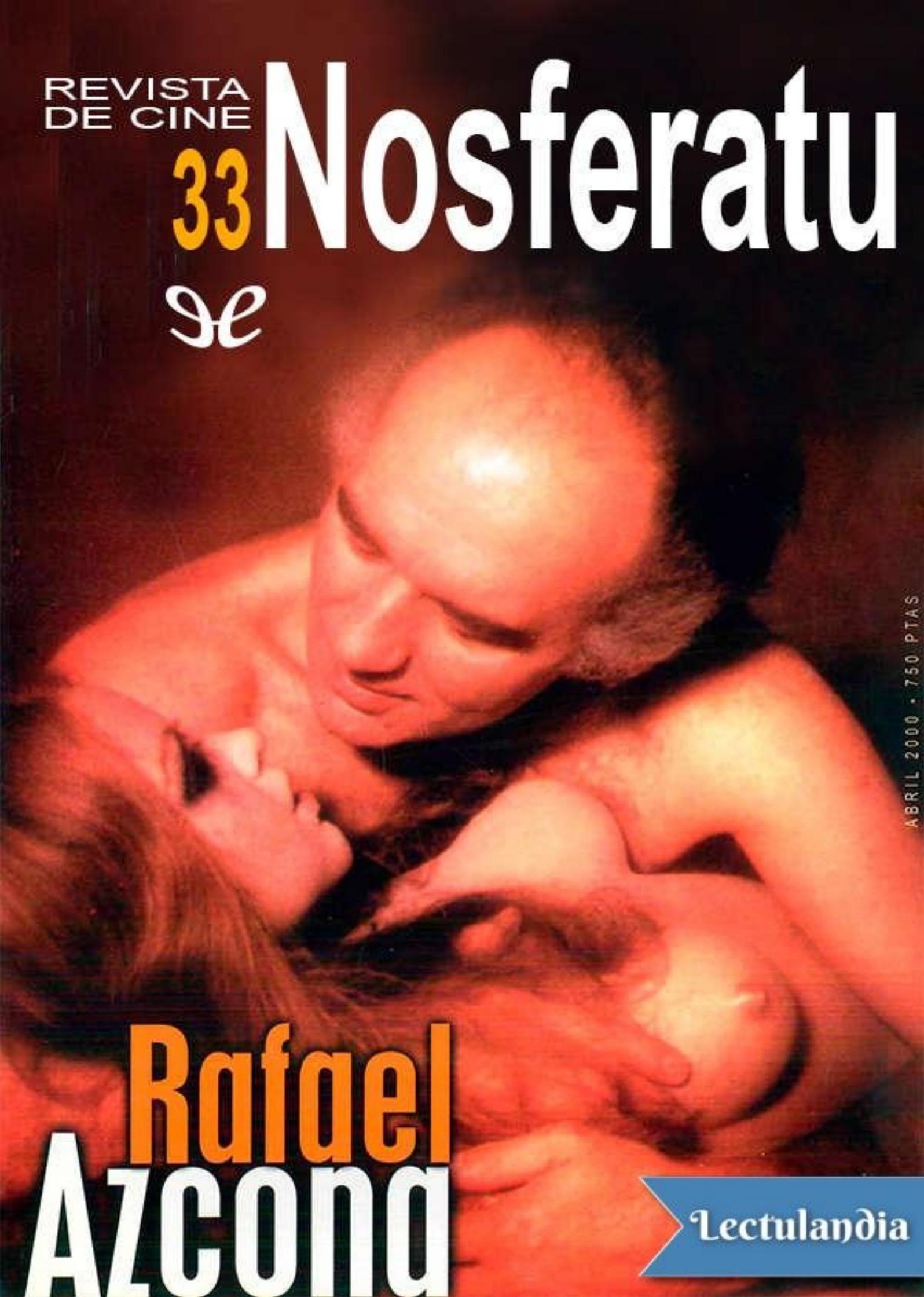


REVISTA  
DE CINE

33

se

# Nosferatu



Rafael  
AZCONA

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

**Lectulandia**

AA. VV.

**Rafael Azcona**

**Nosferatu - 33**

ePub r1.0

Titivillus 01.07.17

Título original: *Nosferatu [33]* - Rafael Azcona

AA. VV., 2000

Traducción: Bitez

Ilustraciones: The Kobal Group, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Carlos Aguilar,  
Rafael Azcona y Donostia Kultura

Diseño: Art & Maña

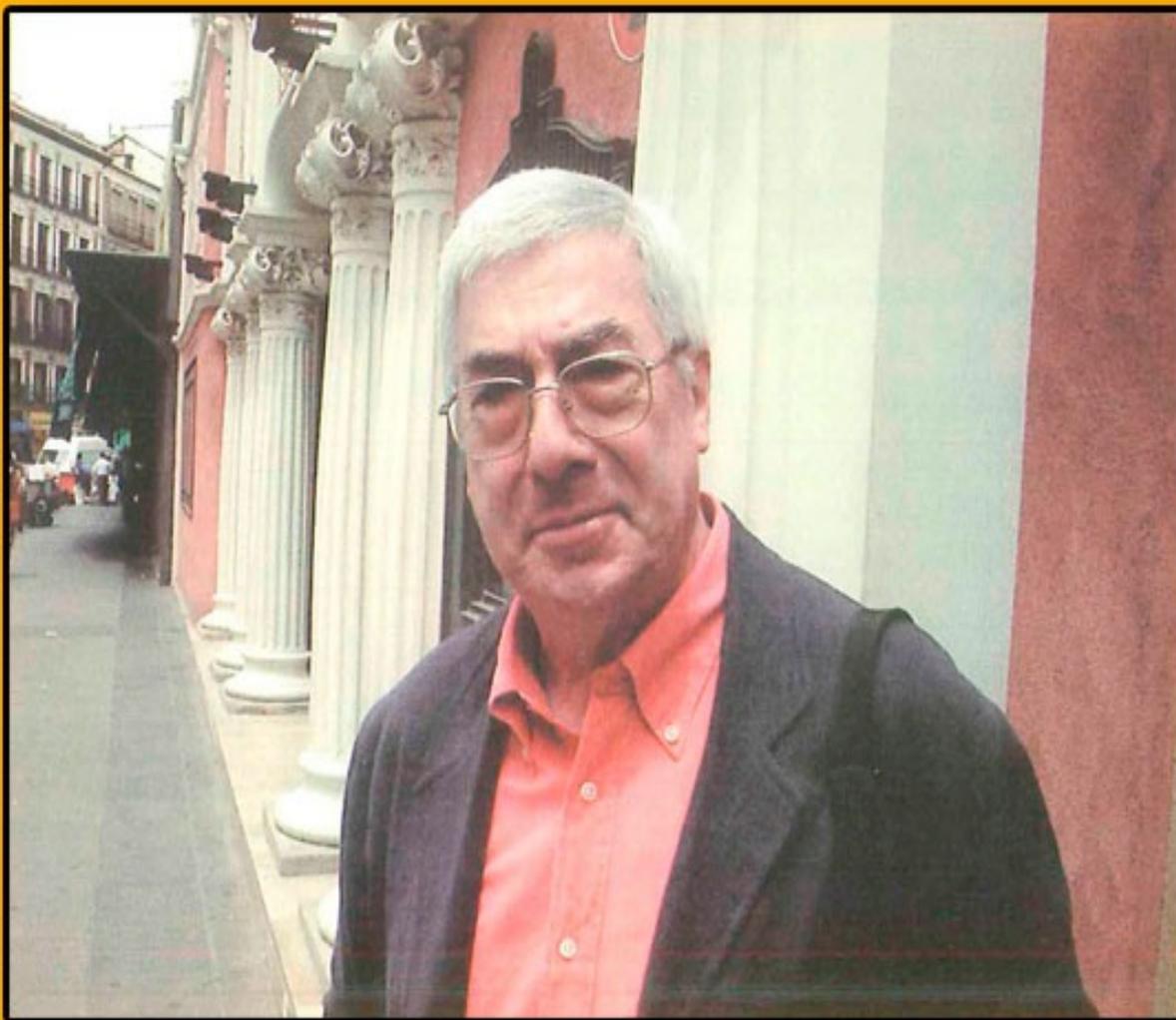
Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---



# Entrevista

**Una manera de ver el mundo**

***Esteve Riambau / Casimiro Torreiro***

*Rafael Azcona. Espainiako zinemaren gidoigile nagusia da. Bere curriculum zabal eta bikainean Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Carlos Saura, Fernando Trueba, José Luis Cuerda edo José Luis García Sánchez bezalako errealizadoreak ditu lagun, eta berak parte hartu dueneko filmen egile izateari uko egiten badio ere, bere arrastoa begi bistakoa da. Ondoren datorren elkarrizketan, gehien markatu duten esperientzia autobiografikoetako batzuk azaltzen ditu, bai eta lan egiteko erabiltzen duen metodoa eta bere gidoiek askotan jorratzen dituzten gaiak ere.*

**C**onversar con Rafael Azcona es un verdadero placer. Ya habíamos tenido la ocasión de comprobarlo en anteriores ocasiones, especialmente cuando compulsamos con él los datos biográficos y filmográficos que después publicamos en nuestro libro *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (Filmoteca Española/Cátedra. Madrid, 1998). Aquella inolvidable charla, que luego derivó por otros derroteros que nos resultaban particularmente cercanos, como su colaboración con Marco Ferreri y sus relaciones con la Escuela de Barcelona, fue relativamente informal o, para decirlo abiertamente, sin los formulismos ni los instrumentos —léase magnetofón— propios de una entrevista.

Sabido es que el guionista de **El pisito** (1958) o **El verdugo / La ballata del boia** (1963), aduciendo motivos absolutamente respetables, rehuye particularmente este género periodístico, pero precisamente eso, una entrevista —en profundidad, para ser más exactos— con Azcona, es lo que *Nosferatu* solicitaba de nosotros para este número monográfico. No negaremos que tuvimos que vencer alguna reticencia, incluso la propuesta de utilizar el fax o el correo electrónico para evitar el “cara a cara”, pero es de absoluta justicia reconocer la exquisita gentileza y disponibilidad de Azcona para hacer una excepción a su regla y prestarse a nuestro cuestionario. Sobre todo, desde el momento en que, como reconoce más adelante, “*cuando el hombre dice que sí a alguna cosa, se jode*”. Esperamos, muy sinceramente, que esta vez no sea así.

Partiendo de la base de que los filmes basados en guiones suyos recorren más de cuarenta años y se acercan al centenar de títulos —indistintamente producidos en España o en Italia—, rechazamos la insensatez de plantear un cuestionario individualizado en ejemplos concretos. Optamos por los grandes temas, ilustrados —eso sí— con casos específicos, e intentamos, dentro de lo posible, que la conversación discurriera por senderos más próximos a los de la charla que a los del interrogatorio. Periódicas requisitorias tuyas acerca de la hora en la que iríamos a comer o si preferíamos carne o pescado fueron, junto con algunas llamadas telefónicas, las únicas interrupciones que sufrimos durante tres deliciosas horas después prolongadas durante el almuerzo y una larga sobremesa en un territorio que Rafael Azcona, muy gentilmente, insistió que fuera el suyo.

Lo que sigue es el resultado de esa intensa jornada madrileña, primero fielmente transcrita por nosotros y posteriormente revisada y corregida, según lo pactado, por el entrevistado. Las variaciones son

mínimas y, en todo caso, creemos que el resultado final responde a nuestro objetivo: hacer emerger de entre las palabras un retrato lo más fidedigno posible del personaje. No sólo del más insigne guionista del cine español —unánimemente reconocido así por cuantos colegas suyos hemos entrevistado en otras ocasiones— sino del ser humano entrañable, jovial y divertido que sustenta al profesional que ha hecho de sus vivencias y de sus agudas dotes de observación sus mejores instrumentos de trabajo.

No nos olvidamos del humor. La entrevista comienza con una pregunta sobre este aspecto indisociable de la obra de Azcona, pero va mucho más allá del ámbito estrictamente profesional. Decía Luis Buñuel que un día sin risas, no sonrisas sino carcajadas, era un día perdido. Podemos afirmar, en este sentido, que nuestra jornada con Azcona no tuvo un solo minuto de desperdicio.

## La ideología del humor

**Nosferatu:** Casualmente, ayer vimos dos escenas de películas basadas en guiones tuyos. Tanto **El pisito** (Marco Ferreri, 1958) como **El verdugo / La ballata del boia** (Luis García Berlanga, 1963) abordan el tema de la vivienda desde una perspectiva sarcástica derivada de la dificultad de los pobres para hacerse con un piso, lo cual plantea una doble pregunta: ¿Hay un humor de derechas y otro de izquierdas? ¿Es lícito reírse de los pobres?

**Rafael Azcona:** Se dice que el humor es de derechas. Es algo que vengo oyendo durante toda mi vida, pero con lo que no acabo de estar de acuerdo. Habrá humoristas que como ciudadanos sean de derechas y otros que sean de izquierdas, pero el humor, hasta el más cándido, siempre es corrosivo. Se han dado cincuenta mil definiciones del humor; personalmente, me quedo con la que dice que es una manera de ver el mundo. Respecto a esas dos secuencias que mencionáis, rechazo que hagan irrisión de los pobres. Para empezar, todos somos más o menos pobres, más o menos paralíticos y más o menos estúpidos, porque incluso Bill Gates quiere tener más dinero, Fermín Cacho bajar sus marcas y Einstein, en su día, quiso dejar claro, de una vez y para siempre, el lío ése del Cosmos: hay que ser definitivamente imbécil para creer que uno es perfecto. Dicho esto, jamás me he reído de los desgraciados —en todo caso, me he reído con ellos, como un colega— y en la medida en que puedo ser tierno —algo que está por ver— sus desgracias me han enternecido. De quienes en esas secuencias se hace irrisión es de aquello y de aquellos que condenan a esa pobre gente a ser como es y a hacer lo que hace. 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

de 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. José Luis García Sánchez explicaba muy bien todo esto cuando le preguntaban qué había detrás de **Adiós con el corazón...** (2000), la última historia que hemos hecho juntos. ¿Con qué frase se podría sintetizar la película?, le preguntaban. Y él respondió: “*Es facilísimo: Las sardinas intentan no ser comidas por los tiburones*”. En **El pisito** el protagonista es víctima no sólo de un Estado incapaz de ofrecerle una vivienda, sino también de su novia, obligada por el genio de la especie a ser fecundada y transmitir genes. En **El verdugo / La ballata del boia** sucede algo parecido, con la variante de que en este caso el Estado es capaz de convertir al personaje en asesino: legal, pero asesino. Claro, si eso se cuenta en clave realista, la cosa se puede quedar en un dramón, pero a la realidad se le da una vuelta de tuerca, y ahí está el humor.

**Nosferatu:** Volviendo a la ideología del humor, no es lo mismo reírse de los personajes de **El pisito** o **El verdugo / La ballata del boia** que de los Leguineche de **La escopeta nacional** (Luis García Berlanga, 1978) y sus secuelas.

**Rafael Azcona:** De entrada, los Leguineche son tan pobres y tan miserables como los otros. Yo jamás me he ocupado de los ricos de verdad: no sé cómo son, a mí nunca me han invitado a comer. Y me pasmo cuando leo novelas o veo películas que cuentan cómo viven los millonarios. ¡Si ni los novelistas ni los directores lo saben! ¡Si los ricos de verdad sólo se relacionan con ellos mismos! El viejo Azorín, cuando le dio por ir al cine porque hacía frío en su casa y el cine resultaba más confortable que el brasero, quiso sacarle partido a las tres pesetas de la entrada y empezó a escribir artículos sobre cine en *ABC*. artículos que después reunió en un libro, *El cine y el momento*. No lo he vuelto a leer, pero creo recordar que en uno de esos artículos, ese hombre que ya estaba medio gagá (si es que no lo estuvo toda la vida) contaba que había visto una película que se desarrollaba en la Bolsa de Nueva York y en la que se trataban problemas financieros que ni él, ni mucho menos el resto de la humilde audiencia, podían entender. Sin embargo, decía Azorín, todos seguían con muchísimo interés lo que sucedía en la pantalla. ¿Por qué? Porque los personajes de la trama estaban representados por egregios ejemplares humanos. Se refería a Gary Cooper, supongo, y lo que le sucedía al viejo Azorín con esa película me pasa a mí con muchísimas más, por ejemplo con **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*; John Huston, 1941), que he visto varias veces sin entenderla nunca pero siempre sin aburrirme. ¿Por qué? Dejemos a los millonarios y hablemos un poco de cine negro que, aparte de contar con Humphrey Bogart, utiliza personajes con apellidos difícilísimos de retener (incluso para los americanos, que ya se sabe que se pasan la vida delectándose). Pero haga usted **El sueño eterno** (*The Big Sleep*; Howard Hawks, 1946) con tíos que se apelliden García, Fernández o Pérez y verá cómo el

público no se deja embaucar.



El pisito

## Contra los tópicos

**Nosferatu:** Leyendo el prólogo a la recopilación de tus primeras novelas<sup>[1]</sup>, escrito por Josefina Aldecoa, y por otra parte admirable...

**Rafael Azcona:** Admirable de generosidad...

**Nosferatu:** Admirable ante todo por bien escrito y por la percepción crítica que demuestra Aldecoa... Decía ella de una de tus novelas que lo que tú pones en juego

“es el germen de todos los males del hombre: la indefensión, la debilidad, el autoengaño”. Es lo que se ve en **El verdugo / La ballata del boia, El cochecito** (Marco Ferreri, 1960) y tantas otras películas basadas en guiones tuyos donde también aparecen, añadimos nosotros, el miedo y la imperfección. ¿Hasta qué punto responde todo eso a una visión ontológica que tú tienes del ser humano o son atributos exclusivos del español?

**Rafael Azcona:** Si uno puede leer a Dostoïevski, a Faulkner, a Flaubert, a Kafka o a un chino —chinos la verdad es que no he leído a ninguno, sí a japoneses— y comprende lo que le cuentan y lo que mueve a sus personajes, se debe deducir que, en el fondo, los rusos, los americanos, los japoneses y supongo que los chinos son iguales que nosotros. Lo que pasa es que nos manifestamos de distinta manera, en cada caso se da una cierta singularidad. Pero eso no nos da derecho a las mostrencas generalizaciones: “Todas las francesas son unas putas”; “Todos los alemanes son trabajadores”; “Todos los italianos tocan la mandolina”... Me acuerdo ahora de algo que presencié en el Hotel de la Ville, en Roma: al salir de mi habitación, en el pasillo, me encontré al director del hotel, a la camarera de pisos, a un par de huéspedes y a un botones estudiando un rastro de mierda que salía o entraba en el ascensor. Allí estaban, seriecísimos, intrigados por el indecente fenómeno e intentando identificar al autor de aquella indecencia: “*Quien sea, ha empezado a cagar dentro del ascensor, porque la primera descarga está ahí, y después ha salido corriendo en busca de un aseo o de una habitación*”, deducía la camarera. El director, más fino, era de otra opinión: “*También puede ser que el excremento se le haya ido escapando por el pasillo, y ya cobijado en la intimidad del ascensor se le han aflojado los esfínteres*”. La discusión siguió hasta que a uno de los huéspedes se le encendió una bombilla encima de la cabeza: “*De lo que no hay duda es de que se trata de una mujer; un hombre se lo habría hecho en los pantalones*”. Y allí fue donde el botones generalizó: “*Una mujer. Y alemana. Las alemanas ninguna lleva braga*”.



**El cochecito**

**Nosferatu:** Eso podía ser una novela policíaca: “El misterio de la caca en el ascensor...”.

**Rafael Azcona:** Decir que “ninguna alemana lleva braga” es una afirmación similar a la que hace gente muy responsable cuando dice que los negros huelen, que a los pobres les gusta más la pescadilla que la merluza o que los chinos son malvados... ¡Los chinos! No sé si os acordáis de una escena de **El cochecito**: un deficiente mental de familia noble, en silla de ruedas y con chófer uniformado para empujarla, ve que de un autobús aparcado frente al Museo del Prado bajan unos turistas japoneses y el desgraciado empieza a gritar, asustadísimo: “¡Los chinos, que vienen los chinos!”. Y el chófer, después de tranquilizarlo, le explica a José Isbert: “*Es lo que le oye a su madre, la señora marquesa*”... Volviendo a la pregunta, parece que todos venimos de África y que tenemos los mismos genes y que nada que sea humano a nadie nos debe ser ajeno, como decía no sé quién. Si me permitís una digresión más, contaré algo que presencié en una ciudad del norte de los Estados Unidos, una de las veces que trabajé allí en películas de producción italiana. Por el rodaje, y acompañada por su madre, apareció una chica que quería ser actriz; gente puritanísima y de dinero; el padre negociaba en pieles, lo recuerdo porque aquella señora repartió varios abrigos entre el equipo. Pues bien: cuando Ugo Tognazzi, que era el protagonista del film,

estaba a punto de penetrar a la hija en una pausa del rodaje y en la cama de un escenario natural —la *suite* de un hotel— la madre, argumentando que la chica era virgen, sacó a Ugo de la cama, lo llevó al baño y para consolarlo le hizo una paja. Suena a cínica escena de comedia mediterránea, pero el caso es que sucedió, más o menos dramáticamente, al lado del Canadá.

---

**Los hombres —y las mujeres, naturalmente  
— configuramos nuestras vidas con ideas  
que antes o después se convierten en  
material de derribo.**

---

## **Héroes y otras contradicciones**

**Nosferatu:** Trabajando en los registros del humor, una de las claves es la contradicción. Ésa es una de las constantes de tus guiones...

**Rafael Azcona:** Y de la vida también, afortunada o desgraciadamente. En cualquier caso, si uno no se contradice, más vale que lo internen.

**Nosferatu:** Lo que queremos decir es que, en tu trabajo, también sacas un buen partido de esa debilidad...

**Rafael Azcona:** ¿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 se convierten en material de derribo. De manera que, ¿cómo no va a haber contradicciones? Pues claro que las hay. ¿Cómo no va a haber contradicciones si uno no es el mismo para su madre que para su padre, ni para su hijo que para su hija? Y, eso, sin caer en la simulación, incluso pretendiendo ser sinceros, empeño que nos puede llevar al fingimiento absoluto.

**Nosferatu:** ¿En qué basas la defensa tan apasionada que haces constantemente del ordenador, Internet y las nuevas tecnologías?

**Rafael Azcona:** Bueno, veréis... Un día Berlanga y yo fuimos a visitar a Tono<sup>[2]</sup>, que estaba resfriado. Tono ya era un hombre mayor y fuimos a verle. Vivía en un pequeño apartamento, y en el dormitorio, frente a la cama, encima de una repisa instalada allí ex profeso, tenía el primer televisor en color que nosotros habíamos visto, quizá el primero vendido en España. Berlanga, que es como es, le dijo a Tono: “*Has hecho el primo comprando ese televisor. Los primeros aparatos que se fabrican son los peores*

y además carísimos; luego bajan de precio y son mejores, porque les corrigen todos los fallos. Deberías haber esperado”. Y Tono, dulcemente, le respondió: “Luis, yo ya tengo ochenta y dos años...”. Estoy en el mismo caso, porque tengo setenta y tres y no me quiero perder la parte de progreso material que esté a mi alcance, sobre todo si hace mi vida más confortable: desde que me pasé de la Olivetti al Macintosh, por ejemplo, ya no sufro de las cervicales, y de paso consumo menos papel con el consiguiente beneficio para los bosques. Por cierto, y hablando del progreso material: demasiado a menudo hay gente que lo condena con el argumento de que el moral no progresa al mismo ritmo, y eso me recuerda a esos tíos que cuando uno les dice que le gustaría tener dinero, sentencian que donde esté la salud que se quite todo. ¿La salud? ¡Pues también me gusta tener salud, coño!

**Nosferatu:** Antes has dicho una frase digna de ser enmarcada: “Todos somos paralíticos”. ¿Es una virtud a reivindicar o es una constatación irremediable?

**Rafael Azcona:** Es como ser rubio o moreno y no tiene ningún mérito. Somos así, ya lo decía Billy Wilder en **Con faldas y a lo loco** (*Some Like It Hot*, 1959): “Nadie es perfecto”. Todos tenemos algo de feminoides, o de sádicos, o de masoquistas o de vaya usted a saber, y 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. Bueno, yo de un cine no me he salido nunca, pero ante el televisor, por ejemplo, apenas me huelo que lo que estoy viendo va a ser trágico o cómico todo el rato, lo fulmino con el mando a distancia. 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.

**Nosferatu:** Por eso te preguntábamos antes por tu apego a las contradicciones. Pongamos, por ejemplo, el personaje de Jorge Sanz en **Belle Époque** (Fernando Trueba, 1992), en la que interpreta al supuesto héroe. Tú obligas a mirar con sus ojos, porque parece que es él quien conduce la acción pero, en definitiva, resulta ser un pobre tipo. Ocurre algo parecido en **La niña de tus ojos** (Fernando Trueba, 1998), en la cual el destino del personaje que interpreta Sanz acaba siendo patético.



**Belle Époque**

**Rafael Azcona:** Bueno, eso es un poco lo que os decía antes respecto a lo peligrosísimo que resulta decir “sí”: hablando concretamente de **Belle Époque**, ¿qué le ocurre al personaje? Le ocurre que por decir “sí” lo casan con una tía estupenda, y se queda con ella en exclusiva, pero como consecuencia pierde a las otras hermanas, tan estupendas como ella. Pero no creo que se trate de un final patético: simplemente, ha dicho “sí”, y como hubiera sentenciado mi madre, “en el pecado lleva la penitencia”. De haber dicho “no”, allí seguiría, liado con todas las hermanas y disfrutando de la amistad de aquel multisuegro encantador que personificaba Fernán-Gómez. No sé por qué, de pronto recuerdo que, en mi juventud, cuando el miembro de una cuadrilla salía con una chica, los amigos se encabronaban con él una barbaridad. Pero, claro, era otra cosa: supongo que lo interpretaban como una traición al clan.

**Nosferatu:** No te gustan nada los héroes...

**Rafael Azcona:** Nada, nada. Los héroes —y los santos, sobre todo los mártires— han hecho un daño horrible. El patriotismo, el nacionalismo y la religión, por los que ha muerto tanta gente, no se tienen de pie sin héroes, sin mártires. Siendo adolescente yo le tenía mucho respeto a un conocido de mi familia, don Godofredo Bergasa: era la única persona a la que yo veía pensar por su cuenta, siempre he creído que fue él quien me hizo un poco la cabeza. Yo le preguntaba cosas sobre casi todo, sobre la religión, por ejemplo, y sus respuestas, más o menos socráticas, eran contrapreguntas:

“Vamos a ver, ¿tú por qué crees que hay misioneros?”. Yo le respondía: “Porque creen en Dios”. “Exactamente”, me decía: “Y en el seminario, cuando se dan cuenta de que un seminarista se lo ha creído, dicen: Este, para misionero”. Volviendo a los héroes: los héroes también se ponen como ejemplo a imitar y eso te puede costar carísimo: nadie te exige que corras los cien metros en menos de diez segundos, porque todo el mundo entiende que para ser campeón olímpico lo fundamental es escoger a los propios padres, pero si llega el caso, y por muy pacifista que te sientas, te exigen que mueras por la patria. A uno siempre le queda el recurso de negarse con el argumento de que no tiene fuerza de voluntad para tanto, pero, claro, en ese caso van y te fusilan.

## Franco y Goebbels

**Nosferatu:** Esa especie de desconfianza ante el mundo y sus normas forma parte de un cierto reflejo generacional que compartes con otros colegas. Perico Beltrán<sup>[3]</sup> decía que, a lo largo de la historia, han existido muy pocos grandes hijos de puta. Lo común es que el ser humano sea un pequeño chanchullero, un superviviente...

**Rafael Azcona:** Bueno, digamos que nuestra generación tuvo muy mala suerte naciendo cuando nació. Tened en cuenta que, a los diez años, yo ya era súbdito de Franco. No ciudadano, súbdito, o sea, sujeto a la autoridad de un superior con la obligación de obedecerle. Y eso duró hasta que murió aquel hombre. En aquel tiempo, por ejemplo, la juventud, desde un punto de vista placentero, no existía: a lo único que podíamos aspirar era a librarnos del servicio militar y a llegar a ser mayores, porque entre la adolescencia y la edad adulta el joven, seguramente porque no tenía ni un céntimo en el bolsillo, no era nadie. Estaba todo muy bien planeado: se crecía en el seno de una familia, casi siempre represiva, y cuando empezabas a eludir su autoridad te sometían a la de la escuela, preferiblemente religiosa, donde a base de misas, rosarios y ejercicios te preparaban para ser alférez —en el mundo universitario— y soldado raso —en el del trabajo—, y luego, ya disciplinado, de cabeza al matrimonio para formar una familia, base de la sociedad. O sea, que el individuo pasaba de institución en institución hasta que lo dejaban hecho una malva, y yo, entre las instituciones y el individuo, me pongo de la parte del individuo, que soy yo, claro, y además me apoyo en los Evangelios: “No se ha hecho el hombre para el sábado, se ha hecho el sábado para el hombre”, dicen, más o menos, en alguna parte. Un inciso: Franco no pensaba lo mismo, al menos en lo que se refería a sus pies y a los zapatos. El doctor Pozuelo contaba en un libro que, cuando se hizo cargo de Franco como paciente y lo examinó, descubrió que tenía los pies deformados por durezas, juanetes, callos y patas de gallo. Una cosa horrible. “¿Y eso, mi general?”, preguntó el médico. “Pues los zapatos que me envía mi amigo Segarra, que son durísimos”, le informó el

general. Y no mentía, porque en aquella época los zapatos en general eran como de hierro aunque, para decir toda la verdad, la suela, paradójicamente, tenía la calidad del cartón y con la lluvia dejaba pasar el agua. Bien, pues cuando el doctor Pozuelo le advirtió que era el zapato quien debía hacerse al pie y no al contrario, Franco respondió: “*¡Qué delicados son ustedes los médicos!*”. Si uno era súbdito de un país donde el jefe del Estado pensaba de este modo, comprenderéis que algo hay de cierto en lo que decía Pedro Beltrán.

---

**Cuando me pasan ese guión (“La niña de tus ojos”), antes de firmar el contrato hago lo mismo que siempre que parto de un texto previo: documentarme y luego explicar cómo veo la adaptación.**

---

**Nosferatu:** ¿Nunca tuviste la tentación de incluir a Franco en alguno de tus guiones? El personaje que más se le parece es el que interpreta José Luis López Vázquez en **El jardín de las delicias** (Carlos Saura, 1970).

**Rafael Azcona:** No, ese personaje no está inspirado en Franco, sino en Juan March. Parece ser que cuando tuvo un accidente en el que se rompió todo, huesos, en fin, un estropicio, y lo llevaban a quirófano, lo único que decía el mallorquín aquél era: “*¡La cabeza, que no me toquen la cabeza!*”.

**Nosferatu:** ¿Y Franco?

**Rafael Azcona:** Yo podría traer aquí aquello que decía Pietro Aretino en su epitafio: “*Aquí yace el Aretino, que habló mal de todo el mundo, excepto de Jesucristo, y se excusó diciendo: No lo conozco*”. Pero, la verdad, no sé por qué debería haber escrito una película sobre Franco; ya las han hecho los que han querido hacerlas.

**Nosferatu:** Pocas, en todo caso...

**Rafael Azcona:** Sí, pero menos se han hecho sobre Hitler, e incluso la más famosa, **Ser o no ser** (*To Be or Not To Be*) Ernst Lubitsch, 1942), no es en realidad una película sobre él. Hablando de cine histórico, tengo la impresión de que con los personajes cercanos en el tiempo uno arriesga la caricatura.

**Nosferatu:** Sin embargo, en **La niña de tus ojos** utilizas al ministro de Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, sin ningún reparo y, en cambio, con Franco parece que hay una especie de tabú.

**Rafael Azcona:** Franco, aparte de hagiografías que le dedicó la derecha, aparece en **Espérame en el cielo** (Antonio Mercero, 1987), **Madregilda** (Francisco Regueiro, 1993) y **Dragon Rapide** (Jaime Camino, 1986) y estas películas las han hecho las personas que han querido hacerlas. Quizá la que más me gusta es **Dragon Rapide**, porque es donde creo que hay menos caricatura, pero a mí nunca se me ha ocurrido hacer una película sobre aquel hombre. En cuanto a Goebbels, el personaje lo puso en pie la documentación que reuní sobre la época. Veréis: yo partí del guión que habían escrito Carlos López y Manuel Ángel Egea sobre una idea magnífica, que sigue siendo la base del film de Fernando Trueba: en plena Guerra Civil, el cine franquista, que no contaba con estudios ni laboratorios, pues habían quedado en la zona republicana, es invitado por la Alemania nazi a utilizar los suyos. Bien. Aquel guión incluía homenajes a **¡Ay Carmela!** (Carlos Saura, 1990), **Casablanca** (*Casablanca*; Michael Curtiz, 1943) y **Ser o no ser**, homenajes que debilitaban la historia: así, el protagonista masculino, en 1938, era deportado como mano de obra a un III Reich que en aquella época no necesitaba nada de nadie, pues para esclavos e incluso para hacer jabón ya tenía a los judíos... En un feliz Berlín — y no en un París amenazado— los protagonistas hablaban de latidos del corazón y de cañonazos... En el reino de la Gestapo aparecía un urinario público con una taza más baja que las demás con el letrero: “Reservado para el Führer”... Cuando me pasan ese guión, antes de firmar el contrato hago lo mismo que siempre que parto de un texto previo: documentarme y luego explicar cómo veo la adaptación. Entonces veo que el año 1938, que es cuando los cineastas españoles van a Berlín, es también el de la “Noche de los cristales rotos”, en la que se levanta la veda del judío, y lo que propongo es que el protagonista masculino sea un judío sefardí que habla un castellano del siglo XVI en su idilio con la folclórica, recurso que a mí me parecía lícito, pero que Fernando y David Trueba desechan cuando le dan una última vuelta al guión definitivo. De esa documentación, también, emerge una cojonuda historia privada de Goebbels: el hombre, entre las muchas y ocasionales amantes que tuvo, se volvió loco por una actriz hasta el punto de pensar en dejar la Prensa y la Propaganda y largarse con ella a Sudamérica, sueño del que lo despertó Hitler obligándole a dejarla y a volver con su esposa. Pues bien, la mujer de



Goebbels, al tener noticia del romance, convocó a la actriz y le dijo, poco más o menos: “*Mi marido tiene derecho a expansionarse, porque para eso se sacrifica por Alemania; tú hazlo feliz en la cama, pero que no se te ocurra quedarte embarazada, porque entonces te liquido*”. ¿Cómo no iba a ocuparme de Goebbels después de descubrir eso?

**Nosferatu:** ¿Hablasteis de este tema cuando fuisteis a ver a Imperio Argentina?

**Rafael Azcona:** Lo que nos contó Imperio Argentina, guapísima y encantadora, fue que Hitler se había prendado de ella viendo **Nobleza baturra** (Florián Rey, 1935), que vio varias veces, y que en Alemania la colmaron de atenciones; si no le pusieron una alfombra desde la estación al hotel debió faltarle poco. Pero de lo sucedido la jodida noche de los cristales rotos no sabía nada; lógico, debió de vivir en una campana de cristal, del hotel a los estudios y de los estudios al hotel. En cualquier caso: Imperio, que en algún momento supuso y dijo que **La niña de tus ojos** estaba basada en sus experiencias berlinesas, no insistió luego, posiblemente porque vio el film. Por lo demás, la presencia de Goebbels en la película no tiene ninguna pretensión ideológica. Y, volviendo a Franco, hará películas de Franco quien esté interesado en hacer películas políticas, cosa que yo nunca he hecho.

**Nosferatu:** ¿Ninguna?

**Rafael Azcona:** Ninguna. Ni siquiera **Pim, pam, pum... ¡fuego!** (Pedro Olea, 1975) o **El año de las luces** (Fernando Trueba, 1986), filmes ambientados en la posguerra. Hombre, dejadme decir que **En brazos de la mujer madura** (Manuel bombardero, 1997), que tiene como fondo la Guerra Civil, fue ninguneada por la Crítica; en mi opinión es una película estupenda que se valorará con el tiempo, y sospecho que en la actitud de la Crítica influyó el hecho de que su director, Manolo Lombardero, fue también su productor. Y una vez desahogado, volvamos al cine político: cine político es el de Juan Antonio Bardem o el de Costa Gavras; otra cosa es que los personajes —de no ser que vivan en la Luna— tengan un entorno no sólo político, sino también cultural, religioso...

## Con la Iglesia hemos topado

**Nosferatu:** ¿Lo dices por algún motivo en concreto?

**Rafael Azcona:** Hombre, claro. Pero lo he dicho mal: a lo que me refería era al nacionalcatolicismo. A mí, como a tantos súbditos de la España de Franco —en su delirio, aquel hombre creía firmemente que España era suya— lo que de verdad nos amargó la vida fue el nacionalcatolicismo: no sólo pretendía que fuéramos mitad monjes, mitad soldados, sino que sancionó moralmente y durante años y años las tropelías de aquel régimen: el poder de Dios, el Caudillo es un hombre providencial,

y a joderse tocan.

**Nosferatu:** ¿Cuáles son tus orígenes familiares desde el punto de vista político?

**Rafael Azcona:** Mi padre era un cándido republicano que votaba a don Manuel Azaña. El primer recuerdo que tengo de él se remonta al año 31, cuando yo tenía cuatro y medio: lo veo en lo que no me atrevo a llamar “comedor” —mi modesta casa no tenía esas fantasías—, colgando de la pared una estampa en la que una orla tricolor rodeaba los rostros de Galán y García Hernández, fusilados meses antes de la proclamación de la República, y lo vuelvo a ver, el año 36, cuando yo tenía diez, descolgando aquella ingenua estampa y quemándola a toda prisa antes de que entraran en mi ciudad natal los Requetés, que llegaban de Navarra a la Rioja dispuestos a hacer limpieza general de republicanos y demás ralea. Esos dos recuerdos creo que responden a vuestra pregunta.



**Rafael Azcona (1935)**

**Nosferatu:** ¿Cómo fueron tus primeros estudios?

**Rafael Azcona:** Iba a una escuela pública, Escuela Aneja a la Normal de Maestros, se llamaba, y de ella tengo muy buenos recuerdos. Pero el año 36 la cierran, y como a mi padre no le pasa nada gracias a la intercesión de una familia muy católica que lo avala, para pagar aquel favor me hacen a mí el de conseguirme una plaza de gratuito en los Escolapios, y allí se empeñan en salvarme del Infierno a fuerza de ayudar a misa, misas que no sé si servirían para algo, porque como yo me aprendí sólo los movimientos y no los latines, acabé ayudando exclusivamente a un padre ochentón que las decía en el

coro, en privado, porque el pobre viejo chocheaba y demasiado a menudo se le escapaban unas ventosidades tremendas. En cuanto a la enseñanza... Yo salí de allí convencido de que sólo había naranjas en Valencia, y cuando me enteré de que también las había en otros sitios, y además sin pepitas, me quedé estupefacto. Cuatro años estuve en aquel colegio, y nunca se me olvidará la congoja que me entraba al caer de la tarde, cuando terminadas las clases nos mantenían en los pupitres rezando rosarios mientras el sol se ponía al otro lado de los ventanales... Una cosa espeluznante. Y lo peor es que el Papa no ha pedido perdón por aquello.

**Nosferatu:** ¿Cómo te libraste de esa opresión religiosa?



**En brazos de la mujer madura**

**Rafael Azcona:** Supongo que gracias a ese Godofredo Bergasa del que os hablaba antes, el que pensaba por su cuenta... Qué tío. Arquitecto, abandonó la carrera apenas comprendió que dependía del mal gusto de quienes lo contrataban, y como a él lo que le gustaba era la independencia, hizo dinero como constructor de obras, se retiró y dedicó el resto de su vida a tocar la guitarra, a pasear en bicicleta, a hacer fotografías y a inventar cosas: los klínex, por ejemplo, los inventó él, que siempre llevaba en el bolsillo un rollo de papel higiénico. Bien: pues este señor, más o menos volteriano, el día que yo le pregunté si había Infierno, en lugar de responder sí o no, me dijo que eso no lo sabía, pero que estaba seguro de que el Purgatorio era el negocio más rentable del mundo. Por ahí creo yo que empecé a perder el miedo.

## **El descubrimiento del cine**

**Nosferatu:** ¿Cómo empiezas a escribir?

**Rafael Azcona:** En mi adolescencia, y durante una temporada, hice versos; mejor dicho, ripios, ripios que sonaban al último poeta leído. Pero, antes, lo primero que escribí cuando tenía catorce o quince años, lo mandé a *La Codorniz*, y lógicamente no lo publicaron.

**Nosferatu:** Y en esa época, ¿ya ibas al cine?

**Rafael Azcona:** Dejé de ir. Y veréis por qué: el cine me asomaba a un mundo donde los chicos hablaban con las chicas e iban juntos a unos bares llamados *Fountain Soda* y se tomaban unos helados enormes, y los padres incluso dejaban que los chicos llevaran a las chicas a su casa. Algo impensable en la realidad de mi pueblo, no sólo en mi vida familiar, sino en la de todo el censo. Y una tarde, cuando salí del cine de ver aquella vida tan maravillosa y me encontré en la calle con mi mundo, un mundo en el que a los novios se les imponían multas de cinco pesetas por pasarle a la novia el brazo por la cintura, gesto considerado acto deshonesto, y donde los helados eran pequeñísimos y además no los vendían en las *Fountain Soda*, sino en unos carritos rodeados de moscas, me dije: ¿Serás gilipollas, pagar la entrada para luego sentirte un miserable? O sea, que a mí no me iba lo que al parecer le gusta tanto a cierto tipo de espectador: escapar un rato de la realidad. De verdad, nunca he entendido el cine como una evasión.

**Nosferatu:** ¿Cuándo recuerdas tener consciencia de que empiezas a disfrutar con el cine?

**Rafael Azcona:** La primera película que yo recuerdo haber visto es **El signo de la cruz** (*The Sign of the Cross*; Cecil B. DeMille, 1932). Me llevó a verla mi madre, que iba a misa aunque mi padre fuera republicano, y salí con los pelos de punta después de ver a aquellos cristianos devorados por los leones. A la segunda, años después, me llevó mi padre, aficionado a los toros: era una película mejicana, **¡Ora Ponciano!**<sup>[4]</sup> se titulaba: el torero llevaba un bigotazo y la cosa no me pareció seria. Y la tercera, años más tarde, la vi siguiendo a una chica que me gustaba: ella entró en un cine, yo entré tras ella, y vi **Casablanca** en ese estado de estupidez transitoria que según Ortega y Gasset es el enamoramiento. Luego, al llegar a Madrid en el año 51, no recuerdo haber visto más cine que las carteleras de la entonces Avenida de José Antonio. Pero colaborando ya en *La Codorniz*, para ganar un poco más de dinero, le propuse a Álvaro de Laiglesia una crítica de películas con el título “Donde no hay publicidad resplandece la verdad”. Y, al revés que el viejo Azorín, empecé a ir al cine no para calentarme sino para pagarme una estufa con el producto de unas críticas que ni eran críticas ni nada, porque se reducían a sacarle punta al argumento. Me da mucha vergüenza hablar de esto, pero como se publicaban sin firma, no hay manera de atribuirme aquellos disparates.

---

**¡[...] ya se sabe que lo único malo del matrimonio es la convivencia!**

---

**Nosferatu:** ¿Nunca firmabas?

**Rafael Azcona:** No. Álvaro de Laiglesia había creado una sección que se llamaba “Crítica de la vida”. Era una página donde se criticaba, siempre con humor, lo que nunca se critica públicamente: camisas, jabones, productos alimenticios, etc. En cualquier caso, aquello no dura demasiado, y cuando empiezo a ir asiduamente, y para hacerme una culturita cinematográfica, es cuando Ferreri me propone escribir un guión.

**Nosferatu:** ¿Cómo te seduce Ferreri para meterte en esta aventura?

**Rafael Azcona:** Me explicaba quienes eran Antonioni, Visconti, Fellini, Rossellini, y al principio me temí que fuera un cuentista con mucha fantasía; dejadme decir que luego, cuando me llevó a Italia, comprobé que era un hombre estimado e incluso querido tanto por Fellini como por Antonioni. Pero en Madrid eso no me constaba, y como además Marco no tenía dinero, pues eso, no me fiaba demasiado de él: ya se sabe, al prójimo hay que amarlo, pero, ¿y si el prójimo es pobre? Bien. Pues como Ferreri, como admitís en la pregunta, era un seductor de mucho cuidado con su cara de luna llena, su ingenua mirada azul, su expresivo castellano salpicado de italiano, su expresión angélica y su sentido del humor, me sedujo: con nadie me he reído tanto, y yo, que soy muy agradecido a la hora de reír, no sólo me metí a escribir para el cine, cosa de la que no tenía ni idea, sino que además pretendí aprender a hacerlo viendo películas, y así vi demasiadas a destiempo. Porque —sucede también con la lectura— cada edad tiene sus libros y su cine, y si no los lees y lo ves en sazón corres el riesgo de no comprender sus méritos y sus valores, y puedes llegar a la injusta conclusión de que están sobrevalorados.

**Nosferatu:** ¿Puedes poner algún ejemplo? Sabemos que Ingmar Bergman no te cae especialmente bien...

**Rafael Azcona:** Pero no es por esa razón que digo, sino porque es un pesado con esa manía de ponerse trascendente: yo, como Conrad Hilton, el de los hoteles, de lo único que estoy absolutamente seguro es de que es mejor colocar la cortina de la ducha por dentro de la bañera que por fuera, pero me atrevo a afirmar que Bergman sería de verdad un grande del cine si en lugar de hacer tanta trascendencia hubiera basado su cine en las miserias que cuenta en *La linterna mágica*, sus memorias. Eso se vislumbra un poco en **Fanny y Alexander** (*Fanny och Alexander*, 1982), porque ahí habla de lo que ha vivido y no de lo que ha fantaseado. ¿Y el daño que hizo cuando puso de moda que las parejas, en lugar de aburrirse como Dios manda, se dedicaran a bucear en los motivos que tenían para aburrirse tanto, que es lo que pasa en **Secretos de un matrimonio** (*Scener ur ett oklenscop*, 1973)? Pero, hombre, ¡si ya se sabe que lo único malo del matrimonio es la convivencia! No sé, quizá los suecos son así, culpa del frío que les hace quedarse en casa... Pero no, porque durante años los suecos se extrañaban del éxito de su compatriota en el extranjero. Volviendo a sus memorias: ¿recordáis el pasaje en París, en el que dice que cuando iba a un encuentro

importante ponía *Le Figaro* o *Le Monde* en el asiento del taxi, porque con los nervios se cagaba encima? Y respecto a la trascendencia, a la existencia de Dios y todo eso: donde esté una misa mayor, con mucho órgano, mucho gregoriano y mucho incienso, que se quite **El séptimo sello** (*Det sjunde inseglet*, 1956). Y dicho esto, paso a reconocer mis limitaciones: soy incapaz de disfrutar de nada que no tenga los pies en el suelo.

**Nosferatu:** En cambio, te gusta mucho Woody Allen, que en ocasiones se comporta como un Bergman a la americana...

**Rafael Azcona:** Woody Allen, cuando emula a Bergman, es poca cosa. Una de sus mejores frases es ésa que dice, poco más o menos, que sí, que vale, que de acuerdo, que la realidad puede ser engañosa, pero que a la hora de comerse un bistec uno sólo lo encuentra en la realidad. Hombre, una vez Gillo Pontecorvo, que había probado el LSD, me dijo que la experiencia había sido cojonuda y me propuso colaborar con él para contarle en un film: “*Bueno*” —le dije yo—, “*pero, ¿podemos darle el LSD a la cámara?*”. Y, claro, me mandó a hacer puñetas.



Rafael Azcona y Marco Ferreri durante la preparación de **Los negros también comen / Come sono buoni i biachi / Y'a bon les blancs**

## Cuestión de gustos y amistades

**Nosferatu:** Volvamos al cine que no te gusta.

**Rafael Azcona:** Vamos con el cine americano, que según todas las autoridades es el mejor. Aborrezco el melodrama, con esos personajes tan enterizos y con caras de no merecer lo que les pasa. No me interesa demasiado la comedia elegante, con esas historias donde la pareja protagonista llega a un restaurante, le dan la mejor mesa y luego no prueba la comida para poder hablar con la boca vacía. Abomino el género truculento —¡**El silencio de los corderos** (*The Silence of the Lambs*; Jonathan Demme, 1990)!—, cine para audiencias capaces de retroceder a su edad mental infantil, por mucha exégesis que le eche la crítica más sesuda. No me gusta el *western*, aunque admito que vi **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*; John Ford, 1946) en el momento justo y todavía me acuerdo. Hombre, hablando del *western*: en **La brigada del sombrero** (*Mullholand Falls*; Lee Tamahori, 1996) van aquellos policías, todos con su sombrero puesto, a cometer una salvajada más, y refiriéndose al paisaje uno dice: “*Mira, esto es como el Oeste*”. Y otro le contesta: “*Nunca me gustaron las películas del Oeste: llega el sheriff al poblado, baja del caballo, tira descuidadamente las riendas a un palo que hay en la entrada del saloon, entra y se enfrenta con el malhechor, ¿no? Pues bien: yo no puedo prestar atención a lo que sucede en ese momento culminante: estoy preocupadísimo pensando que el caballo está mal atado y se puede escapar en cuanto empiecen los tiros*”. Y luego, se habla mucho de que el *western* es cine-cine, con los grandes espacios, los caballos, los indios, las caravanas y todo eso que no cabe en un escenario, pero la verdad es que en cuanto aquel carrusel se para y los personajes empiezan a hablar, el *western* es tan teatro retratado como cualquier otro género. Y ahora que caigo en la cuenta, ¿el teatro no es infinitamente más libre que el cine? Porque se levanta el telón, a un escenario vacío sale un tío que dice: “*Henos aquí, en Samarkanda*” y ya estás en Samarkanda. En cambio el cine, para llevarte a Samarkanda, si se lo puede pagar se va hasta Samarkanda, esté donde esté esa ciudad, y si no, intenta reproducirla a base de escayola. Sí, parece que el cine tiene el culo mucho más pesado que el teatro.

---

**[...] soy incapaz de disfrutar de nada que  
no tenga los pies en el suelo.**

---

**Nosferatu:** Siempre has dicho que un guionista debe prescindir de los adjetivos porque le corresponden al director pero, los ponga quien los ponga, en cine tienen que ser mucho más precisos que en el teatro.

**Rafael Azcona:** Lo son. Lo son, porque una silla no se describe, se muestra.

**Nosferatu:** Has hablado del cine que no te gusta. ¿Con qué películas disfrutas?

**Rafael Azcona:** En el americano, con casi todas las de Chaplin, Keaton, los Marx, Woody Allen... El inglés tiene una ventaja: aunque no sepas qué película estás viendo, inmediatamente sientes, notas que es inglesa...

