolverá a la vida pasada.

Una moglie americana es la quinta película en la que Azcona colabora en Italia.[273] A parte de *Mafioso*, film en el que Azcona y Ferreri trabajaron mucho tiempo, pero que finalmente fue realizado por Alberto Lattuada, todas las demás

[272] No olvidemos, sobre todo, sus películas junto con Luis García Berlanga, y el llamado "arco berlanguiano", que consiste en presentar siempre a unos personajes que parten de una situación ya bastante desesperanzada, pero que al final siempre se encuentran un poco más tristes, más humildes y más marginados. Ya hemos destacado, de todas formas, que si el "arco berlanguiano" aparece en el cine de Berlanga desde su primer largometraje, *Esa pareja feliz*, la miserabilización de los personajes entra en su cine a partir de la colaboración con Rafael Azcona y del film *Plácido*.

[273] Además del episodio "Il professore" de *Controsesso* (1964).

películas anteriores a *Una moglie americana*, Azcona las realizó junto con Marco Ferreri. Como ya hemos visto en el capítulo II de este trabajo, la trayectoria de Azcona y Ferreri en Italia iba profundizando en la decadencia del hombre-macho, en las relaciones de pareja y en las grandes obsesiones de los hombres. Algo de todo esto se encuentra en la película de Polidoro. Pero todo parece simplificado y empequeñecido. Aquí no se trata de la decadencia del Hombre, sino de un pequeño hombre que no va más allá de la contingencia más inmediata; e incluso la dificultad de las relaciones no es profundizada como en el cine de Ferreri. Porque aunque todo el film se centra en la búsqueda del protagonista de una posible pareja, las situaciones, demasiadas, en las que lo encontramos no nos permiten profundizar en un tema tan importante. Todas las aventuras que Riccardo tiene no demuestran nada y se concluyen en sí mismas. Podrían haber sido muchas más, o muchas menos, sin que el film cambiara en nada. Porque la única cosa que aprende el protagonista a lo largo del film es a hacerse más cínico y a olvidar sus convicciones de antaño, lo único que le distinguía, por lo menos superficialmente, de su amigo Carlo, perfectamente consciente de las "reglas" del vivir y del sobrevivir en América. Por último, por lo que concierne las grandes obsesiones de los personajes de Azcona y Ferreri, hay que subrayar que del mismo año de *Una moglie americana* es *L'uomo dai cinque palloni*. La diferencia es enorme. Ya hemos visto que la obsesión de Mario Fuggetta es una obsesión sólo aparentemente fútil, pero que en realidad llega a convertirse en el centro de toda su vida y a absorber todos sus pensamientos hasta llevarlo, inevitablemente, a la muerte. En cambio, la obsesión de Riccardo es una pequeña obsesión que si lleva el protagonista a la degradación, para él no significa nada más que una vuelta a la vida monótona de la que hubiera querido librarse. Para Mario Fuggetta, su obsesión significaba todo y fuera de ella ya no había nada que pudiera interesarle. Para Riccardo, el deseo de casarse con una mujer estadounidense es más un capricho dictado por la envidia al admirar todos los logros de su amigo Carlo. Él, en Italia, tiene un modesto trabajo que lo aburre, un coche que no le gusta y una novia insignificante. Su amigo tiene todo lo que él hubiera querido, y deslumbrado por su éxito y por su facilidad para ambientarse en la sociedad americana decide intentar conseguir lo mismo. Y no le importa humillarse para obtenerlo, porque en el fondo es consciente de que puede volver sin que ello le cause la desesperación insondable y profunda de Mario.

Por lo que concierne la visión de América que se desprende de la película, es necesario subrayar que, aunque superficialmente pueda parecerlo, no es una visión negativa ni mucho menos. Porque el choque de culturas que se vislumbra a lo largo del film deja claro que lo que se critica más abiertamente es la falsedad y la hipocresía de la cultura cerrada europea (o, mejor, mediterránea). Los americanos, y, sobre todo, las americanas, son mucho más libres y aparentemente sin valores, pero al mismo tiempo se dejan influir menos por las ataduras sociales (por el "los vecinos van a pensar..." de Estefanía en *El Verdugo*) y son más sinceros, genuinos y directos. La azafata que toma anticonceptivos y que distingue sus relaciones entre formales e informales (simples aventuras), es un personaje mucho más positivo que Riccardo, que esconde su indignación por no haber podido conseguir sus fines tras un aparente y superficial moralismo.

Se trata de una crítica más a las sociedades italiana y española, cerradas en sus creencias y en sus posturas e incapacitadas para aceptar la diversidad y enriquecerse con ella. Flaiano nos ha demostrado en muchas de sus páginas esta actitud del italiano "sabelotodo" cerrado a toda hipótesis externa. En un relato de *Le ombre bianche* titulado "Gli Esperti", por ejemplo, leemos:

> A dicembre –tornato il bel tempo, come sempre- ci fu uno scontro a un passaggio a livello, molto grave. Fino a Natale noi abbiamo discusso l'incidente, attribuendone la colpa, in ordine decrescente: allo Stato, alle Ferrovie dello Stato, al Governo, alla questione del Mezzogiorno, all'aumento del traffico, ai conducenti, ai treni di lusso, ai passaggi a livello e all'Unità d'Italia.[274]

Y sigue:

> Poi, un bel giorno, il ragioniere uccise la moglie per intascare l'assicurazione, servendosi di un complice. Diventammo tutti assassini incalliti, furbi come volpi, tenaci sulla negativa, indifferenti alle accuse. Come ridemmo del ragioniere e dei suoi marchiani errori! Tutti quanti noi, modestamente, avremmo fatto le cose un pochino meglio. Ma se basta ragionare![275]

[274] E. Flaiano, *Le ombre bianche*, en E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, *op. cit.* , p. 1297.
[275] *Ibídem*, p. 1298.

Y Riccardo, al llegar a los Estados Unidos, tiene esta misma mentalidad. Cree saberlo todo y poder juzgar las costumbres de otro mundo sintiéndose siempre en lo justo. Por ello la verdadera crítica de los autores se centra en él y en los falsos valores de su mundo, y no en América y en su gente, más libre y menos preocupada por las apariencias y, por lo tanto, más genuina.

En realidad, Flaiano ha demostrado varias veces en su obra interés por hacer una película ambientada en la ciudad de Nueva York. En un párrafo del *Diario degli errori*, recogido en enero de 1965, leemos:

> Si possono fare due film su New York. Primo: di uno scrittore in panne, bloccato, forse finito, che conosce una donna e se ne innamora. Riamato? Non si sa. Ripudia la vita condotta nella vecchia città, gli piace New York, la vede come *lei*, come una donna. E ne ha in fondo paura. L'altro film è una serie di racconti, cinque o sei... .[276]

Es un párrafo escrito después de la realización de *Una moglie americana*. De su lectura, se vislumbra que el verdadero film sobre Nueva York y América que quería hacer Flaiano es el que luego se concretará en su guión *Melampo*. Aunque en el párrafo citado no hay referencia a la transformación de la mujer en perro, que luego será el núcleo central del guión, el personaje del protagonista, Giorgio Fabro, ya es delineado en estas pocas líneas: un escritor en crisis, que abandona su vieja vida para seguir a una mujer, sin saber bien el por qué. Es interesante notar cómo, desde el principio, el personaje de Flaiano debía ser un escritor, y un escritor fracasado, como casi todos los personajes de sus obras. En el film de Polidoro, en cambio, Riccardo no es un intelectual, es un empleado de una fábrica de zapatos, hecho que hace que la crisis de identidad que atraviesa durante su viaje a los Estados Unidos no sea nunca profundizada, y se resuelva en una superficial crisis pasajera del protagonista, de la que ni él mismo se da plenamente cuenta.

Sin embargo, en un artículo de noviembre de 1964, recogido en *La solitudine del satiro*, Flaiano escribe:

> Per uno di quegli scherzi che il destino prepara ad un uomo, quando egli crede di vedere le torri della saggezza in lontananza, un turista viene a New York con uno scopo preciso, quello di scrivere una storia su un

[276] E. Flaiano, *Diario degli errori*, en E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, *op. cit.* , p. 355.

> turista che viene a New York e gli piace talmente da volerci restare. Ma, per restarci, egli non ha che un modo, quello di sposarsi.[277]

El protagonista vuelve a ser un escritor, cuya historia es la que finalmente se refleja en la película de Polidoro. Pero Flaiano demuestra interesarse muy poco a la historia del film, lo que realmente llama su atención es la historia del escritor y su estancia en Nueva York, y su gradual descubrimiento de la ciudad y de una nueva dimensión del vivir, antes desconocida para él. Poco más adelante, en el mismo artículo, Flaiano apunta:

> È arrivato a New York credendo di conoscerla attraverso il cinema e la letteratura e trova che New York è più piccola e intima di quanto aveva immaginato, ma più grande e imprendibile di quanto egli potrà sopportare nel ricordo.[278]

Por todo lo visto, no es difícil comprender que la reflexión de Flaiano sobre el hombre europeo (italiano) que llega a Nueva York era profundamente diferente de la que realmente se refleja en la película. Pero, ya lo hemos visto, en *Una moglie americana*, aparecen muchas temáticas que conectan profundamente con el universo tanto de Flaiano como de Azcona: empezando por el personaje inepto que se deja llevar por las situaciones sin apenas reaccionar, y llegando a una crítica, apenas esbozada pero inmediatamente perceptible, de las hipocresías y falsedades de la sociedad italiana (y por lo tanto también española) de esa época.

[277] E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, *ibídem*, p. 662.
[278] *Ibídem*, p. 663.

CONCLUSIONI

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Il presente studio si è proposto di mettere in relazione due figure importanti nel cinema e nella letteratura italiani e spagnoli a partire, approssimativamente, dalla decade degli anni Cinquanta: Ennio Flaiano e Rafael Azcona.

Come già accennato nell'introduzione, inizialmente l'idea era stata di trattare solamente Ennio Flaiano e la sua presenza in Spagna nel cinema del regista Luis García Berlanga, con il quale lo scrittore italiano ha collaborato in due importanti coproduzioni ispano-italiane: *Calabuch* (*Calabuig*, 1956) e *El Verdugo* (*La ballata del boia*, 1963). Successivamente, il primitivo abbozzo è venuto modificandosi fino a raggiungere la struttura attuale, ovvero la presentazione parallela di Ennio Flaiano e dello scrittore e sceneggiatore spagnolo Rafael Azcona.

La decisione di fare uno studio comparativo sui due autori è dovuta al fatto che le affinità tra i due ci sono parse davvero sorprendenti. Ennio Flaiano, scrittore che amava sperimentare in mille generi senza rispettarne strettamente nessuno, giornalista di cinema, teatro e attualità, sceneggiatore e soggettista brillante anche se spesso deluso, non è una personalità facile da delineare. Famoso a Roma, nel suo ristretto circolo di amici intellettuali, per le pronte battute e i fulminanti aforismi, in realtà nascondeva un animo sensibilissimo e facilmente propenso al pessimismo e alla disillusione. Mai completamente soddisfatto di se stesso e del proprio lavoro, cercava nella sperimentazione una strada che lo gratificasse pienamente. Strada che, purtroppo, non ha mai trovata. Nonostante

ciò, le sue mille prove e bozzetti, quelli che aveva deciso di pubblicare e quelli che sono stati pubblicati postumi, ci danno un ritratto fedele, intimo, a volte malinconico e a volte spassoso dell'uomo Flaiano e di un popolo, quello italiano, acidamente satireggiato (proprio perché fortemente amato) nei suoi ridicoli atteggiamenti. Nel ritratto che Flaiano ci fà non possiamo evitare, nostro malgrado, di riconoscerci tutti. Si vedano per esempio molti racconti de *Le ombre bianche*, come "Gli Esperti", gustoso ritratto di un piccolo cenacolo in cui ognuno rappresenta l'italiano "sotuttoio", espertissimo in ogni materia d'attualità e deciso a difendere le sue posizioni fino all'ultimo. O ancora la vivace rappresentazione dell'italiano in vacanza (ne "Lo Spazio è nostro"), che anche in un ipotetico viaggio nel sistema solare riesce, come sempre, a farsi riconoscere, lamentandosi della cattiva cucina, della disorganizzazione, della prepotenza degli ospiti...

Nel campo del cinema, l'aver lavorato con tanti registi spesso tra loro diversissimi (tra gli altri, Alessandro Blasetti, Mario Soldati, Marcello Pagliero, Luciano Emmer, Mario Monicelli, Roberto Rossellini, Gian Luigi Polidoro, Michelangelo Antonioni, ecc.) non rende facile il compito di ritrovare un filo conduttore nei film a cui ha partecipato, ne tantomeno di scoprire il perché di talune collaborazioni non proprio coerenti con la sua traiettoria. Pertanto abbiamo visto soprattutto le sue collaborazioni con Federico Fellini, che rappresentano un momento importante nel cinema italiano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta e che rispecchiano il lato di Flaiano forse più legato all'evasione e ai voli di fantasia, pur senza mai accantonare la satira e la critica di una società vivisezionata e analizzata senza pietismi di sorta.

Comunque sia, abbiamo ritrovato come filo conduttore di tutta la sua opera una doppia tendenza: la prima, verso una satira pungente e intelligente, utilizzata come strumento per colpire i vizi e le brutture della società del suo tempo; la seconda, verso l'evasione fantastica, necessaria come ancora di salvezza per allontanarsi da un mondo troppo spesso incomprensibile e meschino. Flaiano, dunque, lanciava i suoi strali contro il tempo presente, ma allo stesso tempo cercava di tenersi a galla e sopravvivere a tanta desolazione grazie all'aiuto del fantastico e della fantasia.

Rafael Azcona, d'altro canto, è stato scrittore ed è soggettista e sceneggiatore importantissimo nel cinema spagnolo da quegli anni fino al presente. Abbiamo voluto sottolineare l'importanza, per il cinema, del suo essere

scrittore, perché non dobbiamo dimenticare che i suoi due primi film assieme a Marco Ferreri, *El Pisito* e *El Cochecito*, sono tratti da sue opere precedenti e anche altri film cui ha partecipato si ispirano chiaramente ad alcuni episodi delle sue opere letterarie (ad esempio *Plácido*, di Luis García Berlanga).

