

LITERATURA

# LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL AZCONA

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE





## LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL AZCONA



JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

LA OBRA LITERARIA DE  
RAFAEL AZCONA

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Este libro ha sido debidamente examinado y valorado por evaluadores ajenos a la Universidad de Alicante, con el fin de garantizar la calidad científica del mismo.

Publicaciones de la Universidad de Alicante  
Campus de San Vicente, s/n  
03690 San Vicente del Raspeig  
Publicaciones@ua.es  
<http://publicaciones.ua.es>  
Teléfono: 965 903 480  
Fax: 965 909 445

© Juan A. Ríos Carratalá, 2009  
© de la presente edición: Universidad de Alicante

ISBN eBook: 978-84-9717-081-9

Diseño de portada: candela ink.  
Composición: Buenalettra  
Corrección de pruebas: Luis Bagué Quílez  
Impresión y encuadernación: Publidisa

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

## ÍNDICE

I. LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL AZCONA .....	11
I.1. ¿UNA OBRA OLVIDADA? .....	11
I.2. «ME QUITÉ DE POETA PARA METERME A HUMORISTA» .....	16
I.3. CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES DE SUS NOVELAS .....	26
I.4. GANARSE LA VIDA CON LAS LETRAS .....	35
I.5. LA MADUREZ DE UN NOVELISTA: 1956-1960 .....	45
I.5.1. <i>Historias alrededor de la muerte</i> .....	48
I.5.2. <i>Del amor y el inquilinato</i> .....	53
I.5.3. <i>Ilusos y pícaros</i> .....	66
I.5.4. <i>Historias de pobres, paralíticos y muertos</i> .....	72
I.5.5. <i>Los europeos</i> .....	82
II. <i>EL VERDUGO</i> Y LA TRAGEDIA GROTESCA .....	97
III. MISÓGINOS O ATRAPADOS POR LA VIDA: <i>EL VERDUGO</i> (2001) .....	111
IV. VERSOS A MEDIANOCHE EN EL CAFÉ VARELA .....	125
V. EL PARAÍSO IBICENCO Y RAFAEL AZCONA .....	137
VI. EL ÚLTIMO GUIÓN .....	149
VII. BIBLIOGRAFÍA .....	163





## NOTA PREVIA

El presente volumen recopila una serie de trabajos críticos sobre la obra literaria de Rafael Azcona. Algunos ya fueron publicados y otros son inéditos, pero todos han sido reelaborados con el objetivo de evitar repeticiones, favorecer la coherencia del texto y dar cuenta de las diferentes aportaciones narrativas de un autor preferentemente conocido por su faceta como guionista.

Las relaciones entre los investigadores universitarios y los autores vivos objeto de sus estudios no siempre son positivas. Cualquiera de nosotros podría contar anécdotas al respecto. Sin embargo, durante cerca de siete años tuve la oportunidad de contar con un amigo en la persona de Rafael Azcona, siempre amable en su trato y atento a las peticiones de información que le iba solicitando. Mi relación con él no supuso una excepción, pues quienes le conocieron tuvieron la oportunidad de comprobar el verdadero valor de la amistad. Sirva este volumen como modesto homenaje a la memoria del amigo fallecido, pero nunca olvidado.

EL AUTOR



## I. LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL AZCONA<sup>1</sup>

### I. 1. ¿UNA OBRA OLVIDADA?

Algunos datos bibliográficos inducen al error cuando carecemos de otras referencias que permitan el debido contraste. La obra literaria de Rafael Azcona (Logroño, 1926-Madrid, 2008) conserva la apariencia humilde de los títulos que durante décadas han permanecido en las librerías de viejo entre la discreción y la indiferencia. Sus poemas y relatos de juventud buscaron un hueco en los sumarios de las revistas provincianas, la primera tribuna pública de muchos autores de la España de los años cincuenta. Poco después, ya en Madrid, Rafael Azcona escribió novelas para las actualmente olvidadas colecciones de humor, un pozo sin fondo apenas atendido por una crítica académica más atenta a otros ámbitos literarios. Algunos de sus libros aparecieron en pequeñas editoriales de la periferia, incluso en imprentas de Tetuán, y otros fueron publicados con la modestia de lo testimonial gracias al empeño de amigos metidos en aventuras con dudoso futuro empresarial. La narrativa de Rafael Azcona parecía abocada al olvido, compartido con tantas otras manifestaciones de la grisácea España de un franquismo con vocación de eternidad.

Diferentes datos y circunstancias, que iremos conociendo al examinar el proceso de reescritura emprendido por el novelista durante sus últimos diez años, matizan esta primera impresión. Sin embargo, si prescindimos de dos

---

1. Una versión bastante más breve y menos elaborada de este trabajo la publiqué como «Introducción» a Rafael Azcona, *El pisito*, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 581, 2005. La aparición de esta edición gracias a la iniciativa de Cátedra, y concretamente de su azconiano responsable editorial (Emilio Pascual, «un editor de raza» que tanto sabe del mejor humor), fue un motivo de ilusión para un autor que era asiduo lector de los clásicos allí editados, «los de los libros negritos». Desde entonces supe que tenía una labor pendiente: ampliar, perfeccionar y matizar una investigación que diera cuenta de una labor literaria cuya modesta apariencia no se corresponde con su importancia. El resultado ha llegado tarde para Rafael Azcona, pero no para su memoria, que pervive entre quienes disfrutamos de su obra literaria y cinematográfica.

referencias editoriales (Alfaguara y Tusquets) de la reanudación de su actividad creadora en el campo de las letras, la modesta apariencia de la novelística de Rafael Azcona queda, además, subrayada por una brusca interrupción. Ésta comenzó apenas una década después de haberse iniciado la trayectoria de un joven que salió de Logroño dispuesto a ganarse la vida con las letras. No obstante, el futuro era una incógnita para quien vivía al día en un Madrid cuya bohemia daba sus últimas boqueadas. Otras tareas se cruzaron en un camino que no estaba trazado y después vino un silencio de casi cuarenta años. El consiguiente vacío contrasta con el eco popular y crítico de su nueva faceta como escritor: el guión cinematográfico. Durante este largo período, se oyeron voces aisladas de amigos del autor que recordaban la lectura de sus novelas, se incluyeron referencias bibliográficas en las notas a pie de página de los estudios dedicados a la filmografía de Rafael Azcona... y poco más, como si aquellas narraciones de ilusos y pícaros en la España del medio siglo formaran parte de un episodio personal que no mereciera ser compartido. La consecuencia es obvia: nos encontramos ante una obra literaria que, durante muchos años, ha podido dar la impresión de no tener quien la aprecie.

