

El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante

Luis Deltell / Universidad Complutense de Madrid
ldeltell@ccinf.ucm.es

A modo de introducción

A los historiadores y a los espectadores perezosos nos gustaría que los directores, los guionistas y los cineastas dejaran huellas en su camino. No miguitas de pan, que se pueden perder o ser picoteadas por gorriones, sino rastros indelebiles que descubriésemos y siguiéramos con facilidad. Muchas veces el historiador de cine parece un oficinista de tráfico que pretenden ir encontrando señales en las obras de los autores que estudia. Sin embargo, la realidad no suele ser tan pragmática y las señas de los cineastas no son tan marcadas o, si lo son, se contradicen e incluso en muchos casos se oponen unas a otras.

Marco Ferreri y Rafael Azcona son dos autores: el primero director, guionista, productor y artista; el segundo novelista, humorista y guionista. Ambos colaboraron durante treinta años. Escribieron películas y capítulos para largometrajes de cortometrajes y rodaron un total de 17 -entre unas y otras. Además terminaron guiones que fueron censurados, prohibidos y olvidados y también concluyeron textos para otros creadores. Su universo es tan amplio y tan complejo que podemos hablar, sin duda, de una de las relaciones más intensas del cine europeo. Esta amistad y esta colaboración se enredan aún más por varios motivos: el primero porque los dos presentan una carrera distinta cuando trabajan con otras personas y el segundo porque es una relación internacional, algo poco y nada frecuente en el cine español.

Como historiador perezoso me encantaría encontrar esa senda que desbrozaron juntos Azcona y Ferreri, poder seguir por esa cañada parapetado por las señas de identidad de ambos autores. Pero la realidad es que no existe una senda clara, ni un camino para acercarse a una producción tan amplia, tan compleja y tan rica. Todo lo contrario, se trata de una gran maraña o de un gran laberinto creado por dos expertos cineastas. Tanto Azcona como Ferreri son creadores muy estudiados, conocidos e investigados. Otros historiadores y críticos han propuesto caminos para acercarse a ellos: la influencia o la negación del neorrealismo, el realismo y el humor negro, el nihilismo... Muchas de estas teorías explican con certeza algunas obras pero son inaplicables en otros períodos.

El camino que yo propongo en este trabajo es fragmentar el conjunto, no intentar partir de una premisa o de una clave interpretativa que dé sentido global a toda la obra, sino situarnos en un análisis fragmentado por épocas, por períodos históricos. En el cual podemos encontrar algunas características comunes de cada período. Estas características comunes no son huellas ni rasgos imborrables, más bien sólo gestos y temas que nos ayudan a no perdernos en el laberinto Azcona-Ferreri.

Nos centraremos primero, en el encuentro. En las primeras obras que escribieron y en los dos largometrajes que consiguieron concluir en España. Este período es el momento de producción española, el que llamaremos el realismo grotesco. Es donde se asienta sus relaciones personales y donde el universo compartido por ambos creadores comienza a fraguarse. De esta colaboración surgen los dos largometrajes: *El pisito* y *El cochecito*. Pero también, como analizaremos, infinidad de proyectos no concluidos y de otros concluidos y mortalmente zaheridos por la Junta de Clasificación y Censura o la pobreza de la raquítica industria nacional.

Después de este período aparece la etapa italiana de los sesenta. Ferreri regresa a Italia pero no abandona a su colaborador. Aún separados ambos siguen preparando películas y escribiendo guiones. Este período es mucho más amplio en el tiempo ya que va desde principios

de los sesenta y llega hasta inicios de los setenta. Durante estos años los proyectos son muy dispares, complejos e interesantes. En todos ellos encontraremos siempre al hombre como lobo para el hombre, al hombre como destructor pero sobre todo al hombre perdido.

Por último, el tercer período se desarrolladora desde la década de los setenta hasta los ochenta. Es el bloque más triste y más desesperado. Son hombres sin esperanzas, conducidos directamente a la soledad y al suicidio. La mayoría de estas películas se rodaron en Francia. Y podríamos definirlo como el momento del hombre arruinado, desesperado y que concluye con la apuntación, la castración o la muerte.

Aunque a primera vista podríamos pensar en etiquetar las tres etapas por los distintos países de producción esto no sería más que una simplificación. Desde luego el rodaje en cada estado suponía unas prohibiciones, unas dificultades diversas y unas posibilidades diferentes, pero las características nacionales no son las marcas esenciales de dichos largometrajes. Pensemos además que estas películas no son las únicas que dirigió Ferreri, y ni mucho menos todas las que Azcona escribió, sino sólo una pequeñísima parte. Por eso mientras Ferreri dirigía la etapa francesa con guiones de Azcona también firmaba películas italianas con guiones propios y de otros guionistas. Lo mismo ocurre con Azcona que nunca dejó de escribir para directores de España.

Sin embargo, esta clasificación -aceptándola sólo como una forma de presentación- nos ayuda para acercarnos a la obra de dichos autores con un primer paso. Veamos un poco desglosado los tres períodos:

1. El inicio: el realismo grotesco: *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960). Producidas en España.
2. La década de los sesenta: el hombre perdido: *Una storia moderna: l'ape regina* (1963)¹; *Se acabó el negocio* (*La donna scimmia*, 1964); *Il professore* capítulo de la película de cortometrajes *Controsesso* (1964); *L'uomo dei cinque palloni* capítulo de la película de cortometrajes *Oggi, domani e dopodomani* (1965); *Marzia Nuziale* (1966); *El harén* (*L'harem*, 1967); *La audiencia* (*L'udienza*, 1971). Mayoría producidas en Italia.
3. El período final: El hombre arruinado, el suicidio: *La gran comilona* (*La grande bouffe*, 1973); *No tocar la mujer blanca* (*Touchez pas la femme blanche*, 1974); *La última mujer* (*La dernière femme*, 1976) y *Adiós al macho* (*Ciao maschio*, 1978). Mayoría producidas en Francia.

En estas tres etapas o bloques quedaría fuera, la última película de Azcona-Ferreri, *Los negros también comen* (*Y'a bon les blancs*, 1987), que si bien en muchas características correspondería al tercer período es una película descontextualizada de las demás.

Aunque resulta obvio es importante señalar que no se trata de un análisis de la obra de Rafael Azcona o la de Marco Ferreri, sino un estudio, una presentación o un camino para interpretar la colaboración entre Azcona y Ferreri.

Sigamos estas etapas:

¹ Se utilizará siempre que exista el título de la película en español.

El realismo grotesco

Si la historia del cine español se contemplase como un laberinto con varias entradas, parece evidente que la puerta más escogida y la más atractiva -al menos a partir de la década de los cincuenta- sería la del realismo social. Desde mediados de los ochenta la mayoría de los textos científicos dedicados al análisis de las películas españolas abordan siempre el problema de la influencia del *Neorrealismo* italiano, la crítica al franquismo y las manipulaciones de la Junta de Clasificación y Censura. Por tanto, el realismo ha sido el gran camino para acercarse al cine español.

Pero cómo bien han observado varios autores -Ríos Carratalá, Monterde o Carlos F. Heredero y Emilio C. García Fernández entre otros- el problema del realismo cinematográfico español se centra en que no hubo una corriente sólida y única, sino más bien una actitud de corredores de fondo individuales. Los directores y guionistas trabajaron siempre de una forma aislada. Así, su cine se acercaba o se alejaba de las premisas realistas según las posibilidades y circunstancias personales de cada uno de estos creadores.

Uno de los términos más usados para designar en bloque a toda esta corriente realista es la acuñada por Carlos F. Heredero: el cine de la disidencia². Este concepto resulta valiosísimo y brillante ya que agrupa a una gran cantidad de autores y a la vez manifiesta de una forma clara cuál era la aptitud política y ética de estos directores y guionistas. Sin embargo, la disidencia o los creadores cinematográficos del exilio interior no fueron los únicos que abordaron las cuestiones del realismo en sus filmes. Así, entre los primeros directores que rodaron obras realistas fueron reconocidos defensores del régimen franquista: Ladislao Vajda, de origen húngaro pero nacionalizado español, que selló *Barrio* (1947), y Rafael Gil, que filmó *La calle sin luz* (1949). Por lo tanto, ya en el nacimiento del cine realista el término disidencia encierra lagunas o exclusiones importantes.