Anche Azcona, come Flaiano, è una personalità molto sfuggente. Molto spesso ci si riferisce a lui come a "el hombre invisible", per la sua costante reticenza a comparire in pubblico, a farsi intervistare, a parlare di se stesso. Spesso i critici hanno scherzato sulla sua effettiva esistenza, e si è anche arrivati al limite di credere a un piccolo scherzo di Luis García Berlanga che in un'intervista aveva dichiarato che Rafael Azcona non esisteva, e che era soltanto uno pseudonimo usato dal regista stesso.

Nonostante questo suo essere "invisibile", Azcona è senz'altro riuscito a imprimere un segno immediatamente riconoscibile in gran parte dei film a cui ha partecipato. Questo perché si è sempre rifiutato di prendere parte alla realizzazione di progetti che non si addicessero alla sua indole. Pedro Olea, regista con cui Azcona ha lavorato in due occasioni (in *Pim, Pam, Pum...¡Fuego!*, 1975 e *un hombre llamado Flor de Otoño*, 1978), ci dà un vivace esempio di questo atteggiamento dello sceneggiatore spagnolo, ricordando i molteplici rifiuti di Rafael di partecipare a progetti delle cui tematiche non avesse una conoscenza profonda e immediata: non avrebbe mai lavorato a niente che riguardasse qualcosa lontano dalla realtà, poco verosimile o a argomenti a lui non molto noti (ad esempio le streghe o la navigazione, che dovevano essere i temi di due film di Olea: *Akelarre* e *Bandera Negra*, a cui Azcona rifiutò di collaborare).

Per questa ragione i film di Azcona che vengono analizzati in questo studio hanno tutti alcuni elementi in comune e sono tutti, almeno in parte, evidentemente "azconiani". Per ragioni di date ci siamo soffermati principalmente ad analizzare le sue collaborazioni con tre registi importantissimi: Marco Ferreri, Luis García Berlanga e Carlos Saura. I tre casi ci permettono di scoprire vari lati di Azcona, tutti comunque coerenti e legati tra loro: la deformazione "esperpentica" della realtà, il nero pessimismo e la miserabilizzazione dei personaggi con Berlanga e il Ferreri "spagnolo", il cammino verso il simbolismo, le ossessioni, la decadenza dell'uomo e il ritorno al passato (che può essere il passato dell'infanzia o quello degli albori della civiltà) con Carlos Saura e il Ferreri "italiano".

Dei due autori studiati si sono volute sottolineare le inevitabili differenze e le sorprendenti affinità, fino a comporre un quadro il più possibile completo della loro personalità e opera.

Se di differenze si può e si deve parlare, se, cioè, tali differenze esistono e sono, in determinati casi, piuttosto importanti, senza dubbio le affinità sono molto profonde e permettono di tracciare un'evoluzione parallela dei due autori.

Una delle maggiori divergenze tra i due risiede senz'altro nella tendenza all'evasione di Flaiano rispetto allo sguardo sempre fisso sulla realtà di Azcona. Questa divergenza, che potrebbe anche sembrare superficiale, in realtà nasconde una ben diversa disposizione d'animo riguardo alla visione del mondo di entrambi. Flaiano cerca l'evasione perché in lui ancora sopravvive uno spiraglio di speranza, anche nei momenti di pessimismo più nero, di poter contribuire a cambiare le cose attraverso la sua opera, tanto letteraria come cinematografica. In Azcona, al contrario, è molto difficile che la speranza riesca ad aprirsi uno spiraglio, e non è affatto nelle sue intenzioni di contribuire a cambiare alcunché. La sua vuole essere, semplicemente, come ha sottolineato Juan Carlos Frugone, la testimonianza di "un dolor eterno, punzante, por la soledad del hombre que simplemente se resigna a dejarse atrapar por la vida" (op. cit. , p. 8). Abbiamo già visto come, in *El Anacoreta* (di Juan Esterlich, 1976), Fernando difende ancora l'ultima speranza della comunicazione tra gli uomini, lasciando aperta la porta del suo bagno/universo e consegnando al mondo esterno messaggi chiusi in tubetti di aspirine. Ma è l'ultima illusione che Azcona concede al suo personaggio, perché quando Fernando scopre la vanità di tale illusione, la sua vita non ha più senso, e si uccide. Flaiano, d'altro canto, è profondamente pessimista ma, ricordiamolo, non rinuncia mai alla sua veste di moralista e alla speranza di contribuire, con la sua testimonianza lucida e razionale, a smascherare le ipocrisie del mondo in cui tutti siamo costretti a vivere.

Effettivamente, il profondo pessimismo di Flaiano è sempre mitigato da una malcelata fiducia nell'uomo e nella sua possibilità di riscatto. Flaiano è un uomo d'altri tempi, è un'illuminista e un moralista che non perde mai (anche se molte volte ne è proprio sul punto) la fiducia nell'arte e in una sua pur modesta missione. Ma se questo è vero per Flaiano, non si può certo dire che il pessimismo di Azcona si risolva in una mera espressione di misantropia. Perché Azcona se la ride di tutto e di tutti (amaramente, d'accordo, ma se la ride), ma principalmente

se la ride si se stesso e dei propri difetti di uomo comune, difetti che ritrova e sottolinea negli altri come riflesso costante dei propri. Per questo Azcona cerca il riso amaro del lettore/spettatore che deve scoprirsi a ridere di se stesso assieme agli altri, e ritrovarsi a riflettere sulle proprie sventure condivise. In particolare, quando Azcona incontra Marco Ferreri, lo spagnolo scopre un cinema diverso a quello che aveva conosciuto fino ad allora, un cinema che può rappresentare la tragicommedia del vivere quotidiano, permettendo allo spettatore di riconoscersi nella storia rappresentata. La poetica di Azcona, pertanto, è carica di pessimismo, condiviso però con gli altri e temperato da una profonda partecipazione alle umane sventure. Allo stesso tempo, il pessimismo di Azcona, come quello di Flaiano, si rivela nella sua lotta per smascherare la superficialità di un mondo interessato solamente all'apparire, lotta che comincia da lui stesso e dalla volontà di non lasciarsi mai travolgere dalla vanità del mondo dello spettacolo, per cui pure è stato ed è imprescindibile.

Altro elemento legato al binomio evasione/realtà è la questione dello stile. Lo stile di Flaiano è profondamente diverso da quello di Azcona. Il primo propende per le digressioni poetiche, per il gusto per le lunghe descrizioni di paesaggi e stati d'animo. Spesso i suoi testi si risolvono in un lunghissimo monologo interiore, teso a darci una visione soggettiva e ambigua della realtà esteriore, e a soffermarsi sulle più piccole variazioni dello spirito del protagonista. Abbiamo più volte fatto l'esempio di *Tempo di uccidere*, il suo unico romanzo, del 1947. In un'Africa lontana e poeticizzata attraverso la scrittura, il personaggio principale protagonizza un'avventura allucinata, che lo porta fino all'inferno di dover affrontare tutte le sue ossessioni. Ma tutto questo ci viene presentato in un perenne stato di ambiguità, stilistica e tematica. Ambiguità che lascia il lettore continuamente interdetto al momento di dare una sua interpretazione ai fatti narrati nel romanzo. Diversamente da Flaiano, Azcona non si sofferma sull'analisi dello stato d'animo dei suoi personaggi, a meno che esso non influisca direttamente sull'azione del racconto. E anche le sue descrizioni paesistiche non si adagiano mai su un'osservazione estetizzante, ma solitamente sottolineano ancor più gli ambienti sordidi in cui i suoi miseri personaggi si muovono. Contrariamente a Flaiano, Azcona si serve di uno stile molto più conciso e diretto. Il narratore è sempre esterno e l'attenzione si incentra sul succedersi dei fatti e sulle rapide e incisive battute dei personaggi. Basterebbe rivedere le descrizioni di

Madrid che Azcona ci propone sempre filtrate attraverso gli occhi dei suoi miseri abitanti in *Los Ilusos* o *El Pisito*: descrizioni sempre incisive e strettamente legate alla condizione disperata dei poveri "illusi" che abitano le pagine dello spagnolo.

Questo diverso atteggiamento si riflette anche nel cinema. Azcona è sceneggiatore principalmente interessato alla costruzione di una storia rigorosa e incisiva, con dialoghi brevi ed essenziali, in cui togliere una sola parola potrebbe significare stravolgere completamente tutto il testo. Flaiano, invece, è più propenso alla creazione di dialoghi lunghi e poetici, e alla descrizione minuziosissima degli ambienti. Ma bisogna sottolineare che la sua personalità multiforme gli permette di destreggiarsi e adattarsi ai diversi registi con i quali è chiamato a collaborare. Con Federico Fellini, per esempio, deve cercare di ridimensionarne la travolgente fantasia, riconducendo la storia a una dimensione più reale. Con Luis García Berlanga, invece, può permettersi di inserire toni lirici e dialoghi poetici, dal momento che il regista spagnolo mantiene sempre le sue storie ben radicate nella realtà dei suoi piccoli personaggi.

Per restare nell'ambito delle differenze, è importante sottolineare che Flaiano crede fermamente in determinati valori positivi, come -per fare un esempio che sottolinea ancor più la divergenza di concezione- la famiglia, mentre per Azcona l'istituzione familiare è sempre ironizzata negativamente, giacché tutte le sue componenti appaiono sempre rinchiuse nel loro gretto egoismo e l'individuo si trova imprigionato in essa cosenza possibilità di scampo. Vediamo due esempi opposti di questo atteggiamento. Flaiano, nel racconto "Per una Luna migliore", immagina in un futuro non lontanissimo una nuova vita quasi da automi, dove la comunicazione e le relazioni umane si sono ridotte al minimo, e descrive un dialogo tra un fervido sostenitore della nuova era e un nostalgico (Flaiano stesso?) che rimpiange la vita imperfetta di un tempo, benché la rinneghi, sopraffatto dalla sicurezza dell'altro. L'autore, satireggiando per bocca dell'uomo entusiasta della nuova epoca le vecchie istituzioni ormai decadute, le riafferma con forza, mentre fa negare al nostalgico di rimpiangere tutti quei crudeli e sciocchi retaggi del tempo passato come il matrimonio, i figli, l'amore e, ovviamente, la famiglia.

E noi capiamo immediatamente che si tratta di una satira amara della progressiva perdita, nel presente, di quei valori che Flaiano rimpiange ardentemente, soprattutto quando, poche righe dopo, il "nostalgico" pronuncia una

frase propria dell'autore stesso: "Tutto bene. Il mondo si avvia ad essere perfetto, forse lo è di già. La colpa è mia che sono nato con una deplorevole tendenza all'imperfezione." (*Le ombre bianche* in E. Flaiano, *Opere. 1947-1972*, p. 1344).

Al contrario, per Azcona la famiglia rappresenta una vera e propria prigione, e così è raffigurata in tutti i suoi film. Per Rodolfo, ne *El Pisito*, i guai cominciano quando la sua futura moglie lo obbliga a sposarsi con l'anziana donna Martina per ottenere l'appartamento; don Anselmo (*El Cochecito*) inizia a odiare tutta la sua famiglia, che non capisce che l'unica felicità, per lui, risiede nel possedere una carrozzella per invalidi; José Luis (*El Verdugo*) deve addirittura giustiziare un uomo per non far perdere la casa alla sua famiglia; Ricardo (*La boutique*) è irretito nelle subdole trame di suocera e moglie; Leonardo (*¡Vivan los novios!*) viene afferrato dall'enorme ragno umano alla cui testa c'è la sua insopportabile novella sposa; e anche nei film con Carlos Saura la famiglia costituisce sempre un nucleo di violenza e repressione attorno al personaggio protagonista.

Al di là delle citate differenze, molto più profonde e importanti ci paiono le affinità che avvicinano i due autori qui studiati.

In primo luogo, la battaglia che entrambi intraprendono contro una società falsa e ipocrita, società di cui danno un'impietosa e costante analisi all'interno di tutta la loro opera.

La visione che entrambi offrono della società contemporanea è amara e spesso sconsolata. Totò, in un film di Roberto Rossellini a cui Flaiano ha collaborato, *Dov'è la libertà* (1953), interpreta il personaggio di un uomo buono e onesto che, paradossalmente, ha passato quasi tutta la vita in carcere per un delitto d'onore. Un bel giorno viene scarcerato e si trova perduto in un mondo troppo cambiato. Giunge dunque al punto di desiderare il ritorno in carcere e spiega la sua decisione al giudice con la lucidità e la disperazione di un uomo vinto e sopraffatto dalla società: "Volevo ritornare con i miei compagni di cella, con quei cari amici che credono ancora che fuori dal carcere c'è l'onestà, la bontà, la fedeltà delle donne. Fuori dal carcere io mi sentivo in prigione... Io avevo tanto bisogno di libertà...".

È una concezione evidentemente disperata di una società che respinge gli individui buoni e ingenui. Ed è esattamente la stessa concezione, che ha anche Azcona, di una società tanto terribile da umiliare gli uomini che lottano

unicamente per venire accettati. Perché stiamo parlando di un mondo che non accetta il diverso, e che ha delle regole ben precise. Se la società, come abbiamo visto, stabilisce che per non essere emarginati si deve possedere una casa, Rodolfo ne *El Pisito* si deve sposare con la vecchia signora Martina, per ereditare un misero appartamento in affitto; se un anziano, in questo assurdo mondo, viene inevitabilmente emarginato, per non esserlo don Anselmo deve rinunciare alla salute fisica per rinchiudersi nella prigione di una carrozzella per invalidi.