Ni siquiera su autor, pues en varias entrevistas cuestionó el interés de unos «librillos» cuya reescritura y recuperación editorial, gracias a una iniciativa de Juan Cruz y la editorial Alfaguara, pareció quedar interrumpida tras un prometedor volumen: *Estrafalario/1* (1999), que agrupó tres novelas. La serie podría haber continuado con un segundo volumen después de una positiva acogida crítica que, en buena medida, compartió los argumentos de Josefina R. Aldecoa, autora del excelente prólogo a la citada edición: «Rafael Azcona, la lucidez de un escritor». El título sintetiza los conceptos fundamentales y en el texto encontramos, además de la prueba de una duradera amistad, el reconocimiento por una labor literaria sepultada en parte por la posterior y brillante trayectoria del escritor como guionista.

Las palabras de la esposa de Ignacio Aldecoa, las críticas positivas publicadas en la prensa y la discreta respuesta de los lectores no bastaron para doblegar la resistencia de un Rafael Azcona que no se dejaba atrapar por supuestas obligaciones. Al margen de que hasta su fallecimiento siguió en plena actividad como guionista sin apenas tiempo para otros menesteres, siempre le molestó asumir la condición de protagonista y presentarse en público como tal. Juan Cruz orilló esta dificultad con la proximidad del amigo, pero ha hablado o escrito en varias ocasiones de un temor del riojano que le resultó difícil de superar. Durante décadas, y gracias al habitualmente oscuro papel del guionista en el cine español, Rafael Azcona evitó ser el centro de la atención con la ayuda de directores e intérpretes: «me he negado a exhibirme, cuando parece ser que la exhibición forma parte del negocio, sobre

todo por el lado de actores y actrices; es lógico que a la gente le guste verlos, especialmente si son guapos, pero a un guionista nadie lo echa en falta en ninguna parte» (Cruz, 1999: 30).

No ocurre lo mismo con el novelista, protagonista absoluto de una creación que, en el actual panorama editorial, ha de ser presentada y promovida como cualquier otro producto comercial. Después de la experiencia de *Estrafalario/1*, algunas de las obligaciones públicas que entrañaba la continuidad de la serie hicieron desistir durante un tiempo a quien basó buena parte de su actitud vital en saber decir *no*. También a determinadas ambiciones, tan legítimas como frecuentes en nuestra actualidad cultural. Presentaciones, entrevistas, firmas de ejemplares... justificaron la reticencia de Rafael Azcona, situado en las antípodas del autor mediático, bien considerado como guionista en activo, incómodo a la hora de hablar de su propia obra sin compartir amistad con el interlocutor y reacio a una parafernalia poco acorde con sus intereses. Luis Alegre ya lo había explicado así en 1993:

Enseguida decidió prescindir de las servidumbres del tiovivo. Las entrevistas, las fotos, el terrible artificio de los actos sociales y el papel cuché, la vertiginosa mentira de la fama y el autógrafo, constituyen una salvaje amenaza para su poderosa timidez y, sobre todo, para su profundo sentido de la libertad, le impiden respirar y sentirse bien en el mundo. Rafael Azcona mantiene la teoría de que la popularidad le produce síntomas somáticos, que le entran sudores, miedos y terrores. O sea, que a lo único que aspira es a que le dejen en paz (1994: 192).

Cuando se publicó *Estrafalario/1*, Rafael Azcona ya no era un personaje inaccesible para los periodistas. Incluso, como afirma Joaquín Sabina en el soneto que le dedicó, salía a menudo «en las fotos» (2001: 82) y su presencia en los medios de comunicación empezaba a dejar de ser insólita. Juan Cruz, con sus entrevistas en radio y televisión, fue el primer responsable de este cambio, pero pronto se sumaron otros nombres capaces de dar tiempo y seguridad a quien acudía al estudio para charlar; sin las prisas de la frase tajante y sin permanecer pendiente de los cortes publicitarios, porque son incompatibles con el cultivo de las anécdotas bien seleccionadas y mejor contadas.

En realidad, Rafael Azcona nunca había sido inaccesible para sus amigos y cualquier persona que se le acercara de manera educada. El único requisito era la preservación de la intimidad que defendía con pudor. Sin embargo, su discreción y férrea voluntad de no aparecer en determinados lugares y circunstancias se mantuvo. Así fue hasta el punto de crear en torno a él una leyenda de anonimato, divertida en ocasiones por los equívocos que provoca-

ba y justificada siempre porque no era el capricho de un divo. Quienes, como Juan Cruz y Ángel Fernández Santos, gozaron de su amistad, le consideraban un ser retraído y humilde, que hizo de la discreción una forma de respeto y una manera de manifestar la bondad (*El País*, 10-I-98).