Aún más interesante que el problema de la terminología resulta la cuestión de la influencia o de las referencias estéticas. Hasta bien entrada la década de los ochenta se defendió que el cine realista de los cincuenta no era más que una copia del cine neorrealista italiano. Esta teoría aún se mantiene en la mayoría de los autores extranjeros que se preocupan en estudiar nuestro cine³. No obstante, esto es rigurosamente falso, como bien se encargó de explicar José Enrique Monterde⁴. Hay varios motivos por los cuales el estilo itálico no puede ser el inspirador directo, pero el motivo más evidente es que los directores españoles no habían visto ninguna película neorrealista cuando rodaron las suyas. Así, antes de la llegada -de una forma seria- de los títulos italianos ya se habían rodado una decena de películas realistas fundamentales en España.

Por lo tanto, si bien habíamos acertado a reconocer que el camino del realismo cinematográfico ha sido el más transitado dentro del estudio de la historia del cine español también se descubre que hay ciertos fallos repetidos y charcas por drenar. Así, la aparición del realismo cinematográfico en la década de los cincuenta en España se convierte en una cuestión mucho más compleja que la mera imitación de un género extranjero o la muestra de una ideología antifranquista. Por ello, no es extraño que autores como Julio Pérez Perucha lleguen a afirmar⁵, con rotundidad y absoluta claridad, que el problema de la influencia del neorrealismo

² El concepto de *disidencia* aparece detallado y explicado con claridad en: HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español de los años 1951-1961*. Documentos 5. Filmoteca. Valencia. 1993.

³ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Film history*. McGraw-Hill. Nueva York. 1994. Pág. 45.

⁴ José Enrique Monterde ha trabajado en repetidas ocasiones el tema de la relación del *Neorrealismo* italiano y su influencia en el cine español. Sirvan de ejemplos su Tesis Doctoral, aún inédita, y MONTERDE, José Enrique. *Ciao, Za. Zavattini en España*. Filmoteca de la Generalitat Valencia. Valencia. 1991.

⁵ Julio Pérez Perucha ha defendido en múltiples oportunidades la necesidad de no abordar el tema del *realismo* como el único eje del estudio del Cine Español. Uno de las conferencias donde mejor explicó sus puntos de vista fue en la presentación del ciclo dedicado a José Antonio Nieves Conde en la Filmoteca Español en Marco de 2004.

ya no resulta interesante. La puerta del realismo no parece, por tanto, la entrada correcta para el análisis del cine español.

Sin embargo, al abordar la obra Marco Ferreri y Rafael Azcona⁶ hay que volver a situarse desde una perspectiva realista. No tanto por la influencia o no del neorealismo, sino por la radicalidad de estos dos autores, que abordan una concepción absolutamente novedosa y personal del *realismo cinematográfico*.

El origen de la relación del director italiano y el guionista riojano se inicia en una famosa llamada telefónica a la revista “La codorniz”. Azcona que trabajaba en la gaceta humorística había publicado una serie de libros entre cómicos y sociales que Marco Ferreri quería adaptar al cine. El realizador telefoneó para conseguir no sólo los derechos de filmación de las novelas sino la colaboración en el proceso de adaptación por parte del escritor⁷.

Rafael Azcona, que ha confesado -o ha exagerado- que por aquel momento sólo había visto tres películas aceptó el proyecto por el sueño de hacer “*su agosto*” económico en el mundo del cine. Pero lo cierto es que el riojano pronto comprendió que no iba a conseguir ningún dinero del italiano.

Marco Ferreri era un aventurero y un auténtico hombre para todo en el cine -lo que los ingleses llamarían un filmmaker-. Se desconoce con claridad cuál fue el motor que lo impulsó a abandonar su nación y desembarcar en España. Lo que parece más cierto, de todas las suposiciones que existen, es que recibió los derechos de distribución de una patente de una óptica italiana para realizar películas en formato scope⁸. Ahora bien, no se conoce ni una sola venta o alquiler de estos equipos en nuestro país. Por otro lado, Marco Ferreri había trabajado en España en la coproducción de la película *Toro bravo* (1957) dirigida por Vittorio Cottafavi⁹.

Lo cierto es que Ferreri estaba mucho más interesado en la producción que en el alquiler comercial de equipos. Prueba de ello es que una vez comenzada su carrera como guionista, director y productor nunca retomará ninguna de sus iniciativas comerciales. Es más a partir de finales de la década de los cincuenta centrará todos sus esfuerzos en la escritura y dirección de productor poco o nada comerciales.

En italiana había producido, o coproducido, una película francamente interesante: *L'Amore in città* (1953) un largometraje de capítulos cuyos directores eran, los entonces ya más que célebres: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli y Dino Risi. Además, Marco Ferreri había coescrito junto con Atilio Bertolucci -el padre del realizador de cine Bernardo Bertolucci- un largometraje titulado *Donne e soldati* (1954) que dirigieron Luigi Malerba y Antonio Marchi. Es decir, como dijimos se trataba de un auténtico filmmaker u hombre para dentro de la industria del cine.

En España el director italiano pronto comenzó sus proyectos de producción. Así, fundó una productora, a la que llamaría Albatros films, con la que rodará su primera película, como

⁶ Sobre Rafael Azcona existe una valiosísima fuente de información en la biblioteca virtual -dentro del proyecto Biblioteca Cervantes- dedicada a este autor y elaborado por el Ministerio de Cultura. En esta página se facilita una extraordinaria documentación y bibliografía de estudios críticos sobre el autor así como material gráfico y visual.

⁷ Sobre el inicio de la colaboración Rafael Azcona y Marco Ferreri, en SÁNCHEZ, Bernardo: Rafael Azcona: hablar el guión. Cátedra. Madrid. 2006.

⁸ Como se sabe durante la década de los cuarenta fueron muy frecuentes las imitaciones más baratas de las grandes firmas de lentes y negativos americanos. Hoy en días estas marcas imitadoras están perdidas y olvidadas. La firma que intentó comercializar Ferreri fue Totalscope que copiaba a Cinemascope (que utilizó la productora estadounidense Fox). La marca de Italia tuvo un resultado menor y como todas las adaptaciones nacionales del sistema de anamórficos sólo logró extenderse en su país de origen. En España Juan Mariné utilizó ya en 1951 un sistema para obtener un negativo en formato dos/treinta y cinco.

⁹ Vittorio Cottafavi nació en 1914 y murió en 1998 en Italia. Su carrera se desarrolló siempre como director y guionista. Además produjo alguno de sus filmes. En 1957, cuando rodó *Toro Bravo*, era un realizador reconocido en Italia aunque no figuraba entre los grandes creadores. Su carrera comenzó en la Segunda Guerra Mundial grabando documentales y cortometrajes.

productor, aunque no firmará ni el guión ni la dirección. Esta película es *Quince bajo la lona* (1958), dirigida por Agustín Navarro. Se trata una comedia juvenil que en poco o nada deja intuir sus filmes como director. El largometraje obtuvo el Interés Nacional máxima categoría que otorgaba la Junta Censora y de Clasificación. Al leer el expediente de la obra no se deduce con claridad el motivo de esta distinción ya que si bien todos hablan de su calidad pocos o ninguno mencionan la excelencia necesaria para obtener la máxima puntuación¹⁰. La película de Agustín Navarro es una obra de entretenimiento comercial que busca en cierto modo mantener el filón comercial de la figura y la trama del servicio militar obligatorio en España, que había comenzado con *Recluta con niño* (1955) de Pedro L. Ramírez. Ambas películas comparten una visión positiva de la “mili”. En las dos se habla del compañerismo, de la camaradería de los militares y de la “importancia de hacerse un hombre”. No obstante, hay una diferencia fundamental la rodada por Pedro L. Ramírez trata de un “paleta” que llega al ejército mientras *Quince bajo la lona* trata de jóvenes universitarios “cultos y fenómenos”.

Aunque el largometraje no resulte brillante es de esta vocación de productor de donde surge la llamada a Azcona. Marco Ferreri y Rafael Azcona comienzan a adaptar las novelas del escritor¹¹ no para ser dirigidas por el italiano, sino para ser producidas por él. Se sabe que ambos adaptaron al menos cuatro textos del riojano y comenzaron la escritura de un documental. Observemos por separado los trabajos realizados.