**Nosferatu:** ¿Estás hablando de algún tipo concreto de cine inglés, quizás de las comedias de la Ealing?

**Rafael Azcona:** Hablo en general, aunque las generalizaciones sean siempre arriesgadas. Pero, sí, las comedias de la Ealing, además, me divertían mucho. En cuanto al francés... no sé, para mí resulta demasiado literario. Curioso: el Jacques Prevert de *Paroles* me deslumbró, y en cambio sus diálogos en el cine me sonaban a falsos... Bueno, para ser franco: yo, con el cine que mejor lo he pasado, quizá porque lo vi en el momento justo, ha sido con las comedias italianas posteriores al neorrealismo, comedias despreciadas por la crítica de su tiempo, claro. Hombre: recuerdo la perplejidad de un crítico francés, creo que del primer *Express*, ante **Venga a tomar café con nosotras** (*Venga a prendere il caffè... da noi*; Alberto Latinada, 1970). Aquel hombre, fuera quien fuera, se preguntaba: “*Pero, ¿cómo es posible hacer erotismo de lo horrible?*”. Bueno, a Alberto Sordi, tan respetado ahora, lo trataban de bufón para abajo, ¡con la impresionante galería de personajes de la sociedad italiana que ha dejado el tío! ¿Sabéis que en esas comedias no hay ni un polvo bien echado? En cambio, en las americanas, Cary Grant y Rosalind Russell orgasman muy finamente incluso en aquellos restaurantes donde ni sin siquiera catan sus apetitosos martinis.

**Nosferatu:** Eso es una convención...

**Rafael Azcona:** Por eso, a mí no me gusta. Cuando voy al cine con mi mujer, los sábados a las cuatro de la tarde, si puedo escojo una película española. Y si es una película donde yo pienso que habrá humor, mucho mejor que otra donde no lo haya. Si no es española, voy a ver otra en versión original, a ser posible inglesa. Si es americana y no es de Woody Allen, voy un poco por lo de la culturita y un mucho para que no me la cuenten. Porque si te preguntan si has visto **American Beauty** (*American Beauty*; Sam Mendes, 1999) y dices no, te la cuentan, seguro.

**Nosferatu:** Por cierto, y sin ánimo de contártela, ¿te gustó?

**Rafael Azcona:** Me ha gustado mucho porque siendo comedia tiene un humor de una dureza a la que nunca habría llegado el cine norteamericano si no hubiera visto el europeo. También he visto **Algo pasa con Mary** (*Something About Mary*; Peter y Robert Farrelly, 1998) y ahí el humor deja en mantillas al más chocarrero producido entre nosotros. Un momento: también me gustan, y muchísimo, los musicales. Para terminar: a mí me gustan las películas donde nadie se ponga petulante, lo opuesto a lo que hacía y decía un director español que, cada vez que gritaba: “*¡Corten!*”, se volvía a su equipo y proclamaba, convencido: “*¡Con esto, a tomar por el culo la Gran Vía, Hollywood y quién lo inventó!*”.

---

**Ahora, cuando escribo en el ordenador y quiero escaparme de lo que estoy haciendo, hago poemas.**

**Pero los hago impunemente, porque luego los borro con la tecla *erase*, y en paz.**

**[...] los que no puedo borrar, porque algunos están impresos, son los del pasado, claro.**

---

*Nosferatu*: Es una anécdota que merecería ser de Manuel Mur Oti...

**Rafael Azcona**: Es posible. Insisto: que conste que yo conozco mis limitaciones, y que seguramente hay películas de las que no he podido disfrutar por culpa de mi escasa y caótica formación cultural, aparte de que esto de los gustos es una cuestión tan personal en el cine como en la literatura o en la comida: yo, cuando digo que no me gusta un plato, no estoy negando sus posibles valores gastronómicos ni nutritivos.

*Nosferatu*: ¿Qué opinión te merecen los cómicos?

**Rafael Azcona**: Para que me gusten, tienen que trabajar con todo el cuerpo, que es lo que hacían Chaplin, Keaton o Groucho... Bueno, hay una película española, **Manolito Gafotas** (Miguel Albaladejo, 1999), en la que Adriana Ozores —que es una extraordinaria actriz también de tono y de gesto— se pega una carrera que es un prodigio de conmovedora comicidad: su director, en lugar de confiar a un primer plano de una madre su conmoción al reencontrar a un hijo perdido, la echa a correr hacia la criatura en plano general. ¡Y cómo corre Adriana, dobladas las rodillas y con el culo bajo, para llegar antes a abrazarlo!

*Nosferatu*: ¿Has conocido personalmente a Woody Allen?

**Rafael Azcona**: No. Es que no conozco a casi nadie del cine, excepto a aquéllos con los que trabajo. Una tertulia de veterinarios es aburridísima y las de gente de cine también.

*Nosferatu*: Volvamos a los cómicos que te gustan...

**Rafael Azcona**: Ya me he referido a Alberto Sordi. Algún día, un antropólogo que estudie la galería de personajes que ha interpretado, encontrará ahí más verdad que en las películas que pretendían retratar la sociedad italiana. En Vittorio Gassman también hay momentos fuera de serie.

*Nosferatu*: ¿Y Ugo Tognazzi, con quien trabajaste bastante a menudo?

**Rafael Azcona**: También. Comprendí que era un grandísimo actor viéndolo rodar.

Cuando rodaba parecía que no estaba haciendo nada, en lugar de sobreactuar infraactuaba, pero luego, en proyección, rebosaba intensidad. Tognazzi era muy bueno, pero Sordi... Hay una película que se llama **Crimen en Montecarlo** (*Crimen*; Mario Camerini, 1960), donde interpreta a un comendador milanés con el pelo peinado hacia atrás, y completamente vestido de blanco. Está en Montecarlo y es uno de los sospechosos de un crimen que se ha cometido. El comisario, que es Bernard Blier —otro gran actor—, lo interroga y Sordi está cagado de miedo: aunque no sea el criminal, tiene algo que ocultar sobre aquella noche. Cuando el policía le dice que se puede marchar, el júbilo del personaje al saber que es libre es tal que se precipita hacia la primera puerta que encuentra, entra, vuelve a salir y se disculpa ante el comisario: “¡Es un armario!”. Sordi, en ese momento, es tan bueno como el mejor y... iba a decir un disparate, pero... Bueno, pues lo digo: la escena es tan extraordinaria, en su género, como el comienzo de **Sed de mal** (*Touch of Evil*; Orson Welles, 1958) en el suyo.

## De la literatura y algunas adaptaciones

**Nosferatu:** Hemos hablado de tus primeras películas, pero no de tus primeras lecturas. Has citado a Baroja pero, en una entrevista que te hizo Juan Cruz<sup>[5]</sup>, tú afirmabas textualmente que, a diferencia de algunos de tus amigos de las tertulias del Madrid de los 50, “no peregriné a casa de Baroja”. ¿Por qué?

**Rafael Azcona:** Porque me temía que el hecho de ir a ver a Baroja no me iba a enriquecer. Antes también he dicho que tampoco he frecuentado a la gente del cine. Yo no he hecho vida con ellos y, de la misma manera, jamás he ido a ver a un escritor sólo por el hecho de verlo. He conocido a aquéllos con los que he coincidido en los cafés, me he encontrado en alguna editorial o me han presentado alguna vez, pero no he ido nunca en busca de nadie.

**Nosferatu:** Antes hablabas con cierto desprecio de las tertulias literarias que, durante tus primeros años en Madrid, habías frecuentado.

**Rafael Azcona:** En la Gran Vía de Madrid había un café, Montestoril creo que se llamaba, donde iban todos los del cine y aquella era aburridísima: sólo se hablaba de contratos. Aparte de que las tertulias —hablo de las tertulias en general— existían porque en las casas hacía un frío glacial y la gente iba a los cafés en busca de calor animal, durante noches y noches allí no se decían más que lugares comunes, cosa lógica. Doy por supuesto que ni siquiera Oscar Wilde sería ingenioso todo el rato. Pero, claro, se recuerda y se alaba lo que se escoge a lo largo de un montón de horas de charla: Josep Pla, por ejemplo, habla de gente que en Barcelona asistía diariamente a tres tertulias distintas. Lo que se practicaba mucho en las tertulias era la

maledicencia, a veces enternecedora: al Café Gijón, otro ejemplo, iba un señor que todas las noches recorría todas las mesas. En cada una se sentaba unos minutos y en todas decía lo mismo: “*Yo vengo aquí por vosotros, todos los demás son unos imbéciles*”.

**Nosferatu:** ¿Por qué pasas de escribir poesía a la prosa y por qué cambias tanto de estilo en tus primeros poemas?



El poder de la mafia

**Rafael Azcona:** Ya lo he dicho antes: dependía del poeta que leía en aquel momento. Yo no era un poeta, era una caja de resonancias. Ahora, cuando escribo en el ordenador y quiero escaparme de lo que estoy haciendo, hago poemas. Pero los hago impunemente, porque luego los borro con la tecla *erase*, y en paz. A veces se me escapa alguno y luego lo encuentro en el sitio menos pensado —la carpeta de “Impuestos”, por ejemplo—, lo leo y hasta puede suceder que no me avergüence de haberlo escrito, pero lo borro, lo borro. Los que no puedo borrar, porque algunos están impresos, son los del pasado, claro. Cuando llegué a Madrid, incluso los recitaba los viernes en el Café Varela en unas sesiones que se llamaban “Versos a medianoche”. El Café Varela era muy acogedor. Yo estuve un mes sin tener casa, porque se me había acabado el dinero que traje de Logroño, fruto de la venta del

centenar de libros que había reunido, y me aseaba allí, en el café. Tenía unos servicios inmensos donde te afeitabas, te lavabas, y hasta había un otorrinolaringólogo que pasaba consulta gratis. Luego te sentabas en los divanes y esperabas que llegara la gente, y siempre había alguien que te pagaba un vaso de vino, con su tapa, o un café, con su tostada, y la verdad es que yo escribía versos como medio de vida, porque si te declarabas poeta tenías derecho a ocupar una mesa aunque no consumieras nada, un derecho que se nos concedió cuando uno de los sedicentes poetas protestó ante el dueño porque el camarero le dijo que había que tomar algo, y el dueño dio orden de que los poetas podían estar en el café sin tomar nada e incluso pidiendo agua. ¡Joder, cómo uno no va a escribir versos a cambio de todo eso! Pero me retiré muy pronto, de poeta, digo: en el café conocí a Antonio Mingote y le confesé que años atrás había mandado unos textos a *La Codorniz*, donde él colaboraba. Me animó a insistir, lo hice, y así pude dejar los versos y volver al humor.

**Nosferatu:** ¿Es casual que hayas acabado por adaptar al cine a algunos de tus autores favoritos, como Cervantes (*Don Quijote*), Valle-Inclán (*Tirano Banderas*), Fernando de Rojas (*La Celestina*) o incluso Franz Kafka en esa versión apócrifa de *El castillo* que es **La audiencia** (*L'udienza / L'Audience*; Marco Ferreri, 1971)?

**Rafael Azcona:** Tanto en el caso de Valle-Inclán como en **La Celestina** (Gerardo Vera, 1996) no es que yo quisiera, es que me contrataron. Con lo que quieren los guionistas no se va a ninguna parte. En Estados Unidos no es así. Hay un tío que lleva un guión, que es, por ejemplo, **American Beauty**, a una productora, le dan un dineral y además llaman a un director que no cambia nada y lo rueda como está. Aquí eso no suele pasar —sobre todo que te den un dineral—, pero personalmente nunca olvidaré que cuando Eduardo Ducay le pasó a José Luis Cuerda la adaptación que yo había hecho de **El bosque animado** (1987), José Luis decidió que no había que tocarla.



**El bosque animado**

**Nosferatu:** Volviendo a la literatura. Las películas basadas en tus guiones suelen girar en la órbita de la novela picaresca y de Kafka: es el humor del absurdo. Aunque sea un encargo, ¿te sientes más cómodo cuando adaptas a un escritor que te gusta?

**Rafael Azcona:** Tomemos el caso de Valle-Inclán. Si a mí me hubieran propuesto adaptar *Sonatas*, yo habría declinado el encargo: no me rijo por autores, sino por obras. Kafka: yo le di mucho la lata con *El castillo* a Ferreri, y Marco, un día que consiguió un poco de dinero, vino a buscarme a Ibiza, de allí nos fuimos a Barcelona, y de Barcelona, en taxi para no perder tiempo, a Albania de

Aragón, al balneario en el que pensábamos localizar la posada de los funcionarios: el

sitio tenía algo no diré de kafkiano, pero sí de singular, y nosotros no queríamos retratar la novela, sino contar, a nuestra manera, la historia del pobre K. El parque del balneario, en el que estaba enterrado en un túmulo del tamaño de una pirámide, lo cruzaba el ferrocarril Madrid-Barcelona; del hotel de primera, con moquetas y lampadarios, pasabas por una puerta al de segunda, sin alfombras y sin lampadarios, y del de segunda pasabas por otra puerta al de tercera, en cuyos pasillos los bañistas económicamente se hacían las comidas en los pasillos; en un lago de agua caliente nadaban unos barbos enormes que te seguían a lo largo de la orilla pidiendo pan, y en ese lago, estando nosotros ya alojados en el balneario, un bañista perdió la dentadura postiza y la dirección, muy seria, hizo venir a unos buzos de Zaragoza... Bien: llegué a escribir un tratamiento, pero cuando pedimos los derechos, el dinero se le había acabado a Ferreri pagando la cuenta del balneario, y por esta razón, por no poder comprar los derechos de *El castillo*, nos conformamos con hacer **La audiencia**. Bueno, ya me he ido de la pregunta otra vez. Resumamos: sí, adaptar un texto que te gusta puede llegar a ser placentero; si no te gusta... En mi caso, las escasas veces en que he incurrido en el error de comprometerme sin gustarme, lo he pasado fatal: una de esas veces tuve unas pesadillas espantosas y me despertaba a las cuatro de la madrugada con los pelos de punta.

**Nosferatu:** ¿Recuerdas algún caso concreto?

**Rafael Azcona:** Sí, pero no os lo digo. En fin: suele suceder cuando la historia se desliza a lo dramático.

**Nosferatu:** ¿Como **Pim, pam, pum... ¡fuego!**?

**Rafael Azcona:** No, no, ahí hay alguna escena aislada, excesivamente dramática, quizá, pero toda la película está traspasada de humor. Bueno, no diré el título de la que me ponía los pelos de punta, pero si os empeñáis citaré algunas que no me fue fácil escribir: **L'estate** (Paolo Spinola, 1966), **Tarots / Angela** (José María Forqué, 1972), **El poder del deseo** (Juan Antonio Bardem, 1975)... Pero eso no quiere decir que no pusiera el alma en ellas, porque dejando aparte cualquier otra consideración, yo lo que hago procuro hacerlo a conciencia. Escribo cinco, seis, siete u ocho versiones de un guión antes de entregarlo: cuando escribía a máquina, para entregar ciento y pico folios consumía dos paquetes de quinientos: nada sale a la primera. Antes os decía lo mucho que me gusta **En brazos de la mujer madura**; bueno, pues como es un film más bien dramático, me costó lo mío escribirlo. ¿Puedo contar un chiste, para mí ejemplar? Un judío le encarga unos pantalones a un sastre y el sastre tarda seis meses en hacérselos; finalmente el cliente los recibe, y mientras se los pone gruñe: “¿Cómo es que Jehová tardó seis días en hacer el mundo y tú has tardado seis meses en hacerme unos pantalones?”. El sastre, con un gesto despectivo hacia el mundo, responde: “Mira el mundo”, y agrega, con otro gesto, ahora orgulloso, hacia los pantalones: “¡Y mira esos pantalones!”.



Tamaño natural / Grandeur Natura / Life Size

## El sexo y la mujer

**Nosferatu:** Antes comentabas que no habías visto ninguna película italiana en la que apareciera un polvo bien echado. Todas las películas basadas en tus guiones destilan una peculiar visión del sexo en las que éste aparece más como un problema que como un placer. Tus personajes son, por decirlo con términos que también son tuyos, “paralíticos sexuales”.

**Rafael Azcona:** No diría yo tanto, aparte de que esos personajes no son sólo míos, sino también y sin duda en mucha mayor medida de los directores. Yo,

personalmente, lo que creo es que el sexo en el cine está sobrevalorado, todo el que puede lo mete, venga o no venga a cuento, y como consecuencia el sexo se vulgariza y adocena con esa repetición clónica de posturas, gemidos, cabalgadas, ojos en blanco, saltos del tigre... Antes, con deshojar una flor en un torrente, ya se sabía que los protagonistas habían follado; ahora no, ahora follan hasta la saciedad, y como lo malo es que visto un polvo, vistos todos, yo me aburro. Ahora bien, no creo que el sexo sea placentero y no problemático, que es lo que se da por sentado en vuestra pregunta: ¿qué sería de los psicoanalistas? No, en serio, parece que si el sexo no tuviera sus complicaciones, buena parte de la literatura universal no se habría escrito. Al menos eso es lo que creo, y en consecuencia me dedico más a contar lo que cuesta llegar a la cama que lo que en la cama pasa.

**Nosferatu:** Eso, si llegan. Porque, por ejemplo, Michel Piccoli se lo hace con una muñeca en **Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size** (*Grandezza naturale*; Luis García Berlanga, 1973)...

**Rafael Azcona:** Y no sin complicaciones, precisamente porque, para tenerlas, le atribuye a la muñeca lo que él cree que es la personalidad de la mujer. Y ya que estamos en esto, resulta que todas las noticias que tenemos sobre las mujeres nos las han proporcionado los hombres —los novelistas, sobre todo, y en demasiadas ocasiones de manera abusiva: ya se sabe que Flaubert estaba convencido de que él era Madame Bovary, lo que significa que le atribuía a la pobre Emma su propia sensualidad—. Por eso, cuando Ferreri empezó a preocuparse por la mujer —no por su condición, sino por propio ser— yo le dije que de eso no sabía nada y que era mejor que trabajara con una guionista. Él insistió, yo transigí, y para documentarme fui a una estupenda librería feminista que había en París y me llevé los libros que me recomendaron. Casi todos eran más bien palabrería, pero uno, *Parole de femme*, creo que se titulaba, me aclaró lo que yo intuía de manera vaga, oscura: su autora venía a decir que en nuestro mundo el lenguaje es de los hombres, que son quienes han cargado a las palabras del sentido que ahora tienen, y que como consecuencia la liberación de la mujer debería empezar por reciclar el lenguaje.

---

**[...] de sexo se habla mucho, pero yo me temo que si se levanta la veda, si llegara eso del amor libre, habría mucha gente que se refugiaría en las embajadas para no tener que enfrentarse con esa libertad.**

---

**Nosferatu:** ¿Y ni siquiera aprendes de las que tratas más íntimamente, de tu mujer, de tu hija?

**Rafael Azcona:** Perdón, estamos hablando de cómo han tratado a la mujer la literatura y el cine, que viene a ser lo mismo.

**Nosferatu:** ¿Entonces, te parece que, a partir de esa carencia, la misoginia es casi inevitable? ¿Te consideras tú mismo un misógino?

**Rafael Azcona:** ¡No, por favor, en absoluto, la misoginia qué va a ser inevitable! Lo que pasa es que estoy de acuerdo con la autora de *Parole de femme* —siento mucho no recordar su nombre— y esperando que sean las mujeres, con palabras de mujer, quienes nos asomen a ellas, y no sólo don Leon Tolstoi y compañía. En cuanto a la que se me atribuye, la misoginia, digo, debe estar fundada en algunos de los tipos de mujer que aparecen en los filmes que he escrito, tipos que en mi opinión estaban ahí y así los había creado la sociedad. (Salvando las distancias, de Baroja se decía también que era misógino, y sin embargo, en sus memorias don Pío dice y demuestra que le gustaba más la compañía de las mujeres que la de los hombres. Estoy en el mismo caso). Ahora bien, lo que no se puede afirmar alegremente es que el trato entre los dos sexos sea un camino de rosas; ya os recordaba antes que si así fuera nos habríamos perdido mucha literatura, mucha música, mucha pintura: no se crea desde la felicidad, se crea desde el dolor; no todos los hombres ni todas las mujeres son deseables y deseados justo por aquéllos a quienes encuentran deseables y desean; no todo el mundo tiene la suerte de Paco Rabal, que con la mirada humedecía a las mujeres, o de Ava Gardner, que se podía permitir el lujo de despreciar a los grandes de la tierra. Y ya está bien de hablar tanto del sexo, coño, que parecemos los socios de un casino de provincias. Porque de sexo se habla mucho, pero yo me temo que si se levanta la veda, si llegara eso del amor libre, habría mucha gente que se refugiaría en las embajadas para no tener que enfrentarse con esa libertad.

## La muerte y las Pompas Fúnebres

**Nosferatu:** Hay otro tema recurrente en tu cine: la muerte. En tus guiones, haces algo que en Cataluña llaman “reírse del muerto y de quien lo vela”...

**Rafael Azcona:** Quiero hacer una precisión: yo hago irrisión no de la muerte, que es una cosa muy obscena, y por tanto, cuando menos se toque, mejor, sino de la buena prensa que ha tenido y que tiene. De verdad: si pudiera contratar una póliza con una compañía que me asegurara que, una vez muerto, se hacía cargo de mi cadáver a la mayor brevedad y sin ningún respeto, impidiendo que nadie le dedicara ni la menor pompa fúnebre, ahora mismo me aseguraba. Qué asco, las pompas fúnebres. Es lo que dice, con política corrección, la dedicatoria de ese libro que he publicado, *Estrafalario 1*: “A las Pompas Fúnebres, sin cuyo concurso la Muerte no sería una cosa de tanto lucimiento”. Mi muerte no me interesa, no es mía, es problema de los otros; así que cuando venga y menos moleste a los otros, mejor. Lo que puede ser

problema mío, si llega, es la enfermedad, el dolor, la agonía... Pero la muerte...

**Nosferatu:** En realidad, tú hablas más de los entierros que de la muerte...

**Rafael Azcona:** Es verdad, sí, tenéis razón: veis, ahí soy coherente.

**Nosferatu:** Antes mencionabas la dedicatoria de *Estrafalarío 1*, que lo es en realidad de una de tus novelas, *Los muertos no se tocan, nene*. Ése fue el primer proyecto que tuviste con Ferreri, prohibido finalmente por la censura; pero si se lee hoy la novela, sigue teniendo toda la carga irónica y cómica que le pusiste en los lejanos cincuenta. ¿Cómo es que jamás se convirtió en un guión, una vez acabada la censura?

**Rafael Azcona:** Porque ahora la gente no muere en su casa. Ahora la gente muere en las clínicas y se las vela en una cosa que se llama tanatorio: ahí es donde podría haber una película: hay una cafetería abierta toda la noche, y la gente se consuela allí de las irreparables pérdidas; no es cosa que disputen o se den besos Eros y Tanatos, pero allí la cosa ésa de los entierros puede convertirse en una fiesta, hay un jolgorio enorme, con la excusa del dolor y el alcohol para superarlo aquello es una juerga, y en ocasiones se confunden los duelos y hay sepelios en los que nada tiene que ver el cortejo con el muerto, ahí sí que hay una película. Comparado con el tanatorio, el domiciliario velatorio de *Los muertos no se tocan, nene* pues, no sé, supongo que sería una película vieja.



Belle Époque

**Nosferatu:** Hay una forma de muerte, sin embargo, de la que no te ríes: el suicidio. Por ejemplo, en **La Grande Bouffe / La grande abbuffata** (Marco Pineri, 1973) o el de Agustín González en **Belle Époque**.

**Rafael Azcona:** Bueno, es que el suicidio me merece un cierto respeto. No es lo mismo morir porque lo decide la Providencia, muerte que no tiene ningún mérito, que morir porque le da la gana: Juan Belmonte, quien sin ser filósofo, sino torero, se levanta un día, da una vuelta por su cortijo a caballo, se ducha, se pone una bata, se sienta ante una ventana desde la que se ve el campo, y se pega un tiro, me merece ese respeto que se debe a toda decisión personal.

## Asuntos “codornicescos” y otros paraísos

**Nosferatu:** Volvamos un poco hacia atrás. Nos gustaría que rememoraras cómo era la redacción de *La Codorniz* y si conociste, cuando trabajabas en Italia, a la gente de *Marc’Aurelio*, la revista humorística de la que salieron muchos de los guionistas de la “*commedia alla italiana*”, y algún otro de la talla de Federico Fellini... Al fin y al cabo, *La Codorniz* fue lo más parecido que hubo en España, y muchos de sus colaboradores (tú, Mingote, Mariano Ozores, Edgar Neville) también pasasteis luego al cine...

**Rafael Azcona:** Cuando entré en *La Codorniz*, aquella época de similitud, de inspiración o lo que fuera, con *Marc’Aurelio* y con otras revistas italianas ya había pasado. Sin embargo, gracias a Mingote, que era el único que tenía librería entre mis conocidos, pude leer a humoristas italianos que yo ni siquiera sabía que existían. Por ejemplo, Giovanni Mosca, reaccionario, y como consecuencia muy lírico, autor de *No es verdad que sea la muerte*, y a Marotta, de *El oro de Nápoles*<sup>[6]</sup>, unos tíos que me gustaron mucho, tanto o más que el Wenceslao Fernández Flórez y el Julio Camba anteriores al Glorioso Movimiento Nacional. En cambio, y hablando de humoristas, lo confieso con un cierto rubor, nunca me apasionaron ni Gómez de la Serna ni Jardiel Poncela, que eran dos pelmas de mucha consideración: Ramón porque la genialidad era a fuerza de perseguirla con lugares comunes, y Jardiel porque lo único que le importaba era ser original. Y aquí volvemos a lo del humor de los ciudadanos de derechas —Fernández Flórez, estupendo ejemplo—, corrosivo y respetado durante la República, y que cuando llegaron los suyos —Franco— la censura lo condena al lirismo. Volviendo a *La Codorniz* en la que yo colaboro. Sí, todavía publica a autores italianos que venían de *Marc’Aurelio* o de sus alrededores: Don Venerando, un tipo que convertía en un follón inextricable la más inocente de las preguntas, o aquel padre severísimo que levantaba a bofetadas a su hijo a las cuatro de la mañana, y cuando su esposa le preguntaba qué había hecho el chico, su marido le decía: “¡Durmiendo a las cuatro de la mañana, en lugar de estudiar la matemática!” , o

aquel personaje que un simple cambio de una palabra en el texto más convencional lo convertía en una soflama: alguien toca el timbre, abre el ama de casa, y el tío que ha llamado, en lugar de decir “*soy el inspector del gas*” dice “*soy el inspector de bragas*”. En *La Codorniz* nos reuníamos una vez al mes para comer, pero a quienes traté fuera de la revista fue a Antonio Mingote —a quien nunca le agradeceré bastante el haberme salvado de la poesía—, a Tono —una persona que te alegraba el día si te lo encontrabas por la calle—, a Enrique Herreros —que me llevaba en sidecar dando tumbos por los baches de Madrid— y ocasionalmente a Chumy y a Munoa —con los que me reí mucho—. Volvamos a la revista. Álvaro de Laiglesia le imprimió su sello, no publicaba nada que no le gustaba, y a él lo que le gustaban eran “las ocurrencias” —¿cuánta energía se podría producir en España con el taconeo de todos los bailarines de flamenco?— y cosas así. ¿Y yo? Pues yo, en *La Codorniz*, estaba entre Pinto y Valdemoro... Por ejemplo: escribía sobre la grandeza del hombre, portador de valores eternos, capaz de levantarse a las seis de la mañana, ponerse unas botas, un uniforme y una porra, y echarse a la calle para tener cuidado de un dinero que no era el suyo y que, por defenderlo, podía liarse a porrazos con riesgo de la propia vida. “*A ver*” —preguntaba yo—, “¿*qué langosta, o qué caballo, o qué ternera es capaz de hacer lo mismo?*”.

---

## Los paraísos existen sólo para perderlos.

---

**Nosferatu:** Hay un tema que nos quedó un poco orillado: el de tu paraíso personal, que fue Ibiza. Allí llegaste a principios de los cincuenta, estuviste mucho tiempo, regresaste posteriormente, ya en los sesenta, en la época de la Escuela de Barcelona, cuando intentabas encontrar localizaciones para una película de Jacinto Esteva...

**Rafael Azcona:** Fui a Ibiza todos los años desde 1952 hasta que me casé, en 1964; luego volví con mi mujer y mis hijos, y también con Jacinto, pero ya sólo de visita. Fui allí porque costaba poquísimo, alquilabas una casa muy pobremente amueblada, pero que tenía todo lo necesario, y era muy barata. Luego, siempre había alguien que te invitaba a tomar copas en un barco, porque los que tienen barco, si no invitan a nadie, es como si tuvieran un cuarto de baño. Yo campaba con las colaboraciones en *La Codorniz*, y aunque se comía fatal y se bebía igual de mal —había un trago local, hecho a base de absenta, que te fulminaba en el acto y sólo costaba una peseta—, todo el resto lo compensaba con creces: andaba en bicicleta y nunca cerraba la puerta; es más, no tenía siquiera llave de la casa que alquilaba. Y estaban las extranjeras, unas mujeres que cuando las mirabas, en lugar de llamar al guardia, te sonreían, algo que yo jamás había visto en mi España peninsular. Porque, se diga lo que se diga, a las españolas de entonces les gustaba que las piropeasen, pero no que las mirasen a los ojos. Coño: yo recuerdo haber visto, sentado en una terraza de la Glorieta de

Bilbao, la jocunda reacción de una señora a la que un bárbaro le espetó —por encima de la oreja, porque los piropos se decían a hembra pasada; ningún macho tenía cojones de decirlos cara a cara, porque entonces ellas llamaban a un guardia— esta barbaridad: “*Estás como una cucaracha: ¡para matarte a polvos!*”. En cambio en Ibiza nadie decía piropos, la gente se relacionaba mirándose a los ojos, y además los periódicos llegaban con varias fechas de retraso y el teléfono funcionaba fatal: o sea, que uno se sentía libre. ¡Qué sitio, Ibiza, en aquellos años...! Había un húngaro, Miska, que sólo tenía un pantalón, una camisa, unas alpargatas y un *foulard* que se ponía sólo cuando lo invitaban a una fiesta. Como en verano la colada se secaba enseguida no tenía necesidad de más, y en invierno se las arreglaba con una capa de la Benemérita que le había regalado un guardia civil retirado. Con este húngaro, cuando no ligábamos —o sea, siempre— cantaba yo de madrugada y en medio del Mediterráneo canciones de su tierra: él decía la letra, se la supiera o no, y yo le hacía el contracanto. Ninguna preocupación respecto al día siguiente: a la hora de comer, el sol y el mar ya habían disipado la resaca. Y digo yo: ¿de dónde viene esa idea de que es mejor sufrir que gozar? ¿Por qué tiene tan mala prensa el placer? Y conste que también fue para mí un placer inolvidable escuchar los maravillosos silencios de aquella Ibiza, tierra adentro...

**Nosferatu:** O sea, que tú también te fastidiaste y dijiste que sí: primero a Ferreri, y con él al cine, y luego a tu mujer y al matrimonio, con lo cual se terminó el paraíso ibicenco...

**Rafael Azcona:** Los paraísos existen sólo para perderlos.

**Nosferatu:** ¿Y qué hay de tus aventuras isleñas con Jacinto Esteva?

**Rafael Azcona:** Conocí a Jacinto a través de Ricardo Muñoz Suay, y aunque yo no entendía nada de lo que decía, cosa que le pasaba a todo el mundo, me encontraba muy cómodo con él, porque Jacinto hablaba poco, yo creo que hablaba lo imprescindible. Una noche, en Boccaccio<sup>[7]</sup>, me habló de hacer una película. Luego vinieron otros problemas, sobre los que ya hemos tenido oportunidad de hablar<sup>[8]</sup>, como la paternidad del proyecto que habría de ser **El anacoreta / L'Anachorète** (1976) y que antes había sido una historia mía publicada en *La Codorniz*... Pero en fin, Jacinto era un diletante con mucho talento, y Ricardo, que quería corresponder con él por el periodo en que había sido su empleado en Filmscontacto, la productora de Esteva de la que ya por entonces se había separado, le propuso producirle una película sobre un argumento que Jacinto había comprado en la barra de un bar, una noche de borrachera. El proyecto se llamaba “Ícaro”, iba de uno que quería volar, y Jacinto tuvo la feliz idea de que nos fuéramos los dos a Ibiza a escribir el guión sobre las localizaciones que encontraríamos... Total, que recorrimos la isla en un Citroën 2 CV, bebiendo cualquier cosa menos agua —sobre todo Jacinto, que además conducía—, y allí nos pasó de todo. Por ejemplo, una mañana temprano Jacinto se empeñó en

encontrar una cala que, según él, era de su padre, y después de dar muchas vueltas, hacia las dos de la tarde, decidió que la habíamos encontrado; entramos, y en el porche de una casa payesa —nunca supe si la cala era o no era propiedad del padre de Jacinto— había unos tíos en pelotas duchándose con una regadera, y otro, pequeño, con unos mocos verdes saliéndole de la nariz, aliñando en una palangana una inmensa ensalada: cuando aquellos hombres, que por cierto nos ofrecieron vino blanco helado, consiguieron entenderse en catalán con Jacinto, resultó que eran unos capellanes que como no tenían dinero para ir de vacaciones a un hotel se habían convertido en *okupas avant la lettre*. Tuvimos muchos encuentros más o menos parecidos a éste, pero después de unas semanas vagando por la isla yo volví a Madrid, escribí el guión, se lo mandé a Ricardo y me fui con unos italianos en otra excursión parecida a los Estados Unidos, y allí, ojeando las fotos de un número de *Playboy* me topé con la crítica de una película que se llamaba **More** (*More*; Barbet Schroeder, 1969), que, por lo que decía aquella crítica, estaba basada en la idea que le habían vendido a Jacinto en un bar. No sé qué habrá sido de aquel guión, escrito en circunstancias tan poco convencionales.

**Nosferatu:** Nosotros tenemos una copia; si quieres, te la podemos pasar.

**Rafael Azcona:** (*dudando*)... No, mejor no. A lo peor me llevo un disgusto... Yo, en cuanto cobro, rompo lo que escribo.

**Nosferatu:** Esa práctica es terrible, sobre todo para historiadores como nosotros, que muchas veces querríamos poder cotejar la película, una vez hecha, con el guión que le sirvió de base...

**Rafael Azcona:** Bueno, una vez le gastamos una broma a aquel gordo, el fundador de la *Cinémathèque* francesa, Henri Langlois, que andaba siempre con aquella secretaria suya... hacían una pareja tan divertida. Estábamos con Ferreri en Cannes, y Langlois, que siempre pedía a los directores guiones de trabajo, con anotaciones de rodaje, le pidió uno a Ferreri, y Marco y yo nos dedicamos a falsificar uno, con tachaduras, manchas de sangre, de comida y de semen... Recuerdo que incluso le pusimos vello



público entre las hojas... No sé si estará en la *Cinémathèque*, pero nos divertimos mucho, eso sí.

## **A propósito del guión, finalmente**

**Nosferatu:** Detrás de todo lo que llevas hablado, hay en tu discurso las dotes inmensas de un extraordinario observador de la vida...

**Rafael Azcona:** Muchas gracias...

**Nosferatu:** ¿Te identificas con esto, crees que como guionista eres ante todo un buen observador de la vida?

**Rafael Azcona:** Hombre, si no nos ponemos demasiado serios, pues sí, debo reconocer que me lo he pasado muy bien viendo, observando, viviendo. En las terrazas de cualquier ciudad del mundo, en el autobús, en los cafés de antes, en los trenes... En el avión no, que no se oye nada de lo que se dice atrás ni delante, y además la gente va más o menos acojonada aunque disimule. Yo, al museo, a la sala de conciertos, a la catedral y a las cataratas del Niágara, prefiero la calle. Bueno, no soy tan original: la verdad es que de vez en cuando voy a esos sitios, excepto a las cataratas del Niágara. Por ejemplo: cuando estábamos preparando **La audiencia**, Ferreri y yo estuvimos yendo todos los días, durante varias semanas, al Vaticano; entonces se podía subir al techo de la basílica y a la cúpula, y Marco, que pesaba lo suyo, la subió conmigo varias veces. Qué maravilla, Roma a nuestros pies, etc. Pero nosotros, de la misma manera que K, quería llegar a *El castillo*, lo que queríamos era entrar en el Vaticano, no en la basílica, y un día, armados de valor, echamos a andar hacia una puerta, y el guardia suizo que la custodiaba nos cerró el paso con la alabarda. “¿Por qué no se puede, entrar?”, le preguntó Marco en italiano. Y el suizo, con mucho acento, respondió: “*Casa privada*”. Y seguramente no había leído a Kafka.

---

**[...] la historia se escribe para hacer verosímil el final, no para plantearle dudas al lector o al espectador: quitadle a una novela las últimas diez páginas y los últimos cuarenta metros a una película, y veremos lo que pasa.**

---

**Nosferatu:** Cuando trabajas, ¿sueles encontrar ideas motoras que tiran de todo el

guión? Porque hay algunos libretos que son encargos o adaptaciones, pero la mayoría parecen salir de tu inspiración...

**Rafael Azcona:** Vamos con los guiones que no se basan en un texto previo. De la misma manera que hay gente —incluso cinéfilos, incluso teóricos, incluso críticos— que creen que lo que dicen los personajes se les está ocurriendo a los actores, también se suele pensar que el guionista es una especie de mecanógrafo que anota y pone en orden las ocurrencias del director. Pues no. Los guionistas inventan la historia a la vez que la estructuran para el cine. Sí, a veces se parte de una idea, y suele suceder que cuanto más deslumbrante parece, menos valor tiene: porque apenas uno intenta desarrollarla se viene abajo. A mí, personalmente, lo que mejor me va es reunirme con un director dos horas diarias durante dos o tres meses y hablar con él de todo menos de la película, sin miedo a decir tonterías: luego, un día, nos encontramos con un argumento y unos personajes que se tienen de pie, y yo escribo no un tratamiento, sino una cosa que podríamos llamar pre-guión que tolera todo tipo de modificaciones y que, sin embargo, serviría para hacer el presupuesto de la película. De lo que soy incapaz es de empezar a escribir sin saber cómo termina la historia: creo que la novela, y por tanto el cine, son dogmáticos: la historia se escribe para hacer verosímil el final, no para plantearle dudas al lector o al espectador: quitadle a una novela las últimas diez páginas y los últimos cuarenta metros a una película, y veremos lo que pasa. Quede claro que hablo de mí, de mi manera de trabajar, algo de lo que no se habla mucho en los libros sobre guionistas, ni siquiera en el último que habéis publicado<sup>[9]</sup>.

**Nosferatu:** Bueno, es que no resulta fácil. Por lo general, los escritores no parecen propensos a contar de qué manera les viene la inspiración, aunque hablen mucho de métodos de trabajo...

**Rafael Azcona:** La inspiración... No sé. Un endecasílabo se hace en un plisplás, y quizá si el poeta está inspirado hasta le sale cojonudo: "... *polvo seré, más polvo enamorado*". Pero un guión, en el que, entre otras cosas, conviene calcular las semanas de rodaje, el reparto y las estaciones del año... no sé, no veo yo que sea un problema de inspiración. Volvamos a hablar de mí, que es de lo que se trata, y pongamos como ejemplo **Adiós con el corazón...**, a punto de estrenarse, la última película que he escrito. Nace como consecuencia de otras dos —**Suspiros de España (y Portugal)** (1995) y **Siempre hay un camino a la derecha** (1997)—, esa serie de episodios populares, no nacionales, en la que estamos metidos José Luis García Sánchez, José María Calleja, Juan Echanove, Juan Luis Galiardo y yo mismo. ¿Qué hacemos?, nos preguntamos García Sánchez y yo. Y tomando José Luis numerosos téis, y yo otras tantas copas de Rioja, hablando de las cosas de la vida, tanto de las que hablaban los periódicos como de las que teníamos noticia directa, nos contamos una historia más o menos esperpéntica, más o menos picaresca, más o menos sainetesca, más o menos patética, montada, eso sí, sobre lo que está pasando en nuestro país:

Que viva España, como en España ni hablar, pero cuando un *gigolo* envejece y no cumple, pues eso, al asilo, como cualquier anciano que ya no tiene ningún valor como fuerza de trabajo.

**Nosferatu:** Parece que os empeñarais en coger al pobre de Galiardo y meterlo en bretes de ligón patético: ya lo habíais hecho en **El vuelo de la paloma** (José Luis García Sánchez, 1989)...

**Rafael Azcona:** Eso es cosa de él y yo me descubro ante su talento: el galán que no descubre a tiempo que se ha convertido en señor mayor, va de culo, y además teñido. En eso, Marcello Mastroianni fue un maestro, un tipo lúcido... Bien, tenemos al personaje que vive en soledad con un gato. Al comenzar el film, la mujer que los mantiene —a él y al gato— le retira el subsidio vista su inoperancia en la cama. Sobre esta catástrofe, al protagonista le cae otra, siempre en los primeros cinco minutos del film: a la puerta de su apartamento llama una muchacha, fruto la chica de una relación de los tiempos en que él era un atleta sexual... “¿Tú no conociste a una bailarina cubana, del ballet de Alicia Alonso? Mira, aquí está la foto”. “Sí, ése soy yo, tocando la pandereta en una estudiantina, y ésa, por lo que dices, es tu madre... ¡Pero yo sólo pasé una noche con ella!”. La chica tiene su documentación en regla: “En Toledo. Y como ella era virgen, echándole poesía a la cosa la llevaste al Tajo, le metiste la mano en el agua, y la animaste: ‘¡Aprieta el puño, éste es el corazón de España!’”. Bien, de aquí sale la historia: de un hombre a quien se le complica la vida, y de cómo todo Cristo, al verlo vulnerable, abusa de él. Otro ejemplo que me hace poner en duda eso de la inspiración en el cine, al menos en el que yo me gano la vida desde hace casi cincuenta años, es **El anacoreta / L’Anachorète**: Paco Molero le dice una noche a Juan Estelrich 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 14 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.



Suspiros de España (y Portugal)

**Nosferatu:** También serviría el ejemplo de **Dillinger ha muerto** (*Dillinger è morto*, 1969), la película de Marco Ferreri en la que no constas acreditado, pero que el propio director, antes de morir, reconoció inspirada en una idea tuya...

**Rafael Azcona:** Bueno, sí, es lo mismo, es que *La Codorniz*, quizá como el *Marc' Aurelio* italiano, te permitía inventar muchas cosas, y siempre sin pretensiones literarias. Bueno, pero, ¿por qué escribo yo un cuento sobre un tío que se encierra en un retrete? Pues porque estoy convencido de que hoy el retrete es el único lugar en el que se puede leer tranquilo el periódico. Claro que una vez que has encerrado al tío, si no metes en el retrete un montón de gente aquello es un aburrimiento: en el de **El anacoreta** había más tráfico que en vuestra plaza de Cataluña un viernes a las dos de la tarde. Justificado, eso sí.

**Nosferatu:** Una vez que has explicado cómo nace un guión, hay que preguntar cómo acaba. ¿Qué ocurre cuando ves la película que se hizo sobre un libreto tuyo? ¿Te llega a sorprender por algo?

**Rafael Azcona:** En este asunto aplico el mismo baremo que cuando voy al cine: si me gusta la película, le digo a mi mujer: "*Está bien*", y si no me gusta, me quejo: "*¡Jo, qué manía ésta de venir al cine!*". Y nunca creo que el director lo ha hecho bien o mal, no soy partidario de separar los distintos trabajos que participan en una película, jamás me fijo en si la música es buena o mala, porque no sé cómo se

hicieron las cosas. Sinceramente, no puedo entender cómo los críticos podéis hablar del guión de una película sin haberlo leído... Y lo digo aunque a mí, personalmente, la crítica siempre me ha tratado bien, más allá de algún incidente aislado... Una vez un crítico del diario *Pueblo*, que siempre me trataba mal, incluso cuando hablaba bien de la película, me pegó una hostia, que así las gastaban aquellas gentes entonces: estábamos en un bar, lo reconocí, me acerqué para preguntarle por qué la tenía tomada conmigo, y cuando le dije quién era me soltó un guantazo, sin más palabras; otro, de *Arriba*, no me podía ni ver. ¿Por qué? Porque según él yo había tomado a chacota el sufrimiento de las madres de los toreros. Pero volvamos a vuestra pregunta, que si no recuerdo mal planteaba el problema de la fidelidad al guión, que según se dice, es lo más importante de una película. Y dos huevos duros: en un proyecto de film, lo primero que se sacrifica a la hora de financiarlo es el guión si se estima que es oneroso: se quitan dos semanas de rodaje en el presupuesto y listo. Por eso me extraña tanto que la crítica juzgue el guión sin leerlo y sólo por lo que ve en la pantalla. Y esa crítica al guión no sólo pasa aquí, sino en todas partes, porque apañados estarían los críticos si antes de ver una película tuvieran que leer el guión, la partitura musical, etc.

**Nosferatu:** Hablabas antes de que habías trabajado en Estados Unidos, pero con productores italianos. ¿Te verías capaz de trabajar dentro del sistema americano?

**Rafael Azcona:** No, entre otras cosas porque no hablo inglés. Pero debo reconocer que si inmediatamente antes de nacer me hubieran preguntado qué quería, si ser hijo de Dionisio Azcona, sastre de La Rioja, a quien entonces no conocía aún —por lo cual nadie puede llamarme descastado—, o de Tom Herrigan, *taylor* (sastre) de EE. UU., habría dicho “Herrigan”, porque haciendo lo mismo que hago ahora hubiera ganado más dinero trabajando mucho menos. Pero a lo que vamos: nunca me propuse trabajar en EE. UU., y si escribí allí tres películas y media —**Una esposa americana** (*Una moglie americana / Mes femmes américaines*, 1965), **Malos pensamientos** (*Fischia il sesso [Instant-Coffee]*), 1974) y otra con Rita Tushingham que no me acuerdo cómo se titulaba—, fue gracias a Igi Polidoro, un director italiano hijo de una familia veneciana rica, que había hecho muchos documentales para las Naciones Unidas, y que tenía la manía de vivir en Nueva York y de casarse con mujeres americanas, y que para vivir en Nueva York se inventaba películas que sólo se podían rodar allí.

**Nosferatu:** En tu etapa italiana, ¿cómo eran tus relaciones profesionales con los productores?

**Rafael Azcona:** Buenísimas. A los primeros, con los que hice varios filmes, Alfonso Sansone y su socio, Enrico Kossccisky, los recuerdo más que productores como amigos. Quizá por eso tuve algún problema para cobrar. Luego, con Carlo Ponti, excelentes, y además sin problemas económicos. A veces cometía tropelías —entre

otras, **L'uomo dei cinque palloni**, un film de Ferreri que yo había escrito, lo dejó reducido a un *sketch*<sup>[10]</sup>—, pero era simpatiquísimo y además las compensaba: una vez quitó un episodio de Mario Monicelli en una película de *sketches*<sup>[11]</sup> y le hicieron una huelga, incluido Vittorio de Sica, que entonces, era hacia 1963, rodaba con Sofia Loren, la mujer de Ponti, **Los secuestrados de Altona** (*I sequestrati di Altona*, 1962) en Austria. Entonces Ponti llegó a un acuerdo con Monicelli, y a cambio de suprimirle el episodio, le financió una nueva película, y en paz. Aunque Ponti es milanés, él seguía la escuela napolitana: tú me das una cosa a mí y yo te doy otra cosa a ti, y olvidemos el pasado, sistema que en Italia siempre ha funcionado maravillosamente.

## Autores

**Nosferatu:** Volvamos por un momento hacia tu relación con algunos cineastas comúnmente considerados autores y a ciertos recursos que seguro que tenías que tener en cuenta cuando trabajabas con ellos. La definición que hacías de los actores que trabajan con todo el cuerpo parece una reivindicación del plano general.

**Rafael Azcona:** Se ha dicho mucho que el estilo de Berlanga se basa en la utilización del plano-secuencia, pero Luis era uno de los directores que mejor montaba en este país. Sus primeras películas están montadas como Dios, con una agilidad y con un ritmo extraordinarios. Quien acredita el plano-secuencia en España es Ferreri, que lo ha aprendido de Antonioni, y que lo usa porque como no sabe montar lo libra de la pejiquera de la moviola. Porque Marco, en Italia, en el cine lo había hecho casi todo —guionista, actor, productor, vendedor de objetivos—, todo excepto montar. Ahora, eso sí: Berlanga los planos-secuencia los rueda de forma magistral, consigue que habiendo treinta personajes en escena, moviéndose al mismo tiempo que se mueve la cámara, cada uno de ellos esté justo delante de ella en el momento de decir su frase y dejando como fondo la algarabía de los demás. En **Nacional III** (Luis García Berlanga, 1982) hay uno de esos planos-secuencia en el que unos personajes que van a los toros, cada uno con un problema —el marqués espera saludar al Rey, su hijo quiere meterle mano a la mujer de un primo, la mujer del hijo no acepta el asiento que le ofrecen, un criado pretende ir a la plaza en la baca del coche—, y justo cuando van a salir a la calle llega un cura de pueblo aspirante a la capellanía del palacio —“*Vale, que lo duchen*”, dice el marqués de Leguineche—, y el coche arranca, pero en la puerta le cierran el paso unos agentes ejecutivos que vienen a embargar porque la familia no ha pagado los impuestos desde el año 31... “*Negligencia, sí*” —admite el marqués—; “*malicia, ninguna*”, precisa. Y todo en el mismo plano.



**Adiós al macho**

**Nosferatu:** Cuando escribías guiones para Berlanga, ¿tenías en cuenta esos recursos técnicos?

**Rafael Azcona:** No sé, eso salía para eludir el plano y contraplano, que es tan aburrido, y no pensábamos en las dificultades técnicas que podrían presentarse en el rodaje; en el guión se pone “simultáneamente” después de cada acción particular, y listo.

**Nosferatu:** El hecho de dejar de trabajar con Berlanga, con Ferreri o con Carlos Saura, ¿se debió a problemas personales o a un agotamiento de la relación que manteníais?

**Rafael Azcona:** No. Con Marco ocurrió lo que ya comentamos, que él se empezó a preocupar por el ser de la mujer, y yo ahí no podía seguirlo, pero antes de separarnos hicimos **La última mujer** (*L'ultima donna / La dernière femme*, 1976) y escribí el argumento de **Adiós al macho** (*Ciao maschio / Rêve de singe*, 1978), pero luego no volví a trabajar con él hasta **Los negros también comen / Come sono buoni i bianchi / Y'a bon les blancs** (1987). Con Berlanga ocurrió que un día, mucho antes de **Todos a la cárcel** (1993), estábamos trabajando en la cuarta entrega de los Leguineche, que él quería hacer a partir del final de la Unión Soviética y la aparición

de los familiares de los zares. Yo me cansé y le dije: “Luis, me parece que estamos contando siempre lo mismo. Lo mejor será que tú trabajes con guionistas jóvenes y que yo me busque directores más jóvenes que yo”. Todo eso sin reñir, ni nada. Y con Saura, un día me invitó a comer a un buen restaurante de Madrid, Jockey, y saliendo de comer le dije que le agradecía la comida y todo lo demás, pero que ya no tenía ganas de seguir trabajando con él, porque no me sentía cómodo. No obstante, volvimos a colaborar en **¡Ay, Carmela!**, que era una película de productor, o sea, de encargo: Andrés Vicente Gómez había comprado los derechos de la obra teatral de Sanchís Sinisterra y me encargó que le hiciera un tratamiento para adaptarla al cine, y ese tratamiento fue la base del guión que luego escribí con Saura. No sé... A lo mejor dejé de trabajar con Carlos porque decidí que le rehuía el humor, pero puedo estar equivocado, o quizá su humor, si es que lo tiene, estaba reñido con el mío... Pero eso no quiere decir que Saura no sea uno de los mejores ojos del cine español. Carlos viene de la fotografía y eso se nota. En cualquier caso, durante un tiempo lo pasé muy bien trabajando con él y tomando los buenísimos martinis que nos preparaba Geraldine Chaplin, su esposa de entonces, una mujer admirable, la única actriz que conozco más preocupada por el horno, en el que no le cabían los corderos para asar, que por su carrera.