Rafael Azcona se mostró más flexible a la hora de estar presente en los medios de comunicación desde la aparición de *Estrafalarío/1*. Sin cambiar lo sustancial de su actitud, el guionista concedió entrevistas y participó en programas de televisión, siempre de la mano de un amigo más joven y para hablar de cine español, cuya historia de menudeo picaresco sabía salpicar con sabrosas anécdotas. Algunos descubrieron entonces a un individuo entrañable y divertido, atento a quienes le rodeaban y sin la más mínima nota de petulancia. Rafael Azcona no buscaba la citada leyenda del anonimato, sino la supervivencia que, en su caso, se cifraba en un deseo de independencia y libertad para llevar a cabo su labor como guionista. Sin más obligaciones añadidas; riguroso en el cumplimiento de sus tareas y estricto a la hora de delimitarlas. No obstante, esta actitud flexible no llegó hasta el extremo de soportar con agrado lo requerido por la actividad editorial, al menos la vinculada con los grandes lanzamientos, donde el acto de escribir cada vez representa menos.

La obra creativa de Rafael Azcona crea adicción, aunque sea en una minoría. Los lectores que hemos disfrutado con sus novelas deseáramos verlas más y mejor difundidas, gracias al apoyo de editoriales como Alfaguara o Tusquets, que en su momento le dieron cabida en sus catálogos. Cabría así la posibilidad de propiciar una mayor atención de la crítica y la investigación académicas, tan ajenas a unos títulos bien acogidos cuando fueron publicados y recordados con interés por unos fieles lectores. Como es lógico, respetamos la decisión adoptada en su día por Rafael Azcona. El rechazo de cualquier protagonismo era coherente con la trayectoria personal de quien, en 1972, declaró: «Lo que quiero es vivir lo más posible en la más absoluta clandestinidad, con lo cual me aseguro lo más parecido a la impunidad» (Herrera, 1997: 22) y, algunos años después, pensaba que ser libre es «que no te conozcan» (Cruz, 1999: 32), poder caminar por las calles de cualquier ciudad como un observador anónimo. Esa tranquilidad le resultó necesaria, pero tras su muerte se impone la necesidad de auspiciar la difusión y el conocimiento de una novelística centrada en unas coordenadas concretas: la España de los años cincuenta y principios del desarrollismo, que Rafael Azcona reflejó como pocos autores de una generación con voluntad testimonial y crítica.

La actitud discreta y distante de Rafael Azcona nos recuerda la de Pío Baroja, a quien leyó con entusiasmo desde su juventud y consideró como un «padre literario», compartiendo así un rasgo común en su grupo genera-

cional de narradores. El escritor vasco afirmó no ser «un hombre para el público. Nunca he tenido afición a presentarme ante él» (*OO.CC.*, XII, 1114). Sin sufrir demasiadas presiones, Pío Baroja pudo quedarse al margen de la actividad pública en su época y preservar un ámbito privado donde ejercer su peculiar sentido de la independencia. Esta actitud entre silenciosa y escéptica resulta más insólita en el actual mundillo editorial, tan preocupado por difundir una imagen del autor cuyo reconocimiento por parte del hipotético lector parece imprescindible a la hora de comprar un libro. Rafael Azcona siempre consideró que su labor como guionista terminaba con la entrega del original. Supongo que, como novelista, preferiría un protagonismo similar, limitado al momento de la escritura, una circunstancia que pocas editoriales capaces de copar un espacio propio en el mercado están dispuestas a admitir.

Otras razones pudieron influir en la interrupción de una serie de la editorial Alfaguara en la que estaba previsto, al menos, un segundo volumen que agruparía tres novelas: *El anacoreta* (1976), *Los ilusos* (1958) y *Los europeos* (1960). La propuesta inicial se frustró sin que el autor y la editorial se manifestaran al respecto. El primero de los títulos citados, un guión escrito en colaboración con Juan Estelrich que dio lugar a una película dirigida por este último, se quedó en su versión original, ya editada por la editorial Sedmay en 1976 con prólogos de Fernando Fernán-Gómez y Luis García Berlanga. La reedición de las dos novelas citadas quedó postergada durante un breve período, pero era evidente que, por coherencia con lo realizado en *Estrafalario/1*, implicaría también una revisión de los textos originales. Rafael Azcona no quiso repetir supuestos errores, derivados de las premuras y otras circunstancias negativas con que ambas obras fueron escritas. Si observamos los datos de su intensa actividad literaria durante los años cincuenta, comprendemos las razones de un autor obligado a ganarse la vida con las letras. Rafael Azcona se multiplicó por entonces para abrirse un hueco que le permitiera vivir como escritor y, claro está, no siempre pudo establecer un adecuado plazo de entrega ni trabajar en unas condiciones favorables. También es posible que esa voluntad de revisar los textos publicados sea una exageración propia de un perfeccionista. Rafael Azcona lo fue como guionista, según el testimonio de los directores con quienes colaboró, y, en su faceta literaria, ya había actuado como tal al revisar las novelas incluidas en el primer volumen de *Estrafalario/1*. Ese perfeccionismo, sin embargo, era algo más importante que el orgullo de quien procura salir a escena con las mejores galas:

Estos textos fueron publicados en colecciones de humor, y el humor a palo seco dejó de interesarme hace ya mucho tiempo. Pero la cariñosa tenacidad



de Juan Cruz me animó a revisarlos, y ya puesto a ello, he intentado devolverles lo que perdieron al aparecer en aquellas colecciones y en tiempo de censura y autocensura, que también castran lo suyo (*EPS*, 17-X-1999).

Rafael Conte, que consideró a Rafael Azcona «miembro por derecho propio del grupo realista de mediados del siglo», lamentó que esta labor de revisión fuera más allá de la eliminación de erratas (*ABC*, 20-XI-1999). Sus argumentos son válidos; también los contrarios, porque las supuestas pérdidas (frescura, valor testimonial) se compensan con otros beneficios (perfección estilística, libertad de expresión). En definitiva, sólo cabe aceptar la decisión de Rafael Azcona como manifestación de su libertad a la hora de presentar una obra publicada, originariamente, en condiciones poco favorables. Lo lamentable es que la interrupción de la serie anunciada por Alfaguara dificultó, hasta cierto punto, el acceso a unos textos que revelan a un novelista con una personalidad definida y peculiar. Esta circunstancia será fundamental para comprender un sentido de la autoría perceptible desde sus primeras películas como guionista, pero también nos indica el camino para una correcta valoración de una obra literaria que no merece quedar en un segundo plano.