La primera historia que escribieron juntos era la nada comercial *Nene, los muertos no se tocan*. El guión se basa en la novela homónima del Rafael Azcona. Los hechos transcurrían en un largo velatorio que duraba una noche terrible. Los dos guionistas concluyeron su adaptación y se sintieron muy orgullosos de su trabajo. Así, ambos comenzaron a discutir quién podría ser el director ideal para el proyecto y el candidato perfecto era Luis García Berlanga¹². Sin embargo, el proyecto se frenó de pleno: la censura consideró al proyecto inmoral y carente de cualquier interés fílmico y comercial.

Desanimado y desencantado Rafael Azcona vuelve a su trabajo en “La codorniz”, pero Marco Ferreri no tarda en llamarle y en convencerle en escribir otra adaptación. En este caso sería “Un rincón para quererse”. La novela narraba la historia de un matrimonio recién casado que viaja de luna de miel a Zaragoza en la festividad del Pilar. Desgraciadamente no encuentran ninguna pensión para alojarse y, por ello, no pueden consumir el matrimonio. Los enamorados deambulan de un lugar a otro intentando encontrar ese lugar donde poder *quererse*. Lógicamente si el anterior proyecto había sorprendido y escandalizado a la censura, el nuevo guión de largometraje era aún más ofensivo y se paralizó también de raíz. A pesar de ello, Ferreri y Azcona, ilusionados, marcharon a Zaragoza e iniciaron, de una forma ilegal e irregular, el rodaje de algunos planos documentales de la ciudad y de algunos lugares importantes para el filme - todo este material se perderá tras el fracaso del proyecto¹³.

Agotado Rafael Azcona desiste de su aventura en el mundo del cine. Su enfado con Marco Ferreri es tan grande que -como recuerda el guionista- no tuvo ningún pudor en gritarle en un precario italiano: “*Ma va fan culo*”¹⁴. Sin embargo, meses después el productor italiano consiguió engatusar al guionista una vez más y ambos emprendieron un surrealista viaje a al archipiélago de las Canarias para preparar un futuro documental italiano sobre las islas

¹⁰ El expediente conservado en Archivo General de la Administración es uno de los más completos y detallados de la década de los cincuenta.

¹¹ Se ha utilizado la versión publicada por Alfaguara de las novelas del escritor riojano. AZCONA, Rafael. Estrafalario. Madrid. Alfaguara. 2002.

¹² Sin duda, los coguionistas no andaban desencaminados, pues como se sabe Luis García Berlanga sería el gran director que trabajaría con Rafael Azcona.

¹³ Ignacio F. Iquino rodará con este mismo argumento, pero ambientándolo en las fiestas de San Fermín en Pamplona, una película en la década de los sesenta. Sin embargo, esta obra no la reconocen como suya ni Marco Ferreri ni Rafael Azcona.

¹⁴ AZCONA, Rafael. “Una llamada a La Codorniz.” En RIAMBAU, Esteve (Coord.): Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri. Cátedra/Mostra de cinema mediterrani. Madrid. 1990. Pág. 35.

españolas¹⁵. Desgraciadamente la expedición acabó con la ruina total de la productora y ambos, para costearse el billete de vuelta, tuvieron que vender los urinarios del estudio de producción.

Pero sorprendentemente a su regreso a Madrid, Rafael Azcona vuelve a recibir otro encargo de Ferreri y aún más sorprendentemente el novelista riojano acepta colaborar con el italiano. Ambos comienzan la adaptación de “El pisito, historia de amor e inquilinato”. Otra vez se basan en un texto del escritor, y una vez más se trata de una historia truculenta y ácida.

En una noticia periodística Rafael Azcona había leído que un joven de Barcelona se había casado con una mujer octogenaria para así poder heredar el derecho a ser inquilino en una vivienda de alquiler de renta antigua. Basándose en esta escabrosa noticia escribe la que sería su cuarta novela. Ferreri se siente atraído por el texto y decide que es una buena opción para una nueva adaptación.

Como hemos visto hasta ahora los tres proyectos de largometrajes se basan en novelas del autor y los tres, además, compartían un evidente carácter realista. Sin embargo, el realismo de las novelas de Azcona nada tenía que ver con el realismo social de Aldecoa o con las propuestas más intelectuales de Carmen Laforet. Su literatura mostraba fríamente una realidad cruel, despiadada y brutal. Edulcorada, eso sí, con un terrible humor negro.

Pero lo más sorprendente de este realismo cruel es lo desmedido de esta crueldad. Así, parece evidente que el tema de *El pisito* -el problema de la vivienda en la década de los cincuenta- era un problema real y angustiante. Dicha tesis se presenta en múltiples películas de la época como *Surcos* (1951), *Esa pareja Feliz* (1951), *Historias de Madrid* (1956) o *El inquilino* (1956)... Sin embargo, en ninguna de ellas -ni siquiera en la muy crítica *Surcos*- el problema se plasma con tanta irascibilidad y rabia. Además, tampoco en ninguna de ellas se ofrece un panorama tan desolador y carente de esperanza.

Los personajes de la novela y de la película se encuentran absolutamente desesperados e incapaces de enfrentarse con la situación. No se trata, por tanto, de mostrar una situación realista, más o menos dramática, sino de dramatizar hasta el último extremo y sus últimas consecuencias un hecho real.

El escritor fija tanto su mirada en la sociedad que parece observarla con un potente microscopio. Sin embargo esta contemplación tan exacta provoca una deformación y una exageración de la realidad. Así, las novelas de Azcona están plagadas de disminuidos físicos, de tarados mentales, de adesivos, de mujeres insoportables y avariciosas, de hombres insípidos y aburridos... los personajes del riojano son incapacitados psíquica y emocionalmente.

Este realismo tan brutal se presenta siempre desde el humor. Azcona no tensa las situaciones hasta el drama de los protagonistas, sino que siempre ofrece una posibilidad a sus héroes. Esta posibilidad es siempre ridícula, cruel e increíblemente inesperada: así para encontrar un piso el protagonista se casa con una octogenaria, o los enamorados que desean consumar su matrimonio se encierran en las cercanías de un cementerio, o un anciano se dispone a matar a su hijo para conseguir el dinero con el que comprarse una silla de ruedas automáticas, cómo veremos en *El cochecito*. Es aquí donde brota el humor desgarrador. Podría entenderse que se trata de un humor negro pero no es así, el propio Azcona se ha negado siempre a que se utilice esta expresión para definir su estilo. No se trata de una comedia elegante como las inglesas con toques escabrosos, sino todo lo contrario de un humor sucio y casi corrosivo.

El humor de Rafael Azcona que se observa con claridad en sus primeras novelas y en el guión de *El pisito* es el de lo grotesco. Lleva la realidad hasta deformarla y se burla de esta

¹⁵ Se encuentra detallado en: En JIMÉNEZ, Enrique; LOZANO, Miguel Ángel; RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (eds): Españoles en Italia e italianos en España. Universidad de Alacant. Alicante. 1996.

caricatura de la sociedad. Sus protagonistas son tratados con desprecio por la sociedad, no hay compasión ni esperanza en sus novelas. Los héroes de estas novelas, como los de la tragedia griega, se enfrenta –casi siempre sin mucha ilusión- a un destino que les sobrepasa y que termina imponiéndose con rotundidad.

El caso de *El pisito* nos sirve con claridad de ejemplo. Tanto en el libro como en la película se presentan los mismos personajes centrales: Rodolfito y Petrita, diminutivos que ya en la década de los cincuenta contenían una evidente carga despectiva. Ambos forman una peculiar pareja de enamorados que llevan casi quince años buscando una vivienda para poder casarse y vivir, pero esa casa no aparece nunca.

Como se recuerda la esperanza de Rodolfo se encuentra en la anciana Doña Rosa. El hombre vive realquilado en la casa de esta mujer anciana que ha prometido que cuando ella fallezca quedará a su nombre el alquiler de renta antigua. Pero para desgracia de la joven pareja el propietario les informa que eso no será posible pues desea vender el inmueble cuando la anciana muera. Desolados Rodolfo y Petrita rompen su noviazgo. Sin embargo, aún queda una solución y Petrita se la ofrece a su novio: el matrimonio con la vieja. Doña Rosa escandalizada termina aceptando la boda y se casa feliz con su inquilino.