**Nosferatu:** Tenemos una curiosidad: ¿nunca te cruzaste con Luis Buñuel?

**Rafael Azcona:** Sí, sí, una vez fui con Berlanga al Café Comercial. Berlanga lo conocía y habían quedado allí, y apenas nos sentamos se puso a decir pestes de Dalí y del *Paris Match*, no sé muy bien por qué. Eso fue en la época de **Tristana** (1969), a finales de los sesenta, y me acuerdo que comentó, cuando Luis nos presentó, que había visto **El cochecito** y que le había gustado, aunque añadió algo en lo que tenía toda la razón del mundo: que en la película no había nada de humor negro. Y ya no me hizo más caso, y no le volví a ver más. Tengo de él, no obstante, el recuerdo de un hombre muy afable, muy hablador y simpático.

**Nosferatu:** Te lo preguntamos también porque Jean-Claude Carrière suele recordar que Buñuel decía que un día sin risas (no sin sonrisas: sin risas de desternillarse) era un día perdido, una filosofía vital que se parece mucho a la tuya.

**Rafael Azcona:** Es que, sinceramente, yo no entiendo la gravedad, que suele ser siempre la seriedad del burro. Un día estaba yo en una tabernita, era al comienzo de mi estancia en Madrid y por lo tanto, como no tenía ni un duro, era un lugar en el que se comía francamente mal. Había allí un matrimonio con una niña majísima, de unos once años, encantadora, y cuando les trajeron la carta la niña dijo: “Yo, espárragos con mayonesa”. Y el padre, con ese tono de gravedad que digo, le dijo admonitorio: “Los espárragos siempre son con mayonesa”. ¿Qué pasó con esa niña cuando se enteró que también los hay con vinagreta, a la plancha, al horno con queso parmesano...? Seguro que le perdió el respeto al asno de su padre... En cambio, el

humor facilita todo, aunque no hay que reírse de los demás, sino con los demás... Con Marco Ferreri, por ejemplo, ya he dicho que me reía horrores. Recuerdo la última vez que nos encontramos, vino a Madrid exclusivamente a verme, y aunque ya estaba el hombre jodido me volví a reír con él como un loco, hasta tirarme al suelo de risa: saliendo del Hotel Palace para ir a comer me dijo que acababan de operarle una pierna por problemas circulatorios: *“Yo, para animarme”* —me decía Marco—, *“antes de que me anestesiaran le dije al cirujano que estaba tan tranquilo, porque aquello no tenía importancia. Y aquel cabrón, afilando los hierros, me contestó: 'No se haga ilusiones. ¡Esto va a ser una carnicería!'”*.



El año de las luces

## Realidad, humor y vitriolo

*El mundo según Azcona*

**JESÚS ANGULO**

*Hurrengo artikulua Rafael Azonaren lan zinematografikoaren ikuspegi panoramikoa ematea du helburutzat, eta bertan barau Espainako zineman izandako gidoilari onentzat hartzen da. Bereziki azpmarratuko dira zinemaren nunduan eman zituen lehen urratsak eta Marco Ferreri, García Berlanga, Carlos Saura, Trueba eta García Sánchez zinegileekin izandako harremana, bere gainerako obra era barne labur aderezita bada ere.*

**“***Azcona es una especie de grano o barrillo que le salió al cine español a finales de los años cincuenta y ha estado desde entonces inquietante y supurante en la cabeza de nuestros mejores cineastas, obligándoles a rascársela”.*

**(OTI RODRÍGUEZ MARCHANTE)**

Nació Rafael Azcona para el cine muy a finales de los años cincuenta. A él le gusta repetir que hasta entonces nunca se sintió especialmente interesado por el séptimo arte, sino más bien por uno mucho más antiguo: el de la literatura. En más de una ocasión ha declarado, sin duda exagerando, que hasta entonces sólo había frecuentado las salas de cine en tres ocasiones: cuando su madre le llevó contra su voluntad a ver **El signo de la cruz** (*The Sign of the Cross*; Cecil B. DeMille, 1932); para ver una película de temática taurina, **¡Ora Ponciano!** (Gabriel Soria, 1936), a la que le arrastró su padre, muy aficionado a la fiesta nacional; y durante una proyección de **Casablanca** (*Casablanca*; Michael Curtiz, 1943), a la que asistió esta vez por iniciativa propia, aunque, eso sí, más que por razones cinéfilas, porque se proyectaba en la sala en que le dio por entrar a una chica que le gustaba y a la que seguía. Sólo cuando le dio por hacerse guionista, comenzó a interesarse por labrarse una cultura cinematográfica y tuvo que hacerlo deprisa y corriendo. O al menos eso cuenta él.

En la vida real Rafael Azcona Fernández había nacido más de tres décadas antes, en 1926, en Logroño, por entonces una pequeña capital de provincias, seguramente tan aburrida y previsible como cualquiera otra capital castellana y que también como cualquiera otra esperaba para convertirse pocos años después en una más dentro del páramo social de la posguerra española.

Siendo como es el objetivo de este artículo el hablar de sus trabajos cinematográficos, nos limitaremos a señalar que nuestro voraz lector autodidacta, que entre sus gustos juveniles prefería a Baroja antes que a los tópicos Verne o Salgari, comenzó su actividad literaria en 1950, escribiendo poemas para las publicaciones locales *Codal*, suplemento literario de la revista *Berceo*, y *Revista Ilustrada de Literatura e Información*, unos poemas con los que para Manuel de las Rivas, estudioso de su producción poética, “propicia un acercamiento al realismo poético que va a imponerse en los cincuenta”<sup>[1]</sup>. Varios de esos poemas fueron, según confesión propia, inspirados por un desdén amoroso, que en ocasiones ha utilizado como excusa para arremeter contra el Amor (así, con mayúsculas) con su habitual ironía: “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: ‘El matrimonio puede ser confortable, jamás placentero’, dijo Oscar Wilde. En cuanto al amor eterno, Groucho Marx decía que es ése que no hay manera de quitarse de encima. Y de postre, en *La Celestina*, el padre de Melibea da unas voces tremendas acusando al amor de ser la ruina de las familias”<sup>[2]</sup>. Como veremos al repasar su filmografía, efectivamente, Azcona se empeñará siempre en hacer desaparecer toda gota de almíbar a sus historias de amor.

Sus actividades en prosa llegaron más tarde y, si no nos fallan nuestras informaciones al respecto, su primer relato publicado lo sería en 1952, cuando también en *Codal* publica *Del pozo de los recuerdos*. Pero para entonces ya se había

trasladado a Madrid, donde huía del ambiente provinciano de Logroño y pretendía a su vez labrarse un porvenir como escritor.

## Madrid: la lucha por la vida

*“A mí me pasó lo que le suele pasar a tanta gente, a fuerza de leer empecé a escribir y colaboré en algunas revistas y en la radio, y cuando comprobé que en mi pueblo no pagaban por eso me vine a Madrid. No a conquistar nada, sino sencillamente a ver si podía ganarme la vida como escritor, que en mi inocencia me parecía un oficio envidiable, aunque no lo debí ver muy claro porque antes de venir me busqué un trabajo de escribiente, como se decía antes de la invención del ejecutivo, en un almacén de carbones”*<sup>[3]</sup>.

Aquéllos eran años en los que determinados cafés todavía oficiaban de cenáculos literarios y Azcona comenzó a frecuentar el Café Gijón. Como no pudo aguantar mucho tiempo en su almacén de carbones y el Gijón exigía un nivel económico que estaba lejos de poderse permitir, trasladó su pluma a otro más asequible: *“El Varela era un café muy acogedor, muchos de sus habituales utilizaban sus servicios para afeitarse, mi cliente otorrino pasaba en ellos consulta gratis, por un módico precio un pendolista se ofrecía para meterte el árbol genealógico en un grano de arroz, y a petición de dos sacerdotes asiduos del café el establecimiento estaba suscrito al Boletín Oficial del Estado. Por si todo esto fuera poco, el Varela era la sede de unas veladas más o menos poéticas: si uno conseguía actuar en aquellos recitales se le reconocía como poeta con derecho a ocupar una mesa sin la obligación de hacer gasto, e incluso a pedir una jarra de agua; la explicación de este trato de favor habría que buscarla en los llenos que se producían en el café gracias a aquellos recitales, aunque no faltaban derrotistas que achacaban los llenos al frío que hacía en las casas, quizá tenían razón, porque en las casas de la época se estaba fatal, no es que no tuvieran calefacción, es que eran cámaras frigoríficas, uno no entraba en calor hasta que se metía en la cama”*<sup>[4]</sup>.

Para sobrevivir, Azcona tuvo que ponerse a escribir novelas rosas, lo que no deja de ser una ironía si se recuerdan sus reflexiones acerca de la cosa amorosa. Su carrera como escritor comenzó a cambiar cuando se puso en contacto con Antonio Mingote, también habitual del Varela, y éste le animó a mandar algunos artículos a *La Codorniz*, con lo que comenzaría una fructífera relación con una de las publicaciones más excitantes de la época. Su director, Álvaro de Laiglesia, pronto le convirtió en colaborador fijo e incluso le proporcionó un segundo empleo en *Arte y Hogar*, una revista de decoración, terreno en el que Azcona se movía como pez en la pradera.

En *“la revista más audaz, para el lector más inteligente”*, como se autodefinía desde su portada, pasó Azcona años sin duda impagables al lado de los citados De Laiglesia y Mingote, junto a Tono, Cero (seudónimo de Fernando Perdiguero, su redactor-jefe), Chumy Chúmez, Máximo, Rafael Castellanos, Jardiel Poncela y tantos otros. Paralelamente continuó escribiendo y publicando relatos y novelas, cuyo análisis excede las pretensiones de este trabajo. Entre ellos: *Vida del repelente niño Vicente* (1955, basado en su popular personaje de *La Codorniz*), *Los muertos no se*

*tocan, nene* (1956), *Cuando el toro se llama Felipe* (1956), *El pisito. Novela de amor e inquilinato* (1957), *Los ilusos* (1958)... y más tarde: *Pobre, parálítico y muerto*, *Los europeos* o *Memorias de un señor bajito* (todas ellas de 1960).

## Una llamada a *La Codorniz*

Vinculado al movimiento neorrealista italiano, Marco Ferreri había ya visitado España en 1955 para intervenir en la producción de **Toro bravo** (Vittorio Cottafavi, 1957), cuando al año siguiente se instaló en Madrid para intentar vender los objetivos Totalscope, versión italiana de los Cinemascope norteamericanos. Si el éxito comercial no le acompañó en su empresa, su carrera cinematográfica dio sin embargo un giro inesperado.

Un buen día Azcona recibió una llamada en la redacción de *La Codorniz*. Le citaban en la productora Albatros Films, fundada con más empeño que medios económicos por Ferreri. Éste había leído su novela *Los muertos no se tocan, nene* y quería llevarla al cine. Como queda dicho, Azcona era hasta entonces opaco a las influencias del cine, de modo que la propuesta no dejó de producirle estupor, sobre todo tratándose de adaptar una breve novela que se desarrollaba toda ella en un velatorio y con una visión de la muerte no precisamente amable y, desde luego, totalmente “incorrecta”. No obstante, Azcona aceptó, no sin antes advertir a aquel extravagante productor italiano que no tenía la menor idea de lo que era escribir un guión cinematográfico. Se puso a ello, mientras Ferreri buscaba el dinero necesario para sacar el proyecto adelante y se peleaba con la censura para conseguir que fuese aprobado el guión. No se consiguió ni lo uno ni lo otro, con lo que su primera incursión en el cine concluyó con un trabajo sin remunerar y un considerable mosqueo por parte de Azcona.

Pese a todo, ambos se embarcaron en un nuevo proyecto, que, a propuesta de Ferreri, debía basarse en un guión más “amable” para poder conseguir la autorización de la censura. No sé qué estarían pensando nuestros dos hombres, porque se pusieron manos a la obra a escribir la historia de dos recién casados que llegan a Zaragoza en plenas fiestas del Pilar. Como no encuentran habitación en ningún hotel, intentan consumar su matrimonio en los lugares más insospechados, con lo que lo único que consiguen son multas y reprimendas. Finalmente, se ven obligados a escapar al campo, donde consiguen dar rienda suelta a sus, por otro lado legítimos, deseos. Por supuesto, la censura no tuvo la menor duda en mandar el guión a la misma papelera. Años después, la película se acabó realizando, trasladada esta vez la acción al Pamplona de los Sanfermines, con lo que se evitaba implicar a la santa patrona en tan descabelladas andanzas, dirigida por Ignacio F. Iquino y bajo el título de **Un rincón para querernos** (1964).

Como la arrolladora simpatía del italiano no era suficiente aliciente para que nuestro incipiente guionista se embarcase en nuevos proyectos cinematográficos con él, tuvo más que dudas a la hora de aceptar la siguiente propuesta: un largometraje documental que había de rodarse en las islas Canarias. Una *suite* en el Castellana Hilton, con un productor italiano y el propio Ferreri (arropados por una docena de jóvenes aspirantes a actrices, pollo asado y champaña) y los correspondientes billetes

de avión para Tenerife consiguieron vencer sus reticencias.

Tras semanas de localizaciones y escritura del guión, el dinero del productor se acabó y con él el documental. Ni siquiera podían volver a la península. Días después Azcona conseguiría que le proporcionasen un billete de vuelta (esta vez en barco) y dejó a Ferreri encerrado en la isla.

Azcona había abandonado *La Codorniz* y su situación económica no era precisamente boyante, así que cuando Ferreri consiguió volver a Madrid, aceptó, es de suponer que con serias dudas, la nueva propuesta de su compañero de infortunios: adaptar su novela *El pisito*, aunque esta vez le convenció de que olvidase sus veleidades de productor y se dedicase a buscar financiación por otro lado y se encargase personalmente de la dirección del film.

## Ahora, sí

Tras los intentos fallidos de Ricardo Muñoz Suay para que UNINCI produjese la película (algo de lo que siempre se lamentó y que el propio Muñoz Suay vio con el tiempo como el origen del fin de la productora, más atenta a mantener su pureza ideológica que a olfatear por dónde podía el cine español buscar una salida), Isidoro M. Ferry accedió a financiar **El pisito** (1958) desde su productora Documento Film, al tiempo que asumía la labor de co-director. 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.



El pisito

Inspirada la novela original en un suceso verídico sucedido en Barcelona, narra la historia de un joven que accede a casarse con la anciana dueña del piso en el que está realquilado para así poder heredar los derechos de inquilinato, única forma de conseguir un piso propio para poder casarse con su novia, a la que ya se le ha ido volando la juventud. Es ella precisamente la instigadora final de tal apaño, aunque ambos se encuentren con la sorpresa de que la anciana mejora notablemente (parecía tener ya un pie en la tumba) a raíz de su flamante cambio de estado. Cuando finalmente expira la anciana, el protagonista, como Nino Manfredi en la espléndida secuencia del ajusticiamiento de **El verdugo / La ballata del boia** (1963), lejos de ver solucionados sus problemas parece dirigirse al matadero.

**El pisito** fue un auténtico bombazo en el cine español. Aparentemente en la línea

del realismo inaugurado por Bardem y Berlanga con su *opera prima*, **Esa pareja feliz** (1951), el guión de Azcona se diferencia radicalmente de ese “neorrealismo a la española” en el tono. Lo que en la apuesta de Bardem y, sobre todo, Berlanga había de trasfondo amable, se torna en manos de Azcona y Ferreri en un retrato de la realidad repleto de negrura.

El guionista aporta a la película, no sólo una extraordinaria capacidad de observación de la realidad que le rodea, sino también un exquisito distanciamiento de sus personajes, lo que provoca inevitablemente dejar al espectador sin el más mínimo asidero, sin respiro. 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. En realidad **El pisito** no es sino un catálogo de víctimas de una sociedad desesperanzada.

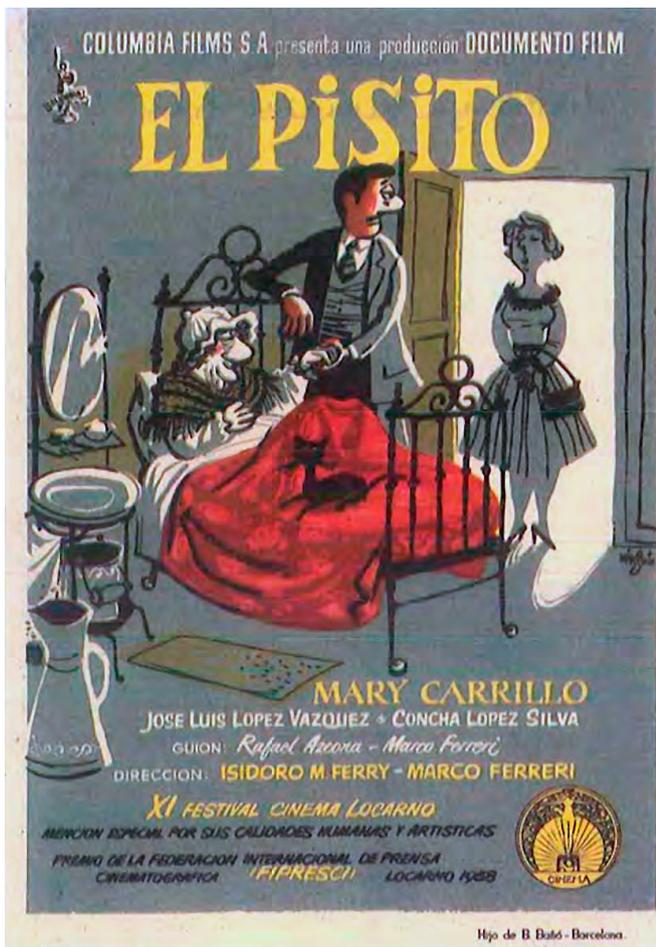
Ferreri, del que siempre ha dicho Azcona que si pudieron hacer juntos una obra tan vasta (diecisiete películas), fue porque pensaban igual en casi todo, se adapta perfectamente a la historia. El novel director opta por los planos-secuencia, rehuendo un uso indiscriminado del montaje y consiguiendo con ello acentuar el citado distanciamiento. Era el primer zarpazo, todavía tímido y con claras reminiscencias costumbristas, si se compara con el contundente derechazo al hígado que supondrá la segunda aventura conjunta del binomio Azcona-Ferreri.

Si **El pisito** está basado en un hecho real, la novela que dio pie a **El cochecito** (1960) partió también de una escena real, en este caso observada por el propio Azcona: “*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!””.

Basada, pues, en el relato *Paralítico* (aparecido primero por entregas en el diario *Arriba* y más tarde, ya en forma de libro, con otros dos relatos bajo el título de *Pobre, paralítico y muerto*), la película parte de la frustración de un anciano (José Isbert, espléndido, para el que desde el principio Azcona y Ferreri diseñaron el papel), que se siente marginado de las actividades de sus amigos al no poder disponer del cochecito de inválidos con el que ellos asisten a los partidos de fútbol u organizan excursiones. De pronto don Anselmo se convierte en un marginado, por el hecho de no ser un impedido. Lógicamente, su familia se niega a comprar el ansiado cochecito a don Anselmo y, con no menos lógica, éste les envenena, añadiendo medio litro de matarratas al cocido, y consigue el flamante vehículo que ha de arrancarle de la



soledad.

Azcona y Ferreri no pudieron mantener el título en el que habían pensado desde el principio (“Todos somos paralíticos”, que como ha repetido Azcona se acercaba mucho más a lo que quería decir con su historia), por obvios problemas de censura, del mismo modo que se debió cambiar el final concebido inicialmente. En éste, don Anselmo asistía a la salida de los cadáveres de los familiares de su casa, para huir a continuación y ser detenido por la Guardia Civil. Sin embargo, las trabas de la censura obligaron a añadir un final en el que don Anselmo, arrepentido, llamaba a su casa por teléfono para advertir del envenenamiento, dándose a la fuga con su ansiado vehículo, para ser, igualmente, detenido poco después por la benemérita. Esto sin contar las

secuencias eliminadas del montaje final por los propios autores para aligerar la sordidez de una historia que, sin duda, intuían problemática ante su paso por la omnipotente censura. Aligeramientos que no impedían que **El cochecito** exhibiese una negritud sin paliativos, que borra de un plumazo los restos costumbristas de **El pisito**, para caer de lleno en el más despiadado esperpento.

En múltiples ocasiones Azcona ha negado que él haga humor negro, afirmando que simplemente se ha dedicado siempre a retratar la realidad tal como la ve a su alrededor. En todo caso ambas afirmaciones no son contradictorias, sobre todo en la España de los años cincuenta, como demuestra la forma en que el propio Azcona describe la pensión de la madrileña calle del Carmen, en la que vivió durante algún tiempo al poco de llegar desde Logroño: *“Llegué allí porque me la recomendó un amigo de Logroño que había vivido en ella mientras preparaba unas oposiciones a Correos; al parecer aquella pensión estaba especializada en opositores a Correos. La criada era una enana, la cocinera una señora octogenaria, totalmente calva, y el dueño un homosexual vergonzante y encantador, Paquita se llamaba. A la criada enana la llevaban constantemente al hospital con desgarros de vagina, porque los opositores, excitados por la visión de unas modistas que los provocaban desde el piso de abajo, en cuanto se descuidaba la atacaban”*<sup>[5]</sup>. Simplemente España era de por sí negra y, como diría Azcona, bastaba mirar, algo que él practica con tanta pasión como inteligencia.



El cochecito

Parece ser que antes de que Ferreri se decidiese a realizarla, Azcona le había ofrecido esa posibilidad a Berlanga. Sin embargo, éste no se sintió atraído por la idea — *“esa cosa de ortopedia, no me gustaba”*<sup>[6]</sup>— y pensaba que el relato no tenía materia suficiente para un largometraje. Hay que tener en cuenta que para entonces Azcona ya había colaborado por primera vez con Berlanga. Ambos escribieron conjuntamente el guión de **Se vende un tranvía** (1959), que dirigió Juan Esterlich, con la supervisión del propio Berlanga, y que fue concebida como episodio piloto de una serie de televisión, que no pasó de esta primera entrega.

Tras algún intento infructuoso, **El cochecito** fue producida por Films 59, la productora de Pere Portabella, con el mismo equipo que había trabajado poco antes en **Los golfos** (Carlos Saura, 1959). Tras recibir el Gran Premio de la Crítica en la Mostra de Venecia de 1960 y el Gran Premio “Humor Negro” en París, en 1961, la película fue exhibida en numerosos festivales (Punta del Este, Londres, Melbourne, Nueva York...), algo bastante menos usual entonces que en nuestros días. Pese al éxito de crítica y su buena acogida internacional, según Portabella la película supuso la ruina de Films 59.

Sin embargo, no todas las críticas fueron favorables para **El cochecito**. Salvando las lógicas reticencias de la crítica más oficial, llama más la atención un artículo

firmado por San Miguel y Erice<sup>[7]</sup>, en el que, tras alabar **El pisito**, los autores critican la huida del supuesto realismo social de aquélla, que se produce no sólo en **El cochecito**, sino también en la posterior **Plácido** (1961): *“No se acepta la presentación directa de la realidad. Es necesario hacerla trágica, deformándola, para que parezca insólita; y esto, a fuerza de repetirse vuelve a hacerse popular, a cobrar su verdadera dimensión: la de la realidad cotidiana. El monstruo es aceptado por la sociedad; porque si ella puede sentirse responsable ante un hombre desdichado, no le ocurre lo mismo con los monstruos. De éstos sólo es responsable la naturaleza (...). Esta deformación de la realidad, a medio camino entre lo grotesco y lo trágico, este descubrir el absurdo para reencontrar lo cotidiano puede llegar a convertirse en puro método, en fórmula vacía”*. Evidentemente, nos encontramos con la misma miopía que sufrió UNINCI cuando rechazó, por parecidos motivos, la producción de **El pisito**, proveniente, además, de los mismos planteamientos ideológicos, una izquierda incapaz de sacudirse su pesada carga dogmática.

En los dos primeros trabajos conjuntos de Azcona y Ferreri se detectan ya muchas de las constantes temáticas no sólo de sus posteriores colaboraciones, sino también de la carrera de Azcona como guionista: la preferencia por las clases medias a la hora de localizar socialmente sus historias, la tendencia a la coralidad, el humor negro, el distanciamiento para con sus personajes, la ironía, la presencia de la muerte, la galería de disminuidos físicos que puebla su cine, la soledad, el desencuentro entre los dos sexos, la marginación, el claro rechazo de las instituciones (en ambos casos la familia ante todo, pero más adelante, de forma más diáfana el clero, el ejército y los poderes económicos), la presencia expresa del ciclo biológico, la vejez (a la que con el tiempo se añadirá también la infancia, fuera como aquélla de los mecanismos de poder)...

Con **El cochecito** concluye la etapa española de la filmografía de Ferreri —entre las dos citadas, había realizado otra película, **Los chicos** (1960), sin duda la menos lograda de las tres—, pero no su colaboración con Azcona, que se extendería, básicamente en Italia y Francia, hasta 1988.

## El regreso de Berlanga

Después de cuatro años de inactividad, debido a los problemas de censura generados por la realización de **Los jueves, milagro** (1957), Luis García Berlanga retoma su filmografía con la colaboración de Azcona. Tras la escritura conjunta del guión de la ya citada **Se vende un tranvía**, Berlanga y Azcona trabajaron juntos en varios proyectos que, por diversas razones, no llegaron a ver la luz: “Caronte”, versión libre de **El último caballo** (Edgar Neville, 1950), “Los aficionados”, que muchos años después sería retomado por ambos en **La vaquilla** (1985) y, al menos, un tercero titulado “Dos chicas de coro”.



Plácido

**Plácido** parte de una idea original de Berlanga, a partir de la que Azcona y él trabajaron en un primer tratamiento de guión. Como Azcona debía partir a Italia para trabajar en el episodio de Ferreri para el film **Le italiane e l'amore**, supervisado por Cesare Zavattini, Berlanga escribió el guión con José Luis Colina y José Luis Font, contando incluso con la intervención en los diálogos —aunque no aparece acreditado— de José Luis Sampedro. Cuando Azcona regresó de Italia el guión se encontraba empantanado, por lo que fue él quien le dio la forma definitiva.

**Plácido**, que en principio debería haberse llamado “Siente un pobre en su mesa” —título que no permitió la censura por su excesiva explicitud—, muestra una telaraña de acciones en el marco de un día de Nochebuena en una pequeña ciudad castellana. En el marco de una “piadosa” campaña navideña, bajo el lema de “Siente a un pobre en su mesa”, el microcosmos social que representa a la citada localidad se siente obligado a hacer un ejercicio de caridad, que no es sino un acto general de hipocresía, en el que se sortean pobres que han de gozar por un día de los manjares que normalmente les están vedados. Paralelamente, el atribulado Plácido tiene que compatibilizar el transporte con su recién adquirido motocarro de parte de la comitiva de festejos, con el empeño de pagar la primera letra de su vehículo antes de que vaya al protesto.

Apoteosis de la corralidad, no es de extrañar que sólo el buen saber hacer de Azcona pudiese hacer llegar a buen puerto un guión en el que las acciones paralelas son infinitas, los personajes secundarios tienen todos ellos una entidad trabajada hasta el último detalle y la conexión entre todo ello tiene que estar medida hasta el milímetro. Azcona lo consigue y, posiblemente, el guión de **Plácido** es no sólo uno de sus mejores trabajos, sino además el más complejo desde un punto de vista técnico. Pero es que precisamente en este terreno es donde el guionista ha desplegado sus mejores dotes profesionales a lo largo de su carrera.

Azcona ha dicho siempre que para retocar cualquier cosa de un guión, hay que estudiar muy mucho las consecuencias que ello puede tener en el resto de la historia. Esto, que parece tan evidente, y sin duda lo es, se convierte en algo de importancia capital en el caso de los trabajos de Azcona, porque si algo llama la atención de sus guiones —desde el punto de vista de su construcción interna— es su cálculo milimétrico a la hora de dotarles de un ritmo interno de una perfección endiablada. Como es sabido, el método preferido de trabajo de Azcona es hablar largamente, durante el tiempo que sea necesario, con el director de turno, preferentemente en cafés o restaurantes. Sólo cuando todo está claro en su cabeza, cuando todo está atado y bien atado, se pone a escribir. Y ésa es la parte de su trabajo que menos le gusta, pero en la que brilla como nadie. Por eso tiene que saber el final de sus historias cuando se pone a escribir. Detesta las sorpresas. En palabras del propio Berlanga: *“Si tú sabes que hay un principio y un final, una historia y unos personajes, te resulta más fácil hacerlo rápido, pero de todas formas la escritura rápida es otro don que Rafael posee. Cuando nos reuníamos en un café para hablar de una secuencia y la dejábamos esbozada, él iba a su casa y al día siguiente, o cuando fuese, llegaba con la secuencia entera perfectamente dialogada y acabada”*<sup>[8]</sup>.



Plácido

Es por ello que quizás sea **Plácido** la quintaesencia de su labor como guionista. Por eso también su afirmación de que *“es preferible partir del cuento y de la novela corta, para desarrollarlos, que del inacabable novelón, condenado fatalmente a la poda”*<sup>[9]</sup>.

La película sufrió los “lógicos” cortes de censura, tardó en estrenarse y, según cuenta Berlanga, fue retirada de la cartelera tras su primera semana de exhibición por orden ministerial, pero el éxito de crítica fue abrumador. Para Guarner, la película *“aparece con el paso de los años, como el retrato al minuto más fiel, riguroso y aterrador de la absoluta incomunicabilidad de los españoles de los años sesenta. Si había cuarenta personajes, había otros tantos discursos, ferozmente aislados, estancos, impenetrables”*<sup>[10]</sup>.

Respecto a la filmografía de Berlanga, **Plácido**, como más tarde y aún en mayor medida **El verdugo / La ballata del boia**, barre de su cine el trasfondo amable, conciliador, que había caracterizado su cine hasta ese momento, para hacerle llegar a lo que Gubern califica gráficamente de *“sainete con cianuro”*<sup>[11]</sup>.

1963 es el año de **El verdugo / La ballata del boia**, pero también del episodio **La muerte y el leñador / Le Mort et le bûcheron / Morte e il boscaiolo**,

igualmente dirigido por Berlanga y que formó parte de un largometraje que debía inspirarse en fábulas de La Fontaine y en el que también intervinieron Hervé Broberger, al tiempo productor y motor del largometraje, René Claire y Alessandro Blasetti. El *sketch* de Berlanga-Azcona, sin duda el más interesante de los cuatro, retoma el universo coral de Plácido, esta vez trasladado a los barrios populares madrileños. En la historia de un organillero, que debe de enfrentarse a todo tipo de trabas para ganarse la vida con su pesado instrumento, hay *gags* impagables como aquél en que un policía pincha los globos de una vendedora ambulante porque no puede admitir “formas obscenas” o la meada de su burro en la piscina del Parque Sindical, que provocó las iras de miembros del Opus Dei, que vieron en ello una burla a su mascota. La represiva sociedad española que está a punto de hacer que su protagonista se cuelgue asqueado de una torre de tendido eléctrico, constituye como en Plácido, un entorno agresivo e insolidario, que volverá a hacerse evidente en la que es la obra maestra de Berlanga: **El verdugo / La ballata del boia**.

**El verdugo / La ballata del boia** es, ante todo, la historia de un rosario de renunciadas, las que progresivamente la sociedad, nuevamente hostil, miserable e insolidaria, obliga a asumir a su protagonista como pago a su pertenencia a ella. José Luis, un gris empleado de funeraria, se verá obligado a casarse con Carmen, la hija del anciano verdugo, para legalizar sus relaciones (impagable la secuencia en que los sacristanes de la iglesia hacen desaparecer en un periquete alfombras, flores, velas y demás ornamentos de la boda de lujo que ha precedido a la suya, y a los que él no tiene derecho); tendrá que solicitar el macabro puesto de su suegro, para poder, como funcionario, acceder a una vivienda de protección oficial; renunciará a sus planes de emigrar a Alemania para labrarse un futuro digno; y, finalmente, deberá ejercer su oficio cuando ya se había acostumbrado a no ser reclamado para ello.

Aunque el claro alegato contra la pena de muerte que se contiene en el film no fuese, efectivamente, el tema básico de **El verdugo / La ballata del boia**, éste fue, sin embargo, el que produjo más escozores en un régimen que acababa de ajusticiar al militante comunista Julián Grimau y a los anarquistas Granado y Delgado, máxime si tenemos en cuenta que la película tuvo una extraordinaria acogida en la crítica del país, así como un reconocimiento en el extranjero que se tradujo, por ejemplo, en el Gran Premio de la Crítica Internacional con el que fue premiada en la Mostra de Venecia. Para siempre quedará grabada en la retina de los espectadores la penúltima secuencia, en la que un plano largo en rotundo picado sobre el desolado patio de la prisión se detiene, mientras un grupo de funcionarios acompañan a un aparentemente tranquilo condenado, al tiempo que el iluso verdugo tiene que ser prácticamente arrastrado unos pasos detrás.

## **Cuatro películas y media o a vueltas con la autoría**

Colocados frente a una filmografía tan extensa como la de Rafael Azcona, ante un artículo como éste que pretende ofrecer un panorama general de su obra, se podría objetar que en él existe un claro desequilibrio al dedicar gran parte de su, por otro lado insuficiente, extensión a tan sólo cuatro largometrajes y un mediometraje. La razón, compartible o no, no es aleatoria. Creo que en las primeras colaboraciones de Azcona con Ferreri y Berlanga ya se pueden ver las líneas generales de lo que será con el tiempo la filmografía del que, sin ninguna duda, puede ser considerado como el mejor guionista español de todos los tiempos.

Queda dicho que las principales constantes temáticas de su cine ya están presentes en sus primeras películas. Si se me apura, diría que ya lo están en los dos filmes españoles de Ferreri, lo que ni mucho menos impide que todo un torrente de matices vaya goteando a lo largo del resto de sus trabajos, alcanzando en muchas ocasiones momentos magistrales. Pero lo que es indudable, es que cualquier cineasta que se hubiese visto envuelto en la autoría de cuatro títulos como **El pisito**, **El cochecito**, **Plácido** y **El verdugo** / **La ballata del boia**, merecería ya, tan sólo por ello, ser colocado entre los más importantes de nuestra cinematografía.



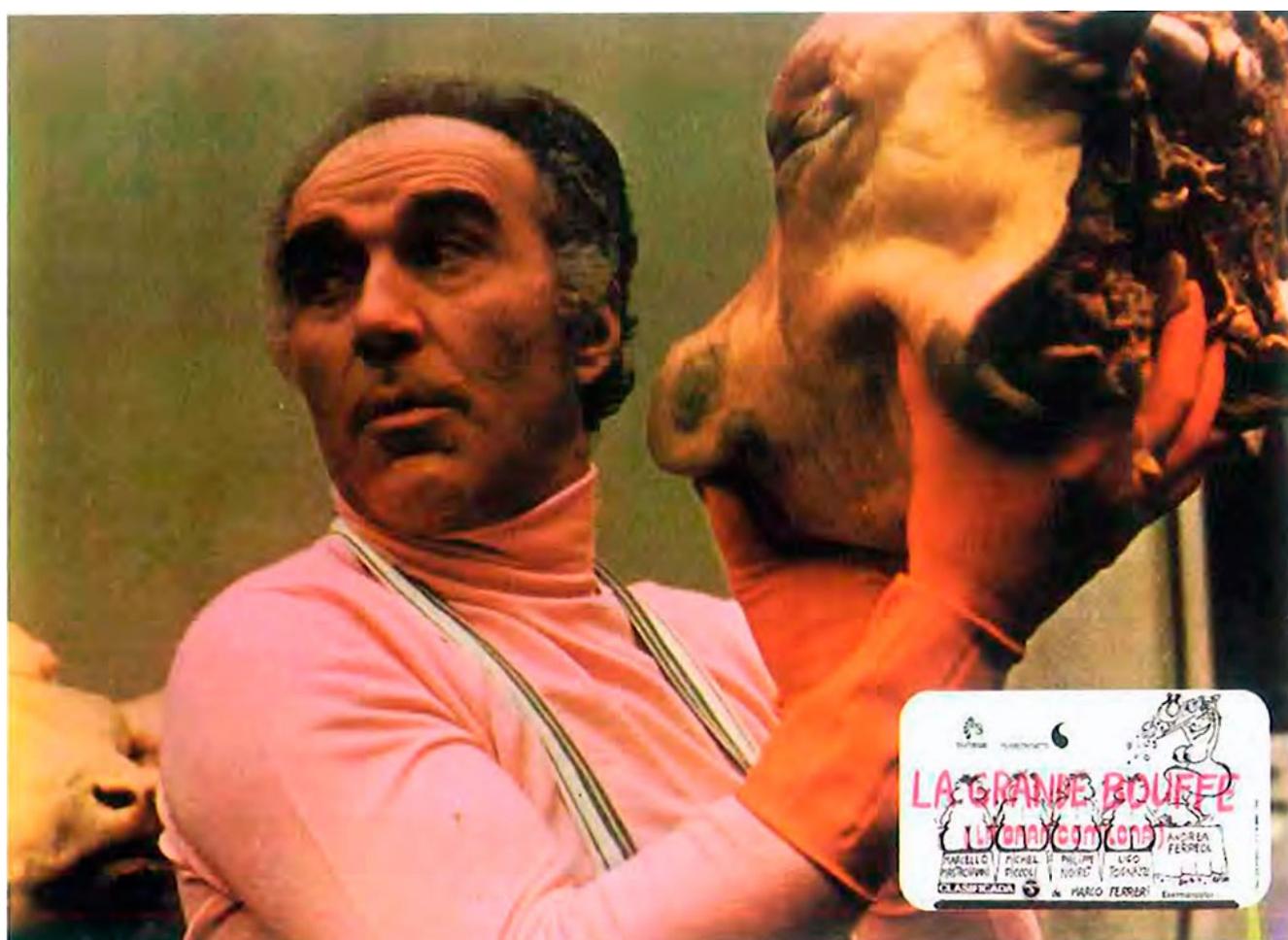
El verdugo / La ballata de boia

Se podría decir de Azcona que es uno de los pocos guionistas españoles a quien nadie negaría el calificativo de autor. Seguramente los dos filmes que Ferreri hace con Azcona son más parecidos a los dos citados de Berlanga, que a gran parte de su obra posterior. De la misma manera, **El verdugo / La ballata del boia** está más cerca de **El cochecito** que de la mayoría de los posteriores, o anteriores, trabajos de Berlanga.

Suele decir Azcona que la película es del director. Sin embargo hoy cada vez es más cuestionada la teoría según la cual la autoría recae siempre en el realizador. Sería interminable la lista de productores que han dado a sus trabajos una impronta personal, sea quien fuere el encargado de realizar sus proyectos; de directores de fotografía que han sabido otorgar a sus trabajos una luz o una atmósfera que trasciende la heterogeneidad de las distintas películas en las que han intervenido; de actores que con su presencia han marcado el cine en el que han desarrollado sus interpretaciones, más allá de quienes les dirigiesen en uno u otro momento; y, por supuesto, de guionistas que han creado un mundo propio a lo largo de sus carreras. Si en un símil ya tópico se puede decir que el realizador cinematográfico se puede comparar a un director de orquesta, en el sentido de que es él el que aglutina y da

coherencia al sonido final de su orquesta, no podemos olvidar que la historia de la música está llena de ejemplos de solistas que con sus voces o instrumentos han arrastrado tras su genialidad a las orquestas más afinadas.

Efectivamente, las películas son de sus directores, pero “no sólo” de ellos. El propio Azcona apuntala esto último, no sé si de forma tan inconsciente como parece, cuando afirma que el guionista debe limitarse al sustantivo, porque el adjetivo, en cine, debe de crearse desde la imagen. Evidentemente. Lo que ocurre es que el adjetivo no tiene ningún sentido si no es como complemento del sustantivo. Quizás de esta conciencia se deriva gran parte de su mérito como escritor de guiones. Azcona sabe muy bien que “*una película es mucho más literaria que un guión*”<sup>[12]</sup>. Por eso se niega a hacer literatura, escribe guiones<sup>[13]</sup>. Es, efectivamente, el escritor invisible de sus películas, pero su invisibilidad da alas a los realizadores con los que trabaja, aunque no siempre éstos hayan sabido echarse a volar con ellas.



Sus guiones están poblados de personajes de carne y hueso que crecen con sus historias, que, a su vez, alcanzan una coherencia apabullante. O dicho en palabras del propio Azcona en declaraciones al diario *El País* (15-11-1998): “*Tengo dos reglas de oro: en primer lugar, los personajes deben cambiar en el transcurso de la película, y segundo, por muy brillante que sea la secuencia, si se puede caer en el montaje, me deshago de ella en el guión. ¡Ah!, y no escribo ciencia-ficción*”.

## Azcona-Ferreri: una historia moderna

La colaboración cinematográfica entre Azcona y Ferreri no sólo no se detiene con la marcha de éste a Italia, sino que todavía se extenderá durante veinticinco años más, entre 1963 y 1987. Si ya desde su país Ferreri le había reclamado en 1961 para que escribiese con él el guión de su episodio en **Le italiane e l'amore / Les Femmes accusent**, y el año anterior le había acreditado como guionista en la película de aventuras **El secreto de los hombres azules / Le Trésor des hommes bleus** (Edmond Agabra, 1960), de la que Ferreri era productor —aunque parece que se trató tan sólo de una acreditación para solucionar problemas burocráticos derivados de su carácter de coproducción hispano-francesa—, sería a partir de **L'ape regina / Le Lit conjugal** y **Se acabó el negocio** (*La donna scimmia / Le Mari de la femme à barbe*), ambas de 1963, desde cuando se afianzase definitivamente el celebrado binomio.

Las dos películas citadas se emparentan todavía de forma nítida con sus trabajos en España. La negrura, que nunca abandonará de una forma u otra su posterior cine en común, se mantiene todavía dentro de su vocación de crónica de una realidad fácilmente reconocible. Sólo la mirada deformada de sus autores nos remite, como en **El cochecito**, al esperpento y, con él, al distanciamiento que ambos habían practicado desde **El pisito**. Estas dos vitriólicas historias en torno a la lucha de los sexos, apuntan ya la que será una de las constantes de sus obras. Protagonizadas ambas por su actor fetiche (Ugo Tognazzi), en la primera asistimos, como el título indica, a la ceremonia de destrucción de la hembra hacia el macho, una vez que aquélla ha conseguido asegurarse la fecundación, mientras que la segunda —uno de los títulos más duros, por evidentes, de la obra de Ferreri— se centra en la explotación de una “mujer-simio” por parte del hombre.

Azcona siempre ha rechazado las acusaciones de misógino con que tantas veces se le ha obsequiado. Más bien ha reconocido que nunca ha conseguido entender a las mujeres. De hecho, si la “abeja reina” que acaba destruyendo a Tognazzi en **L'ape regina / Le Lit conjugal** se emparenta, a lo bruto, con las mujeres “castradoras” de **El pisito** y **El verdugo / La ballata del boia** y a muchos de los personajes secundarios femeninos de las primeras películas de Azcona, la protagonista de **Se acabó el negocio** es la víctima de la ambición de su compañero. Como más adelante la castradora (esta vez sin comillas) protagonista de **La última mujer** (*L'ultima donna / La Dernière femme*, 1976) se opondrá a la protagonista de **El harén** (*L'Harem / Le Harem*, 1967), que acaba siendo víctima a su vez de los hombres a los que pretende dominar.

Los temas centrales del cine de Ferreri seguirán remitiéndonos a las constantes del cine de Azcona en general: la incomunicación, la soledad, un fuerte escepticismo social, la muerte, la visión descarnada del sexo e incluso la obsesión por lo biológico y lo escatológico, aunque en esto último haya que reconocer que Azcona no llegaría por sí solo a los niveles que alcanzaría con Ferreri, sobre todo en la desesperanzada

**La Grande Bouffe / La gran abbuffata** (1973), uno de los filmes más *kamikazes* de la historia del cine<sup>[14]</sup>.

Sin embargo, entre ambos cineastas se iría produciendo un cierto alejamiento, si no temático, sí en lo que respecta a su relación con la realidad. Mientras Azcona continúa situando su mirada a ras de acera, Ferreri comienza a alejarse de la realidad con una cada vez más acusada tendencia a la estilización, sumiéndose progresivamente en un universo abstracto y plagado de simbologías.

El primer aviso está ya en **L'uomo dai cinque palloni** (1964), del que, por cierto, Azcona dijo en su día que quizás era el que más le gustaba de todos los guiones que había escrito<sup>[15]</sup>. En esta insólita película, el protagonista llega a obsesionarse con el límite de la capacidad de aire que puede contener un globo, algo por naturaleza indescifrable y que le llevará finalmente al suicidio.

Pero donde esa estilización tomará carta definitiva de naturaleza será en **Dillinger ha muerto** (*Dillinger è morto*, 1968), basada en una vieja idea original de Azcona, que, según ha contado Muñoz Suay, Azcona y él estuvieron tentados durante un tiempo de dirigir conjuntamente. En este film, asistimos a la escenificación del tedio de su protagonista, un fetichista Michel Piccoli (la pasión por los objetos es otra de las constantes tanto del cine de Ferreri como del de Azcona) que acabará asesinando a su esposa dormida sin ninguna motivación especial. Un personaje, por cierto, que tenía ya su antecedente en el que Tognazzi interpreta en **Il dovere coniugale**, segundo episodio de **Marcia nuziale** (1966).

En un camino hacia la desolación más absoluta, por los raíles de la estilización, la simbología y la abstracción, se situarán **El semen del hombre** (*Il seme dell'uomo*, 1969), **La audiencia** (*L'udienza / L'Audience*, 1971), **La Grande Bouffe / La gran abbuffata**, **No tocar la mujer blanca** (*Touche pas la femme blanche / Non toccare la donna bianca*, 1974), **La última mujer, Adiós al macho** (*Ciao maschio / Rêve de singe*, 1978), y **Los negros también comen / Come sono buoni i bianchi / Y'a bon les blancs** (1987), todas ellas contenedoras de historias sin salida, simbolizadas en esta última por el acto de antropofagia que llevan a cabo los negros africanos, zampándose a los miembros de una organización humanitaria que se acercan a ellos para ayudarles, pero que, para su desdicha, han dilapidado por el camino los víveres que les llevaban y a los que acaban sustituyendo muy a su pesar.

Ya en 1968 Ferreri decía de Azcona: “A él le gustan mucho los detalles y yo ahora quiero manejar personajes lo más abstractos posibles para poder decir más. El llega un momento en que se pierde con eso de seguir a los personajes y cerrar acciones a su alrededor. A mi ahora sólo me interesan los personajes, contar una cosa de la manera más abstracta posible. Mientras que a Rafael le gustan mucho los secundarios, las cosas que hay alrededor, a mí el mundo alrededor de los personajes ya no me interesa”<sup>[16]</sup>. Lo que no impidió que el milanés y el riojano conservasen siempre su mutua amistad como una de sus más preciadas posesiones. Y es que, como dijo el segundo, refiriéndose a Ferreri: “Yo soy monógamo y ya se sabe que no

*hay amor como el primero”.*

## Otros trabajos italianos

Entre 1962 y 1974 Rafael Azcona escribe en Italia, independientemente de sus trabajos con Ferreri, una decena de películas. Una fructífera relación, en suma, con la cinematografía italiana, que se vería recompensada en 1983 con el prestigioso premio Ennio Flaiano al mejor guionista extranjero. De hecho, desde que en 1961 dirigiese el ya citado episodio de Ferreri para **Le italiane e l'amore / Les Femmes accusent** hasta que en 1967 vuelve a España para firmar el guión de **Peppermint frappé**, su primera colaboración con Carlos Saura, su trabajo se centrará en ese país, excepción hecha de sus colaboraciones con Berlanga: **Plácido, La muerte y el leñador / Le Mort et le bûcheron / Morte e il boscaiolo** y **El verdugo / La ballata del boia**.

Azcona escribió con Ferreri el primitivo guión de la que acabaría siendo **El poder de la mafia** (*Mafioso*—, Alberto Lattuada, 1962). El guión, basado en un argumento original de Bruno Caruso, estaba pensado para ser llevado a la pantalla por el propio Ferreri, que quería a Nino Manfredi como protagonista. Al renunciar éste a interpretar el papel, los productores impusieron a Alberto Sordi. Ferreri pensó entonces que el a menudo excesivo Sordi acabaría arruinando la película, por lo que declinó dirigirla, con lo que Latinada se hizo cargo del proyecto. No acabaron ahí los cambios, pues el nuevo director pidió a los guionistas Age y Scarpelli que “amabilizasen” una historia para su gusto demasiado ácida.

El resultado fue, desgraciadamente, el previsto por el realizador milanés. No sólo Sordi sobreactuó dentro de su línea habitual, sino que la historia del siciliano que vuelve de vacaciones a su pueblecito natal y se ve envuelto en las tramas mafiosas, acabó perdiendo todo su tono crítico original. Presentada en el Festival de San Sebastián, obtuvo una Concha de Oro muy protestada por la crítica.

La verdad es que las películas en las que Azcona trabajó en Italia fuera de sus colaboraciones con Ferreri —entre las que se incluye incluso el *spaghetti western* **En el Oeste se puede hacer... amigo / Si può fare... amico / Amigo!... mon colt a deux mots à te dire** (Maurizio Lucidi, 1972)—, no parecen situarse entre lo mejor de su filmografía. Una excepción serían las tres comedias que escribió para Gian Luigi Polidoro, siempre en colaboración con el propio realizador. En ellas pudo dar rienda suelta a su causticidad, desde **Una esposa americana** (*Una moglie americana / Mes femmes américaines*, 1964), en la que Tognazzi interpreta a un gris oficinista en viaje de “negocios” a Estados Unidos, que queda impresionado con el nivel y la forma de vida en ese país, con lo que decide a toda costa casarse con una nativa para así conseguir el ansiado permiso de residencia, hasta las sátiras un tanto fellinianas **Malos pensamientos** (*Fischia il sesso [Instant-Coffee]*) y **Permite señora que ame a su hija** (*Permettete, signora, che ami vostra figlia?*), ambas de 1974. En esta última, Tognazzi vuelve por sus fueros en el papel del director de una modesta compañía de teatro ambulante con la que se empeña en representar los amores de Benito Mussolini con Clara Petacci. La progresiva identificación del director de la *troupe*

desembocará en un final tan disparatado como trágico, muy azconiano.

En todo caso, estos dos últimos títulos nos hacen soñar en lo que podría haber sido, y evidentemente no fue, una colaboración de Azcona con Federico Fellini.

## El mundo de Azcona según Berlanga, o viceversa

Tras **El verdugo / La ballata del boia**, Azcona escribiría con Berlanga el guión de otras ocho películas. Pese a que tanto Berlanga como Azcona consideren el guión de **La boutique / Las pirañas** (1967) como uno de los mejores que han escrito juntos, lo cierto es que esta película, que tuvo que rodarse en sistema de coproducción en Argentina por problemas de censura, no responde finalmente a las expectativas del guión. Éste, según Berlanga la cúspide de su autorreivindicada misoginia, narra la historia de una mujer que, para recuperar a su compulsivamente infiel marido, finge con ayuda de su madre una grave enfermedad.