In *Tempo di uccidere*, Flaiano rappresenta due società a confronto. La società "civilizzata" dell'invasore europeo (italiano) e la società "barbara" del popolo sottomesso. E l'autore ci dimostra in mille passi la crudeltà della prima, che, sentendosi ridicolmente superiore, non esita a umiliare un popolo millenario, colpevole solo della sua debolezza.

Non è certo un mondo che inviti al riso, ma Flaiano e Azcona ce lo presentano distorto e satireggiato, e lo spettatore/lettore deve ridere, e allo stesso tempo riflettere, e accorgersi che sta ridendo di se stesso e del suo stesso riflesso sullo schermo/pagina. È necessario, però, sottolineare che in Azcona la distorsione della realtà, che spesso comporta la creazione di personaggi e situazioni grotteschi e al limite della verosimiglianza, non giunge mai a superare la realtà stessa proponendo situazioni apertamente fantastiche. Soprattutto nel cinema di Berlanga, Azcona e il regista valenciano danno un ritratto, sì, satirico e ironico della società dell'epoca, ma sempre mantenendolo con i piedi ben saldi a terra. Per questo motivo i loro film sono carichi di elementi tipici del "sainete" e direttamente riconoscibili per uno spettatore spagnolo medio del tempo.

Juan Carlos Frugone, fra gli altri, sottolinea che Azcona ritrae "personajes cuya clave básica de conexión con el lector, o espectador, es la verdad que encierran, por caricaturescos que parezcan" (op. cit. , p. 33). Sono personaggi in cui tutti possiamo riconoscerci, ritrovandoci nelle loro piccole ossessioni e manie e, soprattutto, nella loro profondissima umanità. Diversamente, forse, i personaggi di Flaiano si avvicinano maggiormente a quelli creati dallo sceneggiatore spagnolo assieme a Marco Ferreri nella loro epoca italiana. Sono personaggi in cui le ossessioni si fanno più simboliche e astratte, e le cui crisi sono più filosofiche e alle volte –volutamente- insondabili. Con questi personaggi il riconoscimento risulta meno immediato, perché sono più distanti, rinchiusi in se stessi e soli. Se il lettore/spettatore, di qualsiasi classe sociale, può partecipare e

capire le piccole miserie di un Rodolfo o di un Plácido o anche, al limite, le regressioni nel tempo di personaggi come Antonio e Luis nei film di Carlos Saura (ne *El jardín de las delicias* e *La prima Angélica*, rispettivamente), gli risulta certamente più difficile sondare la psiche di personaggi con ossessioni metafisiche come Mario Fuggetta ne *L'uomo dai cinque palloni* o di un personaggio complesso (le cui ragioni non vengono mai spiegate) come Lafayette in *Ciao Maschio*. Allo stesso modo, anche i personaggi di Flaiano spesso si trovano ad agire impulsivamente e senza un perché, e, soprattutto nelle opere letterarie, nonostante la loro psicologia venga scandagliata dall'autore in lunghissimi monologhi interiori, il suo scopo non è certo quello di spiegare il loro comportamento, bensì quello di manifestare una situazione constatata che si vuole, semplicemente rendere manifesta. Pertanto, al lettore/spettatore riesce difficile riconoscersi, ad esempio, nel tenente di *Tempo di uccidere*, personaggio che lascia continuamente interdetti per la sua ambiguità, o in un personaggio complesso e imprevedibile come Giorgio Fabro ne *La cagna*/*Melampo*. C'è comunque da sottolineare che, per quanto riguarda Azcona, i personaggi che paiono più vicini alla sua personalità creativa e che sono, forse, i più riusciti, sono quelli immediatamente legati alla realtà (ovvero i personaggi con il Ferreri "spagnolo", con Berlanga e, in seguito, con Fernando Trueba e José Luis García Sánchez), per quanto questa realtà venga sempre deformata e "personalizzata", come abbiamo già ampiamente ripetuto, da un particolare punto di vista ironico, acido e nero. Comunque sia, tutti questi personaggi rientrano coerentemente nell'universo artistico dei due autori, e il filo conduttore che li lega è la loro perpetua condizione di annoiati, inetti, in crisi col loro tempo e con loro stessi e, in fondo, la loro condizione di uomini frustrati e sconfitti, di "atrapados por la vida".

Per quanto riguarda il trattamento della satira nei due autori, è necessario affermare che essa mai si riduce a mero attacco personale. La loro è una satira, profonda e cosciente, di tutta una società in cui i due autori si includono, società che tentano di smascherare attraverso i loro scritti e attraverso i film a cui collaborano. Perché entrambi (e Flaiano lo ha sottolineato in numerosi articoli) si rendono conto che al giorno d'oggi il cinema è il mezzo migliore per arrivare al grande pubblico. Stiamo parlando di due paesi che non sono più abituati alla lettura, e che si lasciano affascinare e troppe volte condizionare dal mezzo

cinematografico. Per questa ragione, soprattutto per il moralista Flaiano, è importante rinnovare il cinema e utilizzarlo come insostituibile mezzo di comunicazione di massa. Perché se Flaiano ha tanto criticato il cinema (e non la letteratura nella stessa misura), ciò è dovuto al fatto che è stato sempre perfettamente cosciente della sua importanza e diffusione e, ovviamente, delle sue carenze. Di Azcona, invece, non abbiamo uguali riflessioni teoriche sul mezzo cinematografico, ma il risultato dell'insieme della sua opera viene ad essere lo stesso: uno "svecchiamento" del cinema franchista tradizionale e un avvicinamento alla realtà quotidiana, ricordando sempre che non si tratta di una realtà banale e ovvia ma di una realtà distorta dal particolarissimo umor nero che lo contraddistingue.

In Spagna, entrambi hanno collaborato con Luis García Berlanga, regista importantissimo all'interno del movimento della dissidenza cinematografica spagnola nei confronti della tradizione franchista istituzionalizzata. Berlanga, nei suoi film, dà un vivace quadro della vita spagnola di quell'epoca, ritraendo una Spagna (di provincia e non) di cui mette in risalto, nei limiti del possibile, le bassezze e le meschinità. Ma se la Spagna come Stato è giudicata molto severamente, non lo sono altrettanto i suoi abitanti, piccole vittime spesso ingenue di una società tiranna e retrograda.

Per questi motivi Flaiano, Azcona e Berlanga condividono una profonda affinità creativa, dando vita a numerosi film che a tutt'oggi sono riconosciuti tra i più significativi della storia del cinema spagnolo. Naturalmente, la collaborazione con Berlanga di Rafael Azcona è stata molto più durevole e profonda. Inizia in occasione del film *Plácido* nel 1961 e dura per molti anni, fino al 1987, data di *Moros y Cristianos*. In quegli anni Berlanga affermava che Azcona era "el hombre más importante de mi vida", per sottolineare il profondo scambio di idee di cui entrambi avevano saputo arricchirsi. Ma il film che viene universalmente riconosciuto come il migliore della loro produzione (e tra i migliori del cinema spagnolo di tutti i tempi), *El Verdugo*, vede la partecipazione congiunta di Berlanga, Azcona e Flaiano.

El Verdugo è una vera e propria sintesi degli universi tematici dei suoi autori. C'è tutto: la critica a una società crudele ed insensibile, noncurante della disperazione del singolo e tesa solo alla dimostrazione di un benessere apparente;

un protagonista passivo e inetto, incapace di farsi valere; una donna insieme compagna e tiranna; un finale duro e pessimista all'estremo.

Si tratta, come abbiamo avuto modo di vedere nei vari capitoli del presente studio, del personaggio inetto che compare costantemente nelle opere di Flaiano e Azcona. Perché entrambi hanno voluto sottolineare che l'uomo, oggi, si trova a vivere in un mondo talmente superficiale e assurdo che gli è impossibile accettare e comprendere, per quanto faccia di tutto per districarsi in esso. Per ciò si giunge allo stato inevitabile del non-fare, del non-agire, del lasciarsi vivere. In realtà, i personaggi di Azcona a volte cercano ancora di fare qualche cosa, e spesso ne sono semplicemente incapaci. Altre volte la loro incapacità è ormai talmente evidente che l'individuo stesso, consapevole di ciò, evita espressamente di agire. È quello che in genere fanno i personaggi di Flaiano: vivono in una passività a volte fastidiosa ma, per loro, inevitabile. Sanno che non sono in grado di fare o cambiare nulla, e si lasciano guidare anche nelle decisioni più semplici e quotidiane. È il caso di tutti i loro personaggi, e per fare un esempio che comprenda entrambi gli autori, pensiamo a Riccardo di *Una moglie americana* (di Gian Luigi Polidoro, 1964), film alla cui sceneggiatura hanno collaborato sia Azcona che Flaiano. Riccardo, durante tutto il film, si lascia trascinare qua e là attraverso gli Stati Uniti con l'intenzione, sempre ovviamente frustrata, di trovare una moglie e cambiare finalmente vita. Ma nessuno dei suoi spesso maldestri tentativi gli riesce e tutta la passività e la sudditanza di Riccardo si rende evidente nell'ultima scena del film, quando si china, ormai senza speranza di poter restare in America, a raccogliere le valigie che il suo capo, indispettito, ha buttato ai suoi piedi.

Ma non dobbiamo pensare che la riflessione di Flaiano e Azcona sulla passività e l'inettitudine giunga ai livelli dell'indagine profonda che era già stata dei romanzieri dei primi anni del Novecento. Anche l'inettitudine in loro viene distorta da uno sguardo impietoso ma sempre ironico, perché sanno perfettamente che la società attuale non è più capace di riconoscersi in un'analisi profonda. Flaiano era solito dire che la nostra è una società che non merita più Kafka, come non merita i grandi narratori che avevano portato alla luce i grandi temi dell'incomunicabilità (Ionesco, Beckett, Pinter, Checov), dell'inettitudine (Svevo, Camus, Sartre), delle molteplici personalità nascoste da maschere (Pirandello, Unamuno), dell'esistenzialismo, la noia e il male di vivere (di nuovo Camus e

Sartre), delle mille sfaccettature di una realtà profonda e complessa (Borges). Secondo Flaiano e Azcona, i grandi temi, coi tempi che corrono, devono subire un inevitabile processo di miserabilizzazione, riducendosi a parte della quotidianità più monotona, e rispecchiandosi in personaggi spesso gretti e sempre mediocri. In questo modo, Flaiano e Azcona se la ridono dei loro personaggi in un costante processo di svilimento, che ce li fa vedere piccoli, meschini e, in fin dei conti, quotidiani. Ma se i primi personaggi di Azcona vengono ancora giustificati dal loro autore -pensiamo a Rodolfo di *El Pisito*-, in seguito il giudizio verso di loro (e verso la società in generale, prima responsabile della loro degradazione) si indurisce, e così ci troviamo di fronte, ad esempio, al personaggio interpretato da Gérard Depardieu in *Ciao Maschio*: Lafayette è punito per la sua completa incapacità a responsabilizzarsi e muore tra le fiamme di uno squallido museo delle cere, simbolo della fine (augurata e preannunciata) di un uomo ormai inutile e di tutta la civiltà in decadenza che egli rappresenta.

Flaiano, d'altra parte, ha sempre giudicato duramente i suoi personaggi, in cui però in certo modo si identifica. Perché in fin dei conti l'inettitudine viene a essere anche un'inevitabile reazione contro questo mondo assurdo, in cui gli uomini si beano della loro superficialità, e non sono più capaci di rifugiarsi nella fantasia. Basti pensare che in una società tanto arida da non trovare più spazio neppure per le favole, nonna Armida, personaggio di un celebre racconto de *Le ombre bianche*, conquista i nipotini leggendo loro raccapriccianti notizie di cronaca nera.

E che cosa ci si può aspettare, in futuro, da bimbi cresciuti così, con la cronaca più crudele come divertimento quotidiano e completamente ignoranti dell'altro mondo, quello della fantasia e delle favole, necessario come momento di evasione da una realtà troppo spesso insopportabile? Per questo la passività è negativa ma a volte necessaria. E sia Flaiano che Azcona, partendo dalla loro ottica disillusa sul tempo presente, la difendono come possibile spiraglio di salvezza per l'uomo. Non dimentichiamo la difesa di Azcona dell'immobilità contro la "descojonación", in una poetica (poetica a modo suo, naturalmente, fatta di brevi e taglienti battute dei suoi personaggi e fugaci dichiarazioni nelle sue rare interviste) che insiste sull'importanza, per l'uomo, di reagire al fastidio del mondo il quale, non appena interrompiamo il nostro stato di quiete con l'intenzione di fare qualcosa, interviene a romperci le uova nel paniere.

In questo modo, nel percorso attraverso l'opera letteraria e filmica di Rafael Azcona ed Ennio Flaiano, ci troviamo di fronte a un lucido ritratto di un uomo e di una società che si vogliono colpire per invitare alla riflessione. Ne *La dolce vita*, Flaiano e Fellini ci danno il loro maggiore ritratto di una città universale tutta da rifiutare. Perché, se Flaiano descrive costantemente l'italiano tipico, con i suoi gusti e le sue manie, i vizi de lui condannati sono vizi universali, e Roma si eleva dalla contingenza più minuta per rappresentare una realtà universalmente valida. Tutti i personaggi che compaiono nel film compongono una galleria di esseri superficiali e degradati. Sullo sfondo, Roma, splendida e decadente, fa da scenario alle piccole storie di uomini e donne miserabili. Anche Sylvia, che appare spettacolare, fresca e innocente, nasconde, in realtà, le sue piccole miserie e si rivela, in fondo, un puro prodotto del luccicante –ma falso- mondo dello spettacolo. Perché ne *La dolce vita* questo mondo tanto caro a Fellini è ritrattato più dal punto di vista amaro e ironico di Flaiano. Così Marcello può dire di Sylvia: "You are everything. Tu sei la prima donna del primo giorno della creazione, sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angelo, il diavolo, la terra, la casa. Ah, ecco cosa sei, la casa". Sylvia è tante cose che in realtà non è niente, si sfuma come un'immagine o un desiderio impossibile. E così tutti i personaggi che compaiono nel film riflettono un vita falsa e superficiale, che isola gli uomini in una solitudine insondabile di cui solo talvolta sono coscienti. È ciò che accade, ad esempio, a Steiner, che uccide i suoi figli e infine si toglie la vita, incapace di sopportare un minuto di più la commedia grottesca in cui vede risolversi la sua vita. Ma la sua morte è lo spunto perché Flaiano e Fellini ci diano un ulteriore esempio dell'egoismo umano: mentre la moglie di Steiner sta rincasando, ignara della tragedia, l'aspetta un nugolo di giornalisti pronti a tutto pur di ottenere la primissima reazione –la più sensazionale- della donna straziata.