Al cabo de dos años la situación ha cambiado de un modo peculiar. Doña Rosa se encuentra rejuvenecida y fuerte, el cariño hacia su inquilino se ha transformado en un desbordante amor maternal que le da nuevas energías diarias. Por su parte Rodolfo, nunca antes había estado tan bien atendido, se encuentra alegre y eufórico. Sólo la pobre Petrita ha empeorado su posición, su carácter es aún más agrio y la tristeza le ha carcomido sus deseos. En una triste velada le confiesa a su novio que ha perdido la vida.

No obstante, el corazón de la anciana Doña Rosa no resiste más y termina fallando. Petrita se apodera de la casa y sin esperar la muerte de la mujer de su novio, hace y deshace en su nuevo hogar. La última escena de la película nos muestra con claridad cuál será la truculenta vida que le espera a Rodolfo: una Petrita mandona y dominante va sometiendo a sus deseos todos los actos de su futuro marido.

El realismo, por tanto, de *El pisito* (ya sea el texto literario o el guión cinematográfico) se basa en una plasmación desbordante y deformante de la realidad. Así, mostrar a los más miserables –a los más indigentes, a los más desfavorecidos intelectual y económicamente y, sobre todo, a los más indefensos e incapaces emocionalmente- no es un ejercicio realista sino una exageración grotesca.

Esta exageración grotesca es indudablemente propia del universo literario de Rafael Azcona. No se encuentra en los proyectos producidos con anterioridad por Ferreri, e incluso no aparece más que débilmente en otras películas españolas. Sólo, se puede hablar de unos antecedentes grotescos en algunas comedias de la órbita *disidente*. En especial hay tres casos que se acercan a este planteamiento: *Fulano y mengano* (J. L. Romero Marchent, 1955), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1956) y de una forma menor *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956). En estas tres películas se presentan elementos grotescos y bufos combinados con el realismo pero son sólo pequeños gags o chistes visuales en la historia¹⁶.

Lo sorprendente de la narración de *El pisito* es que fundamente su propio discurso y estilo en lo grotesco. Así, todo lo que padece o realiza Rodolfito sería bufo y grotesco: el matrimonio con la anciana octogenaria pero también su trabajo en la empresa dedicada a la elaboración del higoalmendra (un producto ridículo y estúpido), su amistad con un podólogo

¹⁶ De las tres películas sin duda, la más crítica y cercana a *El pisito* es la película de José Antonio Nieves Conde. *El inquilino* es una obra pareja a los planteamientos del *realismo grotesco*. Muy especialmente resulta *grotesco* el final suprimido por la Censura. En éste se explicaba como los protagonistas, un matrimonio con cuatro hijos, decidían vivir tranquilamente en la calle como vagabundos al no encontrar una vivienda donde alojarse. Este final surrealista y decepcionante fue censurado por el recién creado Ministerio de la Vivienda.

energúmeno, sus conversaciones con los disminuidos físicos (la carrera de saltos a la que le reta un cojo en la calle) y psíquicos (las canciones del compañero retraso mental del trabajo) y, por supuesto, su escabrosa y patética relación con Petrita. Todo es bufo, mas a la vez todo es dramáticamente real.

En uno de los momentos en el que se observa con claridad este *realismo grotesco* es la escena en la que la pareja de enamorados acude hablar con el propietario del inmueble. Ésta se encuentra tanto en la novela como en la película (en el film el personaje del casero, lo interpreta el propio Marco Ferreri). La escena es absolutamente dramática dos personajes acuden a hablar con un casero avaro. Él se niega y ellos le ruegan que les ayude. Entonces el propietario les explica que él mismo, que parece sano (y obeso), en realidad sufre una extraña enfermedad y necesita el dinero para curarse. Ni en el libro ni en la película se nos confiesa si el dueño miente o no, pero evidentemente suena a excusa y a mentira o a lo sumo a enfermedad mental más que física. El dramatismo aumenta, los tres necesitan que se muera “*la vieja*” para conseguir algo. Lo *grotesco* es que entonces la escena se resuelve con un humor ácido. El joven Rodolfito, absolutamente tranquilo hasta entonces, salta y comienza a gritar con ira: “*¡pues entonces me caso con la vieja! ¡ja, y soy inquilino! ¡Inquilino!*”.

La realidad es tan brutal, los personajes padecen tantas enfermedades e insuficiencias que terminan explotando y reaccionando de forma desmedida y cómica. En esto se basa el *realismo grotesco* de las novelas de Azcona. Bernardo Sánchez ha planteado una interesante teoría sobre los guiones de Rafael Azcona: para el teórico y escritor Azcona es un “incremento” o un aderezo que ayuda a mejorar todos los textos de todos los directores con los que colabora, algo que se cumple en la casi totalidad de sus trabajos. Sin embargo, lo cierto es que en esta primera etapa, Azcona no es el aderezo, sino que es el verdadero contenido y es Ferreri el que sirve de relleno al universo azconiano.

Sorprendentemente, este *realismo grotesco* se transmite en una plasmación visual evidente. La primera película de Marco Ferreri es una obra mayor. En contra de lo que se podría esperar de un autor primerizo *El pisito* presenta una excelente planificación y, sobre todo, un ejercicio ejemplar en la interpretación y en la selección de los actores. Pero lo que más nos interesa ahora es ver cómo se adaptó este *realismo*, para ello vamos a dividirlo en tres bloques: fotografía, decorados y planificación montaje.

Empecemos por la fotografía de *El pisito*. La imagen de esta película se acercaría, en parte, al estilo del cine disidente o realista de la época. Pero, ahora bien, su imagen es infinitamente más dura, más llena de grano e incluso más amateur. El director de fotografía fue Francisco Sempere, un operador muy cercano al espíritu realista. No es extraño que Juan Julio Baena, el verdadero impulsor de la nueva fotografía en España dijera de él:

“*Hay un director de Fotografía, Sempere, que había intentando cosas en este sentido (el estilo realista se refiere). Aunque le consideramos de otra época, la verdad es que empezó sólo siete u ochos años antes que yo. Hizo varias películas con Berlanga, con Nieves Conde, y tendía al realismo. Pero estaba lastrado por la falta de medios técnicos. (...) No es que fuéramos a hacer feísmo, pero nos interesaba el realismo y cuando la realidad que presentábamos no era bella, no íbamos a maquillarla*”¹⁷.

Sin duda, la fotografía de *El pisito* es transgresora y valiente. Opera desde el *realismo* más radical: en las noches la oscuridad de las calles se compensa con “pelotazos” de luz, en los interiores escasea la iluminación... Es decir, se trata de un estilo fotográfico más cercano a la estética del *Nuevo Cine* o que al del *Neorrealismo* italiano.

¹⁷ Entrevista a Juan Julio Baena en LLINÁS, Francisco: *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española. Madrid. 1989. Pág. 215.

Los decorados del mismo modo realizados por José Aldudo, licenciado en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en la rama de decorados. Éste sólo había trabajado en la dirección artística de una película con anterioridad, y en la codirección con Enrique de Alarcón, de la célebre y ya citada *Recluta con niño* (1955) de Pedro L. Ramírez.

Los decorados de José Aldudo -algunas fichas reconocen como director artístico a Tony Cortés- son también novedosos. La casa de la discordia de la película es una lóbrega vivienda, llena de pasillos larguísimos, habitaciones infrahumanas, recovecos inexplicables y paredes cóncavas y grises. Estos decorados son absolutamente novedosos, ni *Surcos* ni *Esa pareja feliz* ni tampoco *El inquilino* habían mostrado unos espacios tan reales y unas viviendas tan miserables.

Es curioso como la tónica general de la época era toda la contraria, en la que se mostraba unos decorados elegantes y bien contruidos, aunque esto fuese en contra de la tesis defendida en la película. Un ejemplo claro sería la película *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) donde se nos presenta unas chabolas llenas de detalles y contruidas con belleza.