Con los dos siguientes títulos, guionista y director vuelven por sus fueros. Mientras **Vivan los novios** (1970) entronca en la línea de cine coral, ácido por debajo de su costumbrismo aparente, de sus primeros trabajos en común, **Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size** (*Grandezza naturale*, 1974) se emparentó con esa serie de películas en las que Azcona penetra en la más inhóspita soledad de sus personajes, de los citados trabajos con Ferreri, a varias de sus películas para Saura, hasta llegar a la inclasificable opera única de Juan Esterlich, **El anacoreta / L'Anachorète** (1976).

Se diría que **Vivan los novios** es una variación de *Los europeos*, la novela que Azcona había publicado diez años atrás en París por problemas de censura. En la novela el autor retrata de forma irónica, y con un duro final que hace saltar por los aires el tono humorístico con el que se desarrolla la historia hasta entonces, la reprimida sexualidad de unos españoles que han sido confinados por un régimen mostrenco a las catacumbas de la insatisfacción.

Cambiando la libertina Ibiza, que con tanta fruición visitó el propio Azcona durante largas temporadas, por la ya en boga ciudad de Sitges, la película nos presenta la historia de un López Vázquez que acude allí con su anciana madre para casarse con una Laly Soldevilla que está muy lejos de recordar los esculturales cuerpos de las “suecas”, que tuestan al sol sus costumbres liberales. La muerte de la anciana (¡en una piscina hinchable!) proporcionará a la historia sus tintes negros, cuando la familia de la novia decide ocultar el cadáver para no dar al traste con la ceremonia.



**Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size**

La génesis de **Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size** quizás esté en **La familia feliz**, uno de los episodios de la citada **Marcia nuziale**, en la que aparecen ya unas muñecas con rango de protagonistas. Y digo quizás, porque el tema del hombre que decide abandonar su vida marital para vivir una obsesiva relación con una maravillosa muñeca hinchable, pertenece claramente al imaginario personal de Berlanga, que en alguna ocasión la ha considerado su mejor película.

**Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size** es a la vez una nueva historia de autodestrucción, lo que la vuelve a emparentar con el cine de Ferreri. Por los resquicios de la historia penetra a su vez con fuerza un coro esperpéntico representado por los inmigrantes españoles, que constituyen una particular “corte de los milagros”, que recuerda a los mendigos de **Viridiana** (Luis Buñuel, 1961), en la

secuencia del “secuestro” de la muñeca, desencadenante del trágico final.

Con **La escopeta nacional** (1978) comienza un progresivo deslizamiento de la obra de Berlanga hacia terrenos más amables que, a la larga, daría al traste con la intensa colaboración entre Azcona y él. Dicho por el propio Berlanga tras el estreno de la película: *“Actualmente estoy en una fase de mi trabajo en la que creo que el código de señales entre el film y el espectador debe simplificarse al máximo, hacerse más elemental, más primario, más dentro de lo que tópicamente es un espectáculo. Los personajes deben ser más lineales, más facilones, más arquetípicos... Y hacer con todo ello algo realmente divertido, semejante a las revistas del Martín o La Latina”*<sup>[17]</sup>.

Pese a todo, **La escopeta nacional** todavía mantiene notables dosis de la mala uva de Azcona. Por otro lado el magistral dominio que el guionista siempre ha demostrado a la hora de estructurar los guiones más enrevesados, de encadenar un sinfín de acciones paralelas sin denotar la más mínima arritmia, son lo más valioso de sus últimas películas en común, aunque sus historias se vayan deslizando hacia el terreno más trillado y el tópico más evidente. Los personajes secundarios (nadie como Azcona ha creado una galería de secundarios tan rica en el cine español) pierden matices y son cada vez más planos.

Tras la primera entrega de la trilogía, las siguientes —**Patrimonio nacional** (1981) y **Nacional III** (1982)— abundan en más de lo mismo, perdiendo la capacidad de sorpresa y la frescura de los personajes de **La escopeta nacional**. Berlanga quiere retratar en su saga *“la España arribista y parasitaria que trata de sobrevivir a su desplazamiento histórico mientras asiste, sumida ya en la picaresca, a los últimos años del franquismo y a la transición democrática”*<sup>[18]</sup>. Lo que ocurre es que lo hace con una postura demasiado condescendiente para con sus personajes y en unos años en que las bromas fáciles a las que recurre han perdido efectividad.

Otro tanto se podría decir de **La vaquilla** (1985). En el guión que Berlanga había dejado inconcluso un cuarto de siglo antes (según él escrito en parte con Pedro Beltrán y en parte con Azcona), se contaban las peripecias de una banda cómico-aurina que inadvertidamente pasa del bando republicano al nacional y viceversa, para verse siempre en la tesitura de adaptarse a los himnos de cada uno de los bandos. Cuando finalmente consiguen escapar a Francia huyendo de la contienda, los gendarmes que les detienen les obligan a interpretar “La Marsellesa”. **La vaquilla** acaba siendo más condescendiente y la efectividad irónica de aquel guión pierde gas en aras a un cada vez más gastado costumbrismo, que se volverá a repetir en la historia de industriales turroneiros de **Moros y cristianos** (1987).

La ruptura profesional entre ambos la ha atribuido Berlanga al agotamiento de Azcona y no le falta razón, aunque quizás ese agotamiento esconda un paulatino alejamiento entre dos mundos progresivamente distantes entre sí.

## De la cripta de la memoria

Según ha contado el propio realizador, Saura ya había querido colaborar con Azcona en la adaptación de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, que debía ser producida por Elías Quereja, omnipresente en su cine durante muchos años. Aquel proyecto no se pudo llevar a cabo y el director aragonés llamaría al guionista para que reordenase el guión que, junto a Angelino Fons, había escrito y que daría lugar a **Peppermint frappé** (1967). Azcona se limitó a reestructurar un guión con el que sus autores se encontraban empantanados. Con su siguiente trabajo en común, **La madriguera** (1969), Azcona también se incorpora *a posteriori*, aunque esta vez interviniendo directamente en la escritura del guión, cuando ya Saura y Geraldine Chaplin llevaban un tiempo con él.



La escopeta nacional

De esta forma, Azcona entra en principio un poco de refilón en el particular mundo del director aragonés. En los seis largometrajes en que intervinieron juntos están sin duda presentes varias de las constantes del escritor riojano, desde la mirada un tanto morbosa hacia la mujer y el sexo, una ácida crítica hacia el matrimonio o la familia, una notable crueldad en el tratamiento de determinados personajes o la presencia contundente de la muerte, una muerte pocas veces “natural”. Si

exceptuamos el caso especial de **¡Ay, Carmela!** (que por otro lado fue realizada en 1990, años después de las otras cinco), con Saura se sumerge en un mundo plagado de imágenes oníricas en el que se entronizan la ruptura con la linealidad temporal, el constante juego de las suplantaciones, la dislocación de la frontera entre realidad y fantasía y un cripticismo en ocasiones incluso claustrofóbico.

Como en sus trabajos con el Ferreri posterior a **Se acabó el negocio**, Azcona se ve arrancado de nuevo de la realidad que siempre ha supuesto el sustrato preferido de su mirada. También como con Ferreri, suelta de la mano a sus personajes más populares para pegarse al cogote de una burguesía media que el desarrollismo franquista comenzaba a generalizar. Por último, también como con el realizador italiano, Azcona se ve arrastrado por los meandros del simbolismo.

En el cine de Saura los personajes de Azcona pierden encarnadura. La acumulación de símbolos les convierten en tipos, que en **Ana y los lobos** (1973) llegan a perder el más mínimo pliegue personal. En este film Fernando es una personalización de la religión más ensimismada; Juan, de la sexualidad reprimida y obsesiva; José, del ejército. Los tres se alzarán contra Ana, el soplo de aire fresco (la disidencia frente al régimen) que intenta ventilar la atmósfera asfixiante del viejo caserón familiar (la España franquista), hasta destruirla.

El pasado irrumpe una y otra vez de forma traumática en el presente, provocando una atmósfera de irrealidad. Si Peppermint frappé bascula entre la realidad y la fantasía a los sonos de los tambores de Calanda, en *La madriguera* el pasado va apoderándose del presente hasta dinamitarlo, en **El jardín de las delicias** (1970) se confunden un presente amnésico y un pasado relegado al olvido y en **La prima Angélica** (1974) el personaje de Luis/Luisito hace saltar por los aires la lógica temporal.

De nuevo Saura, como antes Ferreri y Berlanga, es consciente de las notables diferencias entre ambos: *“Azcona es un hombre exigente, trabajador y sensible y su colaboración ha sido fundamental en parte de mis filmes, pero somos personas diferentes y poco a poco nos hemos dado cuenta de que esas diferencias podían empañar nuestra colaboración”*<sup>[19]</sup>.



Aún trabajarían años después en **¡Ay, Carmela!**, pero en esta ocasión Saura buscaba de nuevo, más que el mundo personal de Azcona, su solvencia como guionista. Según él, tenía aparcado hacía tiempo su guión “Esa luz”, sobre la Guerra Civil, cuando vio la obra de Sanchís Sinisterra en que se basa la película. Quiso adaptarla, pero se sentía incapaz de hacerlo solo. Nadie mejor que Azcona para dar “aire” a la historia y poblarla de su particular mundo de personajes secundarios. La génesis del film difiere un tanto, si nos atenemos a la versión de Azcona, que se puede leer en la entrevista contenida en este monográfico.

## Cajón de sastre

En una filmografía que camina con paso firme hacia el centenar de películas, sobra decir que Azcona ha trabajado en el cine español con muchos más realizadores de los citados, que sin duda son los más significativos de la primera parte de su obra. Urge pues acelerar el paso. El espacio apremia.

Vuelto a España para recomponer el atascado guión de **Peppermint frappé**, Azcona simultanea sus citados trabajos con Saura y Berlanga con una larga y fructífera actividad en la que de todo hay. Como muestra, las películas en las que interviene en los últimos años sesenta y la primera mitad de los setenta.

Tras la aventura argentina de **La boutique / Las pirañas**, Azcona va a Barcelona de la mano de Muñoz Suay. Son los años dorados de la Escuela de Barcelona y Muñoz Suay quiere dar entonces viabilidad industrial al selecto movimiento, abriéndolo a la industria cinematográfica madrileña. El intento se llama **Tuset Street** (1968, comenzada por Jorge Grau y finalizada por Luis Marquina, tras el golpe de mano de su protagonista, Sara Montiel, que a su vez intervenía en la producción), una especie de historia del mítico Molino. El resultado acabó estando muy lejos del proyecto original, pero Azcona no se limitó a su colaboración con Grau en este guión. Aunque no figure acreditado en ella, intentó dar forma al caótico material que acabaría siendo **Lejos de los árboles** (Jacinto Esteva, 1963-1970). Parece, sin embargo, que su trabajo no gustó al realizador, y es difícil saber hasta qué punto quedó algo de él en el montaje final. También escribiría otro guión para Esteva, “Ícaro”, una historia ambientada en Ibiza, que no llegaría a realizarse<sup>[20]</sup>.

De vuelta a Madrid, Azcona colabora de nuevo con Querejeta, embarcado en una película de *sketchs*, **Los desafíos** (1969), que dirigieron tres alumnos de la EOC, Claudio Guerin Hill, Víctor Erice y José Luis Egea, a partir de la propuesta del protagonista, el actor norteamericano Dean Sealmier, que corría con los gastos de producción. Aunque parece que Azcona y Erice no se entendieron en el guión del episodio de éste, que según Querejeta acabó escribiendo el realizador en solitario<sup>[21]</sup>, lo cierto es que los tres episodios parten de una propuesta en común: la del sexo como desencadenante de una muerte violenta, algo evidentemente de lo más azconiano.

Inmediatamente Azcona escribe con Antxon Eceiza el guión de **Las secretas intenciones** (1970), que dirige el segundo, también producida por Querejeta. De nuevo sexo y muerte, esta vez en forma de suicidio, se emparentan en el mundo de Azcona, en una película claramente influida por la estética de la *nouvelle vague* francesa, protagonizada además por Jean-Louis Trintignant y Haydée Politoff. Un tema, el del suicidio, presente en muchas otras películas de Azcona: **L'uomo dei cinque palloni** (*Break Up, erotisme et ballons rouges*, 1965), **La Grande Bouffe / La gran abbuffata**, **Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size**, el capítulo de Erice de **Los desafíos**, **El anacoreta / L'Anachorète**, **Belle Époque** (1992)... En la

dureza escabrosa del film, Azcona introduce una genial cuña de humor negro en la secuencia en la que López Vázquez se lamenta al borde de la carretera, mientras en la cuneta arde su coche. Cuando el protagonista le pregunta qué le ha pasado, contesta: “*Nada. A mí, nada. Mi mujer, su madre, su hermana*”, para pedir sin solución de continuidad: “*¿Tiene un pitillo?*”. Cosas de Azcona.

Frente a estos filmes de una u otra forma contra corriente, Azcona empalma cuatro guiones con y para el realizador José María Forqué. Son películas que van desde la comedia de destape al género policíaco, en todo caso salvadas parcialmente de su rotunda vocación comercial gracias al buen hacer de su realizador. Las primeras, traspasadas de una corrosiva crítica a la hipocresía moralizante de la época, especialmente lograda en el retrato del ambiente provinciano de Úbeda en el que se desarrolla **El monumento** (1970) y con toques esperpénticos como el amago de *striptease* de Carmen Sevilla, rodeada de gallinas y melones, en **La cera virgen** (1972). Las segundas, con la muerte una vez más como protagonista: **El ojo del huracán / La volpe dalla coda di velluto** (1971) y **Tarots / Angela** (1973).

El lustro largo se completa, siempre aparte de sus colaboraciones con Berlanga, Saura y Ferreri, con sendos fracasos, tanto comerciales como de crítica, para sus respectivos realizadores: **El poder del deseo** (1975), uno de los agujeros negros dentro de la filmografía de Bardem, y **La adúltera** (1975), primer comportamiento esquivo de la taquilla para con Roberto Bodegas, uno de los integrantes de la denominada “tercera vía”. Entre ambos, **La revolución matrimonial** (J. A. Nieves Conde, 1974), donde las posibilidades del guión de Azcona son desaprovechadas por el realizador de la mítica **Surcos** (1951), muy lejos de sus mejores momentos, aun cuando Azcona tenga a esta película en alta estima.

Avanzados los setenta, Azcona firma, junto con su realizador, los guiones de los dos mejores filmes de Pedro Olea, **Pim, pam, pum... ¡fuego!** (1975) y **Un hombre llamado Flor de Otoño** (1978). Basada la primera en una idea original de Olea y la segunda en la obra teatral *Flor de Otoño*, de José María Rodríguez Méndez, ambas coinciden en mostrar dos negros momentos de la proverbial intolerancia de la historia española de este siglo. La primera, los más crueles años de la posguerra —miseria, miedo y estraperlo—, cuando las esperanzas de la resistencia interna se desvanecen ya; la segunda, los duros tiempos de la dictadura de Primo de Rivera. En ambos casos el poder no se limita a hacer imposible cualquier disidencia política, sino que sirve también de excusa para imponer sus férreas doctrinas morales o los intereses personales más torvos.

En ambas películas sexo y muerte vuelven e estar irremediabilmente unidos. Si Lluís, el protagonista de **Un hombre llamado Flor de Otoño**, es ajusticiado no sólo por su condición de militante anarquista, sino además por su escandaloso alarde nocturno de homosexualidad, Luis, el maquis al que la Paca esconde, es asesinado no por su disidencia, sino por osar acercarse a la más preciada posesión del todopoderoso don Julio. Este último se convierte en merecedor de aparecer en la más

selecta galería de pérfidos de la historia del cine español. El cinismo que proviene de la conciencia del poder ilimitado que detenta, le hace escuchar sin inmutarse de los labios de la Paca: “*Si tengo que acostarme contigo lo haré, pero escupiéndote*”. Julio representa al régimen que ve en cualquier atisbo de oposición, siquiera personal, la lucha del vuelo de la libélula contra la fuerza de un ciclón. En el otro extremo, el padre de Paca, lisiado por culpa de la metralla de una bomba durante el asedio de Madrid, traga la hiel de su odio con tragos de miseria y humillación.

En una conversación entre Juan Esterlich y el productor Alfredo Matas, éste propuso a aquél que dirigiese para él un *spaghetti western* con un presupuesto de catorce millones, a lo que el siempre ingenioso Esterlich contestó que con ese dinero sólo se podría hacer una película que se desarrollase en un retrete. Cuando el realizador le contó la anécdota a Azcona, éste desempolvó de su memoria un cuento que había publicado en *La Codorniz* y que se desarrollaba precisamente en un cuarto de baño. Así nació **El anacoreta / L’Anachorète** (1976), la historia de una autorreclusión, que, rápidamente, Azcona relacionó con la espléndida *Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert. La ascensión extrema de la propia reclusión por parte del protagonista (magistralmente interpretado por Fernán-Gómez) es uno de los filmes más inclasificables del cine español y uno de los guiones más complejos y atinados de Azcona. Una vez más el sexo, en forma de una moderna y voluptuosa reina de Saba, es la causa de la destrucción del mundo durante tanto tiempo cerrado y autosuficiente del protagonista y, en última instancia, de su muerte.



De **Mi hija Hildegart** (Fernán-Gómez, 1977), no fue seguramente su reflexión acerca de las ideas pedagógicas de una mujer que concibe como su único destino en la vida la creación de una mujer perfecta (su hija, educada para ello desde su mismo nacimiento), libre, feminista radical y superdotada, lo que atrajo a Azcona para escribir junto a Fernán— Gómez el guión, basado en *Aurora de sangre*, de Eduardo de Guzmán, a su vez inspirado en un hecho real, ocurrido durante la República. Lo más azconiano de este film, que no figura entre lo mejor de la obra de su tan a menudo genial realizador, es la relación morbosa y enfermiza entre madre e hija. En cierto modo ambos cineastas desaprovechan la ocasión de cargar las tintas en esa madre castradora y egoísta, en cuyas manos su hija no es más que una criatura forjada al margen de la sociedad, por encima de la naturaleza misma. Por supuesto, el experimento no resultará y la criatura será destruida por su creadora.

La entrada de Azcona en la década de los ochenta se produce de la mano del oportunista Pedro Masó. Escribe para él cinco guiones para otras tantas películas: **La miel** (1979), **La familia, bien, gracias** (1979), **El divorcio que viene** (1980) y **127 millones libras de impuestos** y **Puente aéreo** (ambas de 1981), que poco añaden a su obra. En este último año, participa en el guión de **Bésame, tonta** (Fernando González de Canales), a mayor gloria del cantante y actor Javier Gurruchaga.

## Nuevos compañeros de camino

En 1985 Azcona se había distanciado de sus tres más viejos compañeros de viaje. Todavía trabajaría dos años después con Berlanga en *Moros y cristianos*, pero ya entre ambos la sintonía de otros tiempos había ido desapareciendo paulatinamente. Al año siguiente, Ferreri le llamaría por última vez para que participase con él en **Los negros también comen / Come sono buoni i bianchi / Y'a bon les blancs**. Por su parte, su postrera colaboración con Saura en **¡Ay, Carmela!** quedaba lejos, en todos los sentidos, de su obra anterior.

Pero ese mismo año Azcona escribe su primer guión con José Luis García Sánchez, al año siguiente se estrenará como colaborador de Fernando Trueba y, en 1987, de José Luis Cuerda. Particularmente los dos primeros pasarán a formar parte de su “compañía estable”, compañeros no sólo de profesión, sino también de mantel, algo esencial para entender al guionista riojano. Una compañía a la que tendrán el gusto de pertenecer, de una manera u otra, personajes como Manuel Vicent, David Trueba o Manuel Gutiérrez Aragón.

La identificación entre Azcona y García Sánchez fue fulminante y se extiende ya a diez películas y dos episodios de televisión. Pero es que además los nombres de García Sánchez y el mayor de los Trueba se mezclan en la base de los argumentos de las películas de uno y otro. Los tres se reúnen para comer y, de la conversación, van surgiendo las historias que invariablemente el maestro Azcona convertirá en páginas de guión y uno de sus dos compañeros en imágenes. Ha nacido así una nueva etapa en la filmografía de Azcona, que tiene pintas de durar mucho tiempo. Juntos llevan década y media escribiendo y filmando un cine libre, corrosivo, de un humor ácido y una mirada corrosiva. Cada vez son más los espectadores que esperan el último resultado de esas comidas de los jueves.

Tras cinco años de inactividad tras la realización de **Dolores** (1980), un documental codirigido con Andrés Linares sobre **La Pasionaria**, García Sánchez vuelve a la realización con **La corte de faraón** (1985), que supone la incorporación a su cine de Rafael Azcona. Mezclando con habilidad la zarzuela del mismo nombre con la detención y estancia en una comisaría de policía, en pleno franquismo, de toda la compañía, Azcona y García Sánchez dan rienda suelta a una descacharrante e irónica sucesión de *gags*, enlazados con habilidad y servidos por una galería de personajes que nos hacen retroceder hasta el mejor Azcona. En la línea del cine coral que el guionista había desarrollado con Berlanga, pero eliminando buena parte de la amabilidad de sus últimas colaboraciones con el director valenciano, la causticidad azconiana vuelve a enseñorearse de la historia.

Con mayor o menor fortuna, ésa será la línea que siga la frondosa colaboración entre guionista y realizador. Si **Hay que deshacer la casa** (1986) o **El vuelo de la paloma** (1989) quedan a medio camino de sus pretensiones, **Pasodoble** (1988) vuelve a la carga con una notable dosis de iconoclastia. La familia que, expulsada de

su chabola ocupa el museo cordobés en el que en su día vivió el príncipe que tuvo a la abuela como amante, y los conservadores y administradores del museo, ayudados por un par de inexpertos policías en el cerco de los “ocupas”, vuelven del revés el calcetín de la normalidad en una apacible Córdoba. Burla, burlando, la moral sexual, la Iglesia, la autoridad, el poder económico, son puestos en solfa sin piedad.



En brazos de la mujer madura

Si **Tirano Banderas** (1993) hace aguas y se queda simplemente en una aseada traslación a la pantalla de uno de los escritores con quien más a menudo se ha emparentado, y con razón, al escritor riojano, también es cierto que a lo largo del film hay destellos que acercan la escritura de Azcona al esperpento valleincliniano, sobre todo en lo que hace a la construcción de algunos de sus personajes. En descargo de los autores, hay que decir que de lo arduo de la empresa da cuenta la dificultad que siempre lleva consigo la representación del torrente verbal e imaginario del genial novelista y dramaturgo gallego. De hecho, nunca Valle-Inclán ha sido llevado al cine con un mínimo de éxito. El propio García Sánchez lo había intentado años antes, aún con menor fortuna, nada menos que con **Divinas palabras** (1987), la obra que siempre soñó filmar, aunque nunca se atrevió, el mismísimo Ingmar Bergman. Durante mucho tiempo se consideró irrepresentable el teatro de Valle y así permaneció<sup>[22]</sup>. El cine no ha tenido mejor suerte.

Mientras **El seductor** (1995) da la impresión de ser un proyecto no deseado y hecho, por tanto, como para salir del paso, las andanzas de Juan y Pepe en **Suspiros**

**de España (y Portugal)** (1995) y **Siempre hay un camino a la derecha** (1997), ampliadas a una tercera parte sin estrenar en el momento en que se escribe este artículo (**Adiós con el corazón...**, 2000), dan la impresión de todo lo contrario. Las aventuras de estos dos pícaros de nuestro tiempo tienen la vocación de convertirse en una crónica irónica e irreverente de la sociedad española actual.

Entre las dos entregas de la saga, Azcona adapta para él la novela de Vicent **Tranvía a la Malvarrosa** (1996), historia iniciática basada en las experiencias juveniles del autor en Valencia. Fuertemente narrativa (la voz en *off* del narrador, que no es sino el protagonista ya adulto), evoca una sociedad sofocante en lo político y religioso, de la que ese protagonista escapa a través de su iniciación al sexo y sus primeros pasos en la literatura. Una historia poblada de personajes entrañables, miserias que se van desvelando en toda su crudeza, el conocimiento de una sociedad miserable e intolerante y duros contactos con la realidad, como la asistencia a la ejecución por garrote de un asesino retrasado mental, condenado por la violación y asesinato de una niña.

Azcona no había frecuentado demasiado la televisión. En 1983 colaboró en los guiones de algunos de los capítulos de la serie de Mario Camus “Los desastres de la guerra”. Por otro lado, en Italia trabajó en dos ocasiones para Maurizio Scapano, en “Don Chisciotte” (1984), versión de la novela de Cervantes que también adaptó al teatro para él, y en “Adriano, ritratto di una voce” (1988), basado en *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Para García Sánchez ha escrito los respectivos guiones de los dos episodios que éste dirigió para la serie producida por Fernando Trueba “La mujer de tu vida”. Se trata de **La mujer infiel** (1989) y **La mujer cualquiera** (1992). Desde 1998 ambos planean hacer una serie televisiva, en capítulos de una hora, basada en relatos breves de Manuel Vicent. Ambos, director y guionista, han mostrado en más de una ocasión su preferencia por las “distancias cortas”, por lo que habrá que esperar que el proyecto fructifique.

Con Trueba como realizador, Azcona ha colaborado en tres largometrajes, todos ellos situados en la primera mitad del siglo XX. Si **El año de las luces** (1986) se sitúa en los primeros años de la posguerra y **Belle Époque** (1992) en los días previos a la proclamación de la Segunda República, **La niña de tus ojos** (1998) nos traslada a la Alemania nazi, durante la Guerra Civil española. En todas ellas, en mayor medida en la oscarizada **Belle Époque**, se reivindica un espíritu libertario con especial énfasis en el terreno sexual. Son los tres filmes de un optimismo vital, que no desdice su afilada crítica a las costumbres más pacatas. A la sordidez, vista desde la mirada iniciática de su adolescente protagonista en **El año de las luces**, se contraponen con rotundidad la *joie de vivre* que reina a lo largo y ancho de **Belle Époque** y, en cierto sentido, entre la *troupe* cinematográfica de **La niña de tus ojos**. Quizás no exista entre Trueba y Azcona la afinidad personal que se percibe entre este último y García Sánchez, pero en todo caso la personalidad de ambos se complementa con una fortuna que augura nuevos proyectos en común.

**El bosque animado** (1987) es la primera de las dos colaboraciones hasta el momento entre Azcona y José Luis Cuerda. Basada en la novela de Wenceslao Fernández Flórez, es una historia a mitad de camino entre cierto costumbrismo y una marcada tendencia hacia lo fantástico, que Azcona maneja con su habitual maestría, aunque lejos de sus momentos más ásperos. Algo parecido ocurrirá, en otro registro, en **La lengua de las mariposas** (1999), situada en la Galicia rural de los meses anteriores al estallido de la Guerra Civil. Esta vez las ansias libertarias, representadas por el viejo maestro que interpreta Fernán-Gómez, se verán cruelmente abortadas por la aparición del incipiente nuevo régimen, que concita, por medio del terror, las adhesiones más vergonzantes. Azcona construye un guión sin fisuras, algo en absoluto sencillo si tenemos en cuenta que partía de tres narraciones distintas del novelista gallego Manuel Rivas.

## Otros trabajos

Desde finales de los ochenta hasta el presente, la actividad de Azcona alcanza a otra amplia nómina de realizadores con los que en ningún caso ha trabajado en más de una ocasión. Los títulos son **El pecador impecable** (1987), único largometraje del productor, cortometrajista y crítico Augusto Martínez Torres; **Soldadito español** (1988), del pocas veces interesante Antonio Giménez Rico; **Sangre y arena** (1989), de Javier Elorrieta, nueva versión de la novela de Blasco Ibáñez (y van...), cuyo guión escribió con el desaparecido Ricardo Franco; **Gran slalom** (1996), un film fallido del más que apreciable Jaime Chávarri; **La Celestina** (1996), versión demasiado académica y preciosista de la obra de Fernando de Rojas, a cargo de Gerardo Vera; **Pintadas** (1997), de Juan Estelrich, Jr.; **En brazos de la mujer madura** (1997), de Manuel Lombardero, adaptación un tanto frustrada de la novela de Stephen Vizinczey; **Una pareja perfecta** (1995), nueva adaptación, esta vez de *Diario de un jubilado*, de Delibes, dirigida por Francesc Betriú.

Entre ellas, escribe el guión de **El rey del río** (1995), a partir de un argumento de García Sánchez y Gutiérrez Aragón, única película de este último en la que ha participado hasta el momento. Se trata de una nueva historia iniciática, centrada en el recorrido de César desde la infancia a la juventud. César, que se sabe, en silencio, adoptado por los que se suponen sus padres, vive su llegada a la edad adulta en un mundo personal, en el que la fantasía y el sexo son bazas determinantes. Azcona adapta su lenguaje a un tono apacible donde todo ocurre de alguna manera en los sótanos de la consciencia. Finalmente César elegirá el camino del triunfo, alentado por el brillo del poder de los vecinos y el rechazo de Elena, dejando atrás a Fernando, el hermano que, él sí, permanecerá en el pueblo, junto al río.



El rey del río



El bosque animado

## Azcona no es liposoluble

**José Luis Cuerda  
con agradecimiento**

*Ez da gauza erraza Rafael Azconari buruz hitz egitea. Ez eta adiskidetasuna edo miresten profesionala obiapuntuat hartuta ere. Agian hori oraindik ere zailagoa da, Azconari ez baitaio gustatzen besteek berari buruz hitz egitea, eta are guxiago laudorioak.*

**A**zcona no es liposoluble. Esto conviene decirlo cuanto antes. Le gustará como a todos, digo yo, que juzguen sus actos favorablemente; pero no se disuelve, me consta, en los aceites de los halagos, sean estos vaselina perfumada con Heno de Pravia o pringue de orza. Al revés. Yo he visto cómo se pone correoso, tenso, cuando se le masajea con las tales. Por eso, sabido eso, escribir —siempre que a alguien le dicen que escriba sobre alguien es para que diga cosas buenas del segundo alguien— sobre Azcona es, en el mejor de los casos, una descortesía y, si a uno se le va un poquito la mano, hasta una agresión. Pero ocurre, qué le vamos a hacer, que, de vez en cuando, publicaciones escritas, sonoras o audiovisuales, se acuerdan de Azcona y solicitan a quienes se supone que le conocemos profesional o personalmente que

arremetamos contra él con delicadas zalemas. Ocurre también que esas mismas publicaciones, cuando van de oficio, es decir, cuando ejercen el sacrosanto, apremiante, incontenible y lapidario imperativo de la crítica, que es a lo que se dedican a diario muchas de ellas, se ciscan en Azcona, en sus antepasados, hasta el neolítico, y en quienes le rodeamos accidental o devotamente. *Malgre tout*, y en estas contradicciones, no peores que la vida en cualquier caso, ni más traidoras que el amor —sangrienta hipóbole éste, perdóneseme el excursio—, uno se sienta fiente al portátil, me refiero al ordenador o máquina computadora de precio muy elevado y de transporte embarazoso, en tren Talgo, camino de Cartagena, y en este hotel de Ontinyent, en donde continúo la venta de saberes que se me suponen, y en Zaragoza y en Barcelona, donde lo terminaré a la postre, para cantar a Azcona como al mejor de los hombres, después de mi abuelo Julio, de la Chata del Duque y del Jesucristo de mediana edad —el que va de los veinticuatro a los veintinueve años, le calculo yo; el de antes de estropearse, en definitiva—. Y es esto así en Azcona por las razones que siguen, si acierto a razonarlas.



(Con respecto a mi abuelo Julio, a la Chata del Duque y al Jesús Cristo de mediana edad no creo que sea éste el sitio de explicarme más o mejor; pero puedo hacerlo por *e-mail*, si hubiera interés considerable, que lógicamente lo dudo).

Azcona es todo un hombre. Ya sé que, dicho así, puede dar miedo. Pero no hay para tal. Azcona es hombre al máximo, en condición superlativa y desde que se levanta hasta que se acuesta. Sin claudicaciones éticas, sin caídas en postraciones metafísicas y sin demasiado esfuerzo ni un considerable capital dinerario acumulado. Esto que acabo de escribir no lo había leído nunca predicado de Azcona. Así que espero que a los editores de la revista les guste y a los lectores también.

Es que hablar de lo que yo sé del hombre Azcona —lo que desayuna, lo que come, a qué horas anda por casa y con quién se le puede encontrar cuando no está en ella, cuál es su número de teléfono, por qué tiene bolsas debajo de los ojos, qué películas, qué novelas le gustan— no me da la gana. Me parece una impudicia. Una bellaquería y una traición. Máxime si ni siquiera sé, como es el caso, si me van a pagar por estas líneas.

Y hablar de su sabiduría como guionista lo van a hacer otros aquí, en *Nosferatu*, por delante y por detrás de mí, mucho mejor que yo. Lo digo porque ellos, los que harán tales cosas, son “firmas” que han estudiado muchísimo el cine —les debe de gustar eso— y porque cobran por escribir. Suelen hacerlo.

¿Por qué he aceptado empero este encargo? Porque, dado por hecho que Azcona se sentirá agredido, abochornado y quebrado como caña por lo que los doctos y yo escribamos, voy a ver si por lo menos acierto a decir lo que los demás, que en esto de las letras —de donde maman— se la cogen con papel de fumar para no perder ni pie, ni compostura, ni ripio, no se atreven a decir.

Azcona inventó el idioma. En Logroño. Poco después, si no me equivoco, que Berceo. Pero fue él el que lo inventó. Porque lo de Berceo, sin filología aprendida, no se entiende. Azcona vio las cosas, vio al hombre, vio las cosas que decía, hacía y sentía el hombre y les adjudicó palabras. Un montón. Distintas todas. Algunas rarísimas: “Tilonorrinco”, “espiritrompa”, “misericordia”, “cólico”. Después vio que, combinadas éstas, resultaban la mayoría de las veces desconcertantes. Por ejemplo: “Te comprendo”. ¿Qué querrá decir?



**La lengua de las mariposas**

Inventado el idioma, vio, pues, Azcona, que, para que aquello no resultase un baile macabro de malentendidos y juegos florales había que matizar las palabras con contextos dentro del mismo lenguaje y con gestos corporales. E inventó la acción. Gracias a Azcona nos movemos todos. Por dentro y por fuera. Se nos mueven las ideas, las pasiones, los párpados y el miembro. Se nos mueven con cierto sentido,

quiero decir. O sea que excluyo el baile de San Vito, el calambre y la agitación, ese movimiento tan de moda que, como un espejismo más, nos hace creer que nos desplazamos por el simple hecho de no estarnos quietos. Cuando no es verdad.

E inventadas las dos columnas del guión: Diálogo y acción —*et verbum caro factum est, et habitabit in nobis*— Azcona inventó la verdad.

La verdad renacuaja. Es decir, la que ni tiene buen color, ni excesivo tamaño. La que se acomoda a las charcas y aspira, como mucho y si no se la come antes un lucio, a salir con el tiempo al aire y a dar saltos cortos, de rana. Y a hacerse oír, cuando entra en celo, con voz de Pepe Isbert.

La verdad azcónica —también podría decirse agónica— da para poco. Para tener convicciones de mediano alcance y lustre nulo, para ser honrado —inútil y risiblemente honrado— y para, alcanzado el éxito, dentro de sus dimensiones, comer cocina tradicional y hacer un par de viajes al año a casas rurales. Al extranjero, cada tres años y con la mujer de uno, no con otra.

La verdad azconiana ha tenido y tiene, aunque sea más un estorbo que otra cosa, sus secuaces sin llegar, obviamente, a constituir iglesia y sin predicadores, Dios nos libre. Ni siquiera el propio Azcona. Él menos que nadie. Los que siguen la verdad azconiana son ineficaces y poco felices, y si miran al suelo no tropiezan; pero si alzan la vista sí tropiezan. Se ríen. Y se complacen en hallazgos como el peine, el tenedor y el mondadientes, sin desdeñar la radio y la luz eléctrica. Que son avances reales. Como el tren.

Y la verdad azconiense puede tener la belleza de la pana, del pubis, de una pastilla de jabón Lagarto, de tres churros un poco calientes, de un gato dormido. Del románico. De una madre de mediana edad a solas con su hijo. Es una verdad que también puede llegar a consolar, pero con torpeza, sin la virtud, el vigor, la trapacería y el aparato con que lo hacen las verdades grandes, las religiones y las banderas.



**La lengua de las mariposas**

Lo azconiforme informa mucho más de lo que Azcona el púdico será nunca capaz de reconocer ya que penetra de sí las cosas suyas tan irremediabilmente que, de estar él a no estar en guión de película de un mismo director, el guión lo siente y el producto es sustancialmente otro. El de Logroño afirma que produce sus letras a brochazos. Que todo el cine es, contra la novela o la poesía, brocha pura y que los adjetivos son siempre del director. Algo de verdad hay en todo eso, que Azcona juzga con tino normalmente las cosas de este mundo; pero no es menos verdad que el sustantivo y el verbo, que son del guionista, permiten, inducen, determinan a veces e impiden otras las adjetivaciones. No sería adecuado, por ejemplo, decir que la iglesia católica es justa o que a la derecha le concierne el progreso o el hombre. Y tampoco es verdad que, cara al director, el indómito logroñés se produzca como puta. Nada de eso. Insobornable Azcona, no admite bajadas de guardia ni derivas inapetecidas en ningún caso. Y es muy de alabar el perfecto estado de funcionamiento de su aparato detector de mierda, aquel que Hemingway recomendaba que todo escritor llevase siempre en la cabeza, y que lo mantuviera avizor e inmodificable por más golpes que le diesen.

Es Azcona, y alabarle en ello el gusto sería escaso reconocimiento, escrupuloso olfateador de bajezas morales con especial finura olfativa para detectar las imposturas de los sentimientos que, derivadas en sentimentalismo criminal, consiguen tan buena clientela como daño hacen a la justa comprensión de lo humano. Es este tipo de infección especialmente aborrecible en tiempos en los que las corrientes de pensamiento más aceptadas y mejor apreciadas en la subasta son las que cuantifican y

ponen coste al hombre, a sus obras, a sus necesidades. Con lo que cualquier acercamiento al ser humano del que no se derive utilidad contable será despreciado por utópico y retardador del verdadero progreso, del progreso fetén de hoy en día. El atajo más eficaz para conseguir convencer de que las cosas son así y así están muy bien es sustituir en cualquier orden lo complejo por lo simple. El sentimiento por el ternurismo. La justicia por la caridad. El juicio por la glosa. La humanidad por la nación.

Por último, si no fuera por mi abuelo Julio, por la Chata del Duque y por Jesucristo en su edad mediana —aunque a Jesucristo estoy por quitarlo— Azcona, Rafael Azcona, como lleva por título el pasodoble que le compusiera tan retrechosamente el maestro Bernaola, sería no sólo el hombre superlativo, sino el precipitado químico más perfecto de la creación por encima, sin duda, de la Bolsa de Valores, del tigre, del chorlito, del arco iris, de los cirros, o de las Lagunas de Ruidera. Mejor que el aeroplano, incluso.

La perfección de Azcona —y yo creo que no me paso— es perfecta. Y se advierte, para que se fije en ello quien lo vea, en cómo anda —sin caerse, primero un pie y luego el otro—, en cómo respira —sólo cuando le hace falta oxígeno y sin darse cuenta—, en cómo come o bebe, de tal manera que sacia su hambre y su sed con el mero hecho de comer o beber. Y todo porque Azcona tiene la medida exacta del hombre, el peso que le corresponde al hombre y adecúa sus funciones biológicas al mantenimiento mismo de la vida. No se puede pedir más. Aunque él, a mayor abundamiento, como mi abuelo Julio y la Chata del Duque —si hay que igualarlo a ellos para terminar *en beaute* yo lo igualo— quedará incluso en la memoria de los otros cuando deje de vivir en las horas de la tierra. Perfecto. Amable. Indisoluble en la pringue, que hasta al pasado pringa.



La niña de tus ojos

## Trabajando con Rafael

**Fernando Trueba**

*Truebaren arabera, Azconarekin lan egitea inoiz gertatu zaion gauzarik onenetakoa izan da, maila pertsonalean zein profesionalean. Azconak berarekin batera zenbait proiektutan gidoia idazteko hainbat saialditan huts egin ondoren, azkenikj elkarlanari ekin zioten **El año de las luces** (1956) filmarekin.*

**C**onocí a Rafael Azcona, si la memoria no me falla —y últimamente lo hace a menudo— en 1982. Oscar Ladoire y yo estábamos escribiendo una comedia que, en nuestra mentalidad tardoadolescente, soñábamos que sería algo entre **Con faldas y a lo loco** (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) y Blake Edwards. Allí es nada. Atascados en algún punto de su rocambolesca trama, decidimos acudir al que considerábamos, simplemente, el mejor de los guionistas. Y así nos citó en uno de los bares o cafeterías de su barrio que constituyen su territorio habitual. Con la amabilidad e infinita paciencia que le caracteriza, se escabulló como pudo. Una frase que recuerdo de aquel primer encuentro y que le oiría decir más veces, años después, era: “*Yo no sé qué es un gag*”. Nos dijo de todas las maneras posibles que ése no era su género y, ante nuestra insoportable insistencia, acabó despidiéndose de nosotros,

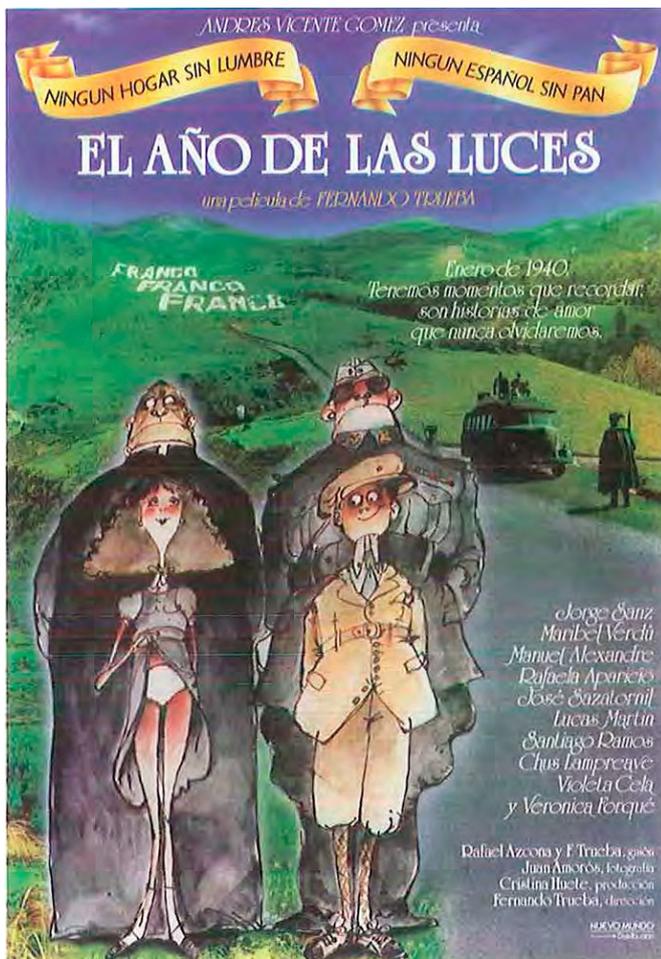
ya entrada la noche, con un “*Cuando tengáis una historia pegada a la tierra, llamadme. Yo sólo escribo películas de garbanzos*”. Y se perdió en la noche, dejándonos consternados.

Nunca hicimos aquella película. Ni siquiera acabamos aquel guión. Pasaron un par de años, debía ser el 84, cuando le llamé por segunda vez. No recuerdo muy bien qué historia le propuse escribir conmigo. Lo que sé es que era otra comedia “a la americana”, si puede decirse. Charlamos de ésa y otras historias. Entre ellas yo le conté la historia de un amigo mío, Manolo Huete, que éste me había contado años atrás en un bar, antes de yo haber dirigido ninguna película, y que yo soñaba con hacer algún día, pero que por entonces consideraba carísima e irrealizable por ser de época. A Rafael le encantó la historia de Manolo. Pero de nuevo me dio calabazas. Subiéndome al taxi, en el Paseo de la Habana —lo recuerdo como si fuera ayer— me dijo: “*Cuando quieras hacer la historia de Manolo, llámame*”.

Aquella comedia que no recuerdo no se hizo nunca, pero hice otra comedia, para Andrés Vicente Gómez, **Sé infiel y no mires con quien** (1985). Mientras rodábamos, Andrés, encantado con la adaptación y la proyección diaria del rodaje, me preguntó si tenía algún otro proyecto. Le conté la historia de Manolo y le gustó. Le dije que tenía que escribirla con Rafael Azcona, y le pareció bien, y, por primera vez en mi vida, aún no había acabado una película y tenía otra en proyecto. Así que, terminado el rodaje, mientras yo montaba **Sé infiel y no mires con quien** por las mañanas, por las tardes me reunía con Rafael en uno de “sus” cafés. A la tercera va la vencida.

Pasamos tres semanas hablando de la historia de Manolo, de sus personajes, de la época, de qué cosas debían conservarse de la historia real y cuáles no. Aunque de lo que más hablábamos era de otras cosas, de cine, de libros, nos contamos nuestras vidas. Descubrí que Rafael era un hombre de una curiosidad infinita y que estaba al día de los últimos libros y las últimas películas. Para mi estupor, durante esas primeras semanas Rafael nunca sacó un lápiz, ni un papel, ni —por supuesto— una grabadora. Yo no me atrevía a preguntar cuándo íbamos a empezar, sin darme cuenta de que ya lo habíamos hecho. Además no me importaba cuánto se prolongase pues disfrutaba como un enano de aquellas tardes de charla. De pronto un día Rafael me suelta: “*Creo que ahora ya sé qué película quieres hacer*”. Y sacó un cuadernito mínimo y comenzó a tomar notas. Durante los siguientes días, fue anotando la escaleta de la película, la estructura de la historia. Y cuando ésta estuvo más o menos completa, Rafael se presentó con las primeras páginas de guión. Cada día me daba a leer las páginas escritas. Hablábamos sobre ellas, y luego pasábamos a discutir las secuencias siguientes. Al otro día las páginas discutidas estaban modificadas con las reflexiones que hubiésemos hecho incluidas y tras ellas venían redactadas las escenas nuevas. Y así hasta que el guión estuvo terminado. Fue **El año de las luces** (1986).

Ése es el método Azcona. Al menos el que yo conozco. He oído decir que Rafael es reacio a las famosas reescrituras. Él mismo lo dice. Pero es que cuando Rafael termina un guión, ese guión ha sido reescrito día a día. Es una cosa que tiene en



común —no la única— con Billy Wilder. Su primer guión es un guión definitivo. Porque jamás hace eso que hoy se conoce como “Sólo es una primera versión, ya lo reescribiremos”. Esa primera versión definitiva es el resultado de varios meses de trabajo.



Belle Époque

En **Belle Époque** (1992), el método fue muy parecido, con la variante de que éramos tres. Rafael, José Luis García Sánchez y yo. Los tres habíamos iniciado una comida semanal que se ha prolongado durante casi diez años. En una de aquellas comidas, Rafael nos planteó: *“Deberíamos tener una coartada para estas comidas, porque si no la gente va a pensar que nos estamos divirtiendo y ya sabéis que nada ofende más al ser humano que la felicidad ajena”*. Y el pretexto fue escribir un guión. Y así, durante cerca de año y medio, el centro de conversación de aquellas comidas fue la historia de Fernando, Manolo y sus cuatro hijas. Cuando Rafael ganó el Goya al mejor guión se lo entregó al restaurante al que siempre hemos sido fieles.

Aunque a día de hoy se siga considerando al director el “autor” de una película — en vez del “ejecutor”, que es lo que realmente somos—, yo desafío a cualquier integrista de la “política de los autores” a imaginar qué serían la obra de Berlanga, Saura, García Sánchez o Trueba sin Azcona para que se le cure su momentánea ceguera.

Por lo que a mí respecta, debo reconocer que trabajar con Rafael es una de las cosas mejores que me han sucedido en la vida, personal y profesionalmente. Y aunque a él le guste dar todo el crédito a los directores y decir que los guiones no son más que una herramienta de trabajo, yo creo que Rafael ha hecho la mejor literatura producida en nuestro país en los últimos cuarenta años del siglo xx y espero que no

decaiga en el siglo XXI. De entrada, no hay más que abrir un periódico por cualquier página para ver que éste se parece bastante más a un argumento de Rafael que a la dichosa película de Kubrick.

Pero, sintiéndolo mucho, debo interrumpir éste artículo, porque hoy tengo comida con Azcona y no quiero llegar tarde.



El verdugo / Lo ballata del boia

## De seudónimos y antónimos

*Entrevista con Luis García Berlanga*

**Fernando Trueba**

*Luis García Berlanga Azconari buruzkio kidekotasunakj eta desadostasunak gogoratzen ditu, izan ere Espainiako zinemaren historian izan den harremanikj aberatsenetakoa ezan baitzuen berarekin mend-aurdenez baino gehiagoz. Zinegileak berrogeita hamarrek zinema aldarrkatzeko aukera ez du galduko eta hirurogeiko hamarkadan izandako zenbait neurri legegile deitoratu zituen, bere ustez Espainiako industria zinematografikoa pikotara bidali zutenak.*

**B**erlanga ha decidido retirarse definitivamente del cine, tras el estreno de **París - Tombuctú** (1999), algo que vive como una auténtica liberación. Hace poco se lo decía al decorador Gil Parrondo<sup>[1]</sup>, al tiempo que se mostraba extrañado de que éste siguiese manteniendo su extraordinario ritmo de trabajo al borde de los ochenta años, la misma edad con la que el propio Berlanga ha decidido cerrar su filmografía.

Preguntado sobre su ya conocida afirmación de que los años cincuenta —a finales de los cuales Azcona comenzó su colaboración con el cine— fueron una de las dos épocas doradas del cine español, se lanza a recordar sus teorías al respecto.

Luis G. Berlanga: Los años cincuenta fueron para mí la edad de oro del cine español, junto con el cine de la República. Este último supuso el paso de la época muda al sonoro, que tan bien describía Carranque de Ríos en su novela *Cinematógrafo*, así como el primer y único intento positivo de industrializar el cine español por parte de esa romántica y picara bohemia española anterior a 1932. Fue cuando se fundaron las grandes compañías Citesa y Filmófono y estudios como los de Aranjuez. En esos breves años de la República se hacen ya películas muy estimables, como **La verbena de la Paloma** (1934), de Benito Perojo, o las primeras de Sáenz de Heredia o Marquina, y viene gente extranjera, como Guerner<sup>[2]</sup> y otros técnicos que consolidaron la industria española. Fue una época fundamental para lo que siempre he creído que debería ser el cine español, algo fundamentalmente industrial para que las películas se fuesen convirtiendo luego en arte e incluso en cultura a la larga. Los cincuenta son por descontado para mí la segunda edad de oro del cine español, porque entonces se rompen todas las ligaduras que teníamos respecto a los géneros históricos y patrióticos, dentro de los que había películas bien hechas, porque subsistía íntegra la industria, que no desmanteló el franquismo. Teníamos siete estudios o decoradores que eran los mejores de Europa. En aquello, por supuesto, tuvo gran importancia la Escuela de Cine y los cineastas que salimos de ella, pero por otro lado tuvo el contrapunto negativo de las Conversaciones de Salamanca, que, más o menos, nacieron de gente de la Escuela y del Partido Comunista. De allí nace una voluntad de romper con todo el panorama de lo que se hacía entonces. Pero, a la larga, nos habíamos cargado totalmente la industria. Tuvimos la “buena-mala suerte”, de que el Director General de Cine, José María García Escudero, fuese un enamorado de todos nosotros. Toda la legislación que hizo este hombre, que venía del franquismo, hizo que acabásemos desembarcando en un cine nacido del ministerio, que es lo que ha jodido todo.