Allo stesso modo, anche Azcona ci offre un costante ritratto dell'egoismo umano e della sua profonda solitudine. Nel racconto *Paralitico*, che poi verrà adattato per diventare l'ormai celebre *El Cochecito* (1960) di Marco Ferreri, Azcona ci presenta uno dei suoi personaggi più complessi. Normalmente i personaggi di Azcona sono personaggi-tipo, che servono a riflettere una caratteristica essenziale (spesso un'ossessione) che ne costituisce interamente il carattere. Don Anselmo, invece, è un personaggio decisamente più contraddittorio perché non possiamo farcene un giudizio chiaro e definitivo. Il più delle volte

condividiamo il suo modo di pensare e partecipiamo della sua disgrazia. Riusciamo a capire perfettamente quali sono i motivi che lo portano a desiderare ardentemente di rinunciare alle sue gambe e rinchiudersi nella prigionia di una carrozzella per invalidi. Ma don Anselmo è anche un personaggio egoista, talmente concentrato su se stesso e sui suoi problemi da rinchiudersi in un atteggiamento intollerante nei confronti di tutto ciò che non gira attorno alla sua ossessione.

Non dobbiamo comunque dimenticare che Azcona e Flaiano cercano i loro personaggi in ambienti diversi. Flaiano ci presenta tutta una galleria di intellettuali in crisi. Superficialmente, dovrebbero essere uomini soddisfatti. La vita è stata generosa con loro, ha dato loro fama, denaro, una carriera brillante. Ma si tratta sempre di una carriera già finita, e la crisi creativa che attraversano li getta nella più cupa disperazione. Perché al di là della vita superficiale che fanno, sono personaggi sensibili, specchi dell'autore stesso, che si sanno inadatti per questo ("e coi tempi che corrono anche per l'altro", dice amaramente Flaiano) mondo. I personaggi di Azcona, invece, sono i più piccoli e più umili abitanti di un Madrid ritratto non nello splendore –sempre e comunque apparente- della Gran Vía, ma nello squallore e povertà di viottoli di periferia e di appartamenti scalcinati in subaffitto. Naturalmente, nel corso delle sue numerosissime collaborazioni con i registi più eterogenei, Azcona talvolta ha dovuto abbandonare questa tipologia di personaggi per ritrarre anche il mondo corrotto e annoiato dell'alta borghesia (si pensi a alcuni film di Ferreri o Saura), anche se senza dubbio le sue pennellate restano maggiormente riconoscibili nella celebre "Trilogía Nacional" di Luis García Berlanga, che rispecchia un'aristocrazia in piena decadenza, dandoci una gustosa galleria di personaggi maldestri e persino grotteschi che cercano di resistere con tentativi spesso ridicoli agli inevitabili cambiamenti della società.

Speriamo dunque di essere riusciti a dimostrare che Flaiano e Azcona, pur partendo da una prospettiva divergente ma che spesso si mescola nell'attitudine dei due –moralismo/scetticismo- condividono tutta una serie di tematiche importanti che, pur essendo spesso comuni ad altri autori dello stesso periodo, si differenziano dagli altri per la loro predisposizione a una satira mirata e intelligente, e per una rappresentazione distorta e spesso "nera" della realtà.

Inoltre, ci piacerebbe riportare due testimonianze che potrebbero sottolineare ancora una volta e al meglio la vicinanza tra i due. In primo luogo, nel

1983, Rafael Azcona vince il prestigioso premio Flaiano per la sceneggiatura, assieme ad un altro sceneggiatore molto vicino all'autore italiano, Tullio Pinelli. Si tratta di uno dei pochissimi riconoscimenti che Azcona, vincitore di numerosissimi premi durante la sua lunga e brillante carriera e particolarmente restio a parlare dei premi ottenuti a causa della sua ormai proverbiale modestia, ricorda spesso volentieri e con orgoglio. In secondo luogo, vorremmo ricordare un bell'articolo di Flaiano del 1972 (pubblicato ne *La solitudine del satiro*) in occasione del Festival del Cinema di Venezia e del mancato omaggio a Charlie Chaplin. Flaiano, immaginando una cerimonia mai avvenuta per celebrare un personaggio da lui amatissimo e ammiratissimo, fa sfilare davanti al vecchio Chaplin tutti i grandi registi italiani, tra i quali Marco Ferreri. E fa che Ferreri dedichi al grande maestro quelli che per lui sono –evidentemente- i suoi film più significativi, cioè *El Pisito*, *El Cochecito* e *L'Ape Regina*. Appare dunque evidente che Flaiano ammirava l'opera di Azcona giacché i tre film che cita Ferreri nell'articolo non solo contarono sulla collaborazione di Azcona, ma addirittura i primi due sono tratti da due opere originali dello sceneggiatore spagnolo.

Per tanto, in questo studio abbiamo tentato, sperando di esserci riusciti, di riflettere la concezione profondamente pessimista ma sempre risolta in satira gustosa e deformante che tanto Flaiano come Azcona hanno rispecchiato attraverso la loro opera. Ovviamente, abbiamo centrato il nostro studio fino, approssimativamente, alla prima metà degli anni settanta, dal momento che in seguito, per motivo della scomparsa nel 1972 di Flaiano, non sarebbe stato più possibile fare un'analisi parallela. Ma non dobbiamo dimenticare che Azcona vive ancora e prosegue nel pieno della sua attività. Vorremmo dunque approfittare dello spazio che ci lasciano queste conclusioni per presentare brevemente una tappa importante del percorso posteriore di Rafael Azcona, fondamentale per il cinema spagnolo attuale.

Tralasciando, per ovvi motivi, molte altre importantissime collaborazioni, ci limiteremo ad affrontare un unico episodio. Negli ultimi anni, Azcona ha collaborato assiduamente con due registi con cui si è trovato in grandissima sintonia: José Luis García Sánchez e Fernando Trueba. Dalla collaborazione dei tre nasce uno dei film che ha dato senz'altro una delle maggiori soddisfazioni al cinema spagnolo contemporaneo: l'aver ottenuto, nel 1994, l'Oscar al miglior film

straniero (riconoscimento toccato al cinema spagnolo anche nella stagione 1999-2000, con il film *Todo sobre mi madre*, di Pedro Almodóvar). Ci riferiamo a *Belle Époque*.

Rafael Azcona e José Luis García Sánchez condividono una profonda sintonia di interessi, principalmente il gusto per l'umor nero e per la deformazione esperpentica della realtà, lo sguardo sempre attento ai personaggi più umili e disperati della società dell'epoca, e l'ironia come strumento per smascherare le falsità e le ipocrisie del potere, delle istituzioni (famiglia, coppia, ecc.) e di tutta la società in generale.

Basti pensare a due film significativi come *Suspiros de España (y Portugal)* (1995) e *Tranvía a la Malvarrosa* (1996). Il primo racconta le vicende di due fraticelli di un convento sperduto che un giorno partono alla (ri)scoperta del mondo per prendere possesso di una illusoria eredità; e il secondo è la storia dell'educazione civile e sentimentale di un giovane aspirante scrittore nella Valencia degli anni '50. In entrambi i film ci sono pennellate evidentemente "azconiane" -nonostante il secondo sia tratto da un romanzo di Manuel Vicent-, come ad esempio il personaggio del "bola", amico del protagonista in *Tramvía a la Malvarrosa*, senza dubbio il personaggio più genuino e azconiano del film, che muore in un incidente con la vespa (e sono tutte da gustare le scene in cui questo peculiare personaggio, di almeno cento chili, compare in sella al suo trabiccolo su due ruote) e il cui feretro, durante le esequie, sfonda il loculo provocando la sorpresa e l'allarme di tutti i presenti.

L'incontro con Fernando Trueba è, invece, un tanto più difficoltoso. Trueba ricorda che lui e Óscar Ladoire avevano cercato di contattare Azcona per richiedere la sua collaborazione per la realizzazione di una commedia sul genere di *Some like it hot* (*A qualcuno piace caldo*, 1959, di Billy Wilder). Azcona non accettò, ma salutò Trueba con una frase che è rimasta ben impressa nella mente del regista spagnolo: "Cuando tengáis una historia pegada a la tierra, llamadme. Yo sólo escribo películas de garbanzos".

Trueba prende Azcona alla lettera, e ciò che riesce a convincere finalmente lo sceneggiatore è la proposta del regista di adattare per il grande schermo la vera storia di suo suocero, Manolo Huete, negli anni del dopoguerra spagnolo. Si giunge alla realizzazione, in questo modo, di *El año de las luces*, ritratto dell'educazione sentimentale e sessuale di un giovane in un'epoca chiusa e miope,

che riesce a distruggere l'amore dei due giovani protagonisti. Il film risultò essere, a detta di Luis Alegre, "una perfecta simbiosis del estilo, el humor y el conocimiento de la época de Azcona (un adolescente también en 1940), y el pudor, la delicadeza, la elegancia y el sentido de la comedia de Fernando Trueba".

Alla successiva collaborazione di Azcona con Trueba si unisce anche José Luis García Sánchez, proprio in occasione della realizzazione di *Belle Époque*. I tre, come lo stesso Azcona spesso ricorda, si ritrovavano tutti i martedì a pranzare in un ristorante di Madrid, chiacchierando amichevolmente del più e del meno. Forse per il desiderio di far fruttare quei pur piacevoli pranzi in compagnia, decisero di iniziare a mettere in piedi qualche idea per un nuovo film. Iniziò così a prendere forma la storia di Fernando, Manolo e le sue quattro figlie, in una Spagna idillicamente tratteggiata. Il perno di tutto il film è la tolleranza. Non dimentichiamo che le figlie, che si concedono a turno a Fernando, sono la prima, Violeta, dichiaratamente omosessuale (viene attratta da Fernando la sera di carnevale, quando lui è vestito da donna); un'altra, Rocío, praticamente fidanzata (con quel gustosissimo personaggio-macchietta, Juanito); un'altra ancora, Clara, vedova solo da un anno e molto più grande di Fernando; e l'ultima, Luz, è poco più di una bambina. E in mezzo a tutto ciò si presenta anche l'esuberante madre delle quattro ragazze, cantante di "zarzuela" e sempre in turnè con l'agente/amante francese. E proprio la madre ci dimostra, ancora una volta, l'apertura di vedute della famiglia di don Manolo. Parlando con le sue figlie dice a Violeta: "Tú no has nacido para aguantar a estos egoístas. Porque los hombres son todos unos egoístas... Tú lo que tienes que hacer es encontrar a una chica que te quiera, que te comprenda... y que lleve la casa como es debido".

Ma in mezzo agli amori tra Fernando e le quattro giovani, non mancano le frecciate amare di Azcona. Perché Fernando è, naturalmente, un personaggio sempre indeciso e insicuro dei propri sentimenti, che si lascia trascinare dagli eventi come tutti i suoi predecessori (e successori) nella filmografia azconiana. Ancora, ci piacerebbe evidenziare due personaggi indimenticabili e molto tipici dell'umorismo dello sceneggiatore spagnolo: Juanito, il presunto fidanzato della volubile Rocío, e sua madre, altro personaggio evidentemente azconiano. Juanito, completamente soggiogato dalla forte personalità della madre, tenta teatralmente di rinnegare tutta la sua vita passata per convincere Rocío a sposarlo. E così lo vediamo un momento prima accorrere dal parroco per ottenere un documento che

possa testimoniare la sua rinuncia alla religione cattolica (e lo vediamo cantare stonatamente un famoso inno repubblicano e anticlericale: "Si los curas y frailes supieran la paliza que van a llevar, saldrían del claustro gritando: Libertad, Libertad, Libertad..."), e un momento dopo, dopo un'ulteriore disillusione amorosa, dichiarando superbamente: "Yo me retracto... De renegar nada... Católico, apostólico y romano... Y de republicano menos... Yo, carlista hasta la muerte...". Ma, in fondo, noi, come il parroco, non possiamo che provare simpatia per il povero Juanito, soprattutto dopo aver visto comparire in scena sua madre, che, già dalle prime sequenze del film è ben chiara nelle sue posizioni. Davanti alla titubanza di Rocío, che si vede piombare in casa il pretendente a chiederle la mano, la madre di Juanito, sollevata, dichiara: "Entonces ¿tú no lo quieres? [...] Venga... A casa. ¿Con quién vas a estar mejor que con tu madre...?"

Ma anche in questo film si giunge al punto cruciale che svela il pessimismo dei suoi autori: nel giorno del matrimonio di Fernando con la più piccola delle sorelle (e si badi bene che per Azcona questo matrimonio rappresenta una sconfitta, perché in questo modo Fernando deve rinunciare alle altre), gli sposi trovano, in chiesa, il corpo senza vita del prete che si è impiccato (ancora una volta per sottolineare il binomio amore-morte) e la coppia lascia il luogo "incantato" della loro adolescenza con questo brusco approdo alla maturità e con la partenza per l'America, verso un futuro pieno di incertezze.

Per tanto, si tratta di un film molto vicino all'universo tematico di Azcona, e in esso si potrebbero facilmente trovare tematiche ricorrenti anche all'interno dell'opera di Flaiano. Perché entrambi, l'italiano e lo spagnolo, ci hanno dato un ritratto fedele dell'epoca nella quale sono vissuti e vivono.