Así, tanto la fotografía como los decorados se presentan como una propuesta realista muy radical y vanguardista para la época. Sin embargo la planificación se ha observado a veces como defectuosa, en este sentido lo explica Juan Carlos Frugone:

“Hay, obviamente, en el film defectos de «primerizos», en la construcción del guión y en cierto amateurismo o desorden por parte de Ferreri. Un amateurismo o desorden o cutrez que sirven bien a la historia, a las posibilidades de ésta. Yo creo que El pisito como película estilizada formalmente no funcionaría tan bien, porque su orden y su «estética» nacen de otros valores que no son los tradicionales”¹⁸.

Sin embargo, el propio Juan Carlos Frugone encuentra la respuesta a su planteamiento. La “nueva estética” a la que se refiere es, sin duda, el *nuevo cine* que nacería dos años después con la película *Los golfos* (Carlos Saura, 1960). Es decir, se trata de un realismo más experimental y radical que el practicado por el *Neorrealismo* italiano.

Pero lo más interesante, sin incluir estos supuestos “*defectos de primerizo*”, es el uso del plano secuencia. La obra está repleta de planos larguísimos de duración y densamente poblados -con personajes que se mueven velozmente de un sitio a otro-. Estas tomas recuerdan vivamente a los que han hecho tan famoso a Luis García Berlanga mas se debe hacer una apreciación importantísima. Berlanga no usaba todavía, en el 1958, el plano secuencia abigarrado de personajes. Sus películas de ese momento están muy cortadas y montadas en estilo puzzle. Es cierto que en obras como *Bienvenido Mister Marshall* (1952) filma varios planos secuencia pero nada tienen que ver con los de *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963). Curiosamente el plano secuencia berlanguiano aparece con la colaboración de Rafael Azcona y no con anterioridad a él. Es decir, cuando Berlanga consolida su estilo Marco Ferreri ya ha utilizado ese recurso en dos de sus obras.

Bien, por tanto, se observa como el estilo de literatura de Rafael Azcona, el realismo grotesco, se refleja en una plasmación directa en las imágenes de Ferreri. Esta plasmación de la

¹⁸ FRUGONE, Juan Carlos. Rafael Azcona: atrapados por la vida. 32 Semana de Cine de Valladolid. 1987.

realidad escandalizó a la censura¹⁹ que prohibió la película en repetidas ocasiones y sólo la autorizó cuando esta obtuvo el reconocimiento en el extranjero²⁰.

Como se sabe la siguiente película que escribió y dirigió Marco Ferreri fue *Los chicos* cuyo guión firmó con Leonardo Martín Méndez, basándose en una ida del propio Martín²¹. Del mismo modo, la siguiente obra de Rafael Azcona era un texto titulado *El secreto de los hombres azules* (1961) dirigida por Edmond Agabra una coproducción hispano francesa sobre los tuaregs. Lo interesante de estos dos largometrajes es que ninguno muestra el realismo grotesco. Si bien *Los chicos* es una película social, cruda y dura, no es grotesca, más bien se acerca -o sobrepasa como lo entendió la censura- los postulados críticos del catolicismo liberal.

Sin embargo, Rafael Azcona y Marco Ferreri se vuelven a unir un año después para coescribir una nueva película: *El cochecito*. La cual se inspira de nuevo en una novela del riojano: "Paralítico"²². Y ahora el realismo grotesco reaparecerá y se llevará al extremo. El protagonista de la película es don Anselmo -interpretado de forma magistral por Pepe Isbert- un anciano que goza de buena salud física para su avanzada edad. No obstante, sus compañeros de juegos y de distracciones son otras personas incapacitadas o paráliticas... todos ellos padecen enfermedades, pero "disfrutan" de un vehículo propio: una silla de ruedas motorizada. El anciano protagonista sueña con adquirir una y obtener así una movilidad tan grande como la de sus amigos enfermos.

Tras infinidad de ruegos a su familia e incluso de un simulacro de parálisis, el protagonista decide asesinar a sus parientes para heredar el dinero y comprarse el vehículo soñado. La censura prohibió este crimen y en la película se presenta el final como un robo. El anciano compra su vehículo y huye de la ciudad, pero en las afueras es detenido por una pareja de guardias civiles que viajan en bicicletas.

De nuevo el realismo es fundamental tanto en la novela original como en la película pero a diferencia de *El pisito* donde se ocultaba lo grotesco -o se llegaba a él por medio de una serie de exageraciones y de unas reacciones desmedidas- en *El cochecito* lo grotesco es evidente desde el inicio desde el mismo planteamiento. Los autores no evitan mofarse de sus personajes y de presentar la trama como un gran simulacro burlesco.

El término "grotesco", proviene del italiano "grottesco", este ha generado dos palabras en español: "grotesco" y "grutesco", casi en desuso. La primera vez que aparece esta palabra es el siglo XV cuando los arquitectos y pintores italianos quieren imitar el estilo de las grutas artificiales de la Roma antigua. Tras el descubrimiento, bajo los pilares de los Baños de Trajano, de la sumergida Domus Aurea, los nobles y la Iglesia se plantearon la construcción de espacios que simulen cuevas y pasadizos con estalactitas y estalagmitas. Estas grutas artificiales, imitaban no sólo la estructura cavernosa, sino que además se adornaban con esculturas y pinturas de alacranes, culebras, arañas y sabandijas. Tanto en italiano como en español los significados de los términos "grottesco" y "grutesco" fueron derivando hasta su uso actual de "grotesco" como algo estrambótico, ridículo y exagerado.

¹⁹ En realidad la relación de la película con la Administración fue dramática. Su documentación se guarda en el Archivo de la Censura, Expediente Administrativo número: 36/04783. En este expediente se conserva la opinión esclarecedora de dos de los censores: Eduardo Moya escribió: "*Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante. Todo es un engendro difícil de igualar. El mal justo y la falta absoluta de calidad corren paralelos*" y el vocal eclesiástico, más moderado, expresó: "*El humorismo de Rafael Azcona, que es sugerente, no es apto para reproducirlo plásticamente en una película. Así resulta esta película sucia...*"

²⁰ Como se recuerda la película fue galardonada con dos premios -Premio de la Prensa Cinematográfica y la Mención Especial del Jurado "Por cualidades humanas y artísticas"- en el XI Festival de Cine de Locarno.

²¹ Leonardo Martín era diplomático de carrera y egresado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) de la primera promoción de dirección.

²² Curiosamente Rafael Azcona había ofrecido este relato a Luis García Berlanga para que juntos coescribiesen su primer guión. Sin embargo el director de cine consideró que el texto era una mera anécdota y no contenía la suficiente intriga como para realizar una película con ese argumento.

El cochecito es, sin duda, la película más “grotesca” co-escrita por Rafael Azcona y Ferreri. En ella lo exagerado y la bufo se expresa en una enorme astracanada. La mediocridad de Rodolfo se transforma en el ansia desconcertante y enloquecida de don Anselmo. Si bien un espectador podía aceptar las decisiones y actuaciones de Rodolfo como lógicas e incluso coherentes en una situación extrema. Sin embargo, el mismo espectador nunca podrá respetar las actuaciones de don Anselmo; el cual decide matar a su familia por una silla motorizada. Esto no implica que no sea más real una que otra (desgraciadamente cualquier día la sección de sucesos del periódico nos obsequia con historias igual de truculentas). Sin embargo, sí nos muestra con claridad como el proceso de deformación de lo real se sitúa en la frontera de lo verosímil.

El realismo grotesco de las novelas y de los primeros guiones de Azcona se condesa con claridad en la famosa detención de don Anselmo: dos guardias civiles retienen y custodian en mitad de una carretera en la estepa a un anciano que viaja en una silla de ruedas automática.

La estética de esta película vuelve a ahondar en los mismos aspectos de radicalismo realista. Así, no es extraño que el productor de *El cochecito* sea precisamente el catalán Pere Portabella -que meses antes había producido con el director Carlos Saura la primera película moderna (estéticamente hablando) del cine español: *Los golfos* (1959)-²³. La fotografía del film la realiza nada menos que Juan Julio Baena que es el padre y verdadero promotor de la nueva iluminación en España (director de fotografía de *Los golfos*). Del mismo modo los decorados son en su mayoría escenarios naturales (algo que ya ocurrió también en *Los golfos*).