## I.2. «ME QUITÉ DE POETA PARA METERME A HUMORISTA»

La historia de la literatura no suele ser benévola con quienes se apartan del canon y, además, no pretenden crear otro alternativo. Ya comprobaremos las dificultades para encajar la narrativa de Rafael Azcona en las corrientes que los especialistas han establecido en el marco de la España de los años cincuenta. Realismo social, realismo crítico y neorrealismo son epígrafes hasta cierto punto pertinentes para abordar una producción que, además, en varias ocasiones se situó en el campo del humor. Éste casi siempre queda al margen del interés de la crítica académica, capaz de establecer amplios panoramas que omiten la prolífica literatura humorística de la época. No hay una razón objetiva para justificar esta desatención. Deberíamos acudir a los clásicos para buscar la raíz del prejuicio que ha padecido el humor. En cualquier caso, sorprende por su continuidad y extensión en la bibliografía crítica acerca de la narrativa de los cincuenta. Si a la peculiaridad de la obra literaria de Rafael Azcona le unimos el humor y, además, la conversión del autor en un guionista –actividad apenas reconocida hasta fechas recientes–, contamos con unas circunstancias propicias para que sus relatos y novelas hayan sido ignorados por la crítica académica.

Las exclusiones o los olvidos nunca son casuales. Hay otras razones, incluida «la pereza mental» de la que habló Miguel García-Posada en su reseña de *Estrafalario/1*, publicada en *El País* (23-X-1999), tras comprobar la ausen-

cia de Rafael Azcona en las más reconocidas monografías sobre la novelística de la época. Una década después la situación sigue igual porque la pereza dificulta investigar en nuevas direcciones. A pesar de la amistad del escritor riojano con Ignacio Aldecoa y su esposa Josefina, así como de su participación en las tertulias del café Comercial y otros locales madrileños, que fueron decisivas para la generación encabezada por el citado narrador vasco junto con otros amigos comunes (Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio...), Rafael Azcona no estudió en la Universidad de Salamanca junto al grupo literario de los cincuenta. Su imagen no aparece en unas fotografías de jóvenes universitarios de la posguerra, con gabardina y el sempiterno cigarrillo en la mano, que para algunos críticos adquieren el valor de un manifiesto generacional. El riojano ni siquiera fue uno de los protegidos por Antonio Rodríguez Moñino para participar en la aventura de la *Revista Española* (1953). La peripecia protagonizada por Rafael Azcona tuvo un cariz bien distinto, y sin la pátina cultural que tanto agrada a los historiadores de la literatura.

Apenas terminada la enseñanza primaria en Logroño, la modesta condición social de Rafael Azcona le llevó a buscarse la vida en su ciudad natal mientras escribía versos y aprendía a «llevar las cuentas», aburrido empeño que le permitió trabajar como contable cuando se trasladó a Madrid. Autodidacta y lector infatigable, el joven todavía fascinado porque en la capital se pagaban las colaboraciones en prensa tampoco pisó las aulas de la Universidad Complutense. Vivía rodeado de ilusos con aspiraciones de bohemios, pero sabía que debía ganarse la vida sin aspiraciones diletantes.

A diferencia de quienes durante aquellos años alumbraron meritorias publicaciones de tirada simbólica e intención renovadora, Rafael Azcona colaboró en diarios como *Pueblo*, porque pagaban, y en revistas de humor como *La Codorniz* (1941-1978), por entonces en un buen momento creativo y con una difusión que permitía una precaria profesionalización; a base de tarifas sin posible revisión: artículos a setenta y cinco pesetas y chistes a cuarenta. Menos mal que, gracias a las amistades e influencias de Álvaro de Laiglesia, Rafael Azcona contaba con sus colaboraciones en una revista mensual de la que ningún historiador literario aporta noticias: *Arte y Hogar* (1943-1955). Pasados los años, y entre sonrisas, el autor confesó su ignorancia en temas de decoración, «materia de la que yo no tenía ni idea» (Harguindey, 1998: 27). No era el momento de andarse con melindres en una España donde el concepto del especialista o el profesional solía ser una quimera. El joven dispuesto a ganarse la vida con las letras entregaba a tiempo los textos solicitados porque la supervivencia estaba en juego.

Tampoco interesaban a Rafael Azcona las novelas rosa o del oeste que se vendían en los quioscos con gran éxito popular, pero con el seudónimo

de Jack O'Relly satisfizo varios encargos de «cien folios escritos en tres o cuatro días en una Remington instalada en una mesa del café y alquilada a escote: mil pesetas menos los descuentos» (p. 23). Aquellas condiciones eran coherentes con la mediocridad de un Madrid nunca añorado por el autor. La aventura generacional de Rafael Azcona fue prosaica, sin tiempo para las dudas existenciales porque las carencias resultaban demasiado concretas. Esta etapa pronto le marcaría en su peculiar acercamiento a «la realidad», de la que tanto hablaban sus jóvenes colegas de letras y cafés mientras definían su programa de actuación como un intento de «afrontar las realidades que nos asedian y darles expresión artística» (*Revista Española*).