No es que se pueda generalizar diciendo que todo lo que se hace en los sesenta sea una porquería. En los sesenta ha habido, como ha habido siempre, dos o tres grandes películas por año, diez o doce buenas películas, treinta o cuarenta aceptables y el resto francamente lamentables. Al tiempo que se cierran las ventanas de lo histórico, lo religioso y lo dramático, se abre un nuevo campo a la comedia española que había balbuceado durante esos primeros años del franquismo. Entonces explotan películas como **Historias de la radio** (1955) y me permito también meternos a nosotros. Se trata de una comedia muy autóctona. El neorrealismo nos influyó, pero había más influencia, por lo menos en mí, del sainete español, que es un género totalmente ibérico. Por ejemplo, Arniches es un hombre al que no se le ha dado todavía la talla que merece. Es un género distinto de los que se hacían hasta entonces. Pero en los sesenta la comedia desemboca casi en su totalidad en el españolito que va

a las playas a buscar a la sueca. Surge, si no la libertad sexual, una alegoría de que el español había estado reprimido a todos los niveles: políticamente, sexualmente, todo..., en la que se ve el infierno al que había estado sometido ese españolito, que de repente podía encontrar a unas señoras maravillosas, que además se querían acostar contigo.

Esa ventana que se abrió de repente, enmascarada de un neorrealismo que en realidad no lo era, ocupaba un territorio fronterizo, un territorio comanche, que perduró y perdura. Aún se mantiene en los sesenta ese hilo que había nacido en los cincuenta, pero ya se rodea de un espesor paralelo y además, poco a poco, va entrando la política de subvenciones y desaparecen los estudios de cine, que son parte fundamental de esa infraestructura tan necesaria.

**Nosferatu:** ¿Qué opinión te merece la ya tópica teoría de que Azcona proporciona con su aparición a tu cine una dosis de mala uva, de la que, en cierto modo, se supone que carecía tu cine anterior, más dado a un tratamiento más amable y humano de los personajes?

**Berlanga:** Rotundamente, no. Por ejemplo, una película como **Novio a la vista** (1954), que se supone tan dulce y tan simpática, muestra, como en mis películas anteriores, que siempre hay alguien que quiere alcanzar algo que no consigue y es víctima de las trampas de la sociedad. De hecho, a propósito de mi última película se ha hablado de la clásica mala leche de Berlanga. Lo que sí pudo traer Azcona fue un acercamiento a lo que podría llamarse humor negro, que en este país se ha confundido, porque es un término inglés que no me gusta. Pienso más en la palabra esperpento. Rafael aporta ese esperpento, que sería lo más grotesco, algo muy ibérico que forma parte de nosotros desde toda la vida: desde Goya y la picaresca, hasta Solana. Pero con aquello que se dijo de que Azcona trajo una carga —grande o pequeña— de mala uva a mis películas, nunca he estado de acuerdo. Desde pequeño siempre he sido un solitario, no digo amargado, pero por lo menos absolutamente inadaptado a la sociedad, que no me gustaba nada. Todo mi cine, con Azcona y sin Azcona, el anterior a Azcona y el posterior a Azcona, ha sido así. Incluso mi última película ha sido considerada cuarenta mil veces más de mala uva. De ella los periódicos han dicho que no dejaba títere con cabeza en España. No creo que ninguno de los dos haya aportado al otro mala uva, aunque tampoco me gusta el término. Se trata más bien de insatisfacción y ganas de diseccionar y abrir en canal esta sociedad que no nos gusta. Los dos teníamos perspectivas parecidas. Azcona y yo somos dos personalidades similares en muchas cosas y un poco distantes, e incluso antagonistas, en otras. Lo que sí que nos ha unido ha sido el no gustarnos lo que sucedía en este país.



Plácido

**Nosferatu:** A diferencia de **El pisito** y **El cochecito** que parten de relatos de Azcona, sin embargo tus películas parten todas de una idea original tuya en la que Azcona y tú escribís un guión.

**Berlanga:** Lo que ocurre es que tú unificas argumento y guión. En Francia, y también en Italia, se señala aisladamente en los títulos de crédito quién es el dialoguista. No es que yo haya obligado a Rafael a trabajar a partir de mis ideas. De hecho, he querido adaptar varios de sus cuentos, pero siempre me ha dicho que no, aunque algunos de ellos sí que los hizo, bajo la dirección de otro. Conmigo no quiso. Decía: “No, no. La idea tiene que nacer de ti”. Es más, cuando ahora veo la versión de teatro que se ha hecho con **El verdugo**, en algunos medios decían: “la adaptación de *El verdugo*, de Azcona”. En uno llegó a aparecer como “dirigida por Azcona”. Siempre ha habido mucha confusión sobre este tema. Reflexionando sobre estos pequeños errores, que supongo que nos dan igual a ambos, llegué a la conclusión de que lo justo sería poner en todas las obras (las que he hecho con Azcona, pero también las que he hecho con otros) “idea de Berlanga, guión de Azcona y Berlanga y diálogos de Azcona”, aunque la división no siempre era tan clara.

**Nosferatu:** Varios de vuestros guiones nunca llegaron a realizarse. Uno de ellos es

aquel que bajo el título, creo, de “Caronte”, suponía una versión libre de **El último caballo**<sup>[3]</sup>.

**Berlanga:** Ése es un proyecto que nos ofreció Benito Perojo a Bardem y a mí. Primero habíamos escrito una versión de la zarzuela “Los bohemios”, pero al final acabamos escribiendo el guión de **Novio a la vista**. Yo hubiera rechazado esa nueva versión de **El último caballo** y ahora lo volvería a hacer. No quiero historias con animales, no me dicen nada.

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. Quería seguir dentro de la Iglesia, siendo monja, pero se da cuenta de que lo que más le gusta de ser mujer es la seducción y todo lo que representa la feminidad libre y fuera del contexto religioso, y acaba casándose con un rico inglés perverso. Nos gustaba mucho y en su momento hubiera sido muy original, no sólo por la historia. Lo que más nos divertía —y eso era idea mía— era que la Iglesia quisiese seguir tiranizando a ese personaje, aunque hubiese cambiado de sexo. No sé si fue por la censura o porque los productores se rajaron, no lo recuerdo, pero no salió. Esto era anterior a todo lo que se ha hecho en España sobre este tema. La verdad es que tenemos una obra escrita bastante extensa que no ha llegado a ver la luz.

**Nosferatu:** Otro proyecto, este sí realizado, es **La boutique / Las pirañas** (1967), una película menospreciada por la crítica, pero que tanto Azcona como tú consideráis uno de vuestros mejores guiones. ¿A qué crees que es debida tan distinta apreciación?

**Berlanga:** A mí siempre me ha gustado la idea de tener una película maldita. **La boutique / Las pirañas** se convirtió en maldita porque pasó absolutamente desapercibida. La rodé en unas condiciones increíbles. Las pocas veces que hablamos de todo lo que hemos hecho, Rafael y yo comentamos siempre que era lo que más nos gustaba. Era de lo más misógino, cosa que nos ha caracterizado siempre a los dos. Lo habíamos escrito para que lo protagonizaran López Vázquez, que ya entonces andaba por los cuarenta, y Laly Soldevilla. Sin modificarlo, lo interpretaron Sonia Bruno, que era una belleza, joven, atractiva, seductora y maravillosa, y un galán argentino superguaperas, que se llamaba Rodolfo Beban. Eran un matrimonio en el que dominaba el cansancio, cargado de motivos que podrían hacer pensar que uno podía asesinar al otro. Pero, protagonizada por esos dos guaperas de veintitantos años, la historia no funcionaba igual. Pero no era sólo aquello, sino también la manera de rodar, con tantas dificultades, de la que te podría contar miles de anécdotas. Aunque, en definitiva, si una película no funciona, el director tiene que asumir su responsabilidad y, también, en su pequeña parte, los guionistas. Pero a nosotros nos gustaba mucho, desde luego. En Argentina se llamaba **Las pirañas** y aquí se llamó **La boutique**. Afortunadamente, he podido cerrar mi filmografía con otra película que

se está convirtiendo también en maldita y que suscita también la iracundia de bastantes críticos y bastante público.

**Nosferatu:** Pero esta película (**París-Tombuctú**) ha tenido también críticas muy buenas.

**Berlanga:** Sí. Pero me hubiera gustado que no las hubiese tenido. Cuando me dijeron en mi oficina que no había tenido ni una nominación a los goyas —lo crea o no la gente—, sentí una especie de salto interior, de decir ¡coño, qué bien! Hay una parte que uno quiere crear en sí mismo, en plan positivo, de ser alguien que está fuera de la órbita de los elogios. Tuvo, sin embargo, una nominación, que además fue un Goya, lo que me dejó un regustillo extraño, porque yo estaba deseando que no tuviese ninguna nominación. Por supuesto que me alegré de que le dieran el premio a Juan Diego, que se lo merecía sin ninguna duda. Lo que sí me parece increíble es que Conchita Velasco no tenga todavía un Goya, pero, en fin, eso son cosas de este tipo de premios, como pasa también con los Oscars. Los Goyas se han convertido en una cosa más dominada por los poderes mediáticos que por el gusto de los que votan, incluso con críticas que te destrozan únicamente para que no puedas competir, como le ocurrió a Bigas Luna<sup>[4]</sup>.

**Nosferatu:** Por volver a los tópicos: se ha dicho que a partir de **La escopeta nacional** (1978) se produce un cierto distanciamiento entre Azcona y tú.



El verdugo / La ballata del boia

**Berlanga:** Esto no es verdad, en absoluto. Rafael creo que, ya antes de esta película, no trabajaba totalmente a gusto conmigo. Con toda la razón, porque a mí me gusta mucho divagar. Desde que una vez no lo hice (que fue en **Novio a la vista**, donde me retrasé más de una semana sobre lo previsto y me pasé bastantes metros de material), he cumplido siempre con rotundidad todo lo que se me pidiese, porque me di cuenta de que yo era un profesional. Jamás desde entonces me he pasado del presupuesto, los días de rodaje y todas estas cosas. Pero sí había una parcela que no perjudicaba económicamente más que a la persona que trabajaba conmigo (en este caso Azcona), en la que siempre me he excedido. Aunque a decir verdad él tampoco presionaba mucho. Lo cierto es que nos citábamos y empezábamos a charlar. Nos sentábamos en un bar frente a El Corte Inglés y, a veces, tardábamos cerca de un mes en empezar a escribir. Alguna vez decía: *“venga, vamos a empezar, porque estoy hasta los cojones de que estemos sin hacer nada”*. Aparte de que es muy posible que yo sea muy rompecojones. Ahí sí es donde me he pasado siempre de los tiempos previstos por productores y guionistas. Supongo que él estaría necesitando empezar ya el guión, para poder pasar a otra obra. Hasta que llegó un momento en que sí empezó a decir

(supongo que basándose principalmente en esto, aunque es posible que tuviese otras razones y ésta fuese su explicación), que no aguantaba más tener que estar escribiendo así. Ahí es donde rompimos. Pero después de **La escopeta nacional** hicimos todavía varias películas. Incluso escribimos una cuarta parte de la saga de los Leguineche (y no sé si algún otro guión), que no se hizo porque había fallecido Luis Escobar y ahí sí creo que Rafael empezó a escribir otra cosa y terminé el guión con mi hijo Jorge. Por otro lado, el productor quería que dirigiese **Las edades de Lulú** (1990). Yo quiero y admiro mucho a Almudena Grandes y premié la novela para “La Sonrisa Vertical”, porque me gustó mucho. Lo que ocurre es yo creo que el erotismo en cine es difícilísimo y pensé que el indicado era Bigas Luna. Entonces el productor aceptó esa cuarta parte, porque ya habíamos firmado el contrato, pero no nos dieron la ayuda oficial y creo que lo utilizó como excusa. Y la película no se hizo.

**Nosferatu:** Por último, ¿qué crees tú que supone Rafael Azcona dentro del cine español?

**Berlanga:** Supone todo. No sólo se le ha convertido ya en un personaje tan importante o más que la mayor parte de los que trabajan en el cine español, sino que también ha servido para que se valoren los trabajos de guión, que hasta ahora se quedaban siempre muy escondidos. Lo que falta ahora es valorar lo que ha sido su obra literaria. Para mí tiene una serie de novelas espléndidas, que ahora volverán con las recientes reediciones. Respecto al cine, se ha convertido ya en un personaje, lo que en fútbol se llama un *crack*. Un personaje decisivo para el cine español, no sólo históricamente. Él logró todo un cambio. Supongo que ahora ya no pensará que se le ningunea, porque nosotros hacíamos muchas bromas sobre esto y yo mismo en muchas entrevistas decía que Rafael Azcona no existía, que era un seudónimo mío. Ahora todo el mundo valora lo que ha sido Rafael para el cine español.



Tranvía a la Malvarrosa

## Un caudaloso río subterráneo

*Entrevista con José Luis García Sánchez*

**Jesús Angulo**

*1985ean Azconak **La corte de faraón** lanaren gidoia José Luis García Sánchez errealizadorearekin idatzi zuenetik, bien arteko harremana oso joria izan du: hamar film luze eta bi telebista-aio. Errealizadoreak bien arteko kidetasuna aztertuko du, maila pertsonalari zein zinatografikoari dagokiona, etorkizumerako ibilbide komun luzea ekar dezakeelakoan.*

**J**osé Luis García Sánchez está enfrascado en la realización de **El pícaro**, la película que, desgraciadamente, Fernando Fernán-Gómez ha tenido que abandonar por problemas de salud. No obstante, cuando se le pide que nos hable de Azcona, abandona sus escasos momentos de descanso y comienza a hablar como un torrente.

**José Luis García Sánchez:** Rafael Azcona es como un caudaloso río subterráneo del cine español. Ahora estamos claramente en una época en la que se da un valor enorme al cine de autor, sobre todo a los directores. Todas las enciclopedias recogen

el nombre de los directores de las películas siguiendo el modelo francés. Estamos limitados por una visión que creo que es parcial. Así como es innegable que los directores de cine somos autores de las películas, yo creo que si hay unas estructuras horizontales, también hay unas estructuras verticales que sujetan el cine. Algún día algún historiador que estudie en profundidad el cine español, se encontrará, por ejemplo, con fenómenos como la llegada de Bronston a España. ¿Qué supone la llegada de Bronston a España desde el punto de vista profesional?: la formación de equipos de decoración, de formas de producir, que de alguna manera hacen cambiar las necesidades del cine español. La Escuela Oficial de Cinematografía o la fotografía de gente como Luis Cuadrado también son líneas de influencia, de forma que se puede estudiar el cine de Saura o el cine de Luis Cuadrado. Por su parte, el cine de Berlanga se explica en función de los actores secundarios. Siempre que los historiadores hablan de Berlanga hablan de los actores secundarios del cine español. Cuando se estudien todos estos fenómenos perpendiculares al cine de autor va a aparecer un personaje fundamental que es Rafael Azcona, a su vez autor y estructura básica en la obra de otros muchos autores. Algún día se estudiará la importancia del cine de Azcona, su aportación al cine español visto además no como antitético al cine de autor, sino como complementario.

**Nosferatu:** Lo curioso es que Rafael Azcona siempre dice que las películas son de los directores. Esto, ¿no formará parte de esa especie de discreción tan suya, de esa especie de modestia...?

**García Sánchez:** Creo que sí y además es una manera de echar balones fuera y de permitirle, gracias a esa discreción y a su falta de vanidad, hacer una obra ingentísima. No sé la cantidad de guiones que habrá escrito, pero han sido una barbaridad. Pondría como ejemplo uno que se llama **La revolución matrimonial** (1974) del que no habla nadie, que es una película de Nieves Conde dignísima de ser tenida en cuenta. Y como ésta, otras muchas como **El anacoreta / L'Anachorète** (1976). Estos dos trabajos no son demasiado tenidos en cuenta dentro de su filmografía. Por un lado, Juan Esterlich es autor de un solo largometraje, mientras que Nieves Conde, por su parte, es un autor "raro" dentro de la carrera de Azcona.

Rafael Azcona conecta nuestro cine con la cultura española de raíz más noble. Le veo siempre con Baroja y Valle-Inclán al fondo. No costaría ningún esfuerzo explicar cómo la cultura española se integra en el cine español vía Rafael Azcona de una manera poderosa. Además, él es muy "autor". Sus historias se parecen mucho. Tiene una especie de lirismo orgánico. Eso que la gente simplificando llama "humor negro", para mí es una lírica que tiene mucho que ver con las raíces más profundas de nuestra cultura. Me da igual que me hablen de Velázquez, de Goya o de Valdés Leal. Pintura con el mismo sentido humanista, orgánico, que el cine de Azcona nos la encontramos en nuestra historia. Hay una parte en sus películas donde siempre aparecen los artefactos del momento. Se podría contar cómo ha sido la relación del

español con el teléfono a través de las películas de Rafael, desde cuando la gente daba voces y decía “¡Fulanito, al teléfono!” y se avisaban unos vecinos a otros, hasta el móvil de ahora. Hay un mundo de Rafael conectado directamente con la realidad donde aparecen el motocarro —estoy hablando de **Plácido** (1961)—, el aparato de inhalar, el pequeño automóvil... Todos estos artefactos tienen en él un tono documental que en el futuro va a ser muy importante para los historiadores.

En el cine de Azcona se detectan, resumiendo, tres características: por un lado, la influencia de una cultura ibérica del más puro estilo barroco o valleinclanesco; en segundo lugar, su capacidad de poeta de la narración, de poeta de la tristeza, de poeta del suburbio, un gran poeta en definitiva; y por último, esa especie de obsesión documental por captar la realidad, por dar testimonio del mundo que rodea al ser humano. Estas tres características le sitúan como uno de los autores más importantes del cine español.

**Nosferatu:** Respecto a la forma en que Rafael escribe sus guiones, hay directores como Ferreri, Saura y Berlanga que han coincidido en decir que uno de los grandes méritos de Azcona es la perfección con la que ordena sus historias. Todas tienen una progresión cinematográfica perfecta, aumentada la dificultad de esa perfección por la corralidad que muy a menudo aparece en su cine, en el que finalmente todos esos personajes secundarios van a desembocar en una historia perfectamente coherente.

**García Sánchez:** Eso es verdad. El esquema de trabajo de Rafael parte siempre de saber qué tipo de historia quiere contar el director, o sea, saber qué tipo de poética debe servir. Como un arquitecto o un maestro de obra que tiene que hacer una casa, primero ve las necesidades del cliente. Si el cliente tiene un mundo poético que es ajeno a Rafael, él no escribe. Dicho de una manera descarnada, si el planteamiento es reaccionario, Rafael no lo hace. Se excusa muy educadamente, pero no lo hace. No habrás visto nunca en su cine una historia de amores delirantes, idealistas. Eso no lo ha escrito, ni lo escribirá nunca. Él no reprocha a nadie que le llame para esas cosas, sencillamente declina la oferta. Igual que declinaría la oferta si el mundo que le ofrecen es, por ejemplo, ciencia-ficción. No lo haría. Rafael no hace géneros. Nunca quiere hacer géneros, porque considera que el género no es cine en sí mismo, sino que es un medio. Cosa con la que yo estoy absolutamente de acuerdo, aunque con los tiempos que corren parece que es un disparate lo que estoy diciendo. Estamos en el momento de la euforia del género. Creo que esto es una cosa pasajera, porque las historias son historias y los géneros están al servicio de las historias, no las historias al servicio de los géneros. Una vez analizado el mundo poético del cliente, lo que inmediatamente se plantea, más que la peripecia de lo que se va a contar, es cuál será el final. Él no se pone nunca a escribir sin saber adónde va esa historia. Digamos que hay una relación directa entre lo que se está contando y el final. Esto le permite hacer que sus historias siempre tengan una estructura implacablemente progresiva, porque todas van hacia un final ya previsto. Me atrevería a decir que es un hombre que no

trabaja la retórica, porque nunca se queda en hallazgos parciales y todo debe conducir hacia el final.

**Nosferatu:** ¿Qué influencia ha tenido y cómo se ha producido la colaboración de Azcona en tu filmografía?

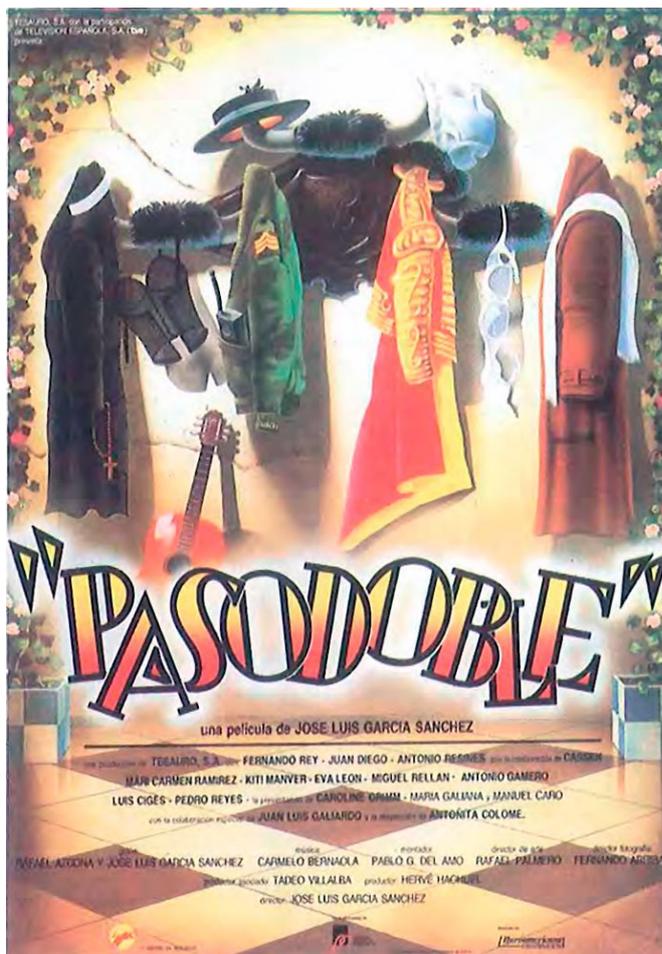
**García Sánchez:** Yo me considero discípulo de Rafael, para mí ha sido una suerte y algo determinante trabajar con él. El primer recuerdo que tengo de haberme impactado el cine, por encima del entretenimiento de niño, fue cuando a la edad de quince o dieciséis años vi **El pisito** (1958). La vi en un cine de Madrid, en la calle Montera, y al salir a la calle lo que allí había era como lo que yo acababa de ver. Esto me impactó de tal forma que me dije que el cine no era como yo me lo había tomado hasta entonces. Hasta ese momento para mí había sido una especie de evasión o de lugar donde me refugiaba para no pasar frío ni calamidades morales. Al salir a la calle me di cuenta de que el cine podía ser otra cosa. Me conectaba con la literatura, con la poesía, con los libros que leía. Me conectaba con otro mundo, con un mundo infinitamente más rico.

Teniendo en cuenta que eso fue lo que supuso **El pisito** y que luego las películas que más han ido marcando mi formación eran películas, para entendernos, del realismo italiano, sainetes, muchas de Rafael pero otras de Monicelli, comedias italianas, porque era lo que me ayudaba a sobrevivir en el franquismo..., el momento de empezar a trabajar con Rafael Azcona fue como un premio. Si algo se puede parecer a la consecución de un objetivo, eso fue para mí trabajar con él.

**Nosferatu:** ¿Cómo se produjo esa primera colaboración?

**García Sánchez:** Nos puso en contacto Roberto Bodegas para hacer el guión de una película, que fue luego **Pasodoble** (1988). Una película de unos ocupas, gente humilde que ocupaba un palacio. Escribimos la historia, que no se hizo en ese momento, pero sí más tarde. Para **La corte de faraón** (1985) fue Luis Sanz, el productor, el que le contrató y desde el principio hubo una sintonía total. Cuando trabajas con un genio, que además es un excelente amigo, es muy sencillo todo.

**Nosferatu:** De hecho, compartís esa envidiable tertulia de las comidas de los jueves,



junto con Fernando y David Trueba...

**García Sánchez:** Llevo trabajando con Rafael desde hace quince años prácticamente a diario. He asistido al último tramo de su carrera profesional y me parece que es un prodigio. Va ganando con el tiempo. Me acaba de dar un guión que me parece lo mejor que ha escrito nunca. Está basado en un relato de Vicent, se llama “Cuento de Navidad” y creo que es un prodigio.



Me acaba de dar un guión que me parece lo mejor que ha escrito nunca. Está basado en un relato de Vicent, se llama “Cuento de Navidad” y creo que es un prodigio.

**Nosferatu:** ¿Lo vas a dirigir tú?

**García Sánchez:** Si no se tuerce nada y todo sale bien, sí.

**Nosferatu:** En vuestra filmografía en común hay desde guiones que escribís los dos, o que firmáis los dos, básicamente al principio, como **La corte de faraón**, **Hay que deshacer la casa** (1986), **Pasodoble**, **El vuelo de la paloma** (1989), y más tarde **Tirano Banderas** (1993), también hay guiones que luego firma Azcona a partir de argumentos tuyos o tuyos con otra persona, como **Belle Époque** (1992), **El**

**rey del río** (1995), **Suspiros de España (y Portugal)** (1995) y **Siempre hay un camino a la derecha** (1997), incluso películas dirigidas por ti en las que el guión es sólo de Azcona y no estás en absoluto acreditado, como son **El seductor** (1995) y **Tranvía a la Malvarrosa** (1996). ¿Esto quiere decir algo? ¿Son diferentes formas de trabajar? ¿O es simplemente una cuestión de acreditación?

**García Sánchez:** Hay un momento en que me parecía innecesario firmar el guión con Rafael. El que escribe el guión es Rafael y tú estas trabajando con él para, entre los dos, hacer el argumento y resolver las situaciones. A partir de un momento determinado, me pareció, e insistí, y él también lo admitió, que el que escribía el guión era él. Esto ha sido así desde **La corte de faraón**. Siempre ha sido él el que ha escrito el guión. Lo que pasa es que trabajamos juntos, rectificando las cosas que ha escrito, discutiéndolas, pero el que lo escribe es él. Por tanto, me parece, que, por estricto sentido de la justicia, habría que quitarme de los títulos de crédito de las primeras películas. Son historias de los dos, escritas por Rafael Azcona. Quien se lleva el trabajo por las noches a casa y lo convierte en folios es él. El término escribir es muy noble y la palabra historia también es muy noble. Además, tengo un acuerdo con Rafael y los derechos de autor los cobramos a medias. Sumamos la dirección, los

guiones, todo... y lo partimos por dos.

**Nosferatu:** En estos dos guiones en los que no apareces ni siquiera como argumentista, que son **El seductor** y **Tranvía a la Malvarrosa**, ¿tu colaboración fue menor que en otros casos?

**García Sánchez:** **El seductor** es un caso especial. Es un guión que tenían escrito Rafael y Pedro Masó. Me llamaron para dirigir la película y yo no intervine para nada en el proceso. En cambio, **Tranvía a la Malvarrosa** es una adaptación de la que hablamos Rafael y yo bastante, pero sobre todo es una adaptación de una novela. La historia es de Vicent. A mí me parece de sentido común que si la historia es de Vicent y la escribe Rafael, yo qué coño pinto, mas que estar allí, para que luego cuando la dirija me salga mejor o estemos de acuerdo.

Hay una cosa que he hecho yo con Rafael, que son unos capítulos de televisión que me gustan mucho. Se trata de dos capítulos para la serie “La mujer de tu vida”. Uno de ellos, interpretado por Paco Rabal, estaba muy bien.



**Tranvía a la Malvarrosa**

Me gusta la distancia corta, la distancia de una hora. Me parece que es un formato maravilloso. En esa media hora más, de la hora a la hora y media, es donde se producen esas dispersiones del cine, esas pérdidas de interés... Es el tiempo que te da el espectador. A partir de la hora y diez, hora y cuarto, el espectador te empieza a reclamar cosas que el cine, para mí, difícilmente da.

**Nosferatu:** Repasando la filmografía de Azcona, acaba uno dándose cuenta, en su trabajo con determinados directores, de que efectivamente —quizás por aquello que decías antes de que Rafael elige con quién trabaja y en qué proyectos— se da el caso de conjunciones de intereses comunes con muchos de ellos. Berlanga es un claro ejemplo. Pero también en tu caso, porque en **Las truchas** (1978) podía haber estado perfectamente Azcona.

**García Sánchez:** Sin ninguna duda. Además, el terreno de juego es: tertulia, Valle-Inclán, Baroja, la cultura española, el realismo, el humor; digamos que son unas no escritas reglas del juego que están clarísimas.



## Entrevista con Pedro Olea

**Jesús Angulo**

*Pedro Olea, **Pim, pam, pum... ¡fuego!** eta **Un hombre llamado Flor de Otoño** lauen errealizadoreak, zalatza izpirik gabe adierazten du horiek direla bere bi film onenak (Azconarekin batera egi dituen bakarrak, bestalde), eta Azcona berak lan egin dueneko gidolaririk onenatzat hartzen du, eta etorkizunean ere elkarrekin lanean aaritzeko dituen gogoak adierazten ditu.*

**Un hombre llamado Flor de Otoño**

Cuando Pedro Olea nos concede la siguiente entrevista, acaba de regresar de México. Allí está ultimando los detalles previos de su próxima película, una coproducción hispano-mexicana, con una pequeña participación portuguesa. Se trata de la adaptación de unos relatos del exilio de Max Aub, con un guión de Manuel Matji. Por la película desfilarán una galería de personajes que van desde un camarero que quiere matar a Franco, hasta una especie de maga, que Olea quiere que interprete la mismísima Katy Jurado. En España está empeñado en producir el regreso cinematográfico de Eloy de la Iglesia, que va a llevar a la pantalla *Los novios búlgaros*, de Eduardo Mendicutti.

Pese al ajeteo, se extiende generosamente a la hora de relatar su primer contacto profesional con Rafael Azcona.

**Pedro Olea:** Yo acababa de trabajar con Concha Velasco en **Tormento** (1974), donde arrasó en el papel de Rosalía de Bringas. Se llevó todos los premios. Quedé fascinado con su trabajo. Le dije al productor José Frade que quería escribir un argumento dedicado a ella. Una historia donde ella demostrara toda la gama completa que puede tener una actriz: cantar, bailar, sufrir, amar, follar, odiar, morir... todo. Escribí un argumento que era la historia de una corista en la posguerra, que empezaba en el Arriaga en Bilbao y llegaba a Madrid. A Frade le pareció bien y yo propuse a Azcona como guionista. Le contrató y así fue como empezamos a trabajar juntos. Con Rafael siempre se trabaja en cafeterías. Es un tipo muy especial. Vive en el Paseo de la Habana, de Madrid, y trabajamos en un par de cafeterías cercanas al Bernabeu. Allí nos citábamos y hablábamos de la película. Lo hicimos durante semanas. Hablábamos sobre cómo debían ser los personajes, qué podía pasar, si vienen, qué hacen... Se fue desarrollando el argumento con las charlas y él lo fue enriqueciendo de forma absolutamente magistral. El personaje del padre de Concha Velasco, que interpretaba José Orjas, un viejo republicano perdedor, es un invento absoluto de Rafael y uno de los grandes aciertos de la película.

Así fue completándose toda la historia de **Pim, pam, pum... ¡fuego!** (1975). Al igual que en mi otra colaboración con él, en **Un hombre llamado Flor de Otoño** (1978), una vez que estaba todo muy claro, incluido lo que pasaba en cada una de las

secuencias, se encerró y en una semana tenía el guión escrito. Este es el sistema de trabajo en mi caso, y creo que en general, de Rafael. Y la película se rodó. Antes tuvo que pasar por la censura previa de guiones, que cortó bastantes cosas. En la primera versión, el personaje de Fernán-Gómez era un fascista mucho más integrado en el régimen que en la película. En la película es un estraperlista y creo que en la primera versión de Rafael era un Delegado de Abastos o alguien más implicado en un ministerio, pero ésa es una de las muchas cosas que cortó la censura. Rafael, con esa gracia que tiene, dijo que la película ganaba porque quedaba menos directa la carga política. Los censores son muchas veces auténticos creadores. Al ser un estraperlista la película no perdía nada, todo lo contrario, ganaba.

Se aceptó la censura, porque si no, no se rodaba. Se censuraron palabras “malsonantes”, tacos y cosas de ésas. Se rodó la película y funcionó bien. Tanto Concha Velasco como Fernán-Gómez se salen de la pantalla. Por ejemplo, Fernán-Gómez en la borrachera final, que, como siempre pasa en cine, se rodó en días distintos. Al verla en montaje, vistas sus secuencias en orden de claqueta, me di cuenta de que en cada una tenía una copa más que en la anterior. Hay que ser un genio para medir eso durante el rodaje. Uno de sus grandes logros, diga lo que diga Azcona de que la película es del director, es que el guión era rotundo, redondo y demoledor.

Por aquella época eran los últimos estertores de Franco. Recuerdo concretamente que **Pim, pam, pum... ¡fuego!** se estrenó en el 75. Franco murió el famoso 20-N, cuando la película estaba en cartel en Madrid. Hubo amenazas de bomba. Todos decían que era una película roja. Mandaron poner vigilancia en el cine y coincidió que Franco murió cuando la película estaba haciendo unas recaudaciones espléndidas, pero como los distribuidores, los Reizabal, eran más bien derechosos y franquistas, según se decía, a pesar de estas recaudaciones maravillosas quitaron la película de cartel y no tuvo la carrera que podía haber tenido. Pero a pesar de todo, fue muy bien.

**Nosferatu:** Para **Un hombre llamado Flor de Otoño**, ¿vuelves a ser tú quien piensa en Rafael Azcona?

**Pedro Olea:** Frade me propuso la siguiente película. Había una obra de teatro que es *Flor de Otoño*, que tenía muchos novios para llevar al cine: Elias Querejeta quería repetir la pareja con Ricardo Franco después de **Pascual Duarte** (1975); Berlanga sabía que ese personaje catalán le iba mucho a él; Jaime Camino incluso me llamó, porque estaba interesado en hacerla. Pero Frade compró los derechos para mí. El trabajo de Azcona había sido maravilloso en **Pim, pam, pum... ¡fuego!** y, por eso, insistí en que Frade le contratara de nuevo. Le dije que no quería que se pareciera a una obra teatral. Aceptó encantado y hoy nadie puede decir, visto el resultado, que la película esté basada en una obra teatral. Al autor no le gustó, pero a mí me pareció que la versión que Rafael daba del personaje, de ese esperpento, del anarquismo de

esa época, del travestismo, de Barcelona durante la dictadura de Primo de Rivera, era espléndida. En cuanto a los diálogos, creo que nadie en el cine ha dialogado como él. Hay diálogos, tanto de José Sacristán como de otros de sus personajes, que son maravillosos.

Tuve la enorme suerte de que esa obra, que había estado prohibida en el franquismo, podía aprovecharse de que Franco acababa de morir e iban a ser las primeras elecciones generales en 1978. Recuerdo que teníamos que rodar en el barrio gótico de Barcelona y había que quitar todos los carteles de la campaña, porque era una película de época y lógicamente no podía salir aquello. Lo mismo que en **Pim, pam, pum... ¡fuego!**, de la que mucha gente dice que es mi mejor película, creo que el guión de Azcona en **Un hombre llamado Flor de Otoño** es espléndido.

**Nosferatu:** En el caso de **Un hombre llamado Flor de Otoño**, ¿hiciste tú mismo una adaptación previa?

**Pedro Olea:** No. Simplemente volvimos a charlar sobre la obra de teatro. De nuevo reuniones en cafeterías o tomando copas, dependiendo del día... y charla, mucha charla. De nuevo, como siempre, después de tener la película muy clara, se encerró en su casa y una semana o diez días después, Frade tenía el guión de la película. A mí me da mucha pereza ponerme a escribir. Sé claramente cómo ha de ser una película, pero me gusta decir a los guionistas cómo la quiero y que me la escriban ellos. Sobre todo, porque los diálogos es lo que peor se me puede dar. Sé bastante de estructura, de cómo llenar hora y media o dos horas, de que las curvas de interés no se pierdan y los personajes se expliquen y se desarrollen y todo eso... Pero lo que es la confección del guión, prefiero que la hagan profesionales y de todos con los que he trabajado el mejor y el más cómodo, para un director como yo, ha sido Rafael Azcona.

Una vez terminado **Un hombre llamado Flor de Otoño**, que también fue un éxito, he insistido muchas veces en trabajar con él y no he tenido esa suerte. Cuando hice **Akelarre** (1983) le dije a Rafael que iba a hacer una película sobre brujas en el País Vasco y me contestó: “*joder, Pedro, es que sobre brujas yo no rengo ni zorra idea*”. Hice **Bandera negra** (1986) y: “*yo de barcos, ni hostias*”. No hice otra película, que era muy cara, la adaptación de *El intruso*, de Blasco Ibañez. También le mandé el libro a Rafael y me dijo: “*yo es que aquí no veo película, Pedro*”. La última vez fue hace un par de años. Propuse su nombre a Andrés Vicente Gómez, porque estuvimos a punto de hacer *Los cuadernos de Don Rigoberto*, de Vargas Llosa, pero no podía ser porque estaba haciendo otras cosas. El primer guión lo hicieron los guionistas peruanos de Lombardi, pero no le gustó a Vargas Llosa. No se hizo. Está descartada ya, porque imagínate: Ana Belén, Federico Luppi y un niño de diez años en triángulo erótico. Es un porno intelectual, que escrito por Vargas Llosa es espléndido, pero eso llevado a imágenes... ¿Cómo haces para que te den permiso para que un niño de diez años tenga escenas de cama con su madrastra y diga “*qué*

orgasmos he tenido con la madrastra”? Andrés Vicente Gómez y yo decidimos rebajar la edad de la madrastra (imagínate, en vez de Ana Belén, Emma Suarez) y subir la edad del niño (en vez de diez, catorce años). Un niño de catorce años jugando con una madrastra como Emma Suárez sí es verosímil que tengan una relación y que el público no la rechace.



**Nosferatu:** Se acercaría un poco más a **El amor del capitán Brandó** (Jaime de Armiñán, 1974), ¿no?

**Pedro Olea:** Sí, pero aquí follan. Hay escenas de cama con orgasmos y con un niño diabólico por medio. Mario no lo aceptó y lo dejamos. Siempre que veo a Rafael, le digo que no hay dos sin tres y que alguna vez volveremos a trabajar juntos. Él lo que dice es que se está haciendo muy vago y que lo que le gusta es divertirse y hacer cosas como lo que hace con García Sánchez, por ejemplo, pero yo sigo insistiendo y alguna vez volveré a trabajar con él, porque me parece un genio total del cine.

**Pim, pam, pum... ¡fuego!**

**Nosferatu:** Muchos directores suelen decir que una de las grandes ventajas de Azcona es que en la estructura de sus guiones todo cuadra a la perfección, que la progresión dramática es perfecta, que incluso en sus películas más corales se puede perder la acción, dividida en mil personajes secundarios, pero finalmente todo acaba donde debe acabar. ¿Estás de acuerdo?

**Pedro Olea:** Sí, completamente. Es más, tengo anécdotas. Es como el gran compositor de una sinfonía al que no le sobra ni un fragmento, ni una nota. Él es muy riguroso. Parece muy anarquista pero, ¡qué coño!, es de un rigor tremendo. Varias veces yo le proponía una secuencia determinada y él me decía: “*Pedro, si quitamos esta escena, ¿quedaría exactamente igual?*”. Yo le decía: “*sí, se entendería perfectamente*”, a lo que él contestaba: “*pues entonces, es mala. Sobra*”. Ese tipo de cosas es lo que hace que Rafael sea un perfecto constructor de guiones.

**Nosferatu:** Hay algunas constantes en las dos películas que escribió para ti, **Pim, pam, pum... ¡fuego!** y **Un hombre llamado Flor de Otoño**, que son cierto tono sórdido, sobre todo en la primera, y un fuerte escepticismo de fondo. Aunque partiesen de tu argumento en el primer caso y de la obra de teatro en el segundo, ¿crees que pudo ahondar en ello la personalidad de Rafael?

**Pedro Olea:** Por supuesto. Él devoró mi argumento a la tercera sesión y devoró la obra original a la segunda o tercera sesión. Lo que salió a continuación es una historia completamente de Azcona, ante mi asombro y por supuesto mi gratitud y mi veneración, porque todo crecía muchísimo y todo mejoraba, mi pequeña historia y mi idea de **Pim, pam, pum... ¡fuego!**, y por supuesto la obra teatral, que es muy floja,

de *Flor de Otoño*.

**Nosferatu:** Otro de los grandes méritos de Azcona, como tú mismo has señalado ya, y que se nota mucho en sus relatos y cuentos, es la facilidad que tiene para dialogar.

**Pedro Olea:** Sí, los diálogos son geniales. Son naturales y cinematográficos a la vez. No hace falta una frase más, ni una frase menos. Son exactos. Las secuencias son de una precisión de relojero. Es perfecto en todo. Se dice, hablando de guionistas, que está Rafael Azcona y luego los demás. Eso es verdad.



# Bibliografía

**Carlos Losilla**

*A Esteve Riambau: gracias por todo*

A pesar de haber publicado nada menos que doce novelas entre 1954 y 1960, algunas de ellas firmadas con el pseudónimo de Jack O'Relly, el nombre de Rafael Azcona no es precisamente de los que destacan cuando se consultan antologías o estudios de esa fructífera etapa de la narrativa española. El volumen 8 de la prestigiosa “Historia y crítica de la literatura española”, titulado *Epoca contemporánea: 1939-1980* y coordinado por Domingo Ynduráin dentro de la serie dirigida por Francisco Rico, ni siquiera lo menciona, aunque sí el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, cuyo responsable es Ricardo Gullón, que le dedica una breve entrada firmada por Arturo Ramoneda (Madrid, Alianza, 1993, vol. 1, pág. 125), y el *Diccionario de literatura: España 1941-1945. De la posguerra a la posmodernidad*, de Francisco Umbral (Barcelona, Planeta, 1995). No es suficiente, sin embargo, con citar alguna de sus obras y hablar de “humor negro y macabro” y “sátira mordaz”. Las novelas de Azcona aparecen en unos años de evidente renovación del género en este país y al mismo tiempo que algunas obras fundacionales de sus compañeros de generación: de *Los bravos* (1954), de Jesús Fernández Santos, a *Encerrados con un solo juguete* (1960), la primera novela de Juan Marsé, pasando por *Con el viento solano* (1956), de Ignacio Aldecoa, *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, o *Nuevas amistades* (1959), de Juan García Hortelano, además de los primeros libros de Juan Goytisolo. Y su realismo sarcástico podría muy bien considerarse complementario del verismo naturalista que exhiben todos los títulos citados.

Es cierto que no todas las novelas de Azcona están en condiciones de aspirar a compararse con esos nombres hoy ya míticos de la literatura española, sobre todo en lo que se refiere a las publicadas —con el pseudónimo citado— por la Biblioteca de Chicas de Gilsa y luego de Cid: *Amor, sangre y dólares* (1954), *La hora del corazón* (1954, reeditada en 1957), *Siempre amanece* (1957) o *La vida espera* (1958). Pero obras maestras como *Vida del repelente niño Vicente* (Madrid, Taurus, 1955; existen también los *Chistes del repelente niño Vicente*, Madrid, Taurus, 1957), *Los muertos no se tocan, nene* (Madrid, Taurus, 1956), *Cuando el toro se llama Felipe* (Tetuán, Cremades, 1956), *El pisito. Novela de amor e inquilinato* (Madrid, Taurus, 1957), *Los ilusos* (Madrid, Arión, 1958), *Los europeos* (París, Librairie des Éditions Espagnoles, 1960) o la trilogía de relatos incluida en *Pobre, paralítico y muerto* (Madrid, Arión, 1960), de la que se extraería la narración que daría lugar a **El cochecito** (1960), no dejan lugar a dudas de que nos encontramos ante un novelista de fuste, uno de los más importantes de los años cincuenta, sin duda hoy injustamente olvidado.

Por suerte, en 1999 apareció un volumen titulado *Estrafalarario* (Madrid,

Alfaguara) que retoma *Los muertos no se tocan, nene* y *El pisito*, además de *El cochecito* —ya reelaborado en *Otra vuelta en El cochecito* (Logroño, Gobierno de La Rioja, con un estudio de Bernardo Sánchez Salas)—, y le añade un prólogo de su amiga Josefina Aldecoa. Y a éste parece que le seguirán más, hasta completar su obra novelística. Por otro lado, en 1986, la revista *Calle Mayor* (número 4-5, págs. 50-80) rescató sus poemas de juventud, con selección y notas de Manuel de las Rivas: diversas piezas aparecidas desde 1950 a 1955 en revistas como *Berceo* (en su suplemento literario, *Codal*) o *Rioja industrial*. En cuanto a sus relatos breves, pueden encontrarse algunos de ellos en el libro de Luis Alberto Cabezón (ed.) *Rafael Azcona, con perdón* (Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1997): “Del pozo de los recuerdos”, “Cuando hay que morir”, “Doña Ascensión”, “Fernández”, “Piropito a Logroño”, “Mi vidorra de escritor” (en realidad el prólogo a la primera edición de *Cuando el toro se llama Felipe*, reproducido en el libro de Juan Carlos Frugone que después citaremos) y “Logroño, un invento de aúpa” (aparecido en el citado número de *Calle Mayor*).

Y es que, en efecto, el de Cabezón es el libro ideal no sólo para pasar del Azcona narrador al Azcona guionista, sino también de la obra de Azcona a lo que se ha dicho sobre ella. Para abrir boca, una serie de testimonios firmados por Juan Tébar, José Luis López Vázquez, Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, Román Gubern, Oti Rodríguez Marchante, Francisco Umbral, Gonzalo Suárez y David Trueba, es decir, todo un muestreo de generaciones que incluye desde los grandes históricos a las hornadas más recientes. Y luego, tras una entrevista con Berlanga que pretende sustituir a la que debería haber protagonizado el casi siempre inabordable Azcona, estudios tanto sobre su obra literaria como cinematográfica. En cuanto a la primera, Cristina Rivero Noval habla de “El Logroño de Rafael Azcona”, Manuel de las Rivas de “La poética juvenil de Rafael Azcona”, Luis A. Cabezón de sus colaboraciones en *La Codorniz* y *Pueblo* en “Asalto al humor”, Miguel Ángel Muro de su novela *Los europeos* en “El mito sexual español: *Los europeos* de Rafael Azcona” y Javier Díaz López de “El mundo de Azcona o el *maëlstrom* de la liberalización cultural”. En el terreno cinematográfico, José Enrique Monterde escribe “Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona”, Esteve Riambau firma “Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri”, Guillem Catalá se explaya sobre dos de sus guiones míticos en “Del alquiler de un pisito a pagar los plazos de un cochecito”, Rut E. Melero Suso se centra en uno de ellos en “El maestro Azcona y su pisito”, Carlos F. Heredero estudia los guiones escritos para uno de los directores más importantes con los que ha colaborado en “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera”, Casimiro Torreiro se adentra en una de sus etapas más desconocidas en “Nosotros que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la *gauche divine*”, Miguel Maestre investiga su relación con otro autor mítico del cine español en “La magdalena de Proust. Saura-Azcona”, Luis A. Cabezón analiza con detenimiento la única película para el cine dirigida por Juan Estelrich —con guión de

Azcona, por supuesto— en “*El anacoreta*. Un único mensaje” y Bernardo Sánchez propone su propia “Teoría y práctica de la descojonación” a partir de la escritura azconiana. El libro, en fin, se completa con una pequeña reunión de cuentos dedicados a Azcona —de Pedro Beltrán, Ignacio Martínez de Pisón e Ignacio Aldecoa—, un relato de Gustavo Martín Garzo titulado “Nuestro verano Azcona” y un guión-homenaje de Luis Martínez de Mingo, además de los relatos ya citados. Evidentemente, no repetiré aquí la amplia bibliografía aportada por Cabezón al término de su utilísimo volumen, cuyo comentario exigiría por lo menos tres artículos como éste, pero sí me detendré en dos o tres asuntos más que creo que vale la pena destacar, como por ejemplo el resto de los libros importantes dedicados íntegramente a nuestro hombre.

Por orden cronológico, el texto coordinado por Marcel Oms para la Mostra del Cinema Europeo di Rimini de 1986, titulado *Rafael Azcona. Scrivere il cinema* (Edizioni di Europa Cinema), es más un álbum de fotos de sus películas más famosas que otra cosa, aunque incluye una introducción del propio Oms, un montaje de entrevistas de Juan Cobos y Enrique Vila-Matas con declaraciones de Azcona para la ocasión —incluidas sus respuestas al cuestionario Proust— y testimonios de Manuel Villegas López, Luis Berlanga, Fernando Lara, Marco Ferreri, Carlos Saura, Ricardo Muñoz Suay, Juan Estelrich, Fernando Fernán-Gómez o José María Forqué, extraídos de diversos medios. La filmografía, por supuesto, abarca sólo hasta 1986, lo cual aprovecho para decir que la más completa publicada hasta el momento se encuentra en *Guionistas en el cine español*, el documentado diccionario de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, en el marco de una interesante nota sobre el personaje (Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1998).

Muy distinto es *Rafael Azcona: atrapados por la vida*, de Juan Carlos Frugone (32 Semana de Cine de Valladolid, 1987), que, además de un capítulo dedicado a sus novelas, incluye también los obligadamente cinematográficos, divididos tomando como punto de referencia sus colaboraciones con Ferreri, Berlanga, Saura y “los demás”, aparte de un texto dedicado íntegramente a *El anacoreta* y otro a las “películas problemáticas”. No es precisamente un libro de referencia, sobre todo si se tiene en cuenta la organización más bien caótica de la bibliografía final, pero resulta sumamente apreciable por tener el valor de adentrarse en la obra azconiana desde una perspectiva analítica que no se permite dejar de lado ni siquiera la faceta más específicamente literaria del guionista. Rehuir la comodidad del volumen colectivo tiene sus riesgos, pero también sus compensaciones, entre otras la coherencia de planteamientos a la hora de evaluar el resultado final.