Flaiano aveva come scenario prediletto Roma e Azcona Madrid. Attraverso le loro opere entrambi ci accompagnano per queste due capitali amate e allo stesso tempo odiate, perché insensibili alle disgrazie degli individui che le abitano. Nonostante l'ambiente che i due descrivono sia profondamente diverso, giacché Flaiano si sofferma sul ritratto della Roma luccicante e spumeggiante di Via Veneto, mentre il Madrid di Azcona è un Madrid povero e scalcinato, tratteggiato nei sobborghi più marginali e nei vicoli più bui, la sostanza resta la stessa, perché gli uomini che vivono in queste città sono comunque degli illusi, che cercano un'impossibile felicità senza rendersi conto di vivere dentro una società frivola, meschina e spesso falsa, che li conduce, inevitabilmente, alla

frustrazione. Dunque, entrambi ci hanno dimostrato la crudeltà e la bassezza di una società superficiale e insensibile alle esigenze del singolo, e ci hanno trasportati in un mondo –che è il nostro- in cui trionfano l'incomunicabilità e l'interesse personale. E entrambi lo hanno fatto attraverso la satira e l'umore, una satira che in Flaiano è andata facendosi più cupa via via che l'autore andava perdendo la speranza, ogni giorno più fievole, in un possibile miglioramento futuro. Come abbiamo visto, invece, in Azcona la satira e l'umorismo non si fanno affatto più cupi con il tempo, perché Azcona è perfettamente consapevole dall'inizio che le cose stanno (e sono sempre state) in questo modo. Per l'uomo non c'è speranza alcuna, e guai a chi ancora ci crede, pena la morte, fisica o morale: pensiamo a Fernando de *El Anacoreta*, o a Michel di *Tamaño natural*, o ancora a Antonio Cano de *El jardín de las delicias*, che si sommerge in una morte spirituale condannando tutta la famiglia alla sua stessa sorte.

Azcona, così come Flaiano, si sente intrappolato in una società corrotta e futile, in cui le azioni umane sono dettate unicamente dal tornaconto individuale. È una società dove domina l'egoismo, il grande, ma inevitabile, male dell'umanità, secondo i nostri autori. "No hay caridad en el mundo", dice un personaggio del racconto di Azcona *Muerto*. Ed è proprio ciò che Azcona, allo stesso modo di Flaiano, viene a sottolineare ripetutamente lungo tutta la sua opera. In un mondo del genere, assurdo e senza senso, l'unica possibile via di scampo sta nel riderne. Ed è proprio quello che, amaramente, fanno tanto l'italiano quanto lo spagnolo. Perché entrambi, attraverso il riso, cercano di smascherare l'assurdo di una società tutta da rifiutare e da rifare, e allo stesso tempo cercano di aprire gli occhi agli uomini affinché capiscano che, come sottolinea anche Frugone, il mondo degli "illusi" è il mondo di tutti noi, un mondo in cui tutti camminiamo sullo stesso suolo scivoloso, quel suolo "que nos hace asumir el esfuerzo de cuatro pasos para sólo adelantar uno" (op. cit. , p. 33). Ed è, purtroppo, lo stesso suolo sopra cui tutti dobbiamo imparare a tenerci in piedi, con le nostre difficoltà, certamente, ma, forse, anche supportati dall'aiuto di una testimonianza lucida e compassionevole come quella di Ennio Flaiano e Rafael Azcona.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- ÁLVAREZ, Joan, *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1996.

- ANGULO, Jesús, "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", en *Nosferatu*, nº 33, abril 2000, pp. 29-48. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ANGULO, Jesús, " De seudónimos y antónimos. Entrevista con Luis Gracía Berlanga", en *Nosferatu,* n° 3, abril 2000, pp. 56-60. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ANGULO, Jesús, "Un caudaloso río subterraneo. Entrevista con José Luis García Sánchez", en *Nosferatu*, n° 3, abril 2000, pp. 61-65. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ANGULO, Jesús, "Entrevista con Pedro Olea", en *Nosferatu*, n° 3, abril 2000, pp. 66-69. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ARISTARCO, Guido, *Los gritos y los susurros. Diez lecturas críticas de películas*, Valladolid, Universidad, 1996.

- AA. VV. , "Berlanga, perversiones de un soñador", en *Nickel Odeon.* Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 36-151. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- AA. VV. , *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, (Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 19-20 ottobre 1982.

- AA. VV. , *Flaiano Vent'anni dopo*, (Atti del Convegno), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 9-10 ottobre 1992.

- AA. VV. , *La critica e Flaiano* (a cura di Lucilla Sergiacomo), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 1992.

- AA. VV. , *Flaiano Satirico*, Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 30-31 maggio 1997.

- AA. VV. , *Flaiano Oggi* (Omaggio allo scrittore nell'anno 25º della morte), Pescara, Associazione Culturale Ennio Flaiano, 17 ottobre 1998.

- AA. VV. , *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

- AA. VV. , *Historia General del Cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, 1996.

- AA. VV. , *Cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat, 1973.

- AA. VV. , *Historia General del Cine. Volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995.

- AA. VV. , *Il punto su: La letteratura fantastica*, [a cura di Silvia Albertazzi], Bari, Laterza, 1995.

- AA. VV. , "Versión española. La noche de Rafael Azcona", TVE-2, 05/07/99. (Transcripción de RÍOS CARRATALÁ, Juan A.). Edición digital en cervantesvirtual.com.

- AA. VV. , *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, Milano, Bompiani, 1995.

- AZCONA, Rafael, "¡Hollywood Hollywood!", en *Cinemanía*, nº 8, mayo 1996, p. 74. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- AZCONA, Rafael, *Los Ilusos*, Madrid, Arion, 1958.

- AZCONA, Rafael, *Pobre, Paralítico y Muerto*, Madrid, Arion, 1960.

- AZCONA, Rafael, *Estrafalario 1*, Madrid, Alfaguara, 1999.

- AZCONA, Rafael y GARCÍA BERLANGA, Luis, *El Verdugo*, Madrid, Plot, 2000.

- BALAGUÉ, Carlos, *Con la muerte en los talones /El Verdugo*, Barcelona, Libros DIRIGIDO, 1998.

- BAZIN, André, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1998.

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Storia del cinema e dei film*, Milano, Il Castoro, 1998.

- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico (1945-1959)*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

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

- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un oficio del siglo XX*, Madrid, Ediciones El País, 1993.

- CABRERA GUARINOS, Francisco Javier, "Guionistas: nacidos para sufrir", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: El Guión* (II Seminario), [Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1997.

- CAPARRÓS LERA, J. M. , *Estudio sobre el cine español del franquismo, (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2000.

- CEBOLLADA, Pascual, "Drama con símbolos", en *Ya, Mundo de la Pantalla*, 17 julio 1973 y recogido en Herrera, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación municipal de cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 97-98. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- CHIERICHETTI, Luisa, *Narrazione e Humorismo. López Rubio, Jardiel Poncela e Neville*, Roma, Bulzoni, 2000.

- COBOS, Juan, GARCI, José Luis y VALCARCEL, Horacio, "Conversaciones con Rafael Azcona", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 152-159. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- COBOS, Juan, "Se vende un tranvía". Charla con Luis Ciges, en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 221-222. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- COSTA, Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Strumenti Bompiani, 1998.

- CUERDA, José Luis, "Azcona no es liposoluble", en *Nosferatu*, nº 33, abril 2000, pp. 49-52. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- DOPAZO, Antonio, "Dos o tres cosas que nos contó Berlanga", en UROZ, José (ed.), *Historia y Cine*, Alicante, Universidad, 1999.

- FELLINI, Federico, *Hacer una película*, Barcelona, Paidós, 1999.

- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, Madrid, Editorial Debate, 1990.

- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, "Un nuevo año de la E. O. C.", en *Nuestro cine*, n° 35, noviembre 1964, pp. 50-52.

- FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1992.

- FERRERI, Marco, "La mujer es la última colonia del hombre", entrevista publicada en *Nuestro Cine*, n° 69, enero 1968, pp. 12-17.

- FERRONI, Giulio, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi Scuola, 1992.

- FLAIANO, Ennio, *Un film alla settimana*, (a cura di Tullio Kezich), Roma, Bulzoni, 1988.

- FLAIANO, Ennio, *Ombre fatte a macchina*, (a cura di Cristina Bragaglia), Milano, Bompiani, 1997.

- FLAIANO, Ennio, *Opere. 1947-1972*, (a cura di Maria Corti e Anna Longoni), Milano, Bompiani, 1990.

- FLAIANO, Ennio, *Opere. Scritti postumi*, (a cura di Maria Corti e Anna Longoni), Milano, Bompiani, 1988.

- FLAIANO, Ennio, *Melampo*, Torino, Einaudi, 1978.

- FLAIANO, Ennio, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani, 1996.

- FLAIANO, Ennio, *Lettere d'amore al cinema*, Milano, Rizzoli, 1978.

- FONT, Doménec, Críticas a *La escopeta nacional* bajo el epígrafe "Sobre un misal franquista y los pelos del pubis", *La Mirada*, octubre 1978; recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 123-124. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- FONTELA, César S. , "Venecia 63" (con presentación de Luigi Chiarini), en *Nuestro Cine,* n° 23, 1963, pp. 23-46.

- FONTELA, César S., "*El Verdugo*" recogido de *Nuestro Cine*, nº 27, febrero 1964, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 83-84. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- FRUGONE, Juan Carlos, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, Valladolid, 32 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1987. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GANDINI, Leonardo, *La Regia cinematografica*, Roma, Carocci, 1998.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, "Plácido y yo", en *Temas de cine*, nº 14-15, agosto-septiembre 1961. Reed. en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 170-179. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, "Declaraciones del director de *Escopeta Nacional*", publicado en *La Mirada*, nº 4, 1978, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p.118. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, "Berlanga habla en Montevideo del Cine Español", entrevista publicada en *Temas de cine*, n° 7, agosto-septiembre 1960, pp. 9-22.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, Declaraciones del director de *El Verdugo*, recogidas de *Cinestudio*, n° 9, 1963, *Nuestro Cine*, n° 99, *Film Ideal*, n° 141, abril 1964, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 78-79. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- GARCÍA ESCUDERO, José María, "Presencia de la Escuela en el cine español", en *Nuestro cine*, n° 35, noviembre 1964, pp. 46-49.

- GIAMMATTEO, Fernaldo, *Dizionario Universale del Cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

- GRACIELLA, Crítica de *La s secretas intenciones* en *Dígame*, 21 septiembre 1971, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona, guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 89. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- HEREDERO, Carlos F. , *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVACEM), Filmoteca Española (ICAA), 1993.

- HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998.

- LAMET, Juan Miguel, "¡Viva Rusia!", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine nº 3, verano 1996, pp. 10-14. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "*Ana y los lobos*, cuento cruel, alegoría, crítica mitigada" publicado en *ABC*, 21 junio 1973, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcacens) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 95-97. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, " Extraordinaria calidad cinematográfica e intelectual de *La prima Angélica*", publicado en *ABC*, 3 de mayo 1974, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 103-104. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "Pim, pam, pum, ¡Fuego! Tiro corto" publicado en *ABC*, 9 septiembre 1975, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 110-111. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- MARÍAS, Miguel, "La saga de los Lenguineche", en *Nickel Odeon*, Revista trimestral de cine, n° 3, verano 1996, pp. 15-18. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- MARTÍ, Octavi, "*Pim, pam, pum... ¡Fuego!*", publicado en *Dirigido por*, n° 27, octubre 1975, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 111-114. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- MARTÍN CLAVIJO, Milagro, "Farsa trágica en Ennio Flaiano. El caso de la guerra", en *Theatralia III*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidad, 2000, pp. 355-368.

- OBREGA, Antonio de, Críticas de *Las secretas intenciones,* recogido en *ABC*, 24 de septiembre 1971, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 88. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan, *Federico Fellini*, Madrid, Cátedra, 1993.

- PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997.

- PÉREZ LOZANO, J. M., "*El Verdugo*: el hombre privado de libertad" publicado por *Cinestudio* nº 19, 1964, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 80-82. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- PÉREZ LOZANO, J. M., "*El Cochecito* de Ferreri: Cine español sin precedentes", publicado por *Cinestudio*, nº 1, mayo 1961, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 69-70. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- PICCOLI, Michel, "Dos imbéciles y una muñeca", en *Nickel Odeon*. Revista trimestral de cine n° 3, verano 1996, p. 195. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- RIAMBAU, Esteve, "Críticas de *La Escopeta Nacional*" publicado en *Dirigido por*, n° 57, 1978, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (ALCANCES), y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 119-122. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- RIAMBAU, Esteve (coord.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990.

- RÍOS, CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1997.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, "Los peligros del guión", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: El Guión* (II Seminario), [Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1997.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, "Rafael Azcona, de la literatura al cine", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común* (I Seminario), [Juan A. Ríos y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1996, pp. 49-56.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, " Marco Ferreri en España", en aa. VV. , *Españoles en Italia e italianos en España* (IV Encuentro de investigadores de la Universidad de Alicante y Macerata), [Enrique Giménez, Miguel A. Lozano y Juan A. Ríos, eds.], Alicante, Universidad, 1995, pp. 155-163.

- ROLPH, Wendy, "¡Bienvenido Mr Marshall (Berlanga, 1952)", en EVANS, Peter William (ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, New York, Oxford University Press, 1999.

- RONDI, Gian Luigi, *Il cinema dei maestri*,..., Rusconi Club degli Editori, 1980.

- ROS, Cristina, "Fernando Fernán Gómez: hacia una poética paralela", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común* (I Seminario), [Juan A. Ríos y John D. Sanderson, eds.], Alicante, Universidad, 1996, pp. 57-67.

- SÁNCHEZ, Alberto, Declaraciones de Carlos Saura, en *Carlos Saura*, Festival de Huesca, 1991, recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, p. 94-95. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, *Sombras Saavedra*, Madrid, Ediciones del imán, 2000.

- SAN MIGUEL, Santiago y ERICE, Víctor, "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine* n° 4, octubre 1961, pp. 3-7.