Rafael Azcona había sido poeta joven y provinciano, como su amigo Ignacio Aldecoa y tantos otros que terminaron coincidiendo en Madrid. Con el afán de restar trascendencia a su faceta lírica, años después afirmó que unos «amores mal curados» y el consiguiente desengaño le llevaron por los caminos de Amado Nervo y la lectura de Pablo Neruda, aunque el magisterio más decisivo fuera el de Antonio Machado. Su influencia se percibe con la nitidez del deslumbramiento:

Tristeza, melancolía,  
y no poder olvidarte.  
Mi universo está vacío  
desde que tú me dejaste.  
Te fuiste, ¿pero por qué?  
Y ¿para qué te acercaste?  
Verte en todos los espejos  
y ya no poder besarte...  
Ay, mi soledad tan sola.  
Soledad de soledades.

Rafael Azcona, ya experimentado por la vida, sonreía con escepticismo bonachón al recordar tantas interrogantes y lamentaciones. Su plasmación lírica era un fruto inmaduro. Más que dichos amores de inspiración machadiana, encontramos, en una poesía atravesada por la tristeza y el hastío con fondo provinciano, un escepticismo que ya apunta en el joven autor. Entre 1950 y 1955, Rafael Azcona publicó sus poemas en revistas locales, *Codal* y *Rioja Industrial*, donde pronto destacó, como han puesto de relieve los análisis de Manuel Rivas (1986). Su mundo poético se asemeja al de Ángel González y otros autores de su generación, que confluyeron en Madrid tras emprender un camino común cuyo origen se sitúa en diferentes ámbitos provincianos. Sin un contacto personal con estos futuros colegas hasta 1951, Rafael Azcona había permanecido recluido en una ciudad natal en la que era imposible vivir

como escritor: «Fue entonces cuando Logroño se me quedó pequeño: me di cuenta de que a pesar de haber escrito mil veces la palabra ‘triste’, ni me ponían una corona de laureles ni nada» (1956: 18). Bromas e ironías aparte, propias de un humor nada proclive a la añoranza, le resultaba difícil permanecer en una ciudad como la retratada en su poema «Domingo ciudadano»:

La ciudad bajo el cielo del domingo  
ofrece un horizonte de corbatas,  
de aburridos soldados sin dinero,  
de tenorios con ropas perfumadas,  
de mozuelos que fuman a escondidas,  
de floridos vestidos de muchachas,  
de familias varadas en los bancos,  
de ambulantes fotógrafos en guardia,  
de parejas que empiezan a ser novios.

La ciudad provinciana de estos versos es observada desde una óptica que coincide, en lo sustancial, con novelas como *Entre visillos* (1957), de Carmen Martín Gaité, o películas como *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem (Ríos Carratalá, 1999). Otros títulos coetáneos podríamos añadir a lo que representa una corriente de rechazo vital. Su objetivo quedaba difuminado por lo impreciso de lo innombrable, pero terminaba identificándose con una España marcada por el ambiente provinciano y que provocaba el hastío de cualquier autor inquieto. Es lógico, pues, que Rafael Azcona, como otros jóvenes de su grupo generacional, cerrara definitivamente las metafóricas ventanas, presentes en su poema como en las obras citadas, y se trasladara a Madrid en búsqueda de nuevos aires.

En el otoño de 1951, a punto de cumplir veinticinco años, Rafael Azcona llegó a la capital en el «haiga» de un conocido de su padre. Gracias a las gestiones de un familiar, el joven contrariado por soledades mal curadas contaba con un modesto trabajo en una carbonería de Madrid, aunque su intención era «ganarse la vida con las letras»:

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 carbonería (Angulo, 2000a).

La perspectiva era tan oscura como el carbón y no le resultó fácil salir adelante en un Madrid donde buscaba su hueco. Pronto descubrió que no se encontraba en aquel almacén. Al cabo de unas semanas, Rafael Azcona abandonó su puesto de contable o escribiente sin límite de jornada y modesto sueldo, tal y como cuenta en una novela de inspiración autobiográfica: *Los ilusos*. Durante unos meses subsistió en los aledaños de una bohemia repleta de tipos estrafalarios, buscavidas y pícaros, que acabarían alcanzando un notable protagonismo en su mundo creativo. Rafael Azcona siempre mantuvo una actitud distante con respecto a estos ambientes, aunque le sirvieran como experiencia recreada en las novelas: «Allí tuve ocasión de ver tantas cosas y tan ‘como la vida misma’, que con sólo apuntarlas en un papel tendría hecho el más guapo de los guiones para películas neorrealistas» (1956: 20). Cuando incluyó esta reflexión en *Mi vidorra como escritor (Autobiografía pequeña)* (1956), el irónico memorialista todavía estaba lejos de dedicarse al cine. Y menos al neorrealista que, según manifestara en varias ocasiones, sólo conocía por referencias. No obstante, Rafael Azcona era consciente de haber vivido una experiencia que merecía una recreación literaria. Compartía así uno de los rasgos básicos de su generación: «más que inventar o imaginar, prefieren testimoniar de lo que conocen, de la vivencia directa (Corrales Egea, 1971: 73). En su caso no fue una decisión programática sino un imperativo vital.

Rafael Azcona en *Los ilusos* da cuenta de un ambiente propio del Madrid estrafalario que encontró a su llegada y que nunca añoraría, a pesar de estar asociado a una etapa de juventud. Como explicara Juan Benet en *Otoño en Madrid hacia 1950* (1987), aquellos aprendices de escritores procedentes de provincias pronto descubrieron una capital donde los modelos respetables apenas existían. Rafael Azcona ni siquiera se acogió a la hospitalidad tertuliana del admirado Pío Baroja, que por entonces impartía en su domicilio «cursos de desencanto» en torno a términos altisonantes como la felicidad, el éxito, la fortuna o el poder. Ante el «metódico compendio de la mediocridad» —así define el Madrid de la época José Caballero Bonald en sus memorias—, el autor riojano optó por sumergirse en un mundo peculiar que determinaría en buena medida la orientación de su novelística. En esa línea aparecerán tipos extravagantes cuya supervivencia es un desafío a la lógica, pícaros curtidos en mil artimañas, buscavidas sólo imaginables en una sociedad de sucedáneos; atrapados por la vida, en definitiva. Pero antes, y de la mano de su amigo Antonio Mingote, el joven poeta se convirtió en humorista cuando una tarde, en el café Varela de tantas tertulias a la espera del porvenir, descubrió que «en la vida ya está todo perfectamente rimado».