Algo que no sucede con el libro compilado por Benito Herrera y Víctor Iglesias *Rafael Azcona, guionista* (XXIX Muestra Internacional del Atlántico / Filmoteca de Andalucía, 1997), cuya estrategia no es otra que la recopilación de textos hasta entonces dispersos en multitud de revistas. En la primera parte, “El guionista”, se transcriben la mayoría de las entrevistas concedidas por Azcona: la de Juan Cobos en

*Temas de cine* (21, febrero-marzo de 1962), la de José Antonio Pruneda en *Film Ideal* (49, junio de 1960), la de Enrique Vila-Matas en *Fotogramas* (titulada “Azcona, el guionista número uno del cine español”: 1039, 1968), “Habla Azcona (a pesar suyo)” (*Fotogramas*, 1287, 1972), la de José Ángel Esteban y Carlos López “La importancia de llamarse Azcona” (*Academia*, 5, enero de 1994), y un cuestionario-coloquio sobre cine y literatura publicado en *Film Ideal* (60, noviembre de 1960). En el segundo bloque, “Los directores”, se reeditan declaraciones de los autores que más han trabajado con Azcona, extraídas también de entrevistas aparecidas en diversas publicaciones (Ferreri, Berlanga, Saura, Trueba, Estelrich, Grau, Cuerda, Gutiérrez Aragón y Olea). Lo mejor: la reproducción íntegra de un artículo imprescindible, “Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica”, escrito por Santiago San Miguel y Víctor Erice para *Nuestro Cine* (4, 1961). Lo peor: el hecho de que el apartado “Las películas” incluya sinopsis, fichas y reseñas solamente de las películas incluidas en el ciclo que dio lugar al libro (*El cochecito, El verdugo, Las secretas intenciones, Ana y los lobos, La prima Angélica, Pim, pam, pum... ¡fuego!, La escopeta nacional*), lo cual reduce su alcance y limita un poco su utilidad, por otra parte indudable dada la cantidad de textos que el lector podrá encontrar sin necesidad de convertirse en ratón de hemeroteca. Finalmente, una curiosidad: la bibliografía, que mezcla indiscriminadamente sus guiones con libros sobre los directores con que ha trabajado, no menciona el volumen de Oms, aparecido nada menos que once años antes.

¿Qué destacar, por otra parte, de la ingente cantidad de artículos, reseñas y menciones dedicadas a Azcona en infinidad de revistas y libros, tanto españoles como extranjeros? Michel Malico (en *Marco Ferreri*, París, Cinégraphiques, 1968), Jaime Picas (en *Cine en pedazos*, Barcelona, Galba, 1976), Luis Alegre (en *Besos robados*, Zaragoza, Xordica, 1974) y, sobre todo, Carlos F. Heredero (en *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalität, 1993), le dedican suculentas páginas dedicadas a situarlo en los diferentes contextos en que ha trabajado. Un artículo pionero en la reivindicación definitiva del guionista es “El mundo de Rafael Azcona” (*Dirigido*, 13, mayo de 1974), de Fernando Lara. Y autores como Ángel Fernández-Santos, Josefina R. Aldecoa, Bernardo Sánchez o el propio Luis Alberto Cabezón lo han tomado más de una vez como objeto de su admiración/investigación: el lector, insisto, no tiene más que acudir a la bibliografía del libro de este último para comprobarlo y encontrar las referencias completas.

En cuanto a las entrevistas, además de las incluidas en el libro de Herrera e Iglesias, hay que recordar que Azcona nunca se ha distinguido por su locuacidad, sobre todo en lo que a su propia obra se refiere, pero es curioso que algunas de sus declaraciones más interesantes se encuentren en textos extranjeros —“Il ruolo dello sceneggiatore in una intervista a Rafael Azcona”, de Paolo Smoglia (reproducida totalmente en el *Programa della Manifestazione 1983. X Premio Flaiano* y parcialmente traducida en *El País*, suplemento “Artes” del sábado 13 de agosto de

1983) o “Entretien avec Rafael Azcona”, de Serge Toubiana (en *Cahiers du Cinéma*, 515, julio-agosto de 1997, también reproducida en parte por *El País* en su suplemento “Babelia”, 12 de julio de 1997)—, aunque no hay que olvidar las aportaciones patrias de Iván Tubati (en *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987), de nuevo Rimbau y Torreiro (en *En torno al guión*, Festival Internacional de Cine de Barcelona, 1988-1989), la revista *Nickelodeon* (número 3, verano de 1996) o Juan Cruz Ruiz (en *El peso de la fama*, Madrid, Alfaguara, 1999). Resulta imprescindible, de cualquier modo. *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Angel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent* (Madrid, El País Aguilar, 1998), cuya apariencia informal oculta un curioso ejercicio a medio camino entre la entrevista y la autobiografía oral. Y hablando de recuerdos, tampoco hay que perderse “Una llamada a *La Codorniz*”, artículo original publicado en el libro de Esteve Rimbau *Antes del apocalipsis: el cine de Marco Ferreri* (Madrid, Cátedra / Mostra de Cinema del Mediterrani, 1990) y en el que Azcona cuenta los inicios de su colaboración con el director italiano.

Finalmente, para los interesados en los guiones en sí mismos, la más fiable relación de los publicados se encuentra en el citado libro de Rimbau y Torreiro *Guionistas en el cine español*, pues la de Cabezón es un tanto caótica en lo que respecta a las referencias, a pesar de su exhaustividad en los campos de la televisión y el teatro. No vale la pena reproducir aquí la lista de uno u otro, sobre todo tratándose de libros tan asequibles en la actualidad. Pero sí, para terminar, citar, por un lado, la edición del *Don Quijote* escénico que Azcona elaboró junto a Maurizio Scaparro (Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1992), y, por otro, el fragmento de *El laberinto* —adaptación cinematográfica inédita de la novela *Autobiografía*, de Medardo Fraile— publicado en el número 5 de la revista *Archivos de la Filmoteca* de Valencia (marzo-mayo de 1990) con un prólogo de Ricardo Muñoz Suay que, con su proverbial elocuencia, dijo mucho más en unas pocas líneas que algunos otros en páginas y páginas. Sinceramente, no he encontrado homenaje mejor al arte breve y lacónico de Azcona en parte alguna.



# Filmografía

*Dolores Devesa / Alicia Potes*



## CINE

### El pisito 1958

**Dirección:** Marco Ferreri, Isidoro M. Ferry. **Producción:** Documento Film (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Marco Ferreri. Basado en la novela homónima de Rafael Azcona. **Fotografía:** Francisco Sempere. **Música:** Federico Contreras. **Intérprete de organillo:** Antonio Apruzzese. Tema de *jazz* compuesto e interpretado por “Blue Stars”. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Proyectos y ambientación:** Antonio Cortés, José Paredes. **Decorados:** José Aldudo. **Intérpretes:** Mary Carrillo (*Paulita*), José Luis López Vázquez (*Rodolfo*), Concha López Silva (*doña Martina*), Celia Conde (*Mery*), José Cordero “El Bombonero” (*Dimas*), Ángel Álvarez (*Álvarez*), María Luisa Ponte (*Rosa*), Andrea Moro (*Mari Cruz*), Gregorio Saugar (*don Manuel*), Tiburcio Cámara (*chico de los recados*). **Duración aprox.:** 87 min. **Estreno:** Madrid: 15 de junio de 1959: Roxy B. **Premios:** XI Festival Internacional de Cine de Locarno 1958: Mención Especial del Jurado y premio FIPRESCI. Círculo de Escritores Cinematográficos 1959: Mejor Actriz Principal (Mary Carrillo) y Premio Jimeno a la Dirección.

## Se vende un tranvía 1959 (c)

**Dirección:** Juan Estelrich. **Supervisión:** Luis García Berlanga. **Producción:** Estudios Moro (Madrid). **Productor ejecutivo:** Juan Julio Baena. **Guión:** Luis García Berlanga, Rafael Azcona. **Fotografía:** Francisco Sempere. **Música:** Antonio Ramírez Ángel, José Pagán. **Montaje:** Rogelio Cobos. **Decorados:** Luis Puig. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez, Antonio García Quijada, Antonio Martínez, Goyo Lebrero, María Luisa Ponte, Pedro Beltrán, Luis Ciges, Chus Lampreave, José María Tasso, Luis García Berlanga. **Duración aprox.:** 29 min. **Nota:** realizado como programa piloto para televisión.

## El cochecito 1960

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Films 59 (Madrid). **Productor:** Pere Portabella. **Guión:** Rafael Azcona, Marco Ferreri. Basado en la novela homónima de Rafael Azcona. **Fotografía:** Juan Julio Baena. **Música:** Miguel Asins Arbó. **Montaje:** Pedro del Rey. **Decorados:** Enrique Alarcón. **Ambientación:** Antonio Cortés. **Intérpretes:** José Isbert (*don Anselmo*), Pedro Porcel (*Carlos*), José Luis López Vázquez (*Alvarito*), María Luisa Ponte (*Matilde*), José Álvarez “Lepe” (*don Lucas*), Ángel Álvarez (*Álvarez*), Antonio Riquelme (*médico*), Antonio Gavilán (*don Hilario*), María Jesús Lampreave (*Yolanda*), Mari Carmen Santonja (*Julita*). **Duración aprox.:** 85 min. **Estreno:** Barcelona: 3 de noviembre de 1960: Windsor. Madrid: 2 de abril de 1961: Capitol. **Premios:** Mostra de Venecia 1960: premio de la FIPRESCI Paris 1961: Gran Premio Humor Negro.

## **El secreto de los hombres azules / Le Trésor des hommes bleus 1960**

**Dirección:** Edmond Agabra. **Producción:** Films Destino (Madrid) / Films Matignon (París). **Productor:** Jean Crochemore. **Guión:** Rafael Azcona. **Fotografía:** Eloy Mella, Ángel Ampuero. (Eastmancolor). **Música:** Joseph Kosma. **Intérpretes:** Lex Barker (*Fred*), Marpessa Dawn (*Malika*), Odile Versois (*Susana*), Frank Villard (*Hernández*), Rafael Luis Calvo (*José*), Félix de Pomés (*don Pedro*), Michèle Bally (*Amina*), Rafael Cores (*Giovanni*), Rufino Inglés (*don Miguel*). **Duración aprox.:** 88 min. (En Francia: 90 min). **Estreno:** Madrid: 14 de agosto de 196): Palace, Gayarre. **Nota:** Créditos que corresponden únicamente a la versión española; en versión francesa figuran acreditados: Maximo Giuseppe Alviani, Alberto Albani-Barbieri y Pierre Lary.

## Plácido 1961

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** Jet Films (Barcelona). **Productor ejecutivo:** Alfredo Matas. **Ayudante de Dirección:** Juan Estelrich. **Argumento:** Luis García Berlanga, Rafael Azcona. **Guión:** Luis García Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina, José Luis Font. **Fotografía:** Francisco Sempere. **Música:** Miguel Asins Arbó. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Decorados:** Andrés Vallvé. **Ambientación:** Antonio Cortés. **Intérpretes:** Casto Sendra “Cassen” (*Plácido*), José Luis López Vázquez (*Quintanilla*), Elvira Quintillá (*Emilia*), Manuel Alexandre (*Julián*), Mari Carmen Yepes (*Martita*), Amelia de la Torre (*señora Galán*), José María Caffarel (*Zapater*), José Orjas (*notario*), Xan das Bolas (*Rivas*), Julia Caba Alba (*Concheta*). **Duración aprox.:** 85 min. **Estreno:** Barcelona: 20 de octubre de 1961. Madrid: 13 de noviembre de 1961: Pompeya, Palace, Gaiarre, Voz. **Premios:** Círculo de Escritores Cinematográficos 1961: Mejor Película y Mejor dirección. Premio Sant Jordi 1961: Mejor Película. Mejor director, Mejor actor (José Luis López Vázquez).

**Gli adulteri (L'infidelità coniugale) (Episodio de: Le italiane e l'amore / Les Femmes accusent) 1961**

Dirección y **Guión:** Marco Ferreri. **Producción:** Magic Film (Roma) / S. N. Pathé Cinema (París). **Productor:** Maleno Malenotti. Inspirado en el libro *Le italiane si confessano* de Gabriella Parca. **Música:** Gianni Ferrio. **Montaje:** Eraldo Da Roma. **Supervisión Guión:** Rafael Azcona. **Fotografía:** Marcello Gatti. **Intérpretes:** Renza Volpi, Rosalba Neri, Riccardo Fellini, Silvio Lillo. **Duración aprox.:** 13 min, (total del film: 107 min.).

## **El poder de la mafia (Mafioso) 1962**

**Dirección:** Alberto Lattuada. **Producción:** Compagnia Cinematografica Cervi. **Productor:** Tonino Cervi. **Argumento:** Bruno Caruso. **Adaptación:** Marco Ferreii, Rafael Azcona. **Guión:** Age [Agenore Incrocci], [Furio] Scarpelli. **Fotografía:** Armando Nannuzzi. **Música:** Piero Piccioni. **Montaje:** Nino Baragli. **Decorados:** Carlo Egidi. **Intérpretes:** Alberto Sordi (*Antonio Badalamenti*), Norma Beliglieli (*Marta*), Gabriella Conti (*Rosalía*), Ugo Attanasio (*don Vincenzo*), Cinzia Bruno (*Cinzia*), Katiuscia Pirelli (*Caterina*), Armando Thinè (*doctor Zanchi*), Lilly Bistrattili (*secretoria*), Michèle Bally (*Manuela di Traglia*), Francesco Lo Briglie (*don Calogero*). **Duración aprox.:** 103 min. (En España: 93 min.), **Estreno:** Madrid: 25 de junio de 1964: Capitol. **Premios:** Festival Internacional de San Sebastián 1963: Concha de Oro.

**La muerte y el leñador / Le Mort et le bûcheron / Morte e il boscaiolo**  
(Episodio de: **Las cuatro verdades / Les Quatre vérités / Le quattro verità**) 1962

**Producción:** Franco London Film (Paris), Madeleine Films (Paris) / Ajace Produzione Cinematografica. Euro International Films (Roma) Hispamer Films (Madrid). Basado en una ida de Frédéric Grendel y Hervé Bromberger. Inspirada en cuatro fábulas de La Fontaine. **Dirección:** Luis García Berlanga. **Guión:** Rafael Azcona. **Fotografía:** Vicente Sempere. **Música:** Miguel Asins Arbó. **Montaje:** Rosa Salgado. **Decorados:** Eduardo Torre de la Fuente. **Intérpretes:** Hardy Kruger, Ana Casares, Manuel Alexandre, Ángel Álvarez, Maribel Martín, Xan das Bolas, José Campos, Rafael Cores, Agustín González, Lola Gaos. **Duración aprox.:** 114 min. (total del film). **Estreno:** Madrid: 2 de mayo de 1963: Coliseum.

## **L'ape regina / Le Lit conjugal 1963**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Sancro Film (Roma) / Cocinor (París), Films Marceau (París). **Productores:** Enrico Chrosicki, Alfonso Sansone. **Guión:** Rafael Azcona, Marco Ferreri. Basado en un argumento de Goffredo Parise. **Colaboración en Guión:** Diego Fabbri, Pasquale Festa Campanile. Massimo Franciosa. **Fotografía:** Ennio Guarnieri. **Música:** Teo Usuelli. **Montaje:** Lionello Massobrio. **Decorados:** Massimiliano Capriccioli. **Intérpretes:** Ugo Tognazzi (*Alfonso*), Marina Vlady (*Regina*), Walter Giller (*padre Mariano*), Linda Sini (*madre superiora*), Riccardo Fellini (*Riccardo*), Igi [Gianluigi] Polidoro (*Igi*), Achille Majeroni (*Mafalda*), Vera Ragazzi (*Yolanda*), Pietro Tattanelli (*don Giuseppe*), Melissa Drake (*Maria Constanza*). **Duración aprox.:** 90 min. **Premios:** Festival de Cannes 1963: Premio Interpretación Femenina (Marina Vlady). **Nota:** el film fue retitulado: *Una storia moderna: L'ape regina*.

## **El verdugo / La ballata del boia 1963**

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** Naga Films (Madrid) / Zebra Film (Roma). **Productor ejecutivo:** Nazario Belmar. **Ayudante de Dirección:** Ricardo Muñoz Suay. **Guión:** Luis García Berlanga, Rafael Azcona. **Colaboración:** Ennio Flaiano. **Fotografía:** Tonino Delli Colli. **Música:** Miguel Asins Arbó. *Twist El verdugo* de Adolfo Waitzman. **Montaje:** Alfonso Santacana. **Decorados:** José Antonio de la Guerra. **Ambientación:** Luis Argüello. **Intérpretes:** Nino Manfredi (*José Luis*), Emma Penella (*Carmen*), José Isbert (*Amadeo*), José Luis López Vázquez (*Antonio*), Ángel Álvarez (*Álvarez*), Guido Alberti (*director de la cárcel*), Julia Caba Alba (*visitante de las obras*), María Luisa Ponte (*Estefanía*), Marta Isbert (*Ignacio*), Xan das Bolas (*guarda de las obras*). **Duración aprox.:** 87 min. **Estreno:** Madrid: 17 de febrero de 1964: Pompeya, Palace, Gayarre, Rosales, Voz. **Premios:** Mostra de Venecia 1963: Premio de la FIPRESCI. Círculo de Escritores Cinematográficos 1963: Mejor Argumento Original y Guión. Sindicato Nacional del Espectáculo 1963: Mejor Actriz (Emma Penella). Premio San Jorge 1963: Mejor Película. Academia Francesa 1965: Gran Premio del Humor Negro.

## **Se acabó el negocio (La donna scimmia / Le Mari de la femme à barbe) 1964**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / Cocinor (París). Films Marceau (París). **Productor:** Carlo Ponti. **Guión:** Marco Ferreri. Rafael Azcona. **Fotografía:** Aldo Tonti. **Música:** Teo Usuelli. **Montaje:** Mario Serandrei. **Decorados:** Mario Garbuglia. **Intérpretes:** Ugo Tognazzi (*Antonio Focaccia*), Annie Girardot (*Maria*), Achille Majeroni (*Majeroni*), Elvira Paoloni (*criada*), Filippo Pompa Marcelli (*Bruno*), Ugo Rossi (*pensionista*), Linda De Felice (*hermana Furgoncino*), Antonio Cianci. Jacques Ruet. **Duración aprox.:** 100 min. (Según algunas fuentes: 92 min.). **Estreno:** Bilbao: 29 de mayo de 1969: Ideal, **Premios:** S. E. C. T. (Scrittori di cinema e Televisione).

## **Il professore (Episodio de: Contro sesso) 1964**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / Films Concordia (París). **Productor:** Carlo Ponti. **Guión:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. **Fotografía:** Roberto Gerardi. **Música:** Teo Usuelli. **Montaje:** Lionello Massobrio. **Decorados:** Massimiliano Capriccioli. **Intérpretes:** Ugo Tognazzi (*il professore*). **Duración aprox.:** 30 min. (total del film: 112 min.).

## Un rincón para querernos 1964

**Dirección:** Ignacio F. Iquino. **Producción:** IFI España (Barcelona). **Guión:** Rafael Azcona, Ignacio F. Iquino. Basado en un argumento de Rafael Azcona. **Fotografía:** Julio Pérez de Rozas. **Música:** Enrique Escobar. **Montaje:** Maricel Bautista. **Decorados:** Andrés Vallvé. **Intérpretes:** Enrique Pérez Ávila (*Antonio*), Olga Ornar (*Vicenta*), Lili Muratti (*doña Enriqueta, dueña de la pensión*), Luis Cuenca, José Álvarez “Lepe” (*coronel*), Carlos Saldaña “Alady” (*Manolo*), Gustavo Re, Sergio Dore, Jorge Rigaud (*conde*). **Duración aprox.:** 83 min.

## **Una esposa americana (Una moglie americana / Mes femmes américaines) 1965**

**Dirección:** Gian Luigi Polidoro. **Producción:** Sancro Film (Roma) / CICC (París), Films Borderie (París). **Productores:** Alfonso Sansone, Enrico Chrosicki. **Argumento:** Rodolfo Sonego. **Guión:** Rafael Azcona, Ennio Flaiano, Gian Luigi Polidoro. **Fotografía:** Benito Fratturi, Marcello Gatti. (Technicolor. Techniscope). **Música:** Nino Oliviero. **Montaje:** Eraldo Da Roma. **Decorados:** Maurizio Chiari. **Intérpretes:** Ugo Tognazzi (*Riccardo Vanzì*), Rhonda Fleming (*Nyta*), Graziella Granata (*huésped*), Julilet Prowse (*Jenny*), Carlo Mozzone (*Carlo*), Marina Vlady (*Nicole*), Ruth Laney (*quinceañera*), Cherie Latimer (*muchacha*), Sharon Obeck (*Mary*), Louise Rousseau. **Duración aprox.:** 113 min. (En Francia: 91 min; en España: 98 min). **Estreno:** Madrid: 30 de enero de 1967: Palacio de la Prensa, Velázquez.

**L'uomo dei cinque palloni** (Episodio de: **Oggi, domani, dopodomani**)  
1965

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / Films Concordia (París). **Productor:** Carlo Ponti. **Guión:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. **Duración aprox.:** 30 min. (total del film: 97 min). **Nota:** Rodado inicialmente como un largometraje, fue rechazado por el productor y reducido hasta convertirlo en un episodio de *Oggi, domani, dopodomani*. Recuperado de nuevo por Ferreri, fue presentado en Francia en 1969 con el título *Break Up, érotisme et ballons rouges*.

**L'uomo dei cinque palloni (Break Up, erotisme et ballons rouges)**  
1965

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / Films Concordia (París). **Productor:** Carlo Ponti. **Guión:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. **Fotografía:** Aldo Tonti. (Eastmancolor). **Música:** Teo Usuelli. **Montaje:** Renzo Lucidi. **Decorados:** Carlo Egidi. **Intérpretes:** Marcello Mastroianni (*Mario Fuggetta*), Catherine Spaak (*Giovanna*), Ugo Tognazzi (*automovilista*), William Berger (*Benny*), Ennio Balbo, Marco Ferreri, Sonia Romanoff. Charlotte Folcher, Antonio Altoviti, Igi [Gianluigi] Polidoro. **Duración aprox.:** 85 min.

## Marcia nuziale 1966

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Sancro Film (Roma) / Transinter Film (París). **Productores:** Alfonso Sansone, Enrico Chroschicki. **Guión:** Diego Fabbri, Rafael Azcona, Marco Ferreri. **Diálogos:** Michel Audiard. **Fotografía:** Enzo Serafín (1.º y 2.º episodios), Mario Vulpiani (3.º episodio), Benito Frattari (4.º episodio). **Música:** Teo Usuelli. **Montaje:** Renzo Lucidi. **Decorados:** Massimiliano Capriccioli. **Intérpretes:** Episodio **La famiglia felice:** Ugo Tognazzi (*Igor Savoia*), Catherine Faillot (*Mia*), Episodio: **Prime nozze:** Ugo Tognazzi (*Nicola Caviglio*), Gaia Germani (*Gigliola Farlazzo*), Tom Felleghi (*Alberto Farlazzo*), Gianni Bonagura. Episodio **II dovere coniugale:** Ugo Tognazzi (*Michele*), Tecla Scarano, Shirley Ann Field (*Laure*), Episodio **L'igiene coniugale:** Ugo Tognazzi (*Frank*), Alexandra Stewart (*Nancy*), Luigi Scavran (*Tony*), Rina Mascetti (*Sally*), Anna María Aveta (*Jessica*). **Duración aprox.:** 82 min. (originalmente: 90 min). **Nota:** en la versión distribuida en televisión los episodios cambian de orden: *Prime nozze*, *Il dovere coniugale*, *L'igiene coniugale*, *La familia felice*.

## L'estate 1966

**Dirección:** Paolo Spinola. **Producción:** 5 Ottobre Cinematografica (Venecia).  
**Guión:** Rafael Azcona, Paolo Spinola. Basado en un argumento de Paolo Spinola.  
**Fotografía:** Marcello Gatti. (Technicolor). **Música:** Gianni Boncompagni.  
**Montaje:** Nino Baragli. **Decorados:** Fiero Gherardi. **Intérpretes:** Enrico María Salerno (*Sergio*), Nadja Tiller (*Adriana*), Mita Medici (*Elisa*), Carlo Hintermann (*Carlo*), Gordon Mitchell, Mirella Panfili, Dario Zamboni, Mita Cattaneo.  
**Duración aprox.:** 90 min.

## ¡Qué dulce es morir así! (Il fischio al naso) 1967

**Dirección:** Ugo Tognazzi. **Producción:** Sancro International (Roma). **Productores:** Alfonso Sansone, Enrico Chroschicki. **Guión:** Rafael Azcona, Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi, Alfredo Pigna, Ugo Tognazzi. Basado en el cuento *Sette piani* de Dino Buzzati. **Fotografía:** Enzo Serafin. (Eastmancolor). **Música:** Teo Usuelli. **Montaje:** Eraldo Da Roma. **Decorados:** Giancarlo Sartolini Salimbeni. **Intérpretes:** Ugo Tognazzi (*Giuseppe Inzerna*), Olga Villi (*Anita, su mujer*), Alicia Brandet (*Gloria, su hija*), Tina Louise, Franca Bettoja (*Giovanna*), Gigi Ballista (*Claretto*), Gildo Tognazzi (*Gerolamo, padre de Giuseppe*), Marco Ferreri (*Salamoia*), Riccardo Garrone (*barbero*), Alessandro Quasimodo (*Roberto Forges*). **Duración aprox.:** 110 min. En España: 108 min. **Estreno:** Madrid. 9 de agosto de 1971: Fantasio.

## **El harén (L'Harem / Le Harem) 1967**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Sancro International (Roma) / Paris Cannes Production (París). **Productores:** Alfonso Sansone, Enrico Chroszczicki. **Guión:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. Basado en un argumento de Marco Ferreri, Rafael Azcona y Ugo Moretti. **Fotografía:** Luigi Kuveiller. (Technicolor. Scope). **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Enzo Micarelli. **Decorados y vestuario** Pier Luigi Pizzi. **Intérpretes:** Carrol Baker (*Margherita*), Gastone Moschin (*Gianni*), Renato Salvatori (*Gaetano*), Bill Berger (*Mike*), Michel Le Royer (*René*), Clotilde Sakaroff (*madre de Gaetano*). **Duración aprox.:** 100 min. (En algunas fuentes: 96 min.). **Estreno:** Madrid: 31 de agosto de 1978. Gayarre.

## Peppermint frappe 1967

**Dirección:** Carlos Saura. **Producción:** Elías Querejeta P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Ángelino Fons, Carlos Saura. Basado en un argumento de Carlos Saura. **Fotografía:** Luis Cuadrado. (Eastmancolor). **Música:** Luis de Pablo. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Emilio Sauz de Soto. **Decorados:** Wolfgang Burmann. **Intérpretes:** Geraldine Chaplin (*Ana / Elena*), José Luis López Vázquez (*Julián*), Alfredo Mayo (*Fabio*), Emiliano Redondo (*Arturo*), Ana María Custodio (*Beatriz, madre de Julián*), Fernando Sánchez Polack (*paciente*); niños: María José Charfole, Francisco Venegas, Pedro Luis Lozano, Víctor Manuel Moreno. **Duración aprox.:** 92 min. **Estreno:** Madrid: 9 de octubre de 1967: Conde Duque. Barcelona: 16 de enero de 1968: Balines. **Premios:** Círculo de Escritores Cinematográficos 1967: Mejor película. Mejor dirección, Mejor actor (J. L. López Vázquez), Mejor guión, Mejor fotografía. Berlín 1968: Oso de Plata a la Mejor Dirección. **Nota:** dedicada a Luis Buñuel.

## La boutique / Las pirañas 1967

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** Cesáreo González P. C. (Madrid). Argentina Sono Film (Buenos Aires). **Guión:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga, **Fotografía:** Américo Hoss. **Música:** Astor Piazzolla. **Montaje:** José Luis Matesanz, Jorge Gárate. **Decorados:** Gori Muñoz. **Intérpretes:** Sonia Bruno (*Carmen*), Rodolfo Beban (*Ricardo*), Ana María Campoy (*doctora Fuentes*), Lautaro Murúa (*Carlos*), Osvaldo Miranda (*Martínez*), Marilina Ross (*Pity*), Juan Carlos Altavista (*Mariano*), Dario Vittori (*doctor*), Javier Portales (*empleado del banco*), Paula Marciel (*señora Martínez*), Juan Carlos Calabro (*víctima*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno:** Madrid: 27 de junio de 1968: Amaya.

## Tuset Street 1968

**Dirección:** Luis Marquina. **Producción:** PROFSA para Cesáreo González P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Jordi Gran. Basado en un argumento de Enrique Josa y Jordi Grau. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. (Eastmancolor). **Música:** Augusto Algueró. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decorados y Ambientación:** Enrique Alarcón. **Intérpretes:** Sara Montiel (*Violeta*), Patrick Bauchau (*Jordi*), Teresa Gimpera (*Teresa*), Jacinto Esteva (*Miki*), Emma Silva (*Mariana*), Luis García Berlanga (*Aparicio*), Jaime Picas (*Llongueras*), Tomás Torres (*Oriol*), Adrián Guai (*Oscar*), Oscar Pellicer (*Pere*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno:** Madrid: 16 de septiembre de 1968: Carlos III, Consulado. Princesa, Regio, Roxy A.

## Los desafíos 1969

Film de 3 episodios sin título, dirigidos cada uno por un director. **Dirección:** Claudio Guerin, José Luis Egea, Víctor Erice. **Producción:** Elías Querejeta P. C. (Madrid). **Productor asociado:** Bill Boone **Guión:** Rafael Azcona, Claudio Guerin, José Luis Egea, Víctor Erice. **Fotografía:** Luis Cuadrado. (Eastmancolor). **Música:** Luis de Pablo. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Decorados:** Pablo Gago. **Intérpretes:** 1.<sup>er</sup> episodio: Dean Selmier (*Bill*), Francisco Rabal (*Carlos*), Asunción Balaguer (*Fernanda*), Teresa Rabal (*Cuqui*). 2.<sup>o</sup> episodio: Dean Selmier (*Alan*), Alfredo Mayo (*Germán*), Julia Gutiérrez Caba (*Lola*), Bárbara Deist (*Bonnie*), Fernando Sánchez Polack (*Benito*). 3.<sup>er</sup> episodio: Dean Selmier (*Charlie*), Daisy Granados (*Floridita*), Julia Peña (*María*), Luis Suárez (*Julián*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Barcelona: 19 de septiembre de 1969: Diagonal. Madrid: 23 de abril de 1970: Pompeya. **Premios:** Círculo de Escritores Cinematográficos 1969: Mejor Actor (Alfredo Mayo). Mejor Guión. San Sebastián 1969: Concha de Plata a la película.

## La madriguera 1969

**Dirección:** Carlos Saura. **Producción:** Elías Querejeta P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Geraldine Chaplin, Carlos Saura. Basado en una idea de Carlos Saura. **Fotografía:** Luis Cuadrado. (Eastmancolor). **Música:** Luis de Pablo. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Emilio Sanz de Soto. **Intérpretes:** Geraldine Chaplin (*Teresa*), Per Oscarsson (*Pedro*), Teresa del Río (*Carmen*), Emiliano Redondo (*Antonio*), Julia Peña (*Águeda*), María Elena Flores (*Rosa*), Gloria Berrocal (*la tía*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Madrid: 14 de julio de 1969: Capitol. Barcelona: 28 de agosto de 1969: Alexandra, Atlanta. **Premios:** Círculo de Escritores Cinematográficos 1969: Mejor Director.

## Vivan los novios 1970

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** Cesáreo González P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga. **Fotografía:** Aurelio G. Larraya. (Eastmancolor). **Música:** Antonio Pérez Olea. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decorados:** Antonio Cortés. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez (*Leonardo*), Laly Soldevila (*Charo*), José María Prada (*Pepito*), Manuel Alexandre (*Carlos*), Francisco Javier Vivó (*Calonge*), Teresa Gisbert (*doña Trinidad*), Gela Geisler (*Monique*), Jane Fellner (*pintora irlandesa*), Luis Ciges (*padre Picazo*), Víctor Israel (*sacristán*). **Duración aprox.:** 83 min. **Estreno:** Madrid: 20 de abril de 1970: Luchana, Torre de Madrid.

## Las secretas intenciones 1970

**Dirección:** Antxon Eceiza. **Producción:** Elías Querejeta P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Antxon Eceiza. **Fotografía:** Luis Cuadrado. (Eastmancolor). **Música:** Luis de Pablo. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Ambientación:** José Hernández. **Intérpretes:** Jean-Louis Trintignant (*Miguel*), Haydée Politoff (*Blanca*), Teresa del Río (*Pepa*), Julio Núñez (*Ernesto*), José Luis López Vázquez, Antonio Iranzu (*camionero*), Valeriano Andrés (*obispo*), Yelena Samarina (*Marta*), Ricardo Palacios, Gerardo Maya. **Duración aprox.:** 82 min. **Estreno:** Valencia: 29 de julio de 1970: Aula 7. Madrid: 20 de septiembre de 1971: Pompeya.

## El jardín de las delicias 1970

**Dirección:** Carlos Saura. **Producción:** Elías Querejeta P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Carlos Saura. Basado en un argumento de Carlos Saura. **Fotografía:** Luis Cuadrado. (Eastmancolor). **Música:** Luis de Pablo. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Decorados:** Emilio Sanz de Soto. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez (*Antonio*), Luchy Soto (*Luchy*), Francisco Pieria (*don Pedro*), Charo Soriano (*actriz*), Lina Canalejas (*la tía*), Julia Peña (*Julia*), Mayrata O'Wisiedo (*enfermera*), Esperanza Roy (*Nicole*), Alberto Alonso (*Tony*), Luis Peña (*ejecutivo*). **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno:** Madrid: 5 de noviembre de 1970: Pompeya. Barcelona: 5 de mayo de 1971: Alexandra. **Premios:** New York 1970: Premio a la calidad. Círculo de Escritores Cinematográficos 1970: Premio a Francisco Pierra. Festival de Chicago 1972: Mejor Actor (José Luis López Vázquez). **Nota:** Dedicada a Geraldine.

## El monumento 1970

**Dirección:** José María Forqué. **Producción:** Orfeo P. C. (Madrid). **Productor asociado:** Alfredo Matas. **Guión:** Jaume Picas, Rafael Azcona, José María Forqué. Basado en una idea de Jaume Picas. **Fotografía:** Juan Gelpi. (Eastmancolor), **Dirección musical:** Adolfo Waitzman. **Montaje:** Petra de Nieva. **Decorados:** Luis Argüello. **Intérpretes:** Analía Gadé (*María*), Pastor Serrador (*Vicente*), Manuel Díaz González (*marqués*), Ramón Corroto (*Rodríguez*), Valeriano Andrés (*presidente del casino*), Álvaro de Luna (*Portillo*), Joaquín Roa (*fray Agustín*), Julián Navarro (*Pepito*), César Godoy (*Domingo*), Fernando Serrano (*criado*). **Duración aprox.:** 92 min. **Estreno:** Barcelona: 19 de septiembre de 1970: Windsor, Palace, Pelayo. Madrid: 25 de septiembre de 1970: Luchana, Torre de Madrid.

## **Homicidio al límite de la ley / Un omicidio perfetto a termini di legge** 1971

**Dirección:** Tonino Ricci. **Producción:** Orfeo P. C. (Madrid) / Eurovision Cinematografica (Roma). **Guión:** Arpad de Riso, Tonino Ricci, Rafael Azcona, Aldo Crudo, José María Forqué. Basado en un argumento de Aldo Crudo. **Fotografía:** Cecilio Paniagua. (Eastmancolor. Techniscope). **Música:** Giorgio Gaslini. **Montaje:** Amedeo Giomini. **Decorados:** Luis Vázquez, Flavio Mogherini. **Intérpretes:** Philippe Leroy (*Marco Breda*), Helga Andersen (*Monica Breda*), Ivan Rassimov (*Burt*), Rossana Yunni (*Terry*), Julio Peña (*comisario Baldini*), Franco Ressel (*Tommy Brown*), Franco Fantasia (*prof. Mauri*), Liana Del Balzo, Rina Franchetti (*Ana*), Mario Morales (*Coralí*). **Duración aprox.:** 90 min. (En Italia: 93 min). **Estreno:** Madrid: 22 de octubre de 1973: Apolo, Fantasio, Gayarre, Infantas.

## **El ojo del huracán / La volpe dalla coda cola di velluto 1971**

**Dirección:** José María Forqué. **Producción:** Orfeo P. C. (Madrid) / Arvo Film (Roma). **Guión:** Rafael Azcona, José María Forqué, Mario Di Nardo, Francesco Campitelli. **Fotografía:** Giovanni Bergamini, Alejandro Ulloa. (Eastmancolor). **Música:** Piero Piccioni. **Montaje:** Antonio Ramírez. **Decorados:** Giorgio Marzelli. **Intérpretes:** Analia Gadé (*Ruth Dustin*), Jean Sorel (*Paul*), Maurizio Bonuglia (*Roland*), Rossana Yanni (*Danielle*), Tony Kendall [Luciano Stella] (*Michel Dustin*), Julio Peña (*comisario de policía*), Mario Morales (*droguero*), José Félix Montoya (*criado*), Pilar Gómez Ferrer (*cocinera*). **Duración aprox.:** 90 min. (En Italia: 96 min.). **Estreno:** Madrid: 13 de mayo de 1971: Coliseum.

## **La audiencia (L'udienza / L'Audience) 1971**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Vides Cinematografica (Roma) / Films Ariane (París). **Productor:** Franco Cristaldi. **Guión:** Marco Ferreri, Dante Matelli. Basado en un argumento de Marco Ferreri y Rafael Azcona. **Fotografía:** Mario Vulpiani. (Eastmancolor). **Música:** Teo Usuelli. **Montaje:** Giuliana Trippa. **Decorados:** Luciana Vedovelli. **Intérpretes:** Enzo Jannacci (*Amedeo*), Claudia Cardinale (*Aichê*), Ugo Tognazzi (*Aureliano*), Michel Piccoli (*padre Amerin*), Vittorio Gassman (*príncipe Donali*), Alain Cuny (*padre jesuita*), Daniele Dublino (*padre Ambroglio*), Sigelfrido Rossi (*Giovanni Rossi*), Irene Oberberg (*monja*), Dante Cleri. **Duración aprox.:** 112 min. **Estreno:** Madrid: 31 de diciembre de 1971: Cedaceros.

## La cera virgen 1972

**Dirección:** José María Forqué. **Producción:** Orfeo P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, José María Forqué, Florentino Soria. **Fotografía:** Manuel Berenguer. (Eastmancolor). **Música:** Adolfo Waitzman. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Decorados:** Leo Anchóriz. **Intérpretes:** Carmen Sevilla (*María*), José Luis López Vázquez (*don Florencio*), Vera Sanders (*Paca*), Maribel Martín (*Paula*), Eva León (*Pilar*), Julia Caba Alba (*Trini*), Gogó Rojo (*Puri*), Manuel Alexandre (*alcalde*), Valentín Tornos (*Pascual*), Joaquín Roa (*Botana*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Madrid: 21 de febrero de 1972: Carlos III, Consulado, Princesa, Roxy A, Victoria. Barcelona: 12 de junio de 1972: Diagonal, Palacio Balañá. **Premios:** Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a Maribel Martín.

**En el Oeste se puede hacer... amigo / Si può fare... amigo / Amigo!...  
mon colt a deux mots à le dire 1972**

**Dirección:** Maurizio Lucidi. **Producción:** Atlántida Films (Madrid) / Sancrosiap (Roma) / Terzafilm Produzione Indipendente (Roma) / Productions Jacques Roitfeld (París). **Guión:** Rafael Azcona. Basado en un argumento de Ernesto Gastaldi. **Fotografía:** Aldo Tonti. (Technicolor. Techniscope). **Música:** Luis Enriquez Bacalov. **Montaje:** Renzo Lucidi. **Decorados:** Eduardo Torre de la Fuente. **Intérpretes:** Bud Spencer (*Coburn*), Jack Palance (*Sonny*), Francisco Rabal (*Franciscus*), Dany Saval (*Mary Brogan*), Renato Cestic (*Cip Anderson*), Luciano Catenacci (*James*), Roberto Camardiel, Serena Michelotti, Manuel Guitián, Salvatore Borgese, Franco Giacobini. **Duración aprox.:** 100 min. (En Italia: 109 min.). **Estreno:** Madrid: 25 de mayo de 1973: Luchana, Torre de Madrid, Richmond. Barcelona: 28 de mayo de 1973: Pelavo, Atlanta, Bonanova.

**Una razón para vivir y una para morir / Una ragione per vivere e una per morire / Una raison pour vivre, une raison pour mourir / Sie Verkaufen den Tod 1972**

**Dirección:** Ronino Valerii. **Producción:** Atlántida Films (Madrid) / Sancrosiap (Roma) / Terzafilm Produzione Indipendente (Roma) / Europrodis (Marsella) / Corona Filmproduktion (Munich). **Productores ejecutivos:** Remo Odevaine, Alfonso Sansone. **Guión:** Rafael Azcona, Tonino Valerli, Ernesto Gastaldi. Basado en un argumento de Ernesto Gastaldi. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. (Eastmancolor. Techniscope). **Música:** Riz Ortolani. **Montaje:** Franco Fraticelli. **Decorados y vestuario** Elio Micheli. **Intérpretes:** James Coburn (*Tenbrock*), Bud Spencer (*Hilary*), Telly Savalas (*Worth*), René Kolldehoff (*Brent*), Georges Geret (*Spike*), José Suárez (*mayor Charles Ballard*), Benito Stefanelli (*Piggott*), Francisco Sauz. Adolfo Lastretti (*Willy*), Guy Mairesse (*Mc Ivers*) **Duración aprox.:** 100 min. (En Paris: 110 min.: en Alemania: 96 min.). **Estreno:** Madrid: 6 de agosto de 1973: Garden. Liceo, Palacio de la Prensa, Progreso, Regio, Velázquez, Vergara.

## Tarots / Ángela 1973

**Dirección:** José María Forqué. **Producción:** Orfeo P. C. (Madrid) / Comptoir Français du Film Production (París). **Guión:** Rafael Azcona. James M. Fox, José María Forqué. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. (Eastmancolor. Panavision). **Música:** Michel Colombier. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Decorados:** Luis Vázquez. **Intérpretes:** Sue Lyon (*Ángela*), Fernando Rey (*Arthur*), Gloria Grahame (*Natalie*), Christian Hay (*Marc*), Julián Ugarte (*Maurice*), Mara Goyanes (*Rosa*), Anne Libert (*Lisa*), Jorge Rigaud (*inspector*), Frank Clement (*inspector*), Marisol Delgado (*Connie*), Adriano Domínguez (*médico*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno:** Madrid: 17 de septiembre de 1973: Conde Duque.

## Ana y los lobos 1973

**Dirección:** Carlos Saura. **Producción:** Elías Querejeta P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Carlos Saura. Basado en una idea de Carlos Saura. **Fotografía:** Luis Cuadrado. (Eastmancolor). **Música:** Luis de Pablo. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Francisco Nieva. **Decorados:** Elisa Ruiz. **Ambientación:** Jaime Chávarri. **Intérpretes:** Geraldine Chaplin (*Ana*), Fernando Fernán-Gómez (*Fernando*) José María Prada (*José*), José Vivó (*Juan*), Rafaela Aparicio (*la madre*), Charo Soriano (*Luchy*), Marisa Porcel (*Amparo*), Niñas: Nuria Lage (*Natalia*), María José Puerta (*Carlota*), Sara Gil (*Victoria*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Sevilla: 4 de junio de 1973: Palacio Central. Barcelona: 8 de junio de 1973: París, Fantasio. Madrid: 16 de julio de 1973: Amaya. **Premios:** Círculo de Escritores Cinematográficos 1973: Mejor Actor (Fernando Fernán-Gómez), Mejor Actriz de Reparto (Rafaela Aparicio), Fotografía. Prix L'Age d'Or 1974. Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos 1974: Mejor Película de Habla Castellana.

## La Grande Bouffe / La grande abbuffata 1973

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Films 66 (París). Mara Films (París) / Capitolina Produzioni Cinematografiche (Italia). **Productores:** Vincent Malle, Jean-Pierre Rassam. **Guión:** Rafael Azcona, Marco Ferreri. **Fotografía:** Mario Vulpiani. (Eastmancolor). **Música:** Philippe Sarde. **Montaje:** Claudine Merlin. **Decorados:** Michel de Broin. **Intérpretes:** Marcello Mastroianni (*Marcello*), Ugo Tognazzi (*Ugo Baldazzi*), Michel Piccoli (*Michel*), Philippe Noiret (*Philippe*), Andrea Ferreol (*Andrea*), Monique Chaumette (*Monique*), Florence Giorgetti (*Anne*) Rita Seltener (*Annika*), Solange Blondeau (*Danielle*) Michèle Alexandre (*Nicole*). **Duración aprox.:** 130 min. (En Italia y España: 125 min.). **Estreno:** Madrid: 12 de mayo de 1978: Torre de Madrid, Luchana, Carlton, Concepción. **Premios:** Festival de Cannes 1973: Premio de la Crítica Internacional.

**Permite señora que ame a su hija (Permettete, signora, che ami vostra figlia?) 1974**

**Dirección:** Gian Luigi Polidoro. **Producción:** Godio Cinematografica. Compagnia Cinematografica Champion (Roma) Madeleine Films (París). **Productor:** Carlo Ponti. **Guión:** Rafael Azcona, Piero De Bernardi, Leo Benvenuti, Gian Luigi Polidoro. Basado en un argumento de Gian Luigi Polidoro. **Fotografía:** Mario Vulpiani. (Technicolor). **Música:** Carlo Rustichelli. **Montaje:** Antonio Siciliano. **Decorados:** Enrico Tovagliari. **Intérpretes:** Ugo Tognazzi (*Gino Pistone*), Bernadette Lafont (*Sandra Pensotti*), Franco Fabrizi (*Franco De Rosa*), Lia Tanzi (*Ornella Fiocchi*), Felice Andreasi (*Peppino Lo Taglio*), Ernesto Colli (*Remengo*), Rossana Di Lorenzo (*Adriana*), Gigi Ballista, Quinto Parmeggiani, Pietro Tordi. **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Madrid: 16 de mayo de 1977: Drugstore.

**Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size (Grandezza naturale)**  
1974

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** Jet Films (Barcelona) / Films 66 (París), Uranus Productions France (París) / Verona Produzione (Roma). **Productores ejecutivos:** Alfredo Matas, Christian Ferry. **Guión:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga. **Diálogos franceses:** Jean-Claude Carrière. **Fotografía:** Alain Derobe. (Eastmancolor). **Música:** Maurice Jarre. **Montaje:** Françoise Bonnot. **Decorados:** Sigfrido Burmann. Muñeca creada por Giulio Thomassy y Henry Assola, con la dirección de Alexander Trauner. **Intérpretes:** Michel Piccoli (*Michel*), Rada Rassimov (*Isabelle*), Amparo Soler Leal (*dueña de la boutique*), Valentine Tessier (*madre de Michel*), Queta Claver (*María Luisa*), Manuel Alexandre (*Natalio*). Julieta Serrano (*Nicole*), Claudia Bianchi, Agustín González (*guitarrista*), Michel Aumont (*Henry*). **Duración aprox.:** 100 min. **Estreno:** Madrid: 11 de enero de 1978: Rex. **Nota:** se registró como película española en 1977.

## La prima Angélica 1974

**Dirección:** Carlos Saura. **Producción:** Elías Querejeta P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Carlos Saura. Basado en una idea de Carlos Saura. **Fotografía:** Luis Cuadrado. (Eastmancolor). **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Francisco Nieva. **Decorados:** Elisa Ruiz. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez (*Luis*) Lina Canalejas (*Angélica*), Fernando Delgado (*Anselmo*), María Clara Fernández de Loaysa (*Angélica, niña*), Pedro Sempson (*padre de Luis*), Lola Cardona (*tía Pilar, joven*), Encarna Paso (*madre de Luis*), María de la Riva (*abuela*), Julieta Serrano (*monja*), Luis Peña (*sacerdote*). **Duración aprox.:** 107 min. **Estreno:** Madrid: 29 de abril de 1974: Amaya. **Premios:** Cannes 1974: Premio Especial del Jurado. Chicago 1974: "Hugo de Bronce". Sant Jordi 1974: Mejor Película.

## **Malos pensamientos (Fischia il sesso [Instant-Coffee]) 1974**

**Dirección:** Gian Luigi Polidoro. **Producción:** Sancrosiap (Roma) / Terzafilm Produzione Indipendente (Roma). **Guión:** Gian Luigi Polidoro, Rafael Azcona. Basado en un argumento de Gian Luigi Polidoro. **Fotografía:** Benito Frattari. (Technicolor). **Música:** Nando De Luca. **Montaje:** Sergio Montanari. **Decorados:** Antonio De Rosa. **Intérpretes:** Rita Tushingham (*Carol Huston*), Aldo Maccione (*Gavino*), Leopoldo Trieste (*Leonard*), Gigi Ballista (*Mr. Lewis*). Mario De Vecchi (*Carlo De Martino*), Piero Gerlini, Barbara Spiegel (*Rachel*), Rita Murray, Anthony Canon, Domenico Peluso. **Duración aprox.:** 100 min.

## **No tocar a la mujer blanca (Touche pas la femme blanche / Non toccare la donna bianca) 1974**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Films 66 (París). Mara Films (París). Laser Production (París) Produzioni Europee Associate P. E. A. (Nápoles). **Guión:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. **Fotografía:** Etienne Becker. (Eastmancolor). **Música:** Philippe Sarde. **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Efectos especiales:** Gino De Rossi, Augusto Salvati. **Intérpretes:** Marcello Mastroianni (*George Armstrong Custer*), Catherine Deneuve (*Marie-Hélène de Boismonfrais*), Michel Piccoli (*Buffalo Bill*), Philippe Noiret (*general Terry*), Ugo Tognazzi (*Mitch*), Alain Cuny (*Toro Sentado*), Serge Reggiani (*Caballo Loco*), Darry Cowl (*Archibald*), Monique Chaumette (*Lucy*), Franca Bettoja (*Rovo de Luna*). **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno:** Madrid: 5 de noviembre de 1975: Pompeya.

## **Alla mia cara inanima nel giorno del suo compleanno 1974**

**Dirección:** Luciano Salce. **Producción:** Rusconi Film. **Guión:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga, Luciano Salce, Massimo Franciosa, Sergio Corbucci. Basado en el guión *Nel giorno dell'onomastico della mamma* de Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Fotografía:** Erico Menezer. (Eastmancolor). **Música:** Franco Micalizzi. **Montaje:** Amedeo Salfa. **Decorados:** Fiorenzo Senese. **Intérpretes:** Paolo Villaggio (*conde Federico*), Lila Kedrova (*condesa Mafalda*), Eleonora Giorgi (*Ángela*), Antonino Faà Di Bruno (*Alberto*), Orchidea De Santis (*Jolanda*), Enzo Spitaleri (*Fernando*), Renato Guantoni (*Anchise*), Vera Drudi (*Driade*), Guido Cerniglia (*amiga de Federico*), Carmine Ferrara. **Duración aprox.:** 105 min.

## La revolución matrimonial 1974

**Dirección:** José Antonio Nieves Conde. **Producción:** José Frade P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona. Basado en la obra teatral de Antonio Martínez Ballesteros. **Fotografía:** Antonio L. Ballesteros, (Eastmancolor). **Música:** Juan Pardo. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Decorados:** Antonio Cortés. **Intérpretes:** Analía Gadé (*Cuqui/Begoña*), José Luis López Vázquez (*Pedro*), Pedro Alonso (*Pedrito*), Ismael Merlo (*padre de Begoña*), Ketty de la Cámara (*doña Felicitas*), Terele Pávez (*secretaria*), Mónica Kolpek (*Pepa*), Alberto Fernández (*aparejador*), Conchita Rabal (*Monja*), Miguel Ángel (*Alberto*). **Duración aprox.:** 85 min. **Estreno:** Madrid: 31 de marzo de 1975: Bilbao, Montera, Vergara.

## La adúltera 1975

**Dirección:** Roberto Bodegas. **Producción:** Cámara P. C. (Madrid). Jet Films (Barcelona) / Belstar Productions (París). **Productores:** Alfredo Matas, Luis Alfredo Sanz. **Guión:** Rafael Azcona, Roberto Bodegas. **Fotografía:** Leopoldo Villaseñor. (Eastmancolor). **Música:** Carmelo Bernaola. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Decorados:** Miguel Narros. **Intérpretes:** Amparo Soler Leal (*Malena*). Rufus [Narsy Rufus] (*Lucien*), Tchila Chelton (*Simone*), Francisco Cecilio (*panadero*), Tina Sáinz (*criada*), José Luis Coll (*Belluga, el farmacéutico*), José Riesgo (*Dr. Fonseca*), María Arias (*señora Fonseca*), José Luis Borau (*médico*), Miguel Narros (*Ernesto*), William Leyton. **Duración aprox.:** 100 min. **Estreno:** Madrid: 15 de diciembre de 1975: Luchana, Richmond, Torre de Madrid.

## El poder del deseo 1975

**Dirección:** Juan Antonio Bardem. **Producción:** Goya Films (Madrid). **Productor ejecutivo:** Serafín García Trueba. **Guión:** Juan Antonio Bardem, Rafael Azcona. Basado en la novela *Joc brut* de Manuel de Pedrolo. **Fotografía:** Juan Gelpi. (Eastmancolor). **Música:** José Nieto. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Enrique Alarcón. **Intérpretes:** Marisol [Josefa Flores] (*Juna*), Murray Head (*Javier*), José María Prada (*Sorribes*), Tina Sainz (*telefonista*). Cris Huerta (*inspector*), Lola Gaos (*madre*), Pilar Bardem (*portera*), Carmen Lozano (*cajera*), Fernando Hilbeck (*inspector*), Antonio Ross (*Alberto*), Antonio Gamero (*Gómez*). **Duración aprox.:** 117 min. **Estreno:** Madrid: 3 de mayo de 1976: Real Cinema.

## **Pim, pam, pum... ¡fuego! 1975**

**Dirección:** Pedro Olea **Producción:** José Frade P. C. (Madrid). **Director de Producción:** Enrique Bellot. **Guión:** Rafael Azcona, Pedro Olea. Basado en un argumento de Pedro Olea. **Fotografía:** Fernando Arribas. (Eastmancolor). **Música de fondo y coordinación:** Carmelo Bernaola. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Decorados, figurines y ambientación:** Antonio Cortés. **Intérpretes:** Concha Velasco (*Paca*), José María Flotats (*Luis*), Fernando Fernán-Gómez (*Julio*), José Orjas (*Ramos*), Mara Goyanes (*Manolita*), José Franco (*Álvarez*), José Calvo (*policía*), Mimi Muñoz (*hermana de Álvarez*), Goyo Lebrero (*representante*), Amparo Valle, Porfiria Sanchiz (*realquiladas*). **Duración aprox.:** 100 min. **Estreno:** Madrid: 5 de septiembre de 1975: Palacio de la Prensa, Velázquez.

## **La última mujer (L'ultima donna / La dernière femme) 1976**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Flaminia Produzioni Cinematografiche (Roma) / Productions Jacques Roitfeld (París). **Guión:** Marco Ferreri, Rafael Azcona, Dante Martelli. Basado en una idea de Marco Ferreri. **Fotografía:** Luciano Tovoli. (Fastmancolor). **Música:** Philippe Sarde. **Montaje:** Enzo Meniconi. **Decorados:** Michel de Broin. **Intérpretes:** Gérard Depardieu (*Giovanni*), Ornella Muti (*Valeria*), Michel Piccoli (*Michele*), Zou Zou (*Gabrielle*), Renato Salvatori (*Renato Rossi*), Giuliana Calandra (*Benedetta*), Nathalie Baye (*muchacha*), Daniela Silveno (*amiga*), Benjamin Labonellie, Vittorio Fanfoni. **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno:** Madrid: 22 de mayo de 1978: Alexandra.

## **El anacoreta / L'Anachorète 1976**

**Dirección:** Juan Estelrich. **Producción:** INCINE (Madrid) / Arcadie Productions (París). **Productor:** Alfredo Matas. **Guión:** Rafael Azcona, Juan Estelrich. Basado en un argumento de Rafael Azcona. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. (Eastmancolor). **Música:** Johan Sebastian Bach. **Montaje:** Pedro del Rey. **Decorados:** Jacques Chambert. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez (*Fernando*), Martine Audo (*Arabel*), Claude Dauphin (*Boswell*), José María Mompín (*Angusto*), Charo Soriano (*Marisa*), Maribel Ayuso (*Clarita*), Eduardo Calvo (*Calvo*), Ángel Álvarez (*Álvarez*), Ricardo Lillo (*Lillo*), Isabel Mestres (*Sandra*). **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno:** Madrid: 27 de octubre de 1976: Azul.

## Una noche embarazosa / Il Pupazzo 1977

**Dirección:** René Cardona. **Producción:** Lotus Films Internacional (Madrid) / Conacine 2 (México). Filmes (Italia). **Productor ejecutivo:** Luis Méndez. **Argumento:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga. **Guión:** Roberto Gandus, Luigi Ángelo, René Cardona (hijo). **Fotografía:** Carlos Suárez. (Fastmancolor). **Música:** Juan José García Caffi. **Montaje:** Ángel Camacho. **Decorados:** José Luis Garduño. **Intérpretes:** Lando Buzzanca (*Amalio*), Carlos Estrada (*Pablo*), Claudia Islas (*Copeca*), Queta Claver, Francisco Córdova, Enriqueta Carrasco, Eduardo Alcaraz, Mariano Alberto Rodríguez, Luciano Hernández de la Vega, Aldo Monti. **Duración aprox.:** 80 min. **Estreno:** Madrid: 12 de marzo de 1979: Lope de Vega. **Nota:** En títulos de crédito de la versión española figuran Rafael Azcona y Luis García Berlanga como autores del argumento y guión. En fuentes italianas y mexicanas figuran los guionistas citados y basado en un argumento de Luis García Berlanga.

## **Mi hija Hildegart 1977**

**Dirección:** Fernando Fernán-Gómez. **Producción:** Cámara P. C. (Madrid). Jet Films (Barcelona). **Productores:** Luis Sanz, Alfredo Matas. **Guión:** Rafael Azcona, Fernando Fernán-Gómez. Basado en el libro *Aurora de sangre* de Eduardo de Guzmán. **Fotografía:** Cecilio Paniagua. (Eastmancolor). **Música:** Luis Eduardo Aute. **Arreglos musicales:** Carlos Montero. **Montaje:** Rosa G. Salgado. **Decorados:** Luis Vázquez. **Figurines:** Javier Artiñano. **Intérpretes:** Amparo Soler Leal (*Aurora*). Carmen Roldán (*Hildegart*), Manuel Galiana (*Eduardo de Guzmán*), Carlos Velat (*Lucas López*), Pedro Diez del Corral (*Villena*), José María Mompín (*fiscal*), Ricardo Tundidor (*Álvarez*), Maribel Ayuso (*Julia*), Luisa Rodrigo (*Emilia*), Guillermo Marin (*presidente del tribunal*). **Duración aprox.:** 109 min. **Estreno:** Madrid: 19 de septiembre de 1977: Proyecciones.

## **Adiós al macho (Ciao maschio / Rêve de singe) 1978**

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** 18 Dicembre (Roma) / Prospectacle (París), Actions Films (París). **Productores:** Giorgio Nocella, Maurice Bernart, Yves Gasser, Yves Peyrot. **Guión:** Marco Ferreri, Rafael Azcona, Gerard Brasch. **Fotografía:** Luciano Tovoli. (Eastmancolor). **Música:** Philippe Sarde. **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Decorados:** Dante Ferretti. **Efectos especiales:** Giovanni Corridori. **Intérpretes:** Gerard Depardieu (*Gerard Lafayette*), James Coco (*Andreas Haxman*), Marcello Mastroianni (*Luigi Noccello*), Geraldine Fitzgerald (*señora Talami*), Gail Lawrence (*Angélica*), Mimsy Farmer, Stefania Casini, Francesca De Sapio y Nathalie Bernart (*actrices del teatro feminista*), William Berger. **Duración aprox.:** 117 min. (Según otras fuentes: 100 min.), (En España: 110 min; en Francia: 114 min.). **Estreno:** Madrid: 2 de octubre de 1978: Minicine 3, Torre de Madrid.

## Un hombre llamado Flor de Otoño 1978

**Dirección:** Pedro Olea. **Producción:** José Frade P. C. (Madrid). **Director de Producción:** Enrique Bellot. **Guión:** Rafael Azcona, Pedro Olea. Basado en la obra *Flor de Otoño* de José María Rodríguez Méndez. **Fotografía:** Fernando Arribas. (Eastmancolor). **Arreglos y música de fondo:** Carmelo Bernaola. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Decorados y Ambientación:** Antonio Cortés. **Intérpretes:** José Sacristán (*Lluís*), Francisco Algora (*Surroca*), Carmen Carbonell (*doña Nuria*), Roberto Camardiel (*Armengol*), Carlos Piñeiro (*Ricard*), José Franco (*dueño de "Bataclán"*), Antonio Corencia (*"La Coquera"*). Antonio Gomero (*policía*), Félix Dafauce (*comisario*), Paco España (*"La Mondonguera"*), Carlos Lucena (*impresor*). **Duración aprox.:** 106 min. **Estreno:** Barcelona: 2 de abril de 1978: Aribau. Madrid: 25 de septiembre de 1978: Capitol. **Premios:** Festival de San Sebastián 1978: Mejor interprete masculino: José Sacristán.

## La escopeta nacional 1978

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** INCINE (Madrid). **Productor:** Alfredo Matas. **Guión:** Luis García Berlanga, Rafael Azcona. **Fotografía:** Carlos Suárez. (Eastmancolor). **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decorados:** Rafael Palmero. **Ambientación:** Félix Murcia. **Intérpretes:** José Sazatornil “Saza” (*Jaume Canivell*), Luis Escobar (*marqués*), Antonio Ferrandis (*Álvaro, el ministro*), Luis López Vázquez (*Luis José*), Rafael Alonso (*Cerillo*), Agustín González (*padre Calvo*), José Luis Ciges (*Segundo*), Andrés Mejuto (*De Prada*), Conchita Montes (*Soledad*), Mónica Randall (*Mercé*), Bárbara Rey (*Vera, amante del ministro*), Laly Soldevila (*doña Laura*), Amparo Soler Leal (*Chus*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno:** Madrid: 14 de septiembre de 1978: Real Cinema, Proyecciones.

## La miel 1979

**Dirección:** Pedro Masó. **Producción:** Pedro Masó P. C. (Madrid). Impala (Madrid). **Productor:** Pedro Masó. **Productor ejecutivo:** Francisco Hueva. **Guión:** Rafael Azcona, Pedro Masó. **Fotografía:** Hans Burmann. (Color). **Música:** Juan Carlos Calderón. **Montaje:** Alfonso Santacana. **Decorados:** Ramiro Gómez. **Figurines:** Asunción Vila. **Intérpretes:** Jane Birkin (*madre de Paco*), José Luis López Vázquez (*don Agustín*), Amelia de la Torre, Guillermo Marín, Agustín González, Jorge Sanz (*Paco*), Eugenio Roca, Anastasia Campos, Lorenzo Ramírez, Alfonso Castizo. **Duración aprox.:** 100 min **Estreno:** Madrid: 30 de agosto de 1979: Coliseum.

## La familia, bien, gracias 1979

**Dirección:** Pedro Masó. **Producción:** Pedro Masó P. C. (Madrid), Impala (Madrid). **Productor:** Pedro Masó. **Productor ejecutivo:** Francisco Hueva. **Guión:** Pedro Masó, Rafael Azcona. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. (Color y Blanco y negro). **Música:** Juan Carlos Calderón. **Montaje:** Alfonso Santacana. **Decorados:** Ramiro Gómez. **Intérpretes:** Alberto Closas (*Carlos*), José Luis López Vázquez (*padrino*), María José Alfonso (*Mercedes*), Jaime Blanch (*Carlitos*), Francisco Benlloch (*Roberto*), Margot Cottens (*Consuelo*), Lola Forner (*María*), Tony Fuentes (*Críspulo*), María Kosty (*Sabina*), Elisa Laguna (*Lucia*). **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno:** Madrid: 14 de diciembre de 1979: Rialto, Roxy B. **Notas:** Contiene escenas de: *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962); *La familia y... uno más* (Fernando Palacios, 1965).

## **El divorcio que viene 1980**

**Dirección:** Pedro Masó. **Producción:** Pedro Masó P. C. (Madrid), Impala (Madrid). **Productor ejecutivo:** Francisco Hueva. **Guión:** Rafael Azcona, Pedro Masó. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. (Eastmancolor). **Música:** Juan Carlos Calderón. **Montaje:** Alfonso Santacana. **Decorados:** Ramiro Gómez. **Intérpretes:** José Sacristán (*Pepe*), José Luis López Vázquez (*Luis*), Mónica Randall (*Mónica*), Amparo Soler Leal (*Amparo*), Amparo Baró (*Paquita*), Agustín González (*Gregorio*), María Kosty (*Merche*), Florinda Chico (*Carmen*), Alberto Closas (*Pedrizona*), Bunny Calderón (*Viky*), Luis Escobar (*vecino*). **Duración aprox.:** 110 min. **Estreno:** Madrid: 10 de julio de 1980: Capitol.

## Patrimonio nacional 1981

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** INCINF. (Madrid). Jet Films (Barcelona). **Productor ejecutivo:** Alfredo Matas. **Guión:** Luis García Berlanga, Rafael Azcona. **Fotografía:** Carlos Suárez. (Eastmancolor). **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decorados:** Román Arango, José Morales. **Intérpretes:** Luis Escobar (*marqués de Leguineche*), José Luis López Vázquez. (*Luis José*), Amparo Soler Leal (*Chus*), Luis Ciges (*Segundo*), Mary Santpere (*condesa*), José Ruiz Lifante (*Goyo*), José Luis de Vilallonga (*Álvaro*), Agustín González (*padre Calvo*), Alfredo Mayo (*Nacho*), Syliane Estella (*Solange*). **Duración aprox.:** 110 min. **Estreno:** Madrid: 30 de marzo de 1981: Real Cinema, Proyecciones, Carlton, Candilejas.

## 127 millones libres de impuestos 1981

**Dirección:** Pedro Masó. **Producción:** Pedro Masó P. C. (Madrid). Acuaris Films (Madrid). **Productor ejecutivo:** Francisco Hueva. **Guión:** Rafael Azcona, Pedro Masó. **Fotografía:** Alejandro Ulloa. (Eastmancolor). **Montaje:** Alfonso Santacana. **Decorados:** Ramiro Gómez. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez (*Arturo*), Amparo Soler Leal (*Celia*), Fernando Fernán-Gómez (*Félix*), Agustín González (*Pablo*), Amelia de la Torre (*Concha*), Amparo Baró (*Pity*), Julián Navarro (*Vicente*), María Silva (*Claudia*), María Luisa Ponte (*Marta*), Mimi Muñoz (*Mario*). **Duración aprox.:** 105 min. **Estreno:** Madrid: 31 de julio de 1981: Capitol.

## Puente aéreo 1981

**Dirección:** Pedro Masó. **Producción:** Pedro Masó P. C. (Madrid), Impala (Madrid). **Productor ejecutivo:** Francisco Hueva. **Guión:** Rafael Azcona, Pedro Masó. **Fotografía:** Hans Burmann. (Eastmancolor). **Música:** Juan Carlos Calderón. **Montaje:** Alfonso Santacana. **Decorados:** Gil Parrondo. **Intérpretes:** Esperanza Roy (*Rosi*), Iliana Ross (*Miriam*), Agustín González (*López*), Amelia de la Torre (*doña Sol*), José María Caffarel (*Momplet*), José María Cañete (*Gilberto*), Alfredo Luchetti, Joan Borrás (*Pablo*), Teresa Hurtado (*Paula*), Fernanda Hurtado (*Juanita*), José Luis López Vázquez (*Salvatierra*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno:** Madrid: 21 de diciembre de 1981: Conde Duque.

## **Bésame, tonta 1982**

**Dirección:** Fernando González de Canales. **Producción:** Mogambo Films (Madrid). **Productor ejecutivo:** Miguel Ángel Pérez Campos. **Guión:** Rafael Azcona, Fernando González de Canales. Basado en una idea de Javier Gurruchaga y Fernando González de Canales. **Fotografía:** José Luis Alcaine. (Eastmancolor). **Música y canciones:** Javier Gurruchaga, Javier Vargas, J. María Insausti, José Luis Dufourg, I. Casucci, I. Caesar. **Letra canciones:** Luis Alberto de Cuenca, Fernando González de Canales, Javier Gurruchaga. **Arreglos musicales:** Luis Cobos. **Coreografía:** Lana Taylor. **Montaje:** Julio Peña. **Decorados:** Félix Murcia. **Intérpretes:** Javier Gurruchaga (*Javier*), Esperanza Roy (*Lilly L'Amour*), Popocho Ayestaran (*Paper*), Fernando Fernán-Gómez (*director general*), Manolo Gómez Bur (*Peralta*), Paola Dominguín (*Ella*), Joaquín Navarro (*Él*), Juan Guisan (*director*), José María García (*Rodolfo Valentino*), Fernando Salas (*miope*), Carlos Lucas (*cajero*), Orquesta Mondragón: Francisco Chamorro (saxo), José Luis Dufourg (bajo), Rafael Guillermo (teclado), Paco García (batería), Javier Vargas (guitarra). **Duración aprox.:** 87 min. **Estreno:** Madrid: 10 de mayo de 1982: Princesa, Vergara, Windsor B.

## Nacional III 1982

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** Kaktus P. C. (Madrid), INCINE (Madrid) / Jet Films (Barcelona). **Productores ejecutivos:** Alfredo Matas, Helena Matas. **Guión:** Luis García Berlanga. Rafael Azcona. **Fotografía:** Carlos Suárez. (Eastmancolor). **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decorados, ambientación y vestuario:** Román Arango, Pin Morales. **Intérpretes:** Luis Escobar (*marqués*), José Luis López Vázquez (*Luis José*), Amparo Soler Leal (*Chus*), Agustín González (*padre Calvo*), José Luis de Vilallonga (*Michel*), Luis Ciges (*Segundo*), Chus Lampreave (*Viti*), Ángel Álvarez (*portero*), María Luisa Ponte (*Paulita*), Roberto Camardiel (*tío Román*), Florentino Soria (*Pacheco*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Madrid: 6 de diciembre de 1982: Real Cinema, Carlton, Proyecciones.

## La vaquilla 1985

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** INCINE (Madrid). Jet Films (Barcelona). **Productor:** Alfredo Matas. **Guión:** Luis García Berlanga, Rafael Azcona. **Fotografía:** Carlos Suárez. (Eastmancolor). **Música:** Miguel Asins Arbó. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Dirección artística:** Enrique Alarcón. **Ambientación:** Luis Argüello. **Figurines y vestuario:** León Revuelta. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Asesor militar:** Julio Ferrer Sequera. **Intérpretes:** Alfredo Landa (*brigada Castro*), Guillermo Montesinos (*Mariano*), Santiago Ramos (*Limeño*), José Sacristán (*teniente Broseta*), Carlos Velat (*cura*), Adolfo Marsillach (*marqués*), Amparo Soler Leal (*Encarna*), Eduardo Calvo (*coronel republicano*), Violeta Cela (*Guadalupe*), Agustín González (*comandante nacional*). **Duración aprox.:** 122 min. **Estreno:** Barcelona: 6 de marzo de 1985: Alexandra, Nuevo, Aquitania, Fontana, Bailén. Madrid: 8 de marzo de 1985: Capitol, Luchana I, Carlton, Candilejas, Europa, La Vaguada.

## La corte de faraón 1985

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Linee Films (Madrid), Televisión Española. **Productor ejecutivo:** Luis Sanz. **Guión:** Rafael Azcona, José Luis García Sánchez. Basado en la zarzuela homónima de Guillermo Perrin y Miguel Palacios con música de Vicente Lleó. **Fotografía:** José Luis Alcaine. (Fujicolor). **Dirección musical:** Luis Cobos. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Decorados:** Andrea D'Odorico. **Intérpretes:** Ana Belén (*Lola / Mari Pili*), Fernando Fernán-Gómez (*Roque*), Antonio Banderas (*fray José*), Josema Yuste (*Putifar Tarsicio*), Agustín González (*padre Calleja*), Quique Camoiras (*Corcuera / Rey*), Mary Carmen Ramírez (*Fernanda / Reina*), Juan Diego (*Roberto*), Guillermo Montesinos (*Antonio*). María Luisa Ponte (*Patricia*). **Duración aprox.:** 96 min. **Estreno:** Madrid: 26 de septiembre de 1985: Capitol, Luchana 1, Carlton, Candilejas, Europa, La Vaguada. Barcelona: 27 de septiembre de 1985: Astoria, Comedia, Nuevo. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura.

## Hay que deshacer la casa 1986

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Lince Films (Madrid), Jet Films (Barcelona), INCINF. (Madrid). **Productor ejecutivo:** Luis Sanz. **Guión:** Rafael Azcona, José Luis García Sánchez. Basado en la obra teatral homónima de Sebastián Junyent. **Fotografía:** José Luis Alcaine. (Fujicolor). **Música:** Miguel Morales. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Gerardo Vera. **Intérpretes:** Amparo Rivelles (*Laura*), Amparo Soler Leal (*Ana*), Joaquín Kremel (*Frutos*), José María Pou (*Ramón*), Luis Merlo (*Marcelo*), Guillermo Montesinos, Francisco Valladares (*político*), Luis Ciges (*cacharrero*), Antonio Gamero (*político*), Félix Rotaeta (*Crespo*), José Luis López Vázquez (*Pepe Luis*). **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno:** Barcelona: 3 de octubre de 1986: Comedia 2, Aquitania, Bailen, Fontana, Waldorf 3, Madrid: 22 de enero de 1987: Real Cinema, Paz, Richmond, La Vaguada. **Premios:** Goya 1986: Mejor interpretación femenina protagonista (Amparo Rivelles). **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura.

## El año de las luces 1986

**Dirección:** Fernando Trueba. **Producción:** Compañía Iberoamericana de TV. (Madrid). **Productor ejecutivo:** Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Rafael Azcona, Fernando Trueba. Basado en una historia de Manolo Huete. **Fotografía:** Juan Amorós. (Eastmancolor). **Música:** Francisco Guerrero. **Montaje:** Carmen Frías. **Decorados:** Josep Rosell. **Intérpretes:** Jorge Sanz (*Manolo*), Maribel Verdú (*M.<sup>a</sup> Jesús*), Verónica Forqué (*Irene*), Manuel Alexandre (*Emilio*), Rafaela Aparicio (*Rafaela*). Santiago Ramos (*Pepe*), Chus Lampreave (*Tránsito*), José Sazatornil “Saza” (*don Teodulo*), Violeta Cela (*Vicenta*), Diana Peñalver (*Paquita*). **Duración aprox.:** 101 min. **Estreno:** Madrid: 5 de diciembre de 1986: Proyecciones, Azul, La Vaguada. Barcelona: 12 de diciembre de 1986: Cataluña. **Premios:** Festival de Berlín 1987: Oso de Plata. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura. Dedicada a Manolo.

## **El pecador impecable 1987**

**Dirección:** Augusto Martínez Torres. **Producción:** Amparo Suárez Bárcena P. C. **Productores:** Amparo Suárez Bárcena, Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Rafael Azcona, Augusto Martínez Torres. Basado en la novela homónima de Manuel Hualgo. **Fotografía:** Juan Amorós. (Eastmancolor). **Música:** Alejandro Massó. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Gerardo Vera. **Intérpretes:** Alfredo Landa (*Honorio Sigüenza*), Chus Lampreave (*Veni*), Rafaela Aparicio (*Aurora*), Julieta Serrano (*María*), Queta Claver (*Mercedes*), Alicia Sánchez (*Marta*), Diana Peñalver (*Sabina*), Rafael Alonso (*doctor Cabrera*), Manuel Zarzo (*panadero*), Tomás Zorí (*Pedro*), José Sazatornil “Saza” (*viajante González*). **Duración aprox.:** 88 min **Estreno:** Madrid: 14 de agosto de 1987: Cid Campeador, Palacio de la Música, Novedades. Barcelona: 14 de septiembre de 1987: Tivoli, Palacio Balañá, Rio. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura.

## El bosque animado 1987

**Dirección:** José Luis Cuerda. **Producción:** Classic Films Producción (Madrid), Televisión Española. **Productor:** Eduardo Ducay. **Guión:** Rafael Azcona, Basado en la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. (Fujicolor). **Música:** José Nieto. **Montaje:** Juan Ignacio San Mateo. **Dirección artística:** Félix Murcia. **Diseño de vestuario:** Javier Artiñano. **Intérpretes:** Alfredo Landa (*Malvis*), Fernando Valverde (*Geraldo*), Alejandra Grepí (*Hermelinda*), Encarna Paso (*Juanita Arruallo*), Miguel Rellán (*Fiz Cotobelo*), Fernando Rey (*señor D'Abondo*), Amparo Baró y Alicia Hermida (*hermanas Roade*), María Isbert (*Moncha*), Luma Gómez (*Marica Da Fame*), Paca Gabaldón (*señora D'Abondo*). **Duración aprox.:** 108. **Estreno:** Madrid: 2 de octubre de 1987: Avenida. Barcelona: 10 de noviembre de 1987: Montecarlo, Aquitania, Fontana. Waldorf 4. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura. **Premios:** Goya 1987: Mejor película. Mejor guión, Mejor música. Interpretación masculina protagonista (Alfredo Landa), Diseño de vestuario.

## **Moros y cristianos 1987**

**Dirección:** Luis García Berlanga. **Producción:** Estela Films (Madrid), Anola Films (Madrid), Anem Films. **Productores:** José Luis Olaizola Morales, Félix Tusell. **Guión:** Rafael Azcon, Luis García Berlanga. **Fotografía:** Domingo Solano. (Agfacolor). **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decorados:** Víctor Alarcón. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez (*Fernando*), Verónica Forqué (*Monique*), Agustín González (*Agustín*), Chus Lampreave (*Antonia*), José Luis López Vázquez (*López*), Andrés Pajares (*Marcial*), María Luisa Ponte (*Marcella*), Antonio Resines (*Olivares*), Pedro Ruiz (*Pepe*), Rosa María Sarda (*Cuqui*). **Duración aprox.:** 116 min. **Estreno:** Madrid: 28 de octubre de 1987: Coliseum, El Españolito, La Vaguada. Barcelona: 6 de noviembre de 1987: Aribau. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura. **Premios:** Goya 1987: Mejor interpretación femenina de reparto (Verónica Forqué).

## Los negros también comen / Come sono buoni i bianchi / Y'a bon les blancs 1987

**Dirección:** Marco Ferreri. **Producción:** Cia Iberoamericana de Televisión (Madrid) / Camera One (París). JMS (París) / 23 Giugno (Roma). **Productor ejecutivo:** Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Rafael Azcona, Marco Ferreri. Basado en un argumento de Marco Ferreri. **Colaboración en Guión:** Evelyne Piciler, Cheik Doukoure. **Fotografía:** Ángel Luis Fernández. (Eastmancolor). **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Decorados:** Ferrán Sánchez Rosales, Marco Ferreri. **Figurines:** Nicoletta Èrcole. **Intérpretes:** Maruschka Detmers (*Nadia*), Michele Placido (*Michele*), Juan Diego (*Diego Ramírez*), Michel Piccoli (*padre Jean-Marie*), Jean-François Stevenin (*Peter*), Nicoletta Braschi (*Luisa*), Pedro Reyes (*Martín*), Marisa Tejada (*Paca*) Sotigui Kouyate (*jefe tribu*), Pascal Nzonzi (*Griot*). **Duración aprox.:** 100 min. **Nota:** Título anterior a licencia de exhibición. *Blancos ser buenos*. En algunas fuentes italianas figuran como coproductoras: Gruppo Bema y Reteitalia.

## Pasodoble 1988

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** tesauro (Madrid), Televisión Española. **Guión:** Rafael Azcona, José Luis García Sánchez. **Fotografía:** Fernando Arribas. (Eastmancolor). **Música:** Carmelo Bernaola. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Rafael Palmero. **Intérpretes:** Fernando Rey (*D. Muño*). Juan Diego (*Juan Luis*), Caroline Grimm (*Makren*), Antonio Resines (*Topero*), Cassai [Castro Sendra] (*Acacio*), Kiti Manver (*Camila*), Antoñita Colomé (*María*). Mari Carmen Ramírez (*Carmen*), Miguel Rellán (*Velázquez*), Antonio Camero (*poli*). **Duración aprox.:** 94 min. **Estreno:** Madrid: 9 de junio de 1988: Roxy A, Velázquez, Princesa, La Vaguada. Barcelona: 22 de junio de 1988: Cataluña. **Premios:** Goya 1988: Mejor música original. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura y con la colaboración de Promotora Andaluza de Programas.

## Soldadito español 1988

**Dirección:** Antonio Giménez Rico. **Producción:** Producciones Cinematográficas Penélope (Madrid), Televisión Española. **Productores:** José G. Blanco Sola, José Joaquín Aguirre. **Guión:** Rafael Azcona, Antonio Giménez Rico. **Fotografía:** Federico Ribes. (Eastmancolor). **Música:** Carmelo Bernaola. **Montaje:** Miguel González Sinde. **Intérpretes:** Juan Luis Gallardo (*Paco*), Maribel Verdú (*Marta*), Francisco Bas (*Luis*), Luis Escobar (*Víctor*), María Garralón (*Luisa*), José Luis López Vázquez (*Manolo*), Amparo Baró (*Lola*), Miguel Rellán (*Ángel*), María Luisa San José (*Elena*), Marisa Porcel (*Concha*). **Duración aprox.:** 98 min. **Estreno:** Madrid: 7 de octubre de 1988: Palacio de la Música, Carlos III, Aluche. Barcelona: Novedades. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura.

## **El vuelo de la paloma 1989**

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Ion Films (Madrid), Televisión Española, Ames Films, Lola Films (Barcelona). **Guión:** José Luis García Sánchez, Rafael Azcona. **Fotografía:** Fernando Arribas. (Eastmancolor). **Música:** Mariano Díaz. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Luis Valles. **Intérpretes:** Ana Belén (*Paloma*), José Sacristán (*Pepe*), Juan Luis Galiardo (*Luis*), Juan Echanove (*Juancho*), Antonio Resines (*Toñito*), Miguel Rellán (*Miguel*), Luis Ciges (*Columela*), Manuel Huelle (*Ciri*), José María Cañete (*Cañete*), Amparo Valle (*Paula*). **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno:** Madrid: 15 de febrero de 1989: Palacio de la Música, Amaya, Novedades, Aluche. Barcelona: 17 de febrero de 1989: Alcázar.

## Sangre y arena 1989

**Dirección:** Javier Elorrieta. **Producción:** José Frade P. C. (Madrid). **Guión:** Rafael Azcona, Ricardo Franco. **Colaboración:** Thomas Fucci. Basado en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. **Coordinación diálogos:** Jack Taylor. **Fotografía:** Antonio Ríos. (Eastmancolor). **Música:** Jesús Gluck. **Montaje:** José Antonio Rojo. **Decorados:** Luis Argüello. **Intérpretes:** Christopher Rydell (*Juan*), Sharon Stone (*Sol*), Ana Torrent (*Carmen*), Guillermo Montesinos (*Garabato*), Albert Vidal, Simón Andreu (*Antonio*), Antonio Flores (“*Chiripa*”), Margarita Calahorra (*Angustias*), José Luis de Vilallonga (*don José*), Tony Fuentes (*Pepe Serrano*). **Duración aprox.:** 118 min. **Estreno:** Madrid: 22 de septiembre de 1989; Callao, Carlos III, Barcelona: 28 de septiembre de 1989; Florida I, Badén, Continental. **Nota:** rodada en inglés con el título *Blood and Sand*. Otras versiones: *Sangre y Arena* (ESP. Vicente Blasco Ibáñez. 1916); *Sangre y Arena* (Blood and Sand) (USA. Fred Niblo, 1922); *Sangre y arena* (Blood and Sand) (USA, Rouben Mamoulian. 1941).

## ¡Ay, Carmela! 1990

**Dirección:** Carlos Saura. **Producción:** Iberoamericana Films Internacional (Madrid). Televisión Española / Ellepi Films (Roma). **Productor ejecutivo:** Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Carlos Saura. Rafael Azcona. Basado en la obra teatral homónima de José Sanchís Sinisterra. **Fotografía:** José Luis Alcaine. (Eastmancolor). **Música:** Alejandro Massó. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Rafael Palmero. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Intérpretes:** Carmen Maura (*Carmela*), Andrés Pajares (*Paulino*), Gabino Diego (*Gustavete*). Maurizio De Raza (*teniente Ripamonte*), José Sancho (*capitán*), Mario de Candia (*Bruno*), Miguel Rellán (*interrogador*), Edward Zentara (*soldado polaco*), Antonio Fuentes (*alférez*), Chema Mazo (*alcalde*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Madrid: 16 de marzo de 1990: Capitol, Minicines, Carlton, Excelsior, Aragón, España, Lido, La Vaguada. Barcelona: Alexandra, Badén, Pelayo 2, Waldorf 2. **Premios:** Goya 1990: Mejor película. Mejor dirección. Mejor guión adaptado. Interpretación masculina protagonista (Andrés Pajares). Interpretación femenina protagonista (Carmen Maura). Interpretación masculina de reparto (Gabino Diego), Dirección de producción (Víctor Albarrán). Montaje, Dirección artística. Diseño de vestuario (Rafael Palmero y Mercedes Sánchez Rau). Maquillaje y peluquería (José A. Sánchez y Paquita Núñez), Sonido (Gilles Ortion y Alfonso Pino), Efectos especiales. Viareggio (Italia): Mejor Película en Europacinema e TV 1990. Festival de Montreal 1990: Mejor actor (Andrés Pajares). Premios Europeos de cine 1990: Mejor actriz (Carmen Maura).

## **Chechu y familia** 1992

**Dirección:** Álvaro Sáenz de Heredia. **Producción:** Alma Ala Films (Madrid), Producciones ASH Films (Madrid). **Productor ejecutivo:** José María Calleja. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en su cuento *Casete*. **Fotografía:** José María Civit. (Eastmancolor). **Música:** José Tejera. **Montaje:** Antonio Ramírez de Loaysa. **Decorados:** Carlos Dorremoechea. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez (*don José*), César Lucendo (*Chechu*), Neus Asensi (*Pauli*), Amparo Moreno (*Marusa*), Esperanza Roy (*Mamen*), Emilio Mellado (*Tdy*), Antonio Flores (*Cosme*), Raúl Fraire (*Jacinto*), Luis Lorenzo (*Florito*), José Yepes (*Felipe*). **Duración aprox.:** 83 min. **Estreno:** Madrid: 26 de junio de 1992: Gran Vía, Luchana, La Vaguada, Parque Sur, Albufera. **Nota:** título previo a **Estreno:** *En familia*. Subvencionada por el Ministerio de Cultura.

## Belle Époque 1992

**Dirección:** Fernando Trueba. **Producción:** Fernando Prueba P. C. (Madrid), Lola Films (Barcelona), Sogepaq / Animatografo (Lisboa) / French Production (París). **Productor asociado:** Manuel Lombardero. **Productor ejecutivo:** Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en un argumento de Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Fernando Trueba. **Fotografía:** José Luis Alcaine. (Eastmancolor. Scope). **Música:** Antoine Duhamel. **Montaje:** Carmen Frías. **Decorados:** Juan Botella. **Intérpretes:** Penélope Cruz (*Luz*), Miriam Díaz-Aroca (*Clara*). Gabino Diego (*Juanito*), Fernando Fernán-Gómez (*Manolo*), Ariadna Gil (*Violeta*), Michel Galabru (*Danglard*), Agustín González (*don Luis*), Chus Lampreave (*doña Asun*). Mary Carmen Ramírez (*Amalia*), Jorge Sanz (*Fernando*), Maribel Verdú (*Rocío*). **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno:** Madrid: 26 de noviembre de 1992: preestreno. Estreno: 4 de diciembre de 1992: Gran Vía, Luchana, Renoir (Cuatro Caminos). Barcelona: Astoria, Comedia, Waldorf, Bailén. **Premios:** Goya 1992: Mejor película. Mejor dirección. Mejor guión original, Mejor fotografía. Mejor interpretación femenina protagonista (Ariadna Gil). Mejor interpretación masculina de reparto (Fernando Fernán-Gómez). Mejor interpretación femenina de reparto (Chus Lampreave), Mejor montaje. Mejor dirección artística. Oscar 1992: Mejor película de habla no inglesa. **Nota:** Producida con el apoyo de fondos “Eurimages” de la Comisión Europea.

## Tirano Banderas 1993

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** ION Films (Madrid). Iberoamericana Films Producción (Madrid). Atrium Productions (Madrid). Promociones Audiovisuales Reunidas (Barcelona), Antena 3 Televisión. Con la colaboración de: Luz Directa (Galicia) ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) (La Habana) Cinematográfica del Prado (México)

**Productores:** Andrés Vicente Gómez, Enrique Cerezo, Carlos Vasallo. **Productores ejecutivos:** Víctor Manuel San José, Andrés Vicente Gómez. **Guión:** Rafael Azcona, José Luis García Sánchez. Basado en la novela homónima de Ramón María del Valle-Inclán. **Fotografía:** Fernando Arribas. (Eastmancolor. Scope). **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Félix Murcia. **Intérpretes:** Gian Maria Volonté (*Tirano Banderas*), Ana Belén (*Lupita “La Romántica”*), Juan Diego (*Nacho Veguillas*), Fernando Guillén (*Quintín Pereda*), Ignacio López Tarso (*Domiciano Gándara*), Javier Gurruchaga (*barón de Benicarlés*), Patricio Contreras (*Zacarías*), Enrique San Francisco (*doctor Polaco*), Gabriela Roel (*“Chinita”*), Daysi Granados (*doña Rosita Pintado*). **Duración aprox.:** 91 min. **Estreno:** Madrid: 14 de enero de 1994: Avenida, Luchana, Peñalver. **Premios:** Goya 1993: Mejor guión adaptado, Dirección artística, Dirección de producción (José Luis García Arrojo), Montaje, Maquillaje, Peluquería (Magdalena Álvarez y Solange Anmaitre), Diseño de vestuario (Andrea Dodorico). Valladolid 1993: Mejor actor (Gian Maria Volonté). **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura y Xunta de Galicia. Producida con la ayuda del Fondo Eurimages de la Comisión europea.

## El rey del río 1995

**Dirección:** Manuel Gutiérrez Aragón. **Producción:** SOGETEL. Lola Films (Barcelona), Canal Plus, SOGEPAQ. **Productor:** Andrés Vicente Gómez. **Productores asociados:** Manuel Lombardero, Fernando de Garcillán. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en un argumento de Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis García Sánchez. **Fotografía:** Teo Escamilla. (Eastmancolor. Scope). **Música:** Milladoiro. **Montaje:** José Salcedo. **Dirección artística:** Gerardo Vera. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Intérpretes:** Alfredo Landa (*Antón*), Carmen Maura (*Carmen*), Gustavo Salmerón (*Cesan*), Ana Álvarez (*Ana*), Achero Mañas (*Fernanda*), Miriam Ubrí (*Elena*), Héctor Alterio (*Juan*), Silvia Munt (*Elisa*), Cesáreo Estébanez (*Corcones*), Gerardo Vera (*Bergasa*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno:** Madrid: 24 de febrero de 1995: Palacio de la Prensa. Alcalá, Benlliure, Renoir. **Nota:** producida con la ayuda del Fondo Eurimages del Consejo de Europa.

## El seductor 1995

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Pedro Masó P. C. (Madrid), Aurum Producciones. Antena 3 Televisión. **Productores:** Antonio Guillén Rey, Emilio A. Pina. **Productor ejecutivo:** Pedro Masó. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en un argumento de Pedro Masó y Rafael Azcona. **Fotografía:** Fernando Arribas. (Eastmancolor). **Música:** Teo Cardalda. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Miguel López-Pelegrin. **Intérpretes:** María Barranco (*Merche*), Antonio Hortelano (*Cosme*), Santiago Ramos (*Federico*), Kiti Manver (*Aurora*), Enrique San Francisco (*Tudanca*), Alicia Bogo (*Vanessa*), Luis Perezagua (*Anibal*), María Galiana (*Encarna*), Francis Lorenzo (*Manolo*), Arturo Solana (*Pablo*). **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno:** Madrid: 17 de marzo de 1995: Roxy A, Excelsior. Colombia.

## Suspiros de España (y Portugal) 1995

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Alma Ata Films (Madrid), Galiardo Producciones, Gaila, La Llave Maestra, Canal Plus, Televisión Española. **Productor ejecutivo:** José María Calleja. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en un argumento de Rafael Azcona. José Luis García Sánchez y Fernando Trueba. **Fotografía:** Tote Trenas. (Eastmancolor). **Selección musical:** Rosa León. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Miguel Chicharro. **Intérpretes:** Juan Echanove (*Fray Clemente/Pepe*). Juan Luis Galiardo (*Fray Liborio/Juan*), Rosa María Sardá (*Angélica*), Neus Asensi (*Carmela*), Vicente Parra (*administrador Villalba*), María Galiana (*Amalia*), Antonio Gamero (*Arroniz*), Juan José Otegui (*Rosendo*), Luis Cuenca (*Abad*), Manuel Huete (*juez*). **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno:** Madrid: 15 de junio de 1995: Acteón, Albufera, Benlliure, Canciller, Coliseum, Florida. **Nota:** dedicada a José Saramago.

## Gran slalom 1995

**Dirección:** Jaime Chávarri. **Producción:** Pedro Masó P. C. (Madrid), Aurum Producciones, Antena 3 Televisión, Canal Plus. **Productor ejecutivo:** Pedro Masó. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en un argumento de José María González Sinde. **Fotografía:** José Luis López-Linares. (Eastmancolor). **Música:** Teo Carralda. **Montaje:** Carmen Frías. **Dirección artística:** Luis Vallés. **Intérpretes:** Juanjo Puigcorbé (*Manuel*), Laura del Sol (*Vicky*), Santiago Ramos (*Antonio*), José María Pon (*Pepe*), Joaquín Kremel (*Sánchez*), Pilar Bardem (*doña Sole*), Pepa López (*Clara*), Enrique San Francisco (*Diana*), Fernando Guillen Cuervo (*Tamara*), Manolo Codeso (*guardia civil*). **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno:** Madrid: 23 de febrero de 1996: Paz. Rialto.

## Tranvía a la Malvarrosa 1996

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** SOGETEL. Lola Films (Barcelona), SOGEPAQ, Canal Plus. **Productor:** Andrés Vicente Gómez. **Productores asociados:** Antonio Saura, Fernando de Garcillán. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en la novela homónima de Manuel Vicent. **Fotografía:** José Luis Alcaine. (Eastmancolor). **Música:** Antoine Duhamel. En homenaje a Isaac Albéniz. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Pierre-Louis Thevenet. **Intérpretes:** Liberto Rabal (*Manuel*), Jorge Merino (*“Bola”*), Sergio Villanueva (*Luis*), Luis Montes (*Vidal*), Fernando Fernán-Gómez (*catedrático*), Juan Luis Galiardo (*Arsenio*), Antonio Resines (*“El Semo”*), Ariadna Gil (*“La China”*), Vicente Parra (*padre Cáceres*), Voz en off: Santiago Ramos. **Duración aprox.:** 105 min. **Estreno:** Madrid: 4 de abril de 1997: Acteón. Renoir (Cuatro Caminos), Conde Duque, La Vaguada, Lido, Odeon Plaza Aluche, Canciller, Liceo. **Premios:** Madridimagen 97. Premio Prisma AEC: Mejor Fotografía (largometraje). Festival de Cine Español de Toulouse. Midi-Pyrennes 97: Mejor Película, Mejor Guión. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 96: Mención especial del jurado.

## La Celestina 1996

**Dirección:** Gerardo Vera. **Producción:** SOGETEL. Lola Films (Barcelona), SOGEPAQ, Canal Plus. **Productor:** Andrés Vicente Gómez. **Productores asociados:** Antonio Saura. Fernando de Garcillán. **Guión:** Rafael Azcona. **Adaptación:** Rafael Azcona, Gerardo Vera. Basado en la obra homónima de Fernando de Rojas. **Diálogos adicionales:** Francisco Rico. **Fotografía:** José Luis López-Linares. (Eastmancolor. Scope). **Montaje:** Pedro del Rey. **Dirección artística:** Ana Alvar-González. **Vestuario:** Sonia Grande, Gerardo Vera. **Intérpretes:** Penélope Cruz (*Melibea*), Juan Diego Botto (*Calixto*), Maribel Verdit (*Areusa*), Tercie Pávez (*Celestina*). Nancho Novo (*Sempronio*), Jordi Mollá (*Pàrmeno*), Nathalie Seseña (*Lucrecia*), Carlos Fuentes (*Sosia*), Candela Peña (*Elida*), Ana Lizarán (*Alisa*), Ángel de Andrés López (*Centuria*). **Duración aprox.:** 92 min. **Estreno:** Madrid: 8 de noviembre de 1996: Palafox. Barcelona: Bosque. Otras versiones: *La Celestina* (ESP. César F. Ardavín. 1968); *La Celestina (Los placeres del sexo)* (La Celestina) (MEX. Miguel Sabido. 1976). *La Celestina* (ESP. Juan Guerrero Zamora. 1983).

## **En brazos de la mujer madura 1997**

**Dirección:** Manuel Lombardero. **Producción:** SOGETEL. Lola Films (Barcelona), Canal Plus. SOGEPAQ. **Productor:** Andrés Vicente Gómez. **Productores asociados:** Antonio Saura, Fernando de Garcillán. **Guión:** Rafael Azcona. **Adaptación:** Manuel Lombardero, Rafael Azcona. Basado en la novela homónima de Stephen Vizinczey. **Fotografía:** José Luis Alcaine. (Eastmancolor). **Música:** José Manuel Pagán. **Montaje:** Ernest Blasi. **Dirección artística:** Josep Roseli. **Decorados:** Balter Gallart. **Intérpretes:** Juan Diego Botto (*Andrés*), Miguel Ángel García (*Andrés, quince años*), Faye Dunaway (*condesa*). Carmen Elías (*Irene*), Joanna Pacula (*Marta*), Rosana Pastor (*Pilar*), Imanol Arias (*Dávalos*), Florence Pernel (*Bobi*), Ingrid Rubio (*Julia*), Ángel de Andrés López (*Víctor*). **Duración aprox.:** 105 min. **Estreno:** Madrid: 11 de abril de 1997: Lope de Vega.

## **Pintadas 1997**

**Dirección:** Juan Estelrich. **Producción:** Alma Films (Madrid), Televisión Española. **Productor:** Juan Estelrich. **Productor ejecutivo:** Antonio García. **Guión:** Juan Estelrich. Basado en el relato *Graffiti* de Rafael Azcona. **Fotografía:** Gerardo Gormezano. (Eastmancolor. Scope). **Música:** Lucio Godoy. **Montaje:** Antonio Pérez Reina. **Dirección artística:** Carlos Bodelón. **Intérpretes:** Emma Suárez (*Clara*), Adolfo Fernández (*Diego*), Fernando Fernán-Gómez (*José*), José Pedro Carrión (*Pedro*), Jesús Castejón (*hermano Ontañón 1*), Pep Guinyol (*hermano Ontañón 2*), Enrique San Francisco (*Luis*), Ágata Lys (*Tania*), Lita Claver “La Maña” (*Isabel*), Pedro Beltrán (*Álvarez*). **Duración aprox.:** 96 min. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura.

## Una pareja perfecta 1997

**Dirección:** Francesc Betriú. **Producción:** Lola Films (Barcelona), CARTEL, Vía Digital. **Productor:** Andrés Vicente Gómez. **Productor asociado:** Luis Gutiérrez. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en la novela *Diario de un jubilado* de Miguel Delibes. **Fotografía:** Carlos Suárez. (Eastmancolor. Scope). **Música:** Roque Baños. **Montaje:** Nicholas Wentworth. **Dirección artística:** Llorenç Miquel. **Intérpretes:** Antonio Resines (*Lorenzo*), José Sazatornil “Saza” (*don Tadeo*), Kiti Manver (*Anita*), Chus Lampreave (*doña Cuca*), Ramón Batea (*Melecio*), Luis Ciges (*Portento*), Pedro Mari Sánchez (*Silvio*), Antonio Canal (*Toni*), Lucia Jiménez (*Sonia*), Daniel Guzmán (*Terry*). **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno:** Madrid: 12 de junio de 1998: Callao, Ideal. UGC Cine Cité. La Vaguada, Cristal. Liceo, Lido, Victoria, Ciudad Lineal, Canciller, Odeon Plaza Aluche. **Premios:** Festival de Cine Español de Málaga 1998: Mejor Actriz (Kiti Manver).

## Siempre hay un camino a la derecha 1997

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Alma Ata Films, Galiardo Producciones, Gaila, Función Única, SOGEPAQ. **Productor ejecutivo:** José María Calleja. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en un argumento de Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. **Fotografía:** Hans Burmann. (Eastmancolor). **Música:** Chano Domínguez. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Miguel Chicharro. **Intérpretes:** Juan Luis Galiardo (*Juan*), Juan Echanove (*Pepe*), Rosa María Sardá (*Angélica*), Neus Asensi (*Carmela*), Javier Gurruchaga (*Lanzagorta*), Adriana Davidova (*Milena*), Manuel Alexandre (*Candelario*), Tina Sainz (*Luchi*), Fernando Vivanco (*comisario*). Jaroslaw Bieslski (*Bergactovic*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno:** Madrid: 29 de agosto de 1997: Palacio de la Prensa, Roxy, Ciudad Lineal, Canciller, Lido, Excelsior, La Vaguada, Renoir.

## La niña de tus ojos 1998

**Dirección:** Fernando Trueba. **Producción:** CARTEL, Fernando Trucha P. C. (Madrid), Lola Films (Barcelona). **Productores:** Andrés Vicente Gómez, Cristina Huete, Eduardo Campoy. **Guión:** Rafael Azcona, David Trueba, Carlos López, Manuel Ángel Egea. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. (Eastmancolor. Scope). **Música:** Antoine Duhamel. **Montaje:** Carmen Frías. **Dirección artística:** Gerardo Vera. **Decorados:** Juan Botella. **Intérpretes:** Penélope Cruz (*Macarena*), Antonio Resines (*Blas*), Jorge Sanz (*Julián*), Rosa María Sarda (*Rosa*), Loles León (*Trini*), Mirosláv Táborsky (*Vaclav*), Neus Asensi (*Lucia*), Santiago Segura (*Castillo*), Jesús Bonilla (*Marcos*), Johannes Silberschneider (*Goebbels*). **Duración aprox.:** 121 min. **Estreno:** Madrid: 13 de noviembre de 1998: Callao, Roxy A, Carlos III, Victoria, Liceo, Ciudad Lineal, Canciller, Lido, Princesa, Renoir (Plaza de España y Cuatro Caminos), La Vaguada, UGC Cine Cité, Madrid, Ideal, Cristal, Albufera, Odeón, Mundo Cine Valderbernarado. **Premios:** Goya 1998: Mejor Película, Mejor Actriz Protagonista (Penélope Cruz), Actor Revelación (Miroslav Táborsky), Dirección de producción (Angélica Huete), Dirección artística, Diseño de vestuario (Lala Huete, Sonia Grande), Maquillaje y peluquería (Gregorio Ross, Antonio Panizza).

## La lengua de las mariposas 1999

**Dirección:** José Luis Cuerda. **Producción:** Las Producciones del Escorpión (Madrid), SOGETEL, Grupo Voz, Canal Plus, TVG, Televisión Española. **Productores ejecutivos:** Fernando Bovaira, José Luis Cuerda. **Productor asociado:** José María Besteiro. **Guión:** Rafael Azcona. Basado en los relatos *La lengua de las mariposas*, *Carmina* y *Un saxo en la niebla* del libro *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas. **Fotografía:** Javier Salmones. (Eastmancolor. Scope). **Música:** Alejandro Amenábar. **Montaje:** Nacho Ruiz Capillas. **Dirección artística:** Josep Rosell. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez (*don Gregorio*), Manuel Lozano (*Moncho*), Uxía Blanco (*Rosa*), Gonzalo Uriarte (*Ramón*), Alexis de los Santos (*Andrés*), Tamar Novas (*Roque*), Guillermo Toledo (*O'Lis*), Elena Fernández (*Carmina*), Jesús Castejón (*don Avelino*), Tatán (*Roque padre*). **Duración aprox.:** 95. Madrid: 2-4 de septiembre 99: Palacio Música, Tivoli, Acteón, Morasol, Cartago, Princesa, Renoir (Cuatro Caminos), Ideal. Lido, Conde Duque (Santa Engracia), UGC Cine Cité, La Vaguada. **Premios:** Goya 1999: Mejor guión adaptado.

## **Adiós con el corazón... 2000**

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Alma Ata International Pictures (Madrid). **Productor ejecutivo:** José María Calleja. **Guión:** Rafael Azcona. **Fotografía:** Alfredo Mayo. **Música:** Carmelo Bernaola. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Miguel Chicharro. **Figurines:** Gumersindo Andrés. **Intérpretes:** Juan Luis Galiardo (*Juan*), Laura Ramos (*Caty*), Jesús Bonilla (*Pozuelo*), Neus Asensi (*Carmela*), María Luisa San José (*Paulina*), Teresa Gimpera (*Alicia*), Aurora Bautista (*marquesa*), Juan Echanove (*Pepe*), Teté Delgado (*Noelia*), Pedro Miguel Martínez (*Tony*). **Duración aprox.:** 88 min.

## TELEVISIÓN

### Los desastres de la guerra / Guerrillas 1982-1983

**Dirección:** Mario Camus. **Producción:** Televisión Española / Telecip (Francia). **Productor:** Juan Estelrich. **Guión:** Rafael Azcona, Eduardo Chamorro, Jorge Semprún. **Fotografía:** Fernando Arribas. **Música:** Antón García Abril. **Montaje:** José Luis Berlanga. **Decorados:** Ramiro Gómez de la Fuente, Julián Mateos. **Vestuario:** Javier Artiñano. **Intérpretes:** Sancho Gracia, Francisco Rabal, Bernard Fresson, Philippe Rouleau, Francisco Cecilio, Pierre Santini, Claude Dauphin, Antonio Orengo, María Elena flores, Florente Ragú idean, Mario Pardo, Manuel Zarzo. **Sistema de rodaje:** 16 mm color. **Duración:** 55 min. Cada uno de los 6 capítulos. **Emisión:** del 6 de junio al 11 de julio de 1983. 1.<sup>a</sup> cadena. (Periodicidad semanal, lunes).

## **Don Chisciotte (Don Quijote) 1984**

**Dirección:** Maurizio Scaparro. **Producción:** Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico RAI 2 / Società per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo Nino Baragli, Servizi Audisivi - Teatro Popolari di Roma. **Guión:** Rafael Azcona, Maurizio Scaparro. Basado en la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. **Fotografía:** Luigi Verga. (Eastmancolor). **Música:** Eugenio Bennato. **Montaje:** Ugo De Rossi. **Decorados:** Giantito Burchiellaro, Roberto Francia. **Intérpretes:** Pino Micol, Peppe Barra, Concetta Barra, Fernando Pannullo, Marisa Mantovani, Els Comediants, Medini's Circus. Franco Alpestre, Laura Fo, Sandro Merli. **Duración:** 220 min. (Duración cine: 106 min). **Emisión:** 19 de noviembre y 17 de diciembre de 1985, 2.ª cadena. **Nota:** Adaptación para televisión y cine.

## **La mujer infiel (Serie: La mujer de tu vida, 1.ª etapa) 1989**

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Fernando Trueba P. C. para Televisión Española. **Productores ejecutivos:** Fernando Trueba, Emilio Martínez-Lázaro. **Guión:** Rafael Azcona, José Luis García Sánchez. **Fotografía:** Juan Amorós. (Color). **Música:** Ángel Muñoz Alonso. Canción compuesta por Mendo and Fuster. **Montaje:** Carmen Frías. **Decorados:** Dolores Trueba. **Intérpretes:** Juan Echanove, Sarah Sanders, Kiti Manver, Asunción Balaguer, José María Cañete, Luis Ciges, Guillermo Montesinos, Ofelia Angélica, Antonio Gamero, Victoriano Rubio. **Duración:** 57 min. **Emisión:** 2 de marzo de 1990, 1.ª cadena. **Otras emisiones:** 27 de diciembre de 1994, 2.ª cadena; 16 de mayo de 1997, 1.ª cadena.

## **La mujer cualquiera (Serie: La mujer de tu vida, 2.ª etapa) 1992**

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Fernando Trueba P. C. para Televisión Española. **Productores ejecutivos:** Fernando Trueba, Emilio Martínez-Lázaro. **Guión:** Rafael Azcona, José Luis García Sánchez. **Fotografía:** Juan Molina. (Color). **Montaje:** Carmen Frías. **Decorados:** Mar Andreu. **Intérpretes:** Francisco Rabal, María Barranco, Juan Echanove, Antonio Gamero, Rafael Díaz. **Duración:** 55 min. **Emisión:** 6 de octubre de 1994. 2.ª cadena. **Otras emisiones:** 7 de febrero de 1995. 2.ª cadena; 21 de mayo de 1997, 1.ª cadena.

## TEATRO

### **Memorie di Adriano, ritratto di una voce 1989**

**Dirección:** Maurizio Scaparro. **Adaptación:** Rafael Azcona. Versión teatral de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar. **Música:** Gregorio Paniagua. **Escenografía:** Roberto Francia. **Coreografía:** Eric Vu An. **Vestuario:** Pedro Cano. **Intérpretes:** Giorgio Albertazzi, Marisa Sannia, Gianfranco Barra. **Estreno:** Villa Adriana en Tivoli. **Emisión en televisión:** Raidue: 13 de enero de 1992.

## **Don Quijote. Fragmentos de un discurso teatral 1992**

**Dirección:** Maurizio Scaparro. **Producción:** Producciones Manuel Manzanegue, Expo 92. Con la colaboración del INAEM del Ministerio de Cultura, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura y Caja Madrid. Patrocinado por Telefónica y Argentaría. **Versión:** Rafael Azcona, Maurizio Scapano. Basado en la obra de Miguel de Cervantes. **Escenografía:** Roberto Francia. **Música:** Eugenio Bennato. **Vestuario:** Emanuelle Luzzati, **Intérpretes:** Josep María Flotats, Juan Echanove, Antonio Medina, Carmen Robles, César Oliva, Carola Manzanares, Izaskun Durami. Pedro Olivera, Chema del Barco. **Estreno:** Teatro Valle (Teatro di Roma): 6 de abril de 1992. Sevilla: Teatro Lope de Vega: 21 de abril de 1992.

## Las últimas lunas 1998

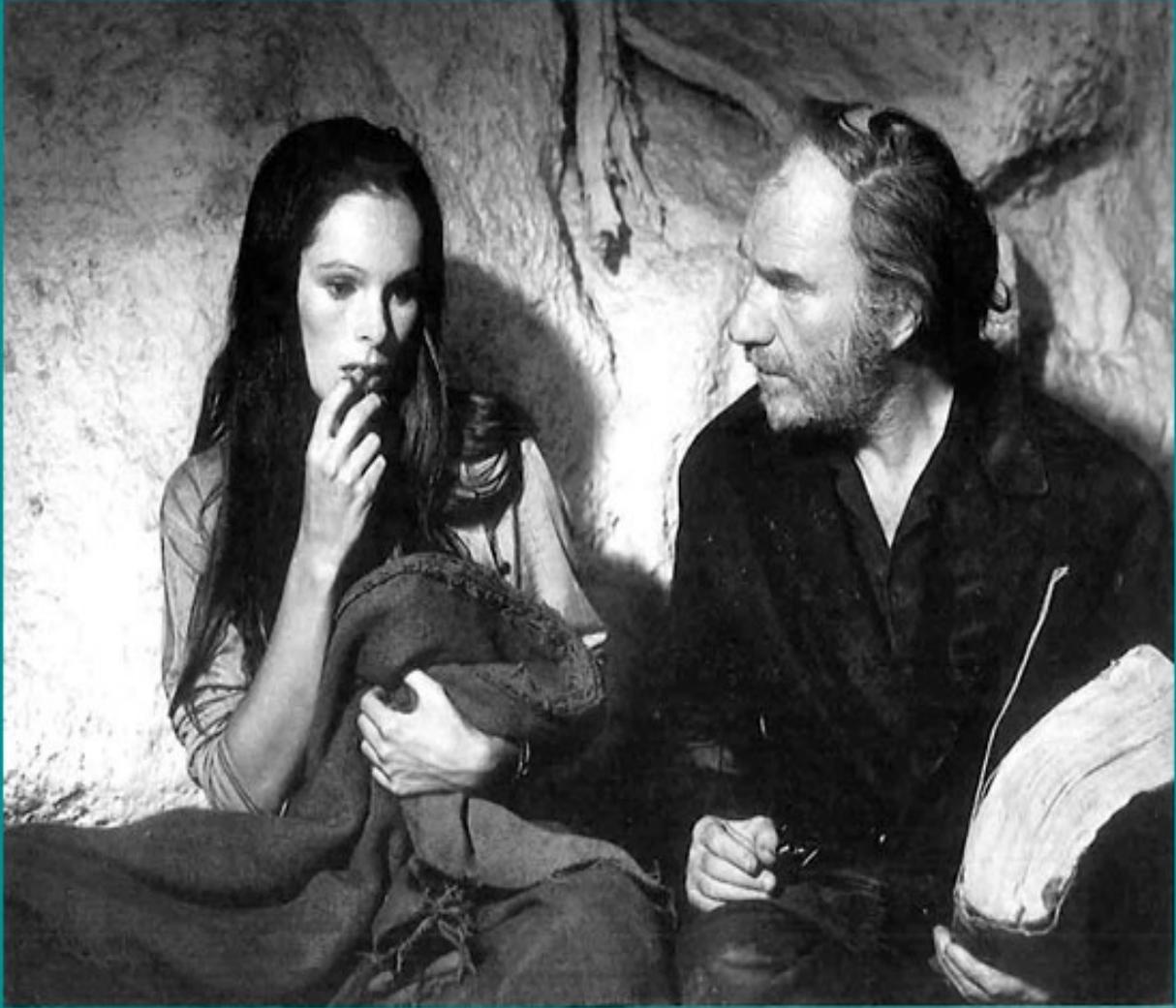
**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Entrecajas Producciones. **Adaptación:** Rafael Azcona. Basado en la obra de Furio Bordon. **Escenografía y vestuario:** Ana Garay. **Iluminación:** José Luis Guerra. **Intérpretes:** Juan Luis Galiardo, Carmen Elías, Luis Perezaguas. **Estreno:** Gijón: 5 de septiembre de 1995: Teatro Jovellanos. Madrid: 24 de septiembre de 1998: Teatro Lara.

## Actualidades del 98 1998

**Dirección:** José Luis García Sánchez. **Producción:** Teatro de la Zarzuela. **Adaptación:** Rafael Azcona. Basado en las zarzuelas *Gigantes y cabezudos* y *La viejecita* con música de Manuel Fernández Caballero y libro de Miguel Echegaray. **Dirección musical:** Miguel Roa. **Escenografía y figurines:** Pedro Moreno. **Coreografía:** Nuria Castejón, Pedro Azorín. **Iluminación:** Fernando Arribas. **Narrador:** Miguel Picazo. **Intérpretes:** Jesús Castejón, Miguel Picazo, Pepa Rosado, María Mendizábal, Rafael Castejón. **Estreno:** Madrid: 27 de octubre de 1998: Teatro de la Zarzuela.

## El verdugo 2000

**Dirección:** Luis Olmos. **Producción:** Teatro de la Danza, Barbotegi, La Llave Maestra. **Adaptación teatral:** Bernardo Sánchez. Basado en la obra de Luis García Berlanga y Rafael Azcona. **Escenografía:** Gabriel Carrascal. **Música:** Yann Díez Doicy. **Vestuario:** María Luisa Engel. **Iluminación:** Juan Gómez Cornejo. **Intérpretes:** Juan Echanove (*José Luis*), Luisa Martín (*Carmen*), Alfredo Lucchetti (*Amadeo*), Vicente Díez (*Álvarez, empleada de la funeraria*), Pedro G. de las Heras (*director de prisión*), Fernando Ransanz (*capellán don Nazario*), Ángel Burgos (*administrador inmobiliario*), David Llorente (*funcionario*), **Estreno:** Barcelona: 19 de enero de 2000: Teatro Victoria. Zaragoza: 15 de marzo de 2000: Teatro Principal. Madrid: 23 de marzo de 2000: Teatro La Latina.



# Abstracts

INTERVIEW. A WAY OF LOOKING AT THE WORLD

*Esteve Riambau / Casimiro Torreiro*

The interview conducted by Esteve Riambau and Casimiro Torreiro with screenwriter Rafael Azcona, whose work includes **El cochecito** (1960), **El verdugo / La ballata del boia** (1963) and **El jardín de las delicias** (1970), delves into several aspects concerning his life and environment which are later reflected in his long list of films. After his discourse on whether or not there is an ideology to humor, he attacks the commonplace and defends individualism, he claims to be anti-hero and justifies Goebbels' satanic methods in **La niña de tus ojos** (1998) as a means of counterbalancing the complete absence of Franco in his screenplays. His childhood recollections in Logroño reveal see the origins of his visceral antagonism of the clergy, as well as his first experiences at the cinema. A fan of Woody Allen and disparager of Ingmar Bergman, he lists his favorite films and then discusses his literary preferences and the specific problems involved in screen adaptations. Sex, women and death also have their place in this interview, at first in more general terms and then going into particular examples. Azcona touches on his inevitable contact with the satirical journal *La Codorniz*, and then goes on to talk about his own screenwriting methods.

The self-described “observer of life” uses his own peculiar sense of humor in an overview of some of the filmmakers he has worked with —essentially the Spanish filmmaker Berlanga, and most particularly, Italian Marco Ferreri.

*Jesús Angulo*

After touching on Rafael Azcona's literary debut and his launch into the world of cinema at the hand of novice Marco Ferreri —then a novice— the article examines the filmography of Azcona, who he describes in no uncertain terms as the best screenwriter in the history of Spanish cinema. In his first four screenplays —written for Ferreri and Luis García Berlanga films— we already see a number of themes that are to recur over and over again throughout his career: a corrosive sense of black humor, his relationship with the absurdity of Spanish literature, his ironic and incorruptible criticism of the society of his time, plus underlying constants such as death, sex, loneliness, oppression of the individual by stifling social norms... I here is special emphasis on Azcona's work with the filmmakers with whom he felt the closest connections. Ferreri and Berlanga have already been named, but also included here are Carlos Saura. Fernando Trucha and José Luis García Sánchez. In more summarised form, the article takes a look at his work in Italian cinema, his more commercial collaborators (basically in the Seventies), and his sporadic work with such filmmakers as Pedro Olea. Fernando Fernán-Gómez and Juan Estelrich. The article winds discussing his latter period, highlighting screenplays written for Trucha. García Sanchez. Manuel Gutiérrez Aragón and José Luis Cuerda.

AZCONA, NOT AN EASY TONGUE TO GREASE

*José Luis Cuerda*

José Luis Cuerda, who worked with Azcona in two films. **El bosque animado** (1987) and **La lengua de las mariposas** (1999), tells us about his relationship with the screenwriter. Cuerda says it's not easy to flatter Azcona because he doesn't like people to talk about him—even if it's good.

*Fernando Trueba*

After trying a number of times to work with Azcona. Fernando Trueba finally managed to co-write a screenplay for the feature film **El año de las luces** (1986). Ever since that time, they've been meeting weekly for lunch, joined by José Luis García Sánchez. These *rendezvous* were the origin of **Belle Époque** (1992). Although it's true that the director of a film is still considered its "author", where would Berlanga, García Sánchez or Trueba's films be without Azcona? Trueba says that working with Azcona is one of the best things that has ever happened to him, both personally and professionally.

*Jesús Angulo*

Berlanga began working with Azcona in two, now legendary pictures. **Plácido** (1961) and **El verdugo / La ballata del boia** (1963). From that time on the arrangement was that Berlanga would come up with the idea for a film, they would then write the screenplay together and Azcona would be in charge of the dialogues. They have worked together on a number of films. In Berlanga's opinion, Azcona is an essential character in the history of Spanish cinema, because thanks to him the role of screenwriter is more highly regarded today. He also feels Azcona is an excellent novelist.

*Jesús Angulo*

García Sánchez has been working with Azcona for over fifteen years, ever since they first worked in tandem on **La corte de faraón** (1985). He sees Azcona as a fundamental figure in Spanish filmmaking and talks about the enormous number of screenplays he has written. García believes that Azcona has associated Spanish cinema with the noblest of Spanish cultural roots. Together they have worked on pictures such as **Pasodoble** (1988), **Tirano Banderas** (1993) and **Suspiros de España (y Portugal)** (1995).

*Jesús Angulo*

Olea has worked on two films with Azcona. For the first, **Pim, pam, pum... ¡fuego!** (1975), the two of them spent a good amount of time talking about the plot. Azcona then added a number of suggestions and ended up writing an impressive and solid screenplay. Three years later, he wrote the screenplay for **Un hombre llamado Flor de Otoño** (1978). In both projects Azcona started with someone else's story and turned them in to his own, making a decisive contribution to the outcome of the films.



# Índices

,

## Índice onomástico

Agabra, Edmond: 38  
Age: 40  
Albaladejo, Miguel: 16  
Aldecoa, Ignacio: 71, 72  
Aldecoa, Josefina: 6, 71, 73  
Alegre, Luis: 73  
Allen, Woody: 14, 15, 16  
Ana Belén: 68  
Angulo, Jesús: 48  
Antonioni, Michelangelo: 14, 26  
Aretino, Pietro: 10  
Argentina, Imperio: 11  
Armiñán, Jaime de: 68  
Arniches, Carlos: 57  
Aub, Max: 66  
Azaña, Manuel: 12  
Azcona, Dionisio: 26  
Azorín: 6, 14

Bardent, Juan Antonio: 12, 19, 32, 44, 59, 71  
Baroja, Pío: 17, 20, 30, 62, 65  
Beban, Rodolfo: 59  
Belmonte, Juan: 21  
Beltrán, Pedro: 9, 28, 42, 72  
Berceo, Gonzalo de: 51  
Bergasa, Godofredo: 9, 13  
Bergman, Ingmar: 14, 46  
Berlanga, Luis: 72  
Betriú, Francese: 47  
Bigas Luna: 60  
Blasco Ibáñez, Vicente: 47, 68  
Blasetti, Alessandro: 37  
Blier, Bernard: 17  
Boccaccio, Giovanni: 23  
Bodegas, Roberto: 44, 63  
Bogart, Humphrey: 6  
Bonet Mojica, Lluís: 48

Bringas, Rosalía de: 66  
Broberge, Hervé: 37  
Bronston, Samuel: 62  
Bruno, Sonia: 59  
Buñuel, Luis: 5, 28, 41

Cabezón, Luis Alberto: 28, 48, 71, 72, 73  
Cacho, Fermín: 5  
Calleja, José Maria: 25  
Camba, Julio: 21  
Camerini, Mario: 16  
Camino, Jaime: 10, 67  
Camus, Mario: 46  
Carrière, Jean-Claude: 28  
Caruso, Bruno: 40  
Castellano, Rafael: 31  
Catalá, Guillem: 71  
Cero: 31  
Cervantes, Miguel de: 18, 46  
Chaplin, Charles: 15, 16  
Chaplin, Geraldine: 28, 42  
Chávarri, Jaime: 47  
Chumy Chúmez: 22, 31  
Claire, René: 37  
Cobos, Juan: 72  
Colina, José Luis: 35  
Cooper, Gary: 6  
Costa Gavras: 12  
Cottafavi, Vittorio: 31  
Cruz Ruiz, Juan: 17, 28  
Cuadrado, Luis: 62  
Cuerda, José Luis: 5, 18, 45, 47, 72  
Cukor, George: 60  
Curtiz, Michael: 11, 30

Dali, Salvador: 28  
DeMille, Cecil B.: 13, 30  
Delgado: 37  
Delibes, Miguel: 47  
Demme, Jonathan: 15  
Díaz López, Javier: 71

Diego, Juan: 59  
Dostoievski, Fedor: 7  
Ducay, Eduardo: 18

Eceiza, Antxon: 44  
Echanove, Juan: 25  
Edwards, Blake: 53  
Egea, José Luis: 43  
Egea, Manuel Ángel: 10  
Einstein, Albert: 5  
Elorrieta, Javier: 47  
Erice, Víctor: 34, 43, 44, 48, 72  
Escobar, Luis: 60  
Esteban, José Ángel: 48, 72  
Estelrich, Juan: 25, 34, 41, 44, 62, 72  
Estelrich, Jr., Juan. 47  
Esteva, Jacinto: 22, 23, 28, 43

Farrelly, Peter: 16  
Farrelly, Robert: 16  
Faulkner, William: 7  
Fellini, Federico: 14, 40  
Fernán-Gómez, Fernando: 9, 28, 45, 47, 61, 67, 72  
Fernández Flórez, Wenceslao: 21, 22, 47  
Fernández Santos, Ángel: 73  
Fernández Santos, Jesús: 71  
Ferreri, Marco: 5, 7, 14, 15, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 62, 71, 72  
Ferry, Isidoro M.: 32  
Flaubert, Gustave: 7, 20, 45  
Fons, Angelino: 42  
Font, José Luis: 35  
Ford, John: 15  
Forqué, José María: 19, 44, 72  
Frade, José: 66, 67  
Fraile, Medardo: 73  
Franco, Francisco: 9, 10, 11, 12, 22, 66, 67  
Franco, Ricardo: 47, 67  
Frugone, Juan Carlos: 71, 72

Galán: 12  
Galiardo, Juan Luis: 25

Garci, José Luis: 60  
García Berlanga, Luis: 5, 6, 8, 19, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 67, 71, 72  
García Escudero, José María: 57  
García Hernández: 12  
García Hortelano, Juan: 71  
García Sánchez, José Luis: 5, 6, 25, 29, 45, 46, 47, 55, 61, 68  
Gardner, Ava: 20  
Gassman, Vittorio: 16  
Gates, Bill: 5  
Giménez Rico, Antonio: 47  
Goebbels, Joseph: 9, 10, 11  
Gómez, Andrés Vicente: 27, 54, 68  
Gómez de la Serna, Ramón: 22  
González. Agustín: 21  
González de Canales. Fernando: 45  
Goya, Francisco de: 58, 62  
Goytisoló, Juan: 71  
Granado: 37  
Grandes, Almudena: 60  
Grant, Cary: 16  
Grau. Jorge: 43, 72  
Grimau. Julián: 37  
Guarner. José Luis: 36  
Gubern, Román: 36, 48, 71  
Guerin Hill, Claudio: 43  
Guerner, Enrique: 57, 60  
Guitón, Ricardo: 71  
Gurruchaga, Javier: 45  
Gutiérrez Aragón, Manuel: 45, 47, 72  
Guzmán, Eduardo de: 45

Hawks, Howard: 6  
Hemingway, Ernest: 52  
Heredero, Carlos F.: 48, 72, 73  
Herrera, Benito: 48, 72, 73  
Herreros, Enrique: 22  
Herrigan. Tom: 26  
Hilton, Conrad: 14  
Hitler, Adolf: 10, 11  
Huete. Manuel: 54

Huston. John: [6](#)

Iglesia, Eloy de la: [66](#)

Iglesias, Víctor: [48](#), [72](#), [73](#)

Iquino, Ignacio F.: [31](#)

Isbert. José: [8](#), [33](#), [51](#)

Jardiel Poncela, Enrique: [22](#), [31](#)

Jesucristo: [52](#)

Jurado, Katy: [66](#)

Kafka, Franz: [7](#), [18](#)

Keaton, Buster: [15](#), [16](#)

Kossccisky, Enrico: [26](#)

Kubrick, Stanley: [55](#)

Ladoire, Óscar: [53](#)

La Fontaine: [37](#)

Laiglesia, Alvaro de; [14](#), [22](#), [31](#)

Langlois, Henri: [24](#)

Lara, Fernando: [72](#), [73](#)

Lara Gavilán, Antonio de: [28](#)

Lattuada. Alberto: [16](#), [40](#)

Linares, Andrés: [46](#)

Lombardero, Manuel: [12](#), [47](#)

Lombardi, Francisco: [68](#)

López. Carlos: [10](#), [48](#), [72](#)

López Vázquez, José Luis: [10](#), [41](#), [44](#), [59](#), [71](#)

Loren, Solia: [26](#)

Lubitsch, Ernst: [10](#)

Lucidi, Maurizio: [40](#)

Luppi, Federico: [68](#)

Maestre, Miguel: [72](#)

Maheo, Michel: [73](#)

Manfredi, Nino: [32](#), [40](#)

March, Juan: [10](#)

Marotta: [21](#)

Marquina, Luis: [43](#), [57](#), [60](#)

Marsé, Juan: [71](#)

Martin Garzo, Gustavo: [72](#)

Martínez de Mingo, Luis: [72](#)

Martínez de Pisón. Ignacio: 72  
Martínez forres, Augusto: 47, 48  
Marx, Groucho: 16, 30  
Marx. Hermanos: 15  
Masó. Pedro: 45, 64  
Mastroianni, Marcello: 25  
Matas, Alfredo: 25, 44  
Matji, Manuel: 66  
Máximo: 31  
Melero, Rut F.: 72  
Mendes, Sam: 16  
Mendicutti, Eudardo: 66  
Mercero. Antonio: 10  
Mingote, Antonio: 21, 22, 31  
Molero, Francisco: 25  
Molina Foix, Vicente: 48  
Mollicelli, Mario: 26, 63  
Monterde, José Enrique: 71  
Montiel. Sara: 43  
Mosca, Giovanni: 21  
Munoa: 22  
Muñoz Suay, Ricardo: 23, 32, 39, 43, 71, 72, 73  
Mur Oti, Manuel: 16  
Muro, Miguel Angel: 71  
Mussolini. Benito: 40

Neville, Edgar: 21, 35, 60  
Nieves Conde, J. A.: 44

Olea, Pedro: 11, 44, 66, 72  
Oliver. Jos: 48  
Oms, Marcel: 72, 73  
Orduña. Juan de: 60  
Orjas, José: 67  
Ortega y Gasset. José: 14  
Ozores, Adriana: 16  
Ozores, Mariano: 21

Parrondo, Gil: 57  
Perdiguero, Fernando (véase Cero)  
Perojo, Benito: 57, 59  
Petacci, Clara: 40

Picas, Jaime: 73  
Piccoli, Michel: 19, 39,  
Pla, Josep: 17  
Polidoro. Gian Luigi: 26, 40  
Politoff, Haydée: 44  
Pontecorvo, Gillo: 15  
Ponti, Carlo: 26, 28  
Portabella, Pere: 34  
Pozuelo, Doctor: 10  
Prevert, Jacques: 15  
Primo de Rivera, Miguel: 44, 67  
Proust. Marcel: 72  
Pruneda, José Antonio: 72

Querejeta, Elías: 42, 43, 44, 67

Rabal, Francisco: 20, 64  
Ramoneda, Arturo: 71  
Rebordinos, José Luis: 48  
Regueiro, Francisco: 10  
Rey, Florián: 11, 60  
Riambau, Esteve: 28, 48, 71, 72, 73  
Rico, Francisco: 71  
Rivas, Manuel de las: 30, 48, 71  
Rivas, Manuel: 47  
Rivero Noval. Cristina: 71  
Rodríguez Marchante, Oti: 30, 71  
Rodríguez Méndez, José María: 44  
Rojas, Fernando de: 18, 47  
Rossellini, Roberto: 14  
Ruiz, Juan Cruz: 73  
Russell, Rosalind: 16

Sacristán, José: 67  
Sáenz de Heredia, José Luis: 57, 60  
Salgari, Emilio: 30  
Sampedro, José Luis: 35  
San Miguel, Santiago: 34, 48, 72  
Sánchez Ferlosio, Rafael: 42, 71  
Sánchez Salas, Bernardo: 48, 71, 72, 73  
Sanchis Sinisterra, José: 27  
Sansone, Alfonso: 26

Sauz, Jorge: 9  
Sauz, Luis: 63  
Saura, Carlos: 5, 10, 11, 27, 28, 29, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 55, 62, 72  
Scaparro, Maurizio: 46, 73  
Scarpelli: 40  
Schroeder, Barbet: 23  
Sealmier, Dean: 44  
Sevilla, Carmen: 44  
Shaffner, Franklin J.: 60  
Shakespeare, William: 48  
Smoglia, Paolo: 73  
Solana, Javier: 58  
Sica, Vittorio De: 26, 28  
Soldevilla, Laly: 41, 59  
Solórzano, Jesús: 28  
Sordi, Alberto: 16, 17, 40  
Soria, Gabriel: 28, 30  
Spinola, Paolo: 19  
Suarez, Emma: 68  
Suárez, Gonzalo: 71

Tamahori, Lee: 15  
Tébar, Juan: 71  
Tognazzi, Ugo: 8, 16, 38, 40  
Tolstoi, Leon: 20  
Tono: 8. 22. 31  
Torreiro, Casimiro: 28, 48, 72, 73  
Toubiana, Serge: 73  
Trintignat, Jean-Louis: 44  
Trueba, David: 11, 45, 63, 71  
Trueba, Fernando: 5, 9, 10, 11, 29, 45, 47, 53, 55, 63, 72  
Tubati, Iván: 73  
Tushingam, Rita: 26

Umbral, Francisco: 48, 71

Vajda, Ladislao: 60  
Valdés Leal, Juan de: 62  
Valle-Inclán, Ramón M.: 18. 46, 48, 62, 65  
Vera, Gerardo: 18, 47  
Verne, Jules: 30  
Vargas Llosa, Mario: 68

Velasco. Concha: [59](#), [66](#), [67](#)  
Velázquez, Diego: [62](#)  
Vicent, Manuel: [45](#), [46](#), [47](#), [64](#)  
Vila-Matas, Enrique: [72](#)  
Villegas López, Manuel: [72](#)  
Visconti, Luchino: [14](#)  
Vizinczey. Stephen: [47](#)

Welles, Orson: [17](#)  
Wilde, Oscar: [17](#), [30](#)  
Wilder, Billy: [8](#). [54](#)

Ynduráin, Domingo: [71](#)  
Yourcenar, Marguerite: [46](#)

Zavattini, Cesare: [35](#)

## Índice de películas

**Adiós al macho:** [27](#), [40](#)

**Adiós con el corazón...:** [6](#), [25](#), [46](#)

**Adúltera, La:** [44](#)

**Akelarre:** [68](#)

**Algo pasa con Mary:** [16](#)

**American Beauty:** [16](#), [18](#)

**Amigo!... mont colt a deux mots à te dire** (véase **En el Oeste se puede hacer... amigo**)

**Amor del capitán Brando, El:** [68](#)

**Ana y los lobos:** [43](#), [88](#)

**Anachorète, L'** (véase **Anacoreta, El**)

**Anacoreta, El:** [23](#), [25](#), [28](#), [41](#), [44](#), [45](#), [62](#)

**Angela** (véase **Tarots**)

**Año de las luces, El:** [11](#), [29](#), [47](#), [53](#), [54](#)

**Ape regina, L':** [39](#)

**Audience, L'** (véase **Audiencia, La**)

**Audiencia, La:** [18](#), [19](#), [24](#), [40](#)

**¡Ay, Carmela!:** [11](#), [27](#), [42](#), [43](#), [45](#)

**Ballata del boia, La** (véase **Verdugo, El**)

**Bandera negra:** [68](#)

**Belle Époque:** [9](#), [21](#), [47](#), [55](#), [64](#)

**Bésame, tonta:** [45](#)

**Big Sleep, The** (véase **Sueño eterno, El**)

**Boccaccio 70:** [28](#)

**Bosque animado, El:** [18](#), [47](#), [49](#), [50](#)

**Boutique, La:** [41](#), [43](#), [59](#)

**Break Up:** [28](#)

**Brigada del sombrero, La:** [15](#)

**Canción de cuna:** [60](#)

**Casablanca:** [11](#), [14](#), [30](#)

**Celestina, La:** [18](#), [47](#)

**Cera virgen. La:** [44](#)

**Chicos, Los:** [35](#)

**Ciao maschio** (véase **Adiós al macho**)

**127 millones libras de impuestos:** [45](#)

**Cochecito, El:** 7, 28, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 58, 71  
**Come sono buoni i bianchi** (véase **Negros también comen, Los**)  
**Con faldas y a lo loco:** 8, 53  
**Corte de faraón, La:** 46, 61, 63, 64  
*Crimen* (véase **Crimen en Montecarlo**)  
**Crimen en Montecarlo:** 16

*Dernière donna. La* (véase **Última mujer, La**)  
**Desafíos, Los:** 43, 44  
*Dillinger è morto* (véase **Dillinger ha muerto**)  
**Dillinger ha muerto:** 25, 39  
**Divinas palabras:** 46  
**Divorcio que viene. El:** 45  
**Dolores:** 45  
*Donna scimmia, La* (véase **Se acabó el negocio**)  
**Dovere coniugale, Il:** 39  
**Dragon Rapide:** 10

**Edades de Lulú, Las:** 60  
**En brazos de la mujer madura:** 12, 13, 19, 46, 47, 70  
**En el Oeste se puede hacer... amigo:** 40  
**Esa pareja feliz:** 32  
**Escopeta nacional. La:** 6, 41, 42, 48, 60  
**Espérame en el cielo:** 10  
**Esposa americana, luía:** 26, 40  
**Estate, L':** 18  
**Extraño viaje. El:** 28

**Familia, bien, gracias, La:** 45  
**Familia feliz, La:** 41  
*Fanny neh Alexander* (véase **Fanny y Alexander**)  
**Fanny y Alexandre:** 14  
**Femmes accusent, Les** (véase **Italiane e l'amore, L'**)  
*Femmes américaines. Mes* (véase **Esposa americana, Una**)  
*Fischia il sesso (Instant-Coffee)* (véase **Malos pensamientos**)

**Golfos, Los:** 34  
**Gran slalom:** 47  
**Grande abbuffata, La** (véase **Grande Bouffe, La**)  
**Grande Bouffe, La:** 21, 38, 39, 40, 44  
**Grandeur Nature** (véase **Tamaño natural**)  
*Grandezza naturale* (véase **Tamaño natural**)

**Halcón maltés, El:** [6](#)  
*Harem, L'* (véase **Harén, El**)  
*Harem, Le* (véase **Harén, El**)  
**Harén, El:** [39](#)  
**Hay que deshacer la casa:** [46](#), [64](#)  
**Historias de la radio:** [57](#)  
**Hombre llamado Flor de Otoño, Un:** [44](#), [66](#), [67](#), [68](#), [69](#)

**I'a bon les blancs** (véase **Negros también comen, Los**)  
**Italiane e l'amore, Le:** [35](#), [39](#), [40](#)

**Jardín de las delicias, El:** [10](#), [43](#),  
**Jueves, milagro, Los:** [35](#)

**Lejos de los árboles:** [43](#),  
**Lengua de las mariposas, La:** [47](#), [51](#), [52](#), [74](#)  
**Life Size** (véase **Tamaño natural**)  
**Lit conjugal, Le** (véase **Ape regina, L'**)

**Madregilda:** [10](#)  
**Madriguera, La:** [42](#), [43](#),  
*Mafioso* (véase **Poder de la mafia, El**)  
**Mambrú se fue a la guerra:** [28](#)  
**Manolito Gafotas:** [16](#)  
**Malos pensamientos:** [26](#), [40](#)  
*Maltese Falcon, The* (véase **Halcón maltés, El**)  
*Mari de la femme ti barbe. Le* (véase **Se acabó el negocio**)  
**Marcia nuziale:** [39](#), [41](#)  
**Mi hija Hildegart:** [45](#)  
**Miel, La:** [45](#)  
*Moglie americana, Una* (véase **Esposa americana, Una**)  
**Monumento, El:** [44](#)  
**More:** [23](#)  
**Moros y cristianos:** [42](#), [45](#)  
**Mort et le bûcheron, Le** (véase **Muerte y el leñador, La**)  
**Morte e il boscaiolo** (véase **Muerte y el leñador, La**)  
**Muerte y el leñador, La:** [37](#), [40](#)  
**Mujer cualquiera, La:** [47](#)  
**Mujer infiel, La:** [47](#)  
*Mullholand Falls* (véase **Brigada del sombrero, La**)  
*My Darling Clementine* (véase **Pasión de los fuertes**)

**Nacional III:** [27](#), [42](#)  
**Negros también comen, Los:** [27](#), [40](#), [45](#)  
*Nicholas and Alexandra* (véase **Nicolás y Alejandra**)  
**Nicolás y Alejandra:** [60](#)  
**Niña de tus ojos, La:** [9](#), [10](#), [11](#), [47](#), [53](#)  
**No tocar la mujer blanca:** [40](#)  
**Nobleza baturra:** [11](#)  
*Non toccare la dona bianca* (véase **No tocar la mujer blanca**)  
**Novio a la vista:** [57](#), [59](#), [60](#)

**Oggi, domani, dopo domani:** [28](#)  
**Ojo del huracán, El:** [44](#)  
**Oro di Napoli, L':** [28](#)  
**¡Ora Ponciano!:** [14](#), [30](#)

**Pareja perfecta, Una:** [47](#)  
**París-Tombuctú:** [57](#), [59](#)  
**Pascual Duarte:** [67](#)  
**Pasión de los fuertes:** [15](#)  
**Pasodoble:** [46](#), [63](#), [64](#)  
**Patrimonio nacional:** [42](#)  
**Patton:** [60](#)  
**Pecador impecable, El:** [47](#)  
**Peppermint frappé:** [40](#), [42](#), [43](#),  
*Permettete, signora, che ami vostra figlia* (véase **Permite señora que ame a su hija**)  
**Permite señora que ame a su hija:** [40](#)  
**Pícaro, El:** [61](#)  
**Pim, pam, pum... ¡fuego!:** [11](#), [19](#), [44](#), [66](#), [67](#), [68](#), [69](#)  
**Pintadas:** [47](#)  
**Pirañas, Las** (véase **Boutique, La**)  
**Pisito, El:** [5](#), [6](#), [32](#), [33](#), [34](#), [35](#), [38](#), [39](#), [58](#), [63](#)  
**Plácido:** [34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [40](#), [58](#), [62](#)  
**Poder de la mafia, El:** [17](#), [40](#)  
**Poder del deseo. El:** [18](#), [44](#)  
**Prima Angélica, La:** [43](#),  
**Puente aéreo:** [45](#)

**Renzo e Luciana:** [28](#)  
*Rêve de singe* (véase **Adiós al macho**)  
**Revolución matrimonial. La:** [44](#), [62](#)  
**Rey del río, El:** [47](#), [64](#)

**Rincón para querernos, Un:** 31

**Sangre y arena:** 47

*Scemer ur ett oklenscop* (véase **Secretos de un matrimonio**)

**Se acabó el negocio:** 39, 42

**Sé infiel y no mires con quien:** 54

**Se vende un tranvía:** 34, 35

**Secretas intenciones, Las:** 44

**Secreto de los hombres azules, El:** 39

**Secretos de un matrimonio:** 14

**Secuestrados de Altona, Los:** 26

*Secuestrati di Altona, I* (véase **Secuestradores de Altona, Los**)

**Sed de mal:** 17

**Seductor, El:** 46, 64

*Seme dell'uomo, Il* (véase **Semen del hombre, El**)

**Semen del hombre, El:** 40

**Séptimo sello, El:** 14

**Ser o no ser:** 10, 11

**Si può fare... amigo** (véase **En el Oeste se puede hacer... amigo**)

**Siempre hay un camino a la derecha:** 25, 46, 64

**Sign of the Cross, The** (véase **Signo de la cruz, El**)

**Signo de la cruz, El:** 13, 30

**Silencio de los corderos, El:** 15

*Silent of the Lambs. The* (véase **Silencio de los corderos, El**)

*Some Like It Hot* (véase **Con faldas y a lo loco**)

*Sjunde Inseglet, Det* (véase **Séptimo sello, El**)

**Soldadito español:** 47

*Something About Mary* (véase **Algo pasa con Mary**)

**Sueño eterno, El:** 6

**Surcos:** 44

**Suspiros de España (y Portugal):** 25, 46, 64

**Tamaño natural:** 19, 41, 44

**Tarots:** 18, 44

**Tirano Banderas:** 46, 64

*To Be Or Not To Be* (véase **Ser o no ser**)

**Todos a la cárcel:** 27

**Tormento:** 66

**Toro bravo:** 31

*Touch of Evil* (véase **Sed de mal**)

*Touche pas la femine blanche* (véase **No tocar la mujer blanca**)

**Tranvía a la Malvarrosa:** [46](#), [61](#), [64](#), [65](#)

*Travels With My Aunt* (véase **Viajes con mi tía**)

**Trésor des hommes bleus, Le** (véase **Secreto de los hombres azules, El**)

**Tristana:** [28](#)

**Truchas, Las:** [65](#)

**Tuset Street:** [43](#),

*Udienza, L'* (véase **Audiencia, La**)

*Ultima donna. L'* (véase **Última mujer, La**)

**Última mujer, La:** [27](#), [39](#), [40](#)

**Último caballo, El:** [35](#), [58](#), [59](#), [60](#),

**Uomo dei cinque pallone, L':** [26](#), [39](#), [44](#)

**Vaquilla, La:** [35](#), [42](#)

*Venga a prendere il caffè... da noi* (véase **Venga a tomar café con nosotras**)

**Venga a tomar café con nosotras:** [16](#)

**Verbena de la Paloma, La:** [57](#)

**Verdugo, El:** [5](#), [6](#), [7](#), [32](#), [36](#), [17](#), [38](#), [39](#), [40](#), [56](#), [58](#), [59](#)

**Viajes con mi tía:** [60](#)

**Viridiana:** [41](#)

**Vivan los novios:** [41](#)

**Volavérunt:** [60](#)

**Volpe dalla coda di velluto, La** (véase **Ojo del huracán, El**)

**Vuelo de la paloma, El:** [25](#), [46](#), [64](#)



**NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA:** José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

# Notas

[1] Rafael Azcona: *Estrafalario 1*. Alfaguara. Madrid, 1999. <<

[2] Antonio de Lara Gavilán, *in arte* “Tono” (Jaén, 1896-Madrid, 1978), dibujante, caricaturista y humorista de notable fama. Cultivador, como buena parte de los miembros de su generación, de un humor surreal y absurdo, colaboró en numerosas publicaciones y diarios, entre ellas *La Esfera*, *Humor*, *Sourire*, *La Ametralladora* o *La Codorniz*, al tiempo que escribía numerosas obras teatrales. Participó de las aventuras hispanas en el Hollywood de los primeros tiempos del sonoro y fue también prolífico guionista (entre 1931 y 1976). <<

[3] Pedro Beltrán (Cartagena, 1927), guionista, experto taurino y poeta, ha desarrollado una carrera intermitente en el cine. Se recuerdan especialmente algunos de sus guiones para Fernando Fernán-Gómez (**El extraño viaje**, 1964; **Mambrú se fue a la guerra**, 1986). <<

[4] Film dirigido por Gabriel Soria (1936) y protagonizado por el torero Jesús Solórzano, quien interpretaba al Ponciano del título. <<

[5] Juan Cruz Ruiz: *El peso de la fama*. Alfaguara, Madrid, 1999. Páginas 39 y siguientes. <<

[6] Vittorio de Sica realizó una popular adaptación de varios de los cuentos recogidos con este título en **L'oro di Napoli** (1954). <<

[7] Célebre local nocturno barcelonés de los 60, habitual cuartel general de la llamada “*gauche divine*”, la bohemia de lujo de la época, de la cual formaban parte algunos de los más destacados miembros de la llamada Escuela de Barcelona. <<

[8] Sobre las relaciones entre Esteva y Azcona, así como sobre los litigios sobre la autoría de **El anacoreta / L'Anachorète** y las extrañas similitudes entre esa historia y la propia muerte de Esteva, véase: Casimiro Torreiro: “Nosotros, que fuimos tan felices. Rafael Azcona en la Barcelona de la Gauche Divine”, en Luis A. Cabezón (coordinador): *Rafael Azcona, con perdón*. Ayuntamiento de Logroño / Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 1997. Páginas 331 y siguientes. <<

[9] Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro: *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*. Festival de Cine. Alcalá de Henares, 1999. <<

[10] El largometraje rodado originariamente no fue del agrado de Ponti, quien lo redujo a las dimensiones de uno de los episodios incluidos en **Oggi, domani, dopodomani** (1964). Posteriormente, el propio Ferreri recuperó el original, rodó algunas escenas originales y logró estrenarlo en Francia con el título **Break Up** (1964). <<

[11] Se refiere a **Renzo e Luciana**, episodio eliminado de **Boccaccio 70** (1962). <<

[1] M. de las Rivas: “La poética juvenil de Rafael Azcona”, incluido en *Rafael Azcona, con perdón* (Luis Alberto Cabezón, coordinador). Ed. Gobierno de La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos. Logroño. 1997. Página 123. <<

[2] *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Angel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent.* Ed. El País-Aguilar. Madrid, 1998. Páginas 93-94. <<

[3] Ibidem. Página 19. <<

[4] Ibidem. Página 21. <<

[5] Ibidem. Páginas 24-25. <<

[6] “Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga”, entrevista realizada por L. A. Cabezón, en *op. cit.*, nota 1. Página 75. <<

[7] Santiago San Miguel y Víctor Erice: “Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica”. *Nuestro Cine*, número 4. 1961. <<

[8] Op. cit. nota 6. Página 78. <<

[9] “La importancia de llamarse Azcona”. Entrevista realizada por José Angel Esteban y Carlos López para la revista *Academia*, número 5, enero de 1994, reproducida en: *Rafael Azcona, guionista*, de Benito Herrera y Víctor Iglesias. Ed. XXIX Muestra Cinematográfica del Atlántico. Cádiz, 1997. Página 27. <<

[10] De su crítica de **La escopeta nacional**, aparecida en *Fotogramas*, número 1.562, 22 de septiembre de 1978, reproducida en *José Luis Guarner. Autorretrato del cronista* (edición a cargo de Lluís Bonet Mojica, Jos Oliver, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro). Ed. Anagrama. Barcelona, 1994. <<

[11] Román Gubern: “Rafael Azcona”, en *op. cit.*, nota 1. Página 58. <<

[12] Op. cit. nota 2. Página 88. <<

[13] Lo que para nada cuestiona su valor como escritor. Francisco Umbral (“El cine o Azcona”, en *op. cit.*, nota 1. Página 62) escribe: “*Azcona es un genio ignorado y el mejor escritor de la generación de los cincuenta*”, para afirmar más adelante que “*es el escritor invisible y ahí tendría su mejor guión*”. <<

[14] Respecto a este tema es especialmente pertinente la lectura del trabajo de Esteve Rimbau “El ciclo biológico del animal ferreriano”, incluido en el jugoso libro colectivo *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, coordinado por el propio Rimbau. Ed. Cátedra/ Mostra de Cinema del Mediterrani. Madrid, 1990. Páginas 103-110. <<

[15] En “Cuatro palabras con Azcona”, entrevista contenida en *Otra vuelta en El cochecito* (edición a cargo de Bernardo Sánchez). Ed. Gobierno de La Rioja/ Ayuntamiento de Logroño. Logroño, 1991. Página 210. <<

[16] Entrevista concedida a Augusto Martínez Torres y Vicente Molina Foix para *Nuestro Cine*, número 69, enero de 1968. Reproducida en *op. cit.*, nota 9. Página 41.

<<

[17] Declaraciones a *La Mirada*, número 4, 1978, citada en op. cit. nota 9. Página 118.

<<

[18] Carlos F. Heredero: “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera”, en *op. cit.*, nota 1. Página 321. <<

[19] Declaraciones a *Fotogramas*, número 1287, julio de 1975, citado en *op. cit.*, nota 9. Página 51. <<

[20] Para entender este periodo es indispensable el libro de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro *Temps era temps. L'escola de Barcelona i el seu entorn*. Ed. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. 1993. Existe una reciente, y ampliada, traducción al castellano. <<

[21] Según declaraciones a Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos en *Elias Querejeta. La producción como discurso*. Ed. Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital Kutxa. San Sebastián, 1996. Página 127. <<

[22] Hay que recordar que en numerosas ocasiones los textos teatrales de Valle dan lo mejor de sí mismos en las “explicaciones” paralelas a la acción, lo que equivaldría a las anotaciones de los guionistas al margen de los diálogos. Valle no se limitaba a sus textos, como Shakespeare, sino que “veía” sus obras representadas, lo que supone unas cadenas demasiado pesadas para sus adaptadores. Personalmente intuyo que, pese a todo, es precisamente el cine el más capacitado para llevar a cabo esa difícil tarea y, desde luego, pienso que Azcona sería el cineasta que mejor llevaría a cabo tal empeño. <<

[1] Seguramente el más laureado director artístico del cine español. Entre otros premios, ha sido galardonado con dos Oscars por sus trabajos en **Patton** (*Patton*, 1970) y **Nicolás y Alejandra** (*Nicholas and Alexandra*, 1971), ambas dirigidas por Franklin J. Shaffner, y nominado a un tercero por **Viajes con mi tía** (*Travels With My Aunt*; George Cukor, 1972), además de un goya por **Canción de cuna** (José Luis Garci, 1994). <<

[2] Enrique Guerner, director de fotografía austriaco de origen judío, llega al cine español en 1934, huyendo de la llegada de los nazis al poder. Maestro de operadores tras la Guerra Civil, trabajó con realizadores como Florián Rey, Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Luis Marquina y, sobre todo, Ladislao Vajda.

<<

[3] **El último caballo** (Edgar Neville, 1950). <<

[4] Berlanga se refiere a **Volavérunt** (Bigas Luna, 1999). <<