- SOJO GIL, Kepa, "La importancia del guión en *Bienvenido, Mister Marshall* (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura", en AA. VV. , *Relaciones entre el cine y la literatura: El Guión* (II Seminario), [Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, esd.], Alicante, Universidad, 1997.

- SORIA, Florentino, "Mis vivencias de Calabuch", en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, n° 21, Invierno 2000, pp. 69-70.

- TINAZZI, Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Milano, L'Unità /Il Castoro, Supplemento al nº 74 del 29-3-95 dell'Unità.

- TORRES, Augusto, *100 años de cine, 100 películas, 100 directores, 100 actrices, 100 actores*, Madrid, Alianza, 1995.

- TORRES–DULCE, Eduardo, "Castigat ridendo mores", en *Nickel Odeon,* revista trimestral de cine n°3, verano 1996, pp. 22-23. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- TOUBIANA, Serge, "Rafael Azcona habla sobre Marco Ferreri", en *El País*, 12/07/97. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- TRUEBA, Fernando, *Diccionario de Cine*, Barcelona, Planeta, 1997.

- TRUEBA, Fernando, "Trabajando con Rafael", en *Nosferatu*, n° 3, abril 2000, pp. 53-55. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- TURRO, Albert, "*La prima Angélica*", publicado en *Dirigido por* n° 13, mayo 1973, y recogido en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona, guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 104-105. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne, *Introduzione all'Analisi del Film*, Torino, Lindau, 1998.

- VERDONE, Mario, *Federico Fellini*, Milano, L'Unità /Il Castoro, Supplemento al nº 36 dell'11-9-95 dell'Unità.

- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, "Nada más que la verdad: *El Cochecito*, de Ferreri", publicado por *Film Ideal*, n° 69, abril 1961, en HERRERA, Benito e IGLESIAS, Víctor (coords.), *Rafael Azcona, guionista*, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 71-73. Edición digital en cervantesvirtual.com.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

FILMOGRAFÍA CITADA

(En orden alfabético)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- *Al diavolo la celebrità.* 1949. D: Mario Monicelli y Steno. A: Mario Monicelli y Steno. G: Ernesto Calindri, Dino Hobbes Cecchini, Mario Monicelli, Steno, Geo Tapparelli. I: Bill Tubbs, Aldo Silvani, Gianni Rizzo, Cesare Polacco, Giuseppe Pierozzi, Luigi Pavese, Franca Marzi, Folco Lulli, Marcella Govoni, Agnese Dubbini, Amedeo Deyana, Leonardo Cortese, Carlo Campanini, Marilyn Buferd, Ettore bevilacqua, Misha Auer.

- *Amici miei*. 1975. D: Mario Monicelli. A: Pietro Germi. G: Leonardo Benevenuti, Piero De Bernardi, Pietro Germi y Tullio Pinelli. I: Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Adolfo Celi, Gastone Moschin, Duilio del Prete, Bernard Blier, Olga Karlatos.

- *Amici miei atto II*. 1982. D: Mario Monicelli. A y G: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli. I: Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Adolfo Celi, Gastone Moschin, Domiziana Giordano, Angela Goodwin, Alessandro Haber, Renzo Montagnani, Milena Vukotic.

- *Anacoreta*, *El*. 1976. D: Juan Estelrich. A: Rafael Azcona. G: Juan Estelrich y Rafael Azcona. I: Fernando Fernán Gómez, Martine Auda, José María Monpin, Claude Dauphin.

- *Anni difficili.* 1947. D: Luigi Zampa. A: Basado en *Il vecchio con gli stivali*, de Vitaliano Barncati. G: V. Brancati, Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti. I: Umberto Spadaro, Massimo Girotti, Ave Ninchi, Odette Bedogni, Ernesto Almirante, Milly Vitale, Enzo Biliotti, Carletto Sposito, Loris Gizzi, Aldo Silvani.

- *Año de las luces, El.* 1986. D: Fernando trueba. A: Basado en una historia original de Manolo Hueta. G: Rafael Azcona y Fernando Trueba. I: Jorge Sanz, Maribel Verdú, Manuel Alexandre, Rafaela Aparicio, Chus Lampreave, Verónica Forqué, Santiago Ramos, Violeta Cela, Lucas Martín, José Sazatornil, Juan de Pablos, Pedro Reyes, Diana Peñalver, Gabriel Latorre.

- *Armata Brancaleone, L'.* 1966. D: Mario Monicelli. A y G: Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli. I: Vittorio Gassman, Catherine Spaak, Gian Maria Volonté, Maria Grazia Buccella, Barbara Steele, Enrico Maria Salerno, Carlo Pisacane, Folco Lulli.

- *Arte di arrangiarsi, L'.* 1955. D: Luigi Zampa. A: Basado en un relato de Vitaliano Brancati. G: V: Brancati, L. Zampa. I: Alberto Sordi, Elli Parvo, Luisa Della Noce, Franco Coop, Armenia Balducci, Elena Gini, Carletto Sposito, Gino Buzzanca, Marco Gulielmi, Franco Jamonte, Gianni di Benedetto.

- *Avventura, L'.* 1959. D: Michelangelo Antonioni. A: M. Antonioni. G: M. Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. I: Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari, Dominique Blanchard, Renzo Ricci, Esmeralda Ruspoli, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Dorothy de Poliolo.

- *¡Ay, Carmela!* 1990. D: Carlos Saura. A: Basado en la obra de teatro *¡Ay Carrmela!* de Sanchis Sinisterra. G: Rafael Azcona y Carlos Saura. I: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio di Razza, Miguel Rellán.

- *Bambini ci guardano, I.* 1943. D: Vittorio De Sica. A: Basado en la novela de Cesare Giulio Viola *Pricò*. G: C. G. Viola, Margherita Maglione, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, V. De Sica. I: Emilio Cigoli,

Luciano De Ambrosis, Isa Pola, Adriano Rimoldi, Giovanna Cigoli, Ione Frigerio, Maria Gardena, Dina Perbellini, Nicoletta Parodi.

- *Bandito*, *Il.* 1946. D: Alberto Lattuada. A: Alberto Lattuada. G: Oreste Biancoli, Mino Caudana, Alberto Lattuada, Ettore Maria Margadonna, Tullio Pinelli, Pietro Tellini. I: Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carlo Campanini, Mino Doro, Carla Del Poggio, Folco Lulli.

- *Belle Époque*. 1992. D: Fernando Trueba. A: Fernando Trueba, Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. G: Rafael Azcona.I: Penélope Cruz, Miriam Díaz Aroca, Gabino Diego, Fernando Fernán Gómez, Ariadna Gil, Chus Lampreave, Jorge Sanz, Maribel Verdú.

- *Bellissima*. 1951. D: Luchino Visconti. A: Cesare Zavattini. G: Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi y Luchino Visconti. I: Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli.

- *Bidone, Il.* 1955. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. I: Broderick Crawford, Franco Fabrizi, Richard Basehart, Giulietta Masina, Alberto de Amicis.

- *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* 1952. D: Luis García Berlanga. G: Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura. I: Pepe Isbert, Manolo Morán, Lolita Sevilla, Elvira Quintillá, Alberto Romea, Felix Fernández.

- *Boutique, La.* 1967. D: Luis Gracía Berlanga. A y G: Rafael Azcona y Luis García Berlanga. I: Rodolfo Bebán, Sonia Bruno, Osvaldo Miranda, Lautaro Murúa, Ana María Campoy, Marilina Ross, Juan Carlos Altavista, Darío Vittori, Javier Portales, Paula Maciel, Juan Carlos Cabró, Dorys del Valle, Mario Savino, Perla Caron, Linda Peretz, Susana Decarli.

- *Brancaleone alle crociate*. 1969. D: Mario Monicelli. A y G: Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli. I: Adolfo Celi, Pietro De Vico, Vittorio Gassman,

Beba Loncar, Gigi Proietti, Stefania Sandrelli, Shel Shapiro, Gianrico Tedeschi, Paolo Villaggio.

- *Break –up* (*L'uomo dei cinque palloni*) 1964. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Marcello Mastroianni, Catherine Spaak, Ugo Tognazzi, Marco Ferreri, Ennio Balbo.

- *Brigante di Tacca del Lupo, Il.* 1960. D: Renato Castellani. A: Riccardo Bacchelli, Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli, Fausto Tozzi. I: Serena Vergano, Adelmo di Fraia, Anna Filippini.

- *Cagna, La.* 1972. D: Marco Ferreri. A: Basado en el relato de Ennio Flaiano, "Melampus". G: Marco Ferreri, Ennio Flaiano, Jean-Claude Carriere. I: Marcello Mastroianni, Chaterine Deneuve, Corinne M archend, Michel Piccoli.

- *Calabuch*. 1956. D: Luis García Berlanga. A: Leonardo Martín. G: Leonardo Martín, Luis García Berlanga, Florentino Soria y Ennio Flaiano. I: Edmund Gwenn, Valentina Cortese, Franco Fabrizi, Pepe Isbert, José Luis Ozores, Manuel Alexandre.

- *Calle Mayor.* 1956. D: Juan Antonio Bardem. A: Basado en una farsa de Carlos Arniches. A: Juan Antonio Bardem. I: Betsy Blair, José Suarez, Yves Massard, Dora Doll, Luis Peña, Alfonso Coda, Manuel Alexandre, José Calvo.

- *Cammino della speranza, Il.* 1950. D: Pietro Germi. A y G: Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. I: Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzì, Saro Arcidiacono, Liliana Lattanzi.

- *Cerca di Felicità, In.* 1943. D: Giacomo Gentilomo. A y G: Dino Cecchi Hobbes, Alessandro De Stefani, Giacomo Gentilomo, Tullio Pinelli. I: Ernesto Almirante, Luigi Almirante, Guglielmo Barnabò, Carlo Dapporto, Ada Dondini, Tatiana Farnese, Lauro Gazzolo, Elena Luber, Alberto Rabagliati, Vera Ruberti.

- *Ciao Maschio* 1978. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri G: Marco Ferreri y Gérard Brach, con la colaboración de Rafael Azcona. I: Gérard Depardieu, James Coco, Marcello Mastroianni.

- *Città si difende, La.* 1951. D: Pietro Germi. A: Luigi Comencini, Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli. I: Gina Lollobrigida, Renato Baldini.

- *Cochecito, El.* 1960. D: Marco Ferreri. G: Rafael Azcona. I: Pepe Isbert, Pedro Porcel, José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, Ángel Álvarez, Chus Lampeavre, Antonio Riquelme.

- *Cronaca di un amore.* 1950. D: Michelangelo Antonioni. A: Michelangelo Antonioni. G: M. Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Pietro Tellini. I: Lucia Bosè, Rubi Dalma, Franco Fabrizi, Massimo Girotti, Vittorio Manfrino, Vittoria Mondello, Gino Rossi, Ferdinando Sarmi, Marika Rovsky.

- *Dillinger è morto* 1969. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri. G: Marco Ferreri y Sergio Bazzini. I: Michel Piccoli, Anita Pallenberg, Annie Girardot, Carol André, Carla Petrillo, Gigi Lavagetto.

- *Dolce Vita, La.* 1960. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. I: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Ivonne Fourneaux, Anita Ekberg, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Walter Santesso.

- *Domenica d'agosto, Una*. 1950. D: Luciano Emmer. A: Sergio Amidei. G: Sergio Amidei, Franco Brusati, Luciano Emmer, Giulio Macchi, Cesare Zavattini. I: Massimo Serato, Ave Ninchi, Franco Interlenghi, Anna Baldini, Emilio Cigoli.

- *Donna del fiume, La.* 1954. D: Mario Soldati. A: Alberto Moravia y Ennio Flaiano. G: Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati, Ennio Flaiano. I: Sophia Loren, Gerard Oury, Lise Bourdin, Enrico Olivieri, Maria Conventi, Ed Fleming, Franco Pelegatti, Nino Marchetti, Rick Battaglia.

- *Donna Scimmia, La*. 1964. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Achille Maieroni, Filippo Pompa, Elvira Paoloni, Linda de Felice.

- *Dora Nelson*. 1939. D: Mario Soldati. A y G: Mario Soldati, Luigi Zampa, basado en el homónimo film de René Guissart. I: Assia Norris, Carlo Ninchi, Nino Crisman, Luigi Cimara, Carlo Campanini, Miretta Mauri, Massimo Girotti.

- *Dov'è la libertà*. 1953. D: Roberto Rossellini. A y G: Roberto Rossellini, con la colaboración de Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli, Vincenzo Talarico. I: Totò, Vera Molnar, Rita Dover, Franco Faldini, Giacomo Rondinella, Leopoldo Trieste, Fernando Milani, Eugenio Orlandi, Augusta Mancini, Giacomo Gabrielli, Andrea Compagnoni, Thea Zubin, Ines Fiorentini.

- *Due soldi di speranza.* 1951. D: Renato Castellani. A: Renato Castellani y Ettore Maria Margadonna. G: Renato Castellani, Titina De Filippo. I: Maria Fiore, Vincenzo Musolino.

- *Eclisse, L'.* 1962. D: Michelangelo Antonioni. A y G: M. Antonioni, Tonino Guerra, con la colaboración de Elio Bartolini y Ottiero Ottieri. I: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Louis Seignier, Mirella Ricciardi.

- *Esa pareja feliz.* 1951. D: Juan A. Bardem y Luis García Berlanga. I: Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintillá, Félix Fernández, José Luis Ozores.

- *Escopeta Nacional, La.* 1977. D: Luis García Berlanga. A y G: Rafael Azcona y Luis García Berlanga. I: Luis Escobar, Antonio Ferrandis, José Sazatornil, Mónica Randall, Agustín González.

- *Europa 51*. 1952. D: Roberto Rossellini. A: R. Rossellini. G: Sandro De Feo, R. Rossellini, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, Diego Fabbri, Antonio Pietrangeli. I: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati, Maria Zanoli.

- *Extraño viaje, El.* 1964. D: Fernando Fernán Gómez. I: Carlos Larrañaga, Lina Canalejas, Tota Alba, Sara Lezana, Rafaela Aparicio, Jesús Franco.