Rafael Azcona tardó algún tiempo en llegar a tan desencantada conclusión. Su firma la encontramos en revistas como *Arquero de Poesía* (1952-

1955), mientras seguía mandando poemas a las publicadas en Logroño. También participó en las singulares veladas del citado café recitando, en marzo de 1952, junto a otros jóvenes como Gloria Fuertes:

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, 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 (Harguindey, 1998: 21).

Aquel era un frío casi generacional, del que habla Juan Benet en su citada evocación como recuerdo imborrable. Algunos lo evitaban gracias a las tertulias en cafés abigarrados. Hubo por entonces quien, con seriedad, afirmó haber visto «trescientos poetas» en el citado local de la calle Preciados. La supervivencia obliga al optimismo, también en materia de censos poéticos. A pesar de semejantes aglomeraciones, esos cafés (Varela, Lyon, Comercial, Gijón...) resultaron decisivos en el devenir de los jóvenes autores de la época (Martín Gaité, 1994: 35). La consecuencia para Rafael Azcona fue una decisión drástica: «Me quité de poeta para meterme a humorista» (1956: 21). No inmediatamente, pues durante un breve período compatibilizó ambas facetas hasta que se decantó por el humor. Esta opción le llevó a la redacción de *La Codorniz*, una revista a la que siempre estuvo agradecido porque, a diferencia de la prensa de la época, no le obligó a ir «por el Imperio hacia Dios». Su participación en el semanario «más inteligente para el lector más audaz» fue muy activa en distintas secciones y brillante, según la opinión de quienes han analizado esta publicación (Llera, 2008). También le deparó algunos éxitos considerables. Destaca la creación del Repelente Niño Vicente, popular personaje que, debido a su repercusión, protagonizó dos volúmenes aparte pronto reeditados. No obstante, la fama de este niño «ecuánime, limpio, aplicado, formal y respetuoso» no fue compartida por su autor, que vio como su criatura parecía disfrutar de autonomía a los ojos de los lectores.

Estas y otras experiencias de un Madrid de cafés, tertulias, pensiones, habitaciones realquiladas sin derecho a cocina, poetas, tullidos, pícaros y supervivientes las recreó Rafael Azcona en *Los ilusos*. El novelista da testimonio así de un encuentro que, en lo fundamental, se asemeja a los protagonizados por otros autores procedentes de provincias que, en diferentes momentos, llegaron a la capital con las mismas intenciones. Su protagonista

–«Francisco Durán Ruiz, natural de Pamplona, nacido el 18 de noviembre de 1925»– no es un trasunto de Rafael Azcona, pero se le parece en lo básico. Como él, busca un hueco en el mundillo literario y comparte «las ilusiones de esos aspirantes a la gloria de las Letras y las Artes, que aguardan su hora –si ésta ha de sonar algún día– sentados en los divanes y acodados a los veladores de los últimos cafés finiseculares que a Madrid van quedándole».

«Ilusiones» compartidas por estos jóvenes en tantas veladas, presididas por el humo del tabaco, que también los llevan a provincias para dar recitales poéticos y, de paso, aprovechar la generosidad de algún mecenas local. En *Los ilusos* el divertido y accidentado viaje se hace a Granada. Ignoro si el autor se basó en una experiencia concreta. No obstante, al repasar el folleto que da cuenta de la primera salida del grupo reunido cada semana para participar en «Versos a la medianoche», comprobamos hasta qué punto fue innecesaria su imaginación como novelista. Armados con sus versos de variopinta adscripción, los poetas del café Varela se trasladaron en aquella ocasión a Guadalajara para, con motivo de la recogida de fondos de la campaña de Navidad, dar el 4 de enero de 1952 un recital patrocinado por el Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, hombre de «fino espíritu y alta sensibilidad». Antes habían actuado en la Asociación Nacional de Ciegos, hospitales, cárceles y manicomios, pero sin salir de Madrid y por amor al arte. Eduardo Alonso, en el prólogo del folleto, manifiesta que en Guadalajara los poetas recibieron «su bautismo de empresa salvadora». El olvidado vate estaba convencido, como impulsor de la iniciativa y con retórica propia de los «ilusos», de que «por la poesía se salvará el hombre siempre, y será tanto más necesaria su acción cuanto más perturbado esté el mundo humano» (p. 10). Eduardo Alonso termina su alocución ante las autoridades religiosas, civiles y militares de Guadalajara con una frase lapidaria: «¡Oh, alma mía, deja el campo de lo posible y aspira a la vida inmortal!». A continuación, interviene Rafael Azcona, cuyos aires machadianos concluyeron con un «Apunte» dedicado a la lluvia en Guadalajara:

Se pierden las lejanías  
tras la tristeza del agua;  
la ciudad se queda sola  
en su soledad anclada.  
Sin paisaje que la acune  
solloza Guadalajara...

La lectura de este testimonio, conservado gracias al mecenas local que patrocinó la tirada de quinientos ejemplares del folleto, nos permite com-



prender hasta qué punto Rafael Azcona apenas debió alterar la realidad para escribir obras tan divertidas e ilustrativas como *Los ilusos*. Su amigo Ignacio Aldecoa afirmaba por entonces que «lo primero, lo que importa es la verdad» (*La Estafeta Literaria*, 15-V-1959). La frase sonaba bien y rotunda, pero la misma en el caso del novelista riojano también incluía una sonrisa sin afán redentor que pronto se convertiría en un rasgo distintivo de su obra literaria.

Esta novela, coral como otros precedentes que comentaremos, ya refleja la madurez creativa de un autor que había dado por finalizada su etapa de «humorista a palo seco» en *La Codorniz*. Su lectura es fundamental para conocer el peculiar ambiente donde se forjó como escritor tras su llegada a Madrid. Rafael Azcona compartió tertulias, amistad y anécdotas en el café Comercial con Eusebio García Luengo y Fernando Guillermo de Castro, los primeros que desertaron del Gijón. Poco después, se sumarían los Aldecoa, Ángel y Jesús Fernández Santos y, de vez en cuando, Rafael Sánchez Ferlosio y Ana María Matute: «Quizá rehuían ellos también el Gijón, porque por entonces el Gijón llega a convertirse en algo parecido a la Custodia de Toledo el día del Corpus. Digo en cuanto a objeto si no de culto, sí de exposición», afirmó Rafael Azcona (Cruz, 1999: 41). Juntos, en aquellas interminables veladas de pitillos y copas de las que nos han llegado algunas fotos, formaron una escuela dentro de la narrativa española de la época y huyeron de cualquier asomo de la solemnidad, rechazada tanto en el plano vital como en el literario.

Esta y otras circunstancias similares apenas han sido tenidas en cuenta por quienes parecen empeñados en reducir la nómina del grupo generacional. Tal vez porque se sientan cómodos al considerar sólo los casos ejemplares. La trayectoria de Rafael Azcona y sus vías de acceso a la creación literaria no siempre se ajustan a los cánones establecidos para la que, en definitiva, por razones de edad y de otra índole es su generación. La de esos narradores del medio siglo que pretendían escribir «sobre la vida del hombre español actual» (Ignacio Aldecoa) y con los que en tanto coincide el autor riojano, sin que la amplia bibliografía acerca del grupo realista de los cincuenta haya prestado atención a sus novelas. No se trata de un error o una falta de información, sino de la estrechez de unos límites asumidos con la pereza mental de la que hablaba Miguel García-Posada.

Rafael Azcona también contribuyó a esta marginación u olvido de su obra literaria. Un rasgo de su grupo generacional, tan unido por la amistad como nos ha recordado Josefina R. Aldecoa, es la escasa ambición de sus miembros a la hora de ocupar cargos, promocionarse o ser, en definitiva, protagonistas. A varios apenas les dio tiempo por su temprana muerte, otros prefirieron un relativo retiro tras publicar con éxito sus primeras novelas y también hubo casos de silencio impuesto por circunstancias profesionales.



En el de Rafael Azcona, y como buen discípulo de Pío Baroja, se añaden la voluntad de no hablar en público de sí mismo y su obra, una defensa a ultranza de su intimidad y, sobre todo, un escepticismo que le llevaba a relativizar la importancia o trascendencia de su aportación a la literatura. Algo similar sucedió en el campo cinematográfico. A pesar de obtener los más destacados premios (Goya, Oscar...) y el unánime reconocimiento por su labor como guionista, en las declaraciones públicas jamás reivindicó su condición de autor. Tampoco unas creaciones donde, al contrario, subrayaba su papel secundario con respecto a la labor de los directores con quienes colaboraba. No fue un ejemplo de falsa modestia, sino el resultado de una actitud escéptica respecto a la propia obra. Sus palabras permanecían ajenas a la omnipresente filosofía del éxito. Trasladada esta actitud a las novelas escritas durante los años cincuenta, es comprensible que las considerara como parte de una etapa superada tras su dedicación profesional al cine.

Rafael Azcona llegó a declarar que su encuentro con Marco Ferreri, su llamada a la redacción de *La Codorniz* (Riambau, 1990: 33) para iniciar una colaboración cinematográfica, le salvó de ser un mediocre novelista. Poco antes, a la pregunta de Marcel Oms sobre si había sacrificado su carrera literaria, respondió: «Non credo di avere sacrificato alcunchè; come la maggior parte delle persone che lavorano nel cinema, vi sono approdato perchè non sapevo fare altro» (1986: 19). También es cierto que, cuando decía ponerse «petulante», se consideraba «un escritor frustrado». Tal vez llegara a esa conclusión en la intimidad de quien recapitula una experiencia vital. Acogido al derecho a contradecirse, la reivindicó en diversas ocasiones sin afán polémico. La labor de reescritura emprendida durante sus últimos años es una prueba de que Rafael Azcona, siempre práctico frente a la tentación melancólica, convirtió esa frustración en una oportunidad para devolver al lector sus novelas en unas condiciones más favorables, ajenas a las limitaciones de todo tipo que padeció durante su etapa como novelista.

En cualquier caso, recordemos que la citada llamada a la redacción de *La Codorniz* tuvo su origen en la lectura de *Los muertos no se tocan, nene* (1956) por parte del cineasta italiano, afincado por entonces en Madrid. Como tantas veces sucede en la rocambolesca historia del cine español, su propuesta inicial de adaptarla no cuajó y derivó en otras imprevistas. Marco Ferreri era un productor sin dinero, aunque con un singular entusiasmo que arrastró a su nuevo amigo. Ambos protagonizaron peripecias en Madrid, las islas Canarias y otros lugares, cuyo relato por parte del guionista invitaba a la sonrisa lindante con el asombro. Esta colaboración llegó a interrumpirse durante meses ante la ausencia de resultados positivos. La amistad con el cineasta italiano podría haber quedado en un recuerdo entre divertido y

entrañable, pero al final tuvo consecuencias decisivas en la trayectoria de Rafael Azcona: «Credo che se non avessi conosciuto Ferreri non avrei mai lavorato per il cinema. Abbiamo scoperto subito che avevamo quasi la stessa opinione sulle cose che capitano nella vita» (Oms, 1986: 10). Esta opinión fue ratificada en la entrevista concedida por el guionista a Serge Toubiana: «Marco et moi, nous nous comprenions d'un regard» (1997: 25), y la reiteró siempre que se le preguntaba al respecto.

Los primeros resultados de la sintonía entre Rafael Azcona y Marco Ferreri fueron una amistad, que se mantendría hasta el fallecimiento del director italiano en 1997, y dos películas: *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), directamente relacionadas con la obra literaria de Rafael Azcona por estar basadas en novelas publicadas poco antes y que tendrían su continuidad en otros títulos producidos en Italia, ya con una orientación decantada hacia el peculiar universo creativo de un Marco Ferreri cada vez más alejado del inicial neorrealismo. Su simbolismo de tintes apocalípticos –*Ciao maschio* (1978), *Il futuro é donna* (1984)...– le llevó a un manierismo en el que su amigo español no tenía posible participación.

Gracias a las adaptaciones cinematográficas de dos obras de Rafael Azcona, Marco Ferreri y su compañero de tantas andanzas por el Madrid que aparece en estos títulos abrieron nuevos caminos para el cine español, a pesar de la escasa acogida popular. Ambos amigos afrontaron numerosos problemas económicos y de producción para sacar adelante las películas, sobre todo la primera. El propio guionista explicó que el rodaje, al que asistía cada día para improvisar lo que fuera preciso, no se hizo en condiciones heroicas, sino patéticas (Toubiana, 1997: 23). Los atrevidos cineastas también afrontaron las consecuencias de la desafección del público, nada dispuesto a reconocerse en este espejo, y una pésima clasificación por parte de las autoridades ministeriales, hasta el punto de que el joven productor Isidoro M. Ferry tardó más de dos años en recuperar lo invertido en *El pisito*. El también deportista optaría por la prudencia como empresario cinematográfico a partir de entonces. Poco después, la productora de Pere Portabella, que había confiado en las andanzas del «cochecito», atravesó serias dificultades por el fiasco de la taquilla. No obstante, gracias a algunos premios internacionales y el apoyo de un sector de la crítica, ambos films se convirtieron en una referencia para otros cineastas y quienes abogaban por una renovación del cine español. En cualquier caso, la llamada de Marco Ferreri a *La Codorniz* no «salvó» a Rafael Azcona de nada, pues su trayectoria creativa ya tenía jalones de interés literario y encontró una continuidad en el ámbito cinematográfico.

La experiencia relativiza cualquier entusiasmo. Mi aportación no pretende ir contra la corriente de una crítica perezosa a la hora de analizar casos un

tanto alejados del canon generacional. Tampoco contradice a un autor poco interesado en reivindicar públicamente su trayectoria literaria, aunque en la intimidad de sus últimos años la recuperara con una satisfacción no exenta de orgullo. Es obvio, por otra parte, que a lo largo de los años cincuenta Rafael Azcona también escribió obras de escaso relieve, fruto de una etapa como humorista a veces un tanto mimética y unas lógicas prisas por publicar lo que tan necesario era para su economía. El objetivo es otro: analizar esta trayectoria literaria como la progresiva creación de un mundo propio y hasta peculiar, relacionado con el de diferentes autores de su grupo generacional gracias a la voluntad común de reflejar la realidad más concreta e inmediata, y decisivo para comprender algo, hasta cierto punto, fundamental: un concepto de autoría, que en distintos grados se trasladará a buena parte de sus trabajos cinematográficos con diferentes directores (Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Carlos Saura, José Luis García Sánchez, José Luis Cuerda...).

### I.3. CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES DE SUS NOVELAS

Rafael Azcona nunca escuchó el canto de un ruiseñor, ni siquiera en primavera. Ironizaba así sobre el papel de la fantasía y la imaginación, que en sus charlas a veces asociaba con una tendencia al desvarío. Tanto en su faceta de novelista como en la de guionista siempre escribió a partir de su observación de la realidad, de la más concreta e inmediata. Rafael Azcona compartió este presupuesto básico con otros autores de su generación, que hicieron suya la idea de Cesare Zavattini de no inventar historias porque bastaba con seguir a los hombres por la calle. Josefina R. Aldecoa lo explica con la claridad que le caracteriza: «¿De qué escriben estos jóvenes? La respuesta parece obvia. De lo que tienen cerca, de lo que ven, de lo que viven, de lo que les indigna, les preocupa y les duele; de lo real» (1999: 12). Sus palabras resultan menos programáticas que las de Juan Goytisolo cuando, en 1959, afirmaba en la revista *Acento Cultural*: «La novela española no puede ser más que realista... El realismo es para nosotros una exigencia moral y una necesidad impuesta por nuestra tradición».

La obra de Rafael Azcona parte de lo concreto e inmediato, pero no se inscribe en esta militancia literaria marcada por exigencias morales o ideológicas. El autor riojano nunca se consideró un *homme d'idées* —«La única vez que pensé fue sobre el cosmos y casi me caí redondo al suelo», recordaba entre sonrisas (*ABC*, 14-XI-99). Tampoco pretendió difundir esas supuestas ideas a través de sus novelas. En varias ocasiones, Rafael Azcona declaró que trabajaba por asociaciones, sin un sistema conceptual ni un fondo cultural, aunque se reconocía heredero de una tradición literaria que conocía con el

interés del lector infatigable. A diferencia de bastantes de sus amigos y colegas de los años cincuenta, Rafael Azcona nunca militó en un grupo político –decía que por falta de agallas– y su escepticismo le impidió considerarse como un sujeto de convicciones. Al contrario, le hacía dudar hasta de su escepticismo y sólo se dejaba llevar por los dictados de sus sentidos siempre listos para la observación. La consecuencia es lógica: su realismo es menos programático, propio de quien afirmaba carecer de una «poética». La tenía, a su pesar, como cualquier autor con una personalidad creativa definida. Pero sin un afán polémico y, ni mucho menos