Como se observa entonces *El pisito* y *El cochecito* (dos de las tres películas dirigidas por Marco Ferreri en España) reflejan o se enmarcan en un *realismo grotesco*. Este estilo y esta concepción del realismo no se deben tanto a una influencia cinematográfica del cine español o a lejanísimos ecos del *Neorrealismo* italiano, sino a una herencia directa del estilo literario de Rafael Azcona. Es decir, la literatura genera esta visión y estética novedosa.

²³ Pere Portabella fundó en Madrid -Film59- con la intención de crear una productora independiente y vanguardista de cine español. Sus dos primeros proyectos fueron, nada menos que: *Los golfos* (1959), *El cochecito* (1960) y *Viridiana* (1961). La actitud de la Junta de Clasificación y Censura -que manipuló e intentó castrar las dos obras- y el nulo respaldo del público obligó al productor a replantear su trabajo y regresar a Barcelona.

El hombre perdido

La situación política de España hacía inviable un cine tan convulso. El análisis tan exagerado y tan monstruoso de la sociedad española no cabía en una industria cinematográfica que dependía de una forma directa de las ayudas del Estado y del beneplácito de censores, lectores religiosos, directores generales y demás políticos y dirigentes. La salida de Ferreri de España se debe entender como una huida en primer lugar del franquismo, pero también como una fuga de esa pobreza económica. El universo creado por ambos autores no podía consolidarse en una industria que se basa más en las ayudas ministeriales que en criterios comerciales y culturales.

Los personajes de *El pisito* y *El cochecito* son hombres atrapados y desesperados, pero con alguna esperanza y con alguna posibilidad de triunfo. El final de *El pisito* es amargo y triste mas el protagonista consigue su premio: el alquiler de renta antigua, aunque se manifieste como una condena ya que deberá compartirlo con Pepita. *El cochecito* concluye de forma más deprimente ya que Amadeo es capturado por la guardia civil, pero al menos durante unas horas el anciano es feliz y plenamente libre y veloz.

Los personajes de la siguiente etapa están perdidos y sus posibilidades de triunfo se reducen exponencialmente. El realismo de estas películas es menor, no importa tanto acercarse a la realidad, sin embargo aumenta su pesimismo y su miedo hacia lo social y hacia el hombre. La mujer, la sociedad y lo humano es entendido como un peligro, como una amenaza que aterroriza al protagonista. El héroe de estos periodos es un ser atemorizado, un ser acechado por terrores y miedos.

Mientras que en las primeras películas la crítica se dirige directamente a la sociedad española, a la situación en la ciudad de Madrid, en la etapa de los sesenta no se encuentra con claridad la crítica. Eduardo Bruno lo describe así:

*“Ferreri no se entrega a un fácil sociologismo. También en este film, son la invención, la alegoría y la paradoja lo que mueve el mecanismo narrativo. No la culpabilización de una determinada sociedad, sino la vida asociada en su conjunto”*²⁴.

El realismo incisivo y grotesco pierde intensidad y cede ante una imaginación a veces desbordante. Ya no se señala a un responsable de los problemas sociales o económicos sino que se trata más bien de una maldad endémica y atávica que padece el ser humano como animal. Es la propia sociedad la que genera el mal, la propia vida en comunidad la que provoca los monstruos y los odios.

A diferencia de la etapa española, muy breve, y de la última que temáticamente es más homogénea, las películas de los años sesenta de Ferreri son más plurales y abiertas. En ellas los temas son diversos y las historias que se cuenta son muy diferentes entre sí: algunas simples y económicas y otras ambiciosas. Sin embargo, en todas ellas los hombres, los héroes y los protagonistas están perdidos. Así se comparte el maestro en el capítulo de *El profesor*, así deambula el buscavidas de *Se acabó el negocio*, el marido agazapado de *Una storia moderna: l'ape regina* y, sin duda, así pulula, el más desconcertado de todos ellos, el joven soldado milanés que busca una explicación sobre una cuestión en el Vaticano.

Las dos películas que ejemplifican mejor este período son *Se acabó el negocio* y *La audiencia*. Observemos cada una de ellas para encontrar las características de las obras. Lo primero que debemos hacer hincapié es el espantoso título en español “se acabó el negocio”. El título es completamente incomprensible al ver la película en la actualidad. Sólo se pueden entender cuando se hace una reconstrucción histórica de la misma, analicémosla. La obra es una libre

²⁴ BRUNO, Edoardo: “Ferreri en el cine italiano de los años sesenta”. En RIAMBAU, Esteve (Coord.): *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Cátedra. Madrid. 1990. Pág. 45.

adaptación –y no reconocida ni títulos de créditos ni en entrevistas- de la vida de Julia Pastrana una de las mujeres pilosas y barbudas más famosas de la historia. Aunque ni Azcona ni Ferreri reconocen esta inspiración resulta evidente que conocían la vida de Pastrana.

Según recoge Pilar Pedraza, Julia Pastrana tuvo una de las vidas más truculentas, apasionadas y aventureras de todos los personajes freaks del siglo XIX. Nacida en México fue “descubierta” por un artista de variedades estadounidense, que la “compró” y la exhibió en Nueva York. Su caso fue comentado por los intelectuales e su época e incluso describieron su enfermedad autoridades como Charles Darwin o Frederick Treves, el doctor que cuidó al hombre elefante. Cambió varias veces de representante y terminó casándose y viviendo con uno de ellos. Emigró a Europa y en Rusia quedó en cinta y tuvo un hijo, pero ambos murieron tras el parto. Sin embargo, la exhibición de su cuerpo no concluyó ahí, sino que su marido embalsamó a madre e hijo y los siguió mostrando por el mundo²⁵.

La película no se ambienta en el siglo XIX sino en las calles del Nápoles contemporáneo. El protagonista desde el inicio se dedica a explotar el negocio que ha descubierto: una mujer tan horrible y tan peluda que la gente paga por verla. Como dijimos el título de la película en español es incomprensible ya que en la actualidad se exhibe la obra con el final completo. Es decir, el hombre, viudo y huérfano de su hijo, se dedica la vida exhibiendo los cadáveres de sus familiares. Este final fue censurado en Italia y en España y provocó que la película terminase con el hombre arruinado y “sin negocio”. Existe, por tanto, dos copias con dos finales distintos, el original que termina con el protagonista exhibiendo a sus familiares en la plaza del Mercado y otro, que circuló en Italia, Francia y España, que concluye con la milagrosa cura de la mujer. Justo cuando da a luz, la madre pierde su vello corporal. El hombre no sólo no se siente feliz, sino que se siente profundamente desdichado pues acaba de arruinarse su negocio. Este final es el que autoriza inspira el ridículo título en español. Sin embargo, el final impuesto se opone al contenido de la película y a su tesis última: la mujer -y el hombre- como monstruo.

Lo inquietante de esta película es que el monstruo, la mujer pilosa, no es lo más terrorífico ni lo más perverso. Sin duda, el verdadero mal de la obra es el marido, el joven estafador napolitano que se rodea de idiotas, enfermos y demás seres deformes para su explotación. Uno de los momentos más trémulos de la película, y posiblemente del cine de Ferreri, es cuando un doctor francés observa a la joven barbuda. Ella se encuentra horrorizada y triste, sufre un fuerte dolor en el pecho y es posiblemente la primera vez que la atiende un médico profesional. El doctor comprende que ella está embarazada. Llama al marido y le informa, por medio de una mujer que hace de intérprete, que su esposa está en cinta y que debe abortar: el niño nacería deforme. Nuestro protagonista parece derrumbarse pero pronto comprendemos que se opondrá al aborto, creemos que ha surgido un atisbo de esperanza y de amor en él pero no es así, lo que quiere al impedir el aborto es exhibir a madre e hijos juntos en un carnaval familiar.

En la primera película rodada en Italia por Marco Ferreri *Una storia moderna: l'ape regina* aparecía también la representación de una mujer barbuda, la escultura de santa Librada (santa Lia en Italia, santa Wilgefortis en Alemania y Polonia). *L'ape regina* habla, como en *Se acabó el negocio*, de la relación entre el hombre y la mujer y del matrimonio como una condena. Si en la segunda la mujer peluda representa un negocio para el hombre, en la primera es una advertencia del peligro del matrimonio. La historia de santa Librada, según la tradición, habría sido una mujer que por no desposarse con un hombre rogó a la Virgen, ella para proteger a la devota de los deseos masculinos la concedió una abundante barba. En la película de Marco Ferreri, el protagonista es un hombre que cae seducido por una joven, ambos terminan casándose y el matrimonio conduce a la muerte del marido. Como una maldición atávica el nacimiento del niño conlleva la muerte del padre.