- *Fabiola*. 1947. D: Alessandro Blasetti. G: A. Blasetti, Jean-Georges Auriol, Antonio Pietrangeli, Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Emilio Cecchi, Vitaliano Barncati, Corrado Pavolini, Mario Chiari. I: Michèle Morgan, Henri Vidal, Elisa Cegani, Michel Simon, Gino Cervi, Massimo Girotti, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Aldo Silvani, Rina Morelli, Franco Interlenghi.

- *Fortuna di essere donna, La.* 1955. D: Alessandro Blasetti. A y G: Ennio Flaiano, Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza. I: Sofia Loren, Marcello Mastroianni, Charles Boyer, Elisa Cegani, Nino Besozzi, Titina De Filippo, Giustino Durano.

- *Francesco giullare di Dio.* 1950. D: Roberto Rossellini. A: R. Rossellini. G: R. Rossellini, Federico Fellini, Felix Morlion, Antonio Lisandrini. I: Aldo fabrizi, Arabella Lemaitre.

- *Fuga in Francia*. 1948. D: Mario Soldati. A y G: Carlo Musso, Ennio Flaiano y Mario Soldati, con la colaboración de M. Bonfantini, E. Cecchi y C. Pavese. I: Folco Lulli, Enrico Olivieri, Cesare Olivieri, Gianni Du Four, Rosina Mirafiore, Pietro Germi, Mario Vercellone.

- *Germania anno zero*. 1947. D: Roberto Rossellini. A y G: R. Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpet. I: Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Barbara Hintz, Franz Grüger, Hingetrad Hinzf, Eric Gühne.

- *Giulietta degli spiriti.* 1965. D: Federico Fellini. A: Federico Fellini, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. I: Giulietta Masina, Mario Pisu, Sandra Milo, Valentina Cortese, Caterina Boratto, Lou Gilbert, Sylva Koscina, Luisa della Noce, José de Villalonga, Valeska Gert, Silvana Jachino, Fred Williams, Milena Vukotic, Alberto Plebani, Mario Conocchia, Felice Fulchignoni, Guido Alberti, Mino Doro.

- *Grande Bouffe, La.* 1973. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Ugo Tognazzi.

- *Grande guerra, La.* 1959. D: Mario Monicelli. A y G: Age, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Mario Monicelli. I: Vittorio Gasman, Alberto Sordi, Silvana Mangano, Folco Lulli, Bernard Blier, Romolo Valli, Vittorio Sanipoli, Nicola Arigliano.

- *Guardie e ladri*. 1951. D: Mario Monicelli y Stefano Vanzina (Steno). A: Piero Tellini. G: Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano. I: Totò, Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Rossana Podestà, Carlo Delle Piane.

- *Guerra de Dios, La.* 1953. D: Rafael Gil. I: Claude Laydu, Francisco Rabal, Carmen Rodríguez.

- *Harem, L'*. 1967. D: Marco Ferreri. A: Rafael Azcona, Marco Ferreri, Ugo Moretti. G: Marco Ferreri, Rafael Azcona. I: Carroll Baker, Gastone Moschin, Renato Salvatori, Michel LeRoyer, William Berger, Clotilde Sakaroff, George Hilton.

- *Hija Hildegart, Mi.* 1977. D: Fernando Fernán Gómez. A: Basado en el libro *Aurora de sangre*, de Eduardo de Guzmán. G: Fernando Fernán Gómez, Rafael Azcona. I: Amparo Soler Leal, Carmen Roldán, Manuel Galiana, José María Mompín, Guillermo Marín, Carles Velat, Pedro Díez del Corral, Ricardo Tundidor, Maribel Ayuso, Luisa Rodrigo.

- *Hombre llamado Flor de Otoño, Un.* 1978. D: Perdo Olea. A: Basado en la pieza teatral *Flor de Otoño* de José María Rodríguez Méndez. G: Pedro Olea y Rafael Azcona. I: José Sacristán, Francisco Algora, Félix Dafauce, Carmen Carbonell, Roberto Camardiel, Antonio Corencia, José Franco, Carlos Piñero, Luis Ciges, Paco España, Mimí Muñoz.

- *Jardín de las delicias, El.* 1970. D: Carlos Saura. A y G: Rafael Azcona y Carlos Saura. I: José Antonio Valdelomar, Francisco Pierra, Luchy Soto, Esperanza Roy, Charo Soriano.

- *Jueves milagro, Los.* 1957. D y A: Luis García Berlanga. G: José Luis Colina y Luis García Berlanga. I: Richard Basehart, Pepe Isbert, Paolo Stoppa, Juan Calvo, Manuel Alexandre, José Luis López Vázquez.

- *Ladri di biciclette.* 1948. D: Vittorio De Sica. A: Cesare Zavattini, badado en la novela homónima de Luigi Bartolini. G: Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini. I: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Vittorio Antonucci, Elena Altieri, Ida Bracci Dorati.

- *Luci del varietà*. 1951. D: Alberto Lattuada y Federico Fellini. G: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. I: Pepino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Folco Lulli, Giulio Cali.

- *Madriguera, La*. 1969. D: Carlos Saura. A: Carlos Saura. G: Rafael Azcona, Carlos Saura, Geraldine Chaplin. I: Geraldine Chaplin, Per Oscarsson, Emiliano Redondo, Teresa del Río, Julia Peña, María Elena Flores, Gloria Berrocal, Julio Peria.

- *Malombra*. 1942. D: Mario Soldati. A: Basado en la novela homónima de Antonio Fogazzaro. G: Mario Bonfantini, Renato Castellani, Ettore Maria Margadonna, Tino Richelmy, Mario Soldati. I: Isa Miranda, Andrea Checchi, Irasema Dilian, Gualtiero Tumiati.

- *Marchese del grillo, Il*. 1981. D: Mario Monicelli, A: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Bernardino Zapponi. G: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Alberto Sordi. I: Alberto Sordi, Isabella Bernardi, Andrea Bevilacqua, Salvatore Jacono, Angela Campanella, Elena Fiore, Leopoldo Trieste.

- *Mia cara mamma nel giorno del suo compleanno, Alla*. 1974. D: Luciano Salce. A: basado en un guión de Luis García Berlanga y Rafael Azcona. G: Massimo Franciosa, Luciano Salce, Sergio Corbucci. I: Paolo Villaggio, Lila Kedrova, Eleonora Giorgi, Antonio di Bruno, Renato Chiantoni, Orchidea De Santis.

- *Miracolo a Milano*. 1951. D: Vittorio De Sica. A: Cesare Zavattini, basado en su novela *Totò il buono*. G: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Suso Cecchi D'Amico, Mario Ciari, Adolfo Franci. I: Francesco Golisano, Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Guglielmo Barnabò, Brunella Bovo.

- *Miserie del signor Travet, Le*. 1946. D: Mario Soldati. A: Basado en la comedia de Vittorio Bersezio *Le miserie d' monssú Travet*. G: Aldo De Benedetti, Carlo Musso, Tullio Pinelli. I: Carlo Campanini, Vera Carmi, Paola Veneroni, Pierluigi Veraldo, Laura Gori, Gino Cervi, Luigi Pavese, Mario Siletti, Michele Malaspina, Gianni Agus, Domenico Gambino, Enrico Effernelli, Alberto Sordi, Carlo Mazzarella, Felice Minotti, Ernesto Collo.

- *Moglie americana, Una*. 1964. D: Gian Luigi Polidoro. A: Rodolfo Sonego. G: Rafael Azcona, Ennio Flaiano y Gian Luigi Polidoro. I: Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Rhonda Fleming, Graziella Granata, Juliet Prowse, Carlo Mazzone, Ruth Laney, Sharon Obeck, Cherie Latimer, Louisette Rousseau, Marisa Malachini, Egidio Casolari, Robert Hulsh, Gigette Reiner, George Clow.

- *Monsieur Verdoux.* 1947. D: Charlie Chaplin. A y G: Charlie Chaplin, basado en una idea de Orson Welles. I: Charlie Chaplin, Mady Correll, Allison Rodan, Robert Lewis, Audrey Betz, Martha Raye, Ada May, Isabel Elsom, Marjorie Bennett, Helen Heigh, Margaret Hoffmann, Marylin Nash, Irving Bacon, Edwin Mills, Virginia Brissac, Almira Session, Eula Morgan, Bernard J, Nedell, Charles Evans, William Frawley, Arthur Hohl, Fritz Leiber, John Harmon, Barbara Slater, Vera Marche, Christine Ell, Pierre Watkin, Lois Conklin, Tom Wilson, Wheeler Dryden, Betty Norton.

- *Moros y Cristianos.* 1987. D: Luis García Berlanga. G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: Fernando Fernán Gómez, Andrés Pajares, Rosa María Sardá, José Luis López Vázquez, Agustín González, Pedro Ruiz, María Luisa Ponte, Verónica Forqué, Antonio Resines, Chus Lampreave, Luis Escobar, Luis Ciges, Juan Tamariz, Xavier Domingo, José Luis Coll.

- *Muerte de un ciclista*. 1955. D: Juan Antonio Bardem. A y G: J. A. Bardem. I: Lucia Bosé, Carlos Casaravilla, Alberto Closas, Bruna Corrá, Otello Toso.

- *Muerte y el leñador, La.* 1962. (ep. de *Las cuatro verdades*). D: Luis García Berlanga. A: La fábula de La Fontaine en adaptación de Frédéric Grandel y Hervé Bromberger. G: Rafael Azcona y Luis García Berlanga. I: Hardy Kruger, Ana Casares, Agustín González, Ángel Álvarez, Manuel Alexandre, Xan Das Bolas, Lola Gaos, José Cortés, Rafael Cores, María Carmen Santón, Félix Fernández, Maribel Martín, Vicente Llosa, José Manuel Martín.

- *Mulino del Po, Il.* 1949. D: Alberto Lattuada. A: Basado en la novela homónima de Riccardo Bacchelli. G: Federico Fellini y Tullio Pinelli. I: Mario Besesti, Giulio Calì, Anna Carena, Carla Del Poggio, Giacomo Giuradei, Leda Gloria, Nino Pavese, Isabella Riva, Dina Sassoli, Jacques Sernas, Domenico Viglione Borghese.

- *Nacional III.* 1982. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Luis Escobar, Amparo Soler Leal, Luis Ciges, Agustín González, Ángel Álvarez, Chus Lampeavre, José Luis de Villalonga.

- *Niña de tus ojos*, *La.* 1998. D: Fernado Trueba. A y G: Rafael Azcona y Miguel Ángel Egea. I: Neus Asensi, Penélope Cruz, Antonio Resines, Jorge Sanz, Loles León, Johannes Silberschneider, Rosa María Sardá, Santiago Segura.

- *Nome della legge, In.* 1949. D: Pietro Germi. A: Giuseppe Mangione. G: Aldo Bizzarri, Federico Fellini, Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli,

Tullio Pinelli. I: Ignazio Balsamo, Nanda De Santis, Massimo Girotti, Bernardo Indelicato, Camillo Mastrocinque, Turi Pandolfini, Pietro Sabella, Charles Vanel.

- *Non toccate la donna bianca* 1974. D: Marco Ferreri. A y G: Marco Ferreri y Rafael Azcona. I: Catherine Deneuve, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Alain Cuny, Serge Reggiani.

- *Notte, La.* 1960. D: Michelangelo Antonioni. A y G: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. I: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki.

BIBLIOTECA VIRTUAL

- *Notti di Cabiria, Le.* 1957. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini y Ennio Flaiano (con la ayuda en los diálogos de Pier Paolo Pasolini). I: Giulietta Masina, François Perrier, Franca Marzi, Dorian Gray, Amedeo Nazzari.

- *Novio a la vista.* 1954. D: Luis García Berlanga. A: Edgar Neville. G: Edgar Neville, José Luis Colina, Luis García Berlanga y Juan A. Bardem. I: Josette Arno, Jorge Vico, José María Rodero, Antonio Vico, Julia Caba Alba.

- *Nunca pasa nada*. 1963. D: Juan Antonio Bardem. G: Juan Antonio Bardem y Alfonso Sastre. I: Corinne Marchand, Antonio Casas, Jean Pierre Cassel, Julia Gutiérrez Caba, María Luisa Ponte, Matilde Muñoz Sampedro.

- *Ossessione*. 1943. D: Luchino Visconti. A: Basado en la novela *The Postman Always Rings Twice* de James Cain. G: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis. I: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Michele Ricciardini.

- *Otto e mezzo.* 1963. D: Federico fellini. A: Federico Fellini, Ennio Flaiano. G: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. I: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Edra Gale, Mario Conocchia, Tito Masini, Mario Pisu, Polidor, Mino Doro, Giulio Calì.

- *Paisà*. 1946. D: Roberto Rossellini. A: Sergio Amidei, Alberto Consiglio. G: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini. I: Carmela Sazio, Robert Van Loon, Carlo Pisacane, Dots M. Johnson, Alfonsino Pasca, Maria Michi, Gar Moore, Harriet White, Renzo Avanzo, Bill Tubbs, Dale Edmonds.

- *Parigi è sempre Parigi*. 1951. D: Luciano Emmer. A: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Jean Ferry, Ennio Flaiano, Giulio Macchi, Jacques Remy. G: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Jean Ferry, Ennio Flaiano, Giulio Macchi, Jean Remy, Francesco Rosi. I: Aldo Fabrizi, Lucia Bosé, Ave Ninchi, Marcello Mastroianni, Franco Interlenghi.

- *Pastor Angelicus*. 1942. D: Romolo Marcellini. G: Luigi Gedda, Andrea Lazzarini, Silvio d'Amico, con la colaboración de Ennio Flaiano.

- *Patrimonio Nacional.* 1980. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: Luis Escobar, José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, Mary Santpere, Agustín González, Luis Ciges.

- *Peccato che sia una canaglia*. 1955. D: Alessandro Blasetti. A y G: Ennio Flaiano, Suso Cecchi d'Amico, y Alessandro Continenza. I: Vittorio De Sica, Sophia Loren, Marcello Mastroianni.

- *Peppermint frappé*. 1967. D: Carlos Saura. A: Carlos Saura. G: Rafael Azcona, Angelino Fons, Carlos Saura. I: Geraldine Chaplin, José Luis López Vázquez Alfredo Mayo, Ana María Custodio, Fernando Sánchez Polack, Emiliano Redondo, María José Charpoll, Janine Cordell.

- *Piccolo mondo antico*. 1940. D: Mario Soldati. A: Basado en la novela homónima de Antonio Fogazzaro. G: Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati. I: Alida Valli, Massimo Serato, Mariù Pascoli, Ada Dondini.

- *Pim, Pam, Pum...¡Fuego!*. 1975. D: Pedro Olea. A: Pedro Olea. G: Rafael Azcona y Pedro Olea. I: Concha Velasco, José María Flotats, Fernando Fernán Gómez, José Orjas, Mara Goyanes, José Calvo, Mimi Muñoz.

- *Pisito, El.* 1958. D: Marco Ferreri. A y G: Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Mary Carrillo, Concha López Silva, Celia Conde, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte.

- *Plácido.* 1961. D: Luis García Berlanga. A: Luis García Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina y José Luis Font. I: Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Manuel Alexandre, Agustín González, Amelia de la Torre, Luis Ciges, José Orjas, Felix Dafauce.

- *Prima Angélica, La.* 1973. D: Carlos Saura. A: Carlos Saura y Elías Querejeta. G: Carlos Saura y Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Fernando Delgado, Lina Canalejas, Lola Cardona, Julieta Serrano, Encarna Paso.

- *Quattro passi tra le nuvole.* 1942. D: Alessandro Balsetti. A: Cesare Zavattini, Piero Tellini. G: Aldo De Benedetti, C. Zavattini, A. Blasetti, Giuseppe Amato. I: Gino Cervi, Adriana Benetti, Giuditta Rissone, Carlo Romano, Margherita Seglin, Guido Celano, Giacinto Molteni, Lauro Gazzolo.

- *Ragazza in vetrina, La*. 1960. D: Luciano Emmer. A: Emanuele Cassuto, Luciano Emmer, Rodolfo Sonego. G: Luciano Emmer, Vinicio Marinucci, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini. I: Lino Ventura, Magali Noël, Marina Vlady, Bernard Fresson.

- *Ragazze di Piazza di Spagna, Le.* 1952. D: Luciano Emmer. A: Sergio Amidei y Luciano Emmer. G: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Fausto Tozzi, Karin Valde. I: Lucia Bosé, Cosetta Greco, Liliana Bonfatti, Eduardo De Filippo, Marcello Mastroianni.

- *Raza*. 1941. D: José Luis Saenz de Heredia. I: Blanca de Silos, Alfredo Majo, Ana Mariscal, José García Nieto.

- *Rincón para querernos, Un*. 1965. D: Ignacio F. Iquino. A: Rafael Azcona. G: Ignacio F. Iquino. I: Enrique Ávila, Olga Omar, Georges Rigaud, José Álvarez.

- *Roma città aperta*. 1945. D: Roberto Rossellini. A: Sergio Amidei, Alberto Consiglio. G: S. Amidei, Federico Fellini, R. Rossellini. I: Marcello Pagliero, Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Herry Feist, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Maria Michi, Eduardo Passarelli.

- *Roma città libera.* 1948. D: Marcello Pagliero. A: Ennio Flaiano. G: Suso Cecchi D'Amico, Luigi Filippo D'Amico, Marcello Marchesi, Marcello Pagliero, Cesare Zavattini. I: Valentina Cortese, Andrea Cecchi, Nando Bruno, Marisa Merlin, gar Moore, Vittorio De Sica.

- *Romana, La.* 1954. D: Luigi Zampa. A: Basado en la homónima novela de Alberto Moravia. G: Giorgio Bassani, Ennio Flaiano, Alberto Moravia, Luigi Zampa. I: Giuseppe Addobbiati, Mariano Bottino, Gino Buzzanca, Gianni Di Benedetto, Franco Fabrizi, Riccardo Garrone, Daniel Gelin, Gina Lollobrigida, Raymond Pellegrin, Pina Piovani, Renato Tontini, Xenia Valderi.

- *Sceicco bianco, Lo.* 1952. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, sobre una idea de Michelangelo Antonioni. I: Leopoldo Trieste, Alberto Sordi, Brunella Bovo, Ettore M. Margadonna, Enzo Maggio.

- *Sciuscià.* 1946. D: Vittorio De Sica. A: Cesare Zavattini. G: C. Zavattini, Sergio Amidei, Adolfo Franci, V. De Sica, Cesare Giulio Viola. I: Aniello Mele, Bruno Ortensi, Emilio Cigoli, Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi, Gino Saltamerenda, Anna Pedoni, Enrico De Silva, Antonio Lo Nigro, angelo D'Amico.

- *Se vende un tranvía.* 1957. (Sketch para la televisión. Inédito). D: Juan Esterlich, con la supervisión de Luis García Berlanga. A y G: Rafael Azcona, Luis García Berlanga.

- *Seme dell'uomo, Il.* 1969. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri. G: Marco Ferreri y Sergio Bazzini. I: Marco Margine, Anne Wiazemsky, Annie Girardot, Rada Rassimov, Milvia Deanna Frosini.

- *Senza pietà*. 1948. D: Alberto Lattuada. A: Federico Fellini, Ettore Maria Margadonna, Tullio Pinelli. G: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Ettore Maria Margadonna, Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli. I: Carla Del Poggio, Pierre Claudé, John Kitzmiller.

- *Señora de Fátima, La.* 1951. D: Rafael Gil. I: María Dulce, Inés Orsini, Fernando Rey, María Rosa Salgado.

- *Soliti Ignoti, I.* 1958. D: Mario Monicelli. A: Age, Furio Scarpelli. G: Age, Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli. I: Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Totò, Tiberio Murgia, Carlo Pisacane, Memmo Carotenuto, Rossana Rory, Claudia Cardinale, Gina Rovere.

- *Some like it hot*. 1959. D: Billy Wilder. A: R. Thoeren y M. Logan. G: Billy Wilder y I. A. L. Diamond. I: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Nehemiah Persoff, Joe E. Brown.

- *Spiaggia, La.* 1954. D: Alberto Lattuada. A: Alberto Lattuada. G: Rodolfo Sonego, Luigi Malerba, Charles Spaak, A. Lattuada. I: Martine Carol, Raf Vallone, Carlo Bianco, Mario Carotenuto, Clelia Matania, Anna Gabriella Pisani, Carlo Romano, Valeria Moriconi, Nico Pepe.

- *Storia Moderna: l'ape regina, Una*. 1963. D: Marco Ferreri. A: Goffredo Parise. G: Goffredo Parise, Marco Ferreri y Rafael Azcona, con la colaboración de Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y Diego Fabbri. I: Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Walter Giller, Linda Sini, Riccardo Fellini, Achille Majeroni, Pietro Tattanelli, Igi Polidoro, Vera Jusupoff Ragazzi, Melissa Drake, Sandrino Pinelli, Mario Giussani.

- *Strada, La.* 1954. D: Federico Fellini. A y G: Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano. I: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Blasehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere.

- *Stromboli terra di Dio*. 1949. D: Roberto Rossellini. A: R. Rossellini. G: R. Rossellini, Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Art Cohn, Renzo Cesana. I: Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza.

- *Suspiros de España (y Portugal)*. 1995. D: José Luis García Sánchez. A: Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Fernando Trueba. G: Rafael Azcona. I: Juan Echanove, Juan Luis Galiardo, Rosa María Sardá, Neus Asensi, Vicente Parra, María Galiana, Antonio Gamero Perezagua, Manuel Huete, Paula Soldevilla.

- *Tentazioni del dottor Antonio, Le.* (Episódio de *Boccaccio '70*) 1962. D: Federico Fellini. A: Federico Fellini. G: Federico Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, con la colaboración de Brunello Rondi y Goffredo Parise. I: Peppino De Filippo, Anita Ekberg, Antonio Acqua, Eleonora Nagy, Dante Maggio, Donatella Della Nora, Alfredo Rizzo, Alberto Sorrentino, Polidor, Silvio Bagoglini, Achille Majeroni, Enrico Ribulsi, Mario Passante, Giulio Paradisi.

- *Terza liceo*. 1954. D: Luciano Emmer. A: Giulio Moreno. G: Sergio Amidei, Carlo Bernari, Luciano Emmer, Vasco Pratolini. I: Isabella Redi, Anna Maria Sandri, Giuliana Rubini.

- *Tía Tula, La.* 1964. D: Miguel Picazo. A: Basado en el relato homónimo de Miguel de Unamuno. G: M. Picazo, José Hernández Miguel, Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero. I: Aurora Bautista, Carlos Estrada, Mari Loli Cobo, Irene Gutierrez Caba, Carlos Sánchez Jiménez, Laly Soldevilla, María Enriqueta Carballeira, Margarita Galahorra, Ciro Bermejo, Monserrat Julio.

- *Todo sobre mi madre*. 1999. D: Pedro Almodóvar. A y G: Pedro Almodóvar. I: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña, Antonia San Juan, Rosa María Sardá, con la colaboración de Fernando Fernán Gómez, Fernando Guillén, Toni Cantó, Eloy Azorín y Carlos Lozano.

- *Totò cerca casa.* 1949. D: Mario Monicelli y Steno. A: M. Moscariello. G: Age, Alessandro Continenza, Marcello Marchesi, Vittorio Metz, Mario Monicelli, Steno. I: Totò, Aroldo Tieri, Lia Molfese, Luigi Pavese, Cesare Polacco, Alfredo Ragusa, Mario Riva, Lilo Weibel, Alda Mangini, Mario gattari, Giacomo Furia, Flavio Fiorin, Enzo Biliotti, Mario Castellani.

- *Totò e Carolina.* 1953. D: Mario Monicelli. A: Ennio Flaiano. G: Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Rodolfo Sonego. I: Totò, Guido Agostinelli, Maurizio Arena, Mario Castellani, Gianni Cavalieri, Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Enzo Garinei, Giovanni Grasso, Fanny Landini, Tina Pica, Rosita Pisano, Nino Vingelli.

- *Tranvía a la Malvarrosa.* 1996. D: José Luis García Sánchez. A Basado en la novela homónima de Manuel Vicent. G: Rafael Azcona. I: Liberto Rabal, Jorge Merino, Luis Montes, Olivia Navas, Sergio Villanueva, Joan Molina, David Zarzo, María Rodríguez, con la colaboración de Fernando Fernán Gómez, Juan Luis Galiardo, Antonio Resines, Vicente Parra, Fernando San Segundo, Pep Cortés, Juan Jesús Valverde y Ariadna Gil.

- *Udienza, La.* 1971. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri y Rafael Azcona. G: Marco Ferreri y Dante Matel??. I: Enzo Jannacci, Claudia Cardinale, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Vittorio Gassman.

- *Ultima donna, L'.* 1976. D: Marco Ferreri. A: Marco Ferreri. G: Marco Ferreri, Rafael Azcona, Dante Matelli. I: Gérard Depardieu, Ornella Muti, Michel Piccoli, Renato Salvatori, Giuliana Calandra.

- *Umberto D.* 1952. D: Vittorio De Sica. A y G: Cesare Zavattini. I: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari.

- *Vaquilla, La.* 1985. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: Alfredo Landa, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, José Sacristán, Carlos Velat.

- *Verdugo, El.* 1963. D: Luis García Berlanga. G: Rafael Azcona, Luis García Berlanga y Ennio Flaiano. I: Pepe Isbert, Nino Manfredi, José Luis López Vázquez, Emma Penella, Maria Luisa Ponte, Ángel Álvarez, Lola Gaos.

- *Viaggio con Anita*. 1978. D: Mario Monicelli. A: Tullio Pinelli. G: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Paul Zimmerman. I: Giancarlo Giannini, Goldie Hawn, Claudine Auper.

- *Viaggio in Italia.* 1953. D: Roberto Rossellini. A y G: R. Rossellini y Vitaliano Barncati. I: Ingrid Bergman, George Sanders, Leslie Daniels, Nathalia Ray, Marie Mauban, Anna Proclemer, Jackie Frost, Paul Müller.

- *Vita da cani*. 1950. D: Mario Monicelli y Steno. A: M. Monicelli y Steno. G: Sergio Amidei, Aldo Fabrizi, Ruggero Maccari, M. Monicelli, Nino Vittorio Novarese, Fulvio Palmieri, Steno. I: Gianni Barella, Bruno Corelli, Aldo Fabrizi, Nyta Dover, Furlanetto, Tamara Lees, Gina Lollobrigida, Enzo Jr. Maggio, Michelangelo Malaspina, Marcello Mastroianni, Delia Scala, Tino Scotti.

- *Vitelloni, I.* 1953. D: Federico Fellini. A y G:Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. I: Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Eleonora Rufo, Claude Farell.

- *¡Vivan los novios!* 1969. D: Luis García Berlanga. A y G: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. I: José Luis López Vázquez, Laly Soldevilla, José María Prada, Manuel Alexandre, Romy, Patricia Fellner, Teresa Gisbert, Javier Vivó, Gela Geisler.

- *Vivere in pace*. 1946. D: Luigi Zampa. A y G: Suso Cecchi D'Amico, Aldo Fabrizi, Piero Tellini, L. Zampa. I: Aldo Fabrizi, Gar Moore, Mirella Monti, John Kitzmiller, Heinrich Bode, Ave Ninchi, Ernesto Almirante, Nando Bruno, Aldo Silvani, Gino Cavalieri, Piero Palermitani, Franco Serpilli.

- *07 Taxi*. 1946. D: Marcello Pagliero. A: Marcello Pagliero. G: Leo Bomba, Alberto D'Aversa, Marcello Pagliero. I: Vera Carmi, Tito Gobbi, Osvaldo Genazzani, Carlo Campanini.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES