

Recuerdo de Rafael Azcona

El más visible de nuestros guionistas invisibles, el artista que simuló ser artesano a sueldo adicto a trabajar en las cafeterías de Madrid, ha muerto. ¿Es acaso el momento de reivindicarlo? No creo que sea necesario, sobre todo teniendo en cuenta que todos los directores que han trabajado con Rafael Azcona se han ocupado siempre de hacerlo cuando él, Salinger coqueto, se escondía tras una locuaz timidez. Aventurar que esa timidez era uno de los secretos de su éxito tal vez sea demasiado atrevido, pero sólo un tímido que adora escribir tiene la capacidad de observar la realidad con tanta agudeza y puede conocer los trucos para destacar la voz triste, cómica y solitaria del individuo aplastado por la multitud.

A Berlanga le gustaba hablar del orden estructural de los guiones de Azcona, y en verdad lo que hizo Azcona es poner orden, o sistematizar las miserias de una sociedad que vivía sumisa en su propio esperpento. El abigarrado costumbrismo de *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo* estaba a un paso de la abstracción, a un paso del llamado cine metafórico que cultivó con Saura desde *Peppermint Frappé* hasta *La prima Angélica*, con Ferreri desde *Break-Up* hasta *Adiós al macho*, con Berlanga desde *La boutique* hasta *Tamaño natural* y con Juan Estelrich en la reivindicable *El anacoreta*. Siguiéndole la pista al Azcona de los años sesenta y la primera mitad de los setenta, se entiende que su trabajo fuera el termómetro que midió las fiebres de cambio de nuestro cine, enclaustrado entre la espada de un naturalismo cruel y la pared de una denuncia alegórica. Sin embargo, sería injusto quedarnos sólo con lo que los guiones de Azcona tenían de radiografía social: algunas de sus grandes películas eran manifiestos solipsistas, propios de un misántropo que ha decidido invertir su talento en renegar de todo y de todos, incluso, un poco, de sí mismo. (...)

También es cierto que el arquitecto de nuestras debilidades se convirtió en aparejador cuando la transición nos hizo más o menos más libres y la democracia nos indujo a un necesario, pero demasiado cordial, revisionismo histórico. Azcona, que aspiraba a ser el muñeco del ventrílocuo que se rebela, a estructurar el discurso de los cineastas con los que colaboraba sin perder el tono y el timbre de su propia voz fue, quizás, víctima de su implacable versatilidad. No encuentro la acidez del Azcona de *El verdugo* en sus postreros trabajos con Berlanga, que avanzan mecánicos e impersonales, condenados a responder a las expectativas generadas por una cierta marca de fábrica acuñada en tiempos mejores. Cuesta detectar la verdadera inspiración en la obra conjunta de Azcona y José Luis García Sánchez, el director con quien más complicidad mostró en la segunda parte de su carrera, dedicado en cuerpo y alma al cultivo de un sainete empapado de vulgaridad.

Se nota el genio en sus guiones para José Luis Cuerda, sobre todo en *El bosque animado*, y celebramos el aliento renoiriano de *Belle époque* y la felicidad castiza de *La niña de tus ojos*, pero no estaría de más recordar que Azcona también fue compañero de Pedro Masó en *La miel*, *La familia bien*, *gracias*, *El divorcio que viene* y *127 millones libres de impuestos*. No creo que él renegara de sus trabajos más alimenticios o de los más reaccionarios, sobre todo porque entonces, cuando ya no había franquismo que abofetear, la figura de Azcona vivía de las rentas bien merecidas de un oficio ejecutado con inteligencia pero que había perdido parte de su corrosivo combustible por el camino. Se había convertido en un guionista del Hollywood clásico, o en un Scarpelli sin Scola. Lo que, por cierto, no está nada mal, teniendo en cuenta la escasez de guionistas todoterreno que sufre el cine español.

Sergi Sánchez, *Cahiers du cinéma España*, nº 12, mayo de 2008.