²⁵ PEDRAZA, Pilar: *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Siruela. Madrid. 2009.

La audiencia es una obra de inspiración kafkiana, basada libremente en “El Castillo”, pero también con elementos de cuentos y textos menores del autor de Praga. Según Ríos Carratalá y Bernardo Salas, Azcona y Ferreri llevaban desde su etapa española intentando adaptar alguna de las narraciones de Franz Kafka, mas problemas con los derechos y con el presupuesto fueron posponiendo la realización del film. En *La audiencia* el guionista y el director encuentran una forma perfecta para librarse del pago de los derechos y a la vez enriquecer la adaptación: situarlo en el Vaticano. El protagonista del film necesita entrevistarse a solas con el Santo Padre para preguntarle una cuestión personal, que el espectador desconoce. Pronto se sabe que el héroe nunca alcanzará a la máxima autoridad de la Iglesia y que sufrirá todo tipo de penalidades.

Esta obra ejemplifica como pocas la idea del hombre perdido. El joven es un teniente venido de Milán, de la misma región que procedía Marco Ferreri, que se encuentra sólo en Roma. Los dirigentes de la burocracia y la seguridad del Vaticano, como personajes kafkianos, no sólo no se conforman con evitar o impedir el encuentro con el Papa sino que además intentan controlar y aislar definitivamente al hombre. Así, urden un plan en el cual una prostituta romana seduce al milanés. Para desgracia de los funcionarios la joven queda prendida con el hombre y se enamora sinceramente de él. Sin embargo, es precisamente este amor verdadero el que termina por aislar al hombre, ya que comprende que la mujer que le ama es incapaz de acompañarle en su lucha por encontrar una explicación a su pregunta o una respuesta a sus dudas. La muerte del hombre en la Plaza de San Pedro es uno de los finales más tristes y solitarios del cine de Azcona.

El hombre de Azcona-Ferreri en la etapa italiana está perdido y desesperado, incluso, en algunas de sus obras el protagonista muere al final pero existe y se intuye la verdad. Como en los cuentos de Franz Kafka el hombre está desorientado y nunca alcanzará su objetivo pero todos (la burocracia, los policías y los guardias) le indican una y otra vez que detrás de una puerta, que en otra sala, está quien puede ayudarle y explicarle por qué está perdido. Esta proximidad a la verdad no es un aliciente, sino una carnada que conduce al protagonista hacia la trampa mortal.

El hombre arruinado: el suicida

La última etapa de la relación entre Azcona y Ferreri la forman una serie de cuatro películas producidas en Francia: *La gran comilona*, *No tocar a la mujer blanca*, *La última mujer* y *Adiós al macho*. En los títulos de créditos de ellas Ferreri aparece como “director y guionista” y Azcona como guionista o a veces como “colaboración especial” en el guión. Sin embargo, algunos autores españoles que se han acercado a la obra de Rafael Azcona han considerado siempre estas cuatro películas como obras coescritas por el guionista riojano. Lo cierto es que el propio guionista ha observado siempre estas piezas como lejanas y nunca las ha reconocido como plenamente suyas.

Estos cuatro largometrajes comparten muchos aspectos en común, pero uno destaca sobremanera: la imagen del hombre arruinado conducido al suicidio. El suicidio se manifiesta de formas muy diversas, a veces provocado por el sexo, por la comida, por la amputación genital, por la locura de la guerra o por la inmolación con el fuego. El suicidio se encuentra sólo en la obra de Ferreri, los personajes de Azcona no se suicidan aunque se encuentren completamente desesperados. Sin embargo, no es sólo el suicidio lo fundamental de este bloque.

Uno de los temas tratados y estudiados por los críticos es la misoginia en la obra de Ferreri y Azcona. Ésta se cita como un temor hacia a la mujer pero en realidad hay que entenderla en un sentido pleno: el odio a la mujer y, sobre todo, el odio a la mujer como madre. En la tercera etapa, la misoginia se transforma en una desesperación total. Los personajes masculinos no consiguen entenderse con las mujeres y el sexo se transforma en algo terrible pues en la mayoría de los casos conlleva el embarazo y, por lo tanto, a la maternidad y a la paternidad obligada –desde *El verdugo* hasta *Se acabó el negocio*, como claramente reflejaba *Una storia moderna: l'ape regina* el nacimiento del niño provocaba la muerte del padre. El odio hacia lo femenino y la maternidad es el odio hacia la esperanza, hacia la humanidad. Así, los protagonistas de *Adiós al macho* y *La última mujer* saben que ya no tienen nada, que ya no pueden imponerse como hombres, sólo les cabe la mutilación, la castración y el suicidio.

Esta misoginia, es profunda y se encuentra enraizada en la tradición de la que beben estas películas. La mujer puede destruir al hombre, puede torturar y puede matarlo, pero sobre todo lo que más temen estos hombres es que la mujer puede continuar la vida. Los personajes de *La gran comilona* han perdido la esperanza en la sociedad y en el hombre pero aún así pueden tener amigos masculinos. Lo mismo le pasa al protagonista pseudovaqueros de *No tocar a la mujer blanca*, o al héroe de *Adiós al macho* que tiene su amigo anciano. Pero ninguno de ellos tiene amigas, ninguno de ellos concibe una relación con una mujer, sino se basa directamente o indirectamente en el sexo.

La tradición judeo-cristiana se ha situado en muchas ocasiones en esta perspectiva. Las mujeres de Ferreri presentan elementos de Lilith, de Judith y de Eva. Son esclavas de sus sentimientos pero también son tiranas, son libres de su sexualidad y no se dejan dominar por los hombres. A diferencia de los machos, ellas no odian a los hombres, los padecen, los aman, los gritan y los insultan mas no los odian. El miedo que los hombres las tienen es sólo comprensibles si entiende que los hombres lo que temen es a la maternidad. La maternidad ya había aparecido junto a la infancia y a la procreación desde las primeras obras que escribieron. *El Pisito* y *El cochecito* son dos largometrajes plagados de niños y en algunos casos de críos antipáticos y enfermos. Si bien en el argumento no hay una referencia clara, estas películas están llenas de embarazos. Es en la etapa italiana cuando la mujer y la concepción se evidencian como un miedo atroz; el nacimiento de los niños supone la muerte de alguno de los protagonistas.

El miedo al embarazo se acentúa hasta el extremo en la etapa francesa. Es un miedo extraño e irreal porque en algún film vemos como el protagonista ya es padre, ya tiene un hijo al que cuida y mimar. En realidad este miedo se parece al miedo medieval: a la creencia de que tras cualquier embarazo podía nacer un monstruo. Aunque parezca increíble aún en el siglo XX muchos países europeos aceptaban al no-nato como persona no en el momento del nacimiento

sino en el momento del llanto, es decir, en el momento que había algún indicio de que el nacido era “humano”.

Ahora bien, este miedo al no-nacido es un miedo a la sociedad. Los protagonistas de estas cuatro películas se refugian en la comida y en el sexo como único escape. Se ha hablado, con razón, de la influencia de Marqués de Sade pero mientras en éste lo doloroso se ensalzaba como placentero en la obra de Azcona y Ferreri lo placentero se presenta como la antesala de la muerte. Los últimos protagonistas de Ferreri y Azcona no utilizan la comida y el sexo como placer, como algo erótico sino como su última posibilidad para comunicarse con los demás. Para compartir sus vidas y sus muertes. No es casual que cuando descubran que el sexo y la comida no son suficientes se mutilen y se suiciden.

La muerte ha estado presente en todas las películas de esos autores. Incluso en muchas de ellas, el asesinato o el fallecimiento hubieran sido aún más relevantes en la trama si no hubiese intervenido la censura como era el caso de *El cochecito*. Sin embargo, en esta etapa francesa es el suicidio y no una muerte casual. Los protagonistas no fallecen sino que se matan: Los protagonistas de *La gran comilona*, el falso Custer y su falsa locura militar, el protagonista de *Adiós al macho* y en cierto modo la auto-castración del marido de *La última mujer*.

Si comparamos el protagonista de *La audiencia* con el de *Adiós al macho* encontramos con claridad este camino hacia la nada, hacia el suicidio. Ambos protagonistas comparten muchos puntos en común. Los dos están desesperados y son incomprendidos por la sociedad, los dos son amados por mujeres, las dos mujeres quedan en cinta y ambos desconfían de la paternidad de las futuras criaturas, los dos odian el sistema y por último los dos mueren en el abandono: En *La audiencia*, como en el texto de Kafka, se intuye que existe la verdad. El protagonista no la conoce y se muere sin lograr alcanzarla pero sabe que existe la verdad y podría haberla aprehendido. Sin embargo, en *Adiós al macho* no hay verdad, no hay explicación ni a la destrucción del King Kong macho, ni a la invasión de las ratas ni a la muerte. El protagonista se queda rodeado de todos los símbolos de los masculinos directo a la nada.

No es extraño que las películas terminen con las muertes de los héroes. Es una consecuencia lógica de esta visión machista, en *La gran comilona* la mujer sola se encierra en la casa con los cadáveres de los hombres y los animales extendidos en el jardín y en la casa. La mujer blanca contempla la destrucción de las tropas de Custer en *No tocar a la mujer blanca*, la amante observa o escucha como se corta el pene su amante y por último en *Adiós al macho*, la mujer, ahora ya madre, juega en la playa con el hijo nacido.

Que las mujeres sobrevivan no se debe entender como un canto a la esperanza, no se trata una ilusión de vida y amor. Todo lo contrario el retrato de estas heroínas se parece mucho a la euforia con la que se retrataba en el renacimiento y en el barroco a Salomé, a Judith o Dalila. Las mujeres de Azcona Ferreri han destruido a sus enemigos y por esos se muestran felices y pletóricas.

Tampoco extraña que las últimas obras de Ferreri se vuelvan silenciosas, sus personajes en ocasiones resultan mudos. Sus primeras películas en la etapa española y en el período italiano estaban llenas de diálogos, llenas de discursos y de llenas de monólogos. Así los compañeros de *El pisito* hablan y hablan, lo mismo ocurren a los personajes de *Se acabó el negocio* o los funcionarios ridículos del Vaticano... todos hablan aunque sea para mentir, estafar o embaucar. En sus últimas películas los protagonistas se han vuelto silentes.

El silencio de estos protagonistas no es un silencio del conocimiento como plantea Wittgenstein, no se trata de un silencio de respeto hacia el otro, o ante la fatal de sabiduría sino es sobre todo un silencio comunicativo. Los protagonistas no saben que decir, no tiene que decir, no tiene forma alguna de comunicarse y sobre todo no saben con quién comunicarse. En *Adiós al macho*, el protagonista usa un silbato para intentar expresarse pero es inútil, lo mismo le pasa Custer con sus gritos y alaridos en *No tocar a la mujer blanca*, o a los empachados y flatulentos

personajes de *La gran comilona* que utilizan los quejidos y los pedos como inútiles sustitutos de las no menos fútiles palabras.

El único elemento de comunicación que funciona a los últimos héroes de Azcona y Ferreri es el pene. El sexo masculino se transforma en aquello con lo cual pueden entablar una relación con los otros, con sus hijos (padre e hijo juegan con sus penes en *La última mujer*) pero sobre todo con las mujeres. El pene es el último atisbo de relación entre estos personajes, por eso la castración, tan presente en todos estos títulos, significa sin más el fin.

Las últimas obras de Ferreri y Azcona son una pesadilla desesperada por alcanzar la nada, el vacío. Los héroes se suicidan porque ya no queda nada que hacer y se encuentran completamente hastiados y abatidos.

¿Y después?

Como Custer en *No tocar a la mujer blanca* el cine de Marco Ferreri y Rafael Azcona fue una carrera hacia la aniquilación. Fue una lucha continua para entregarse a la nada. Pocos directores y cineastas han arrojado a una miseria y desolación tan grande a sus héroes.

Para entender y cerrar este trabajo observemos la otra gran colaboración de Azcona, la que realiza con Luis García Berlanga, podemos ver con claridad esta desolación. Los personajes de Berlanga son famosos porque nunca logran sus objetivos o si lo hacen es con un precio tan grande que al final son mucho peor persona cuando concluye la película. Si Mc.Kee o cualquier teórico norteamericano apremia a sus discípulos a que los personajes de los guiones aprendan algo al concluir la cinta parece que los personajes creados por Berlanga y Azcona sueñan con desaprender o con volver a un estado más primitivo, indómito y salvaje. Todos fracasan, son más pobres y en muchos casos peores personas. Sin embargo, aún en su amargura, casi todos los héroes de Berlanga-Azcona terminan juntos, terminan en pareja, familia, cuadrilla militar o unidos de alguna manera con otros seres humanos.

Los personajes de Azcona-Ferreri también fracasan en sus objetivos (a no ser que su único objetivo sea el suicidio) pero además terminan más solos, más desesperados, más horrorizados, más pobres y sobre todo más inhumanos. Mientras que a los desafortunados héroes de Berlanga les consuela alguien a los paupérrimos protagonistas de Ferreri es la nada lo que les espera. Sorprende que Rafael Azcona y Marco Ferreri que colaboraron, trabajaron juntos y compartieron amistad durante treinta años sin embargo, creasen personajes que desconfiasen tanto del otro, de los otros, de la amistad, del amor y de la sociedad en general. El resumen y la advertencia que hizo el censor español, Eduardo Moya, al ver la película de *El pisito*: “*Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante*” fue superado con creces, tanto por Azcona como Ferreri, ellos consiguieron mostrar un universo mucho más deprimente, desolador y desesperado donde el hombre tenía que enfrentarse con los demás y consigo mismo.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Joan: *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Editorial Prensa Ibérica. Barcelona. 1996.
- ÁNGULO, Jesús: *Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona*. Nosferatu, nº 33. Abril.
- AZCONA, Rafael: *Estrafalario*. Alfaguara. Madrid. 2003.
- AZZARO, Graziella (editora): *Marco Ferreri: Un milanese a Roma*. Cinema della Festa. Roma. 2007.
- CABEZÓN, Luis A (coord.): *Rafael Azcona, con perdón*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño. 1997.
- CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1983.
- CARPIO, Maite: *Matrimonio a la italiana: Marco Ferreri + Rafael Azcona*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid. 2008.
- DELTELL, Luis: *Madrid en el cine español de la década de los cincuenta*. CajaMadrid – Auntamiento de Madrid. Madrid. 2006.
- ERICE, Víctor y SAN MIGUEL, Santiago: *Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica*. Nuestro Cine, nº 4, octubre 1961.
- FRUGONE, Juan Carlo: *Rafael Azcona: atrapados por la vida*. 32º Semana de Cine de Valladolid. Valladolid. 1987.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *Historia ilustrada del cine español*. Planeta. Madrid. 1984.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (Editor): *Cultura de la Imagen*. Fragua. Madrid. 2007.
- GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Ediciones Temas de hoy. Madrid. 1990.
- HEREDERO, Carlos F: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia Madrid- Filmoteca Valencia /Filmoteca Española. Valencia. 1993.
- HOVALD, G: *El neorrealismo y sus creadores*. Rialp. Madrid. 1962.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (eds): *Españoles en Italia e italianos en España*. Universidad de Alicante. Alicante. 1996.
- MASONI, Tullio: *Marco Ferreri. La provocazione della libertà nei film del più anarchico tra i grandi maestri del cinema italiano*. Gremese Editore. Roma. 1998.
- MONTERDE, José Enrique: *Ciao, Za. Zavattini en España*. Filmoteca de la Generalitat Valencia. Valencia. 1991.
- PEDRAZA, Pilar: *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Siruela. Madrid. 2009.
- RIAMBAU, Esteve/ TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine español*. Cátedra. Filmoteca Española. Madrid. 1998.
- RIMBAU, Esteve (coordinador): *Antes del apocalipsis*. Catedra. Madrid. 1990.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Murcia, 1997.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Cátedra. Madrid. 2009
- SCANDOLA, Alberto: *Marco Ferreri*. Milano. 2004.
- VVAA: *Non toccare alla donna bianca*. Roma. 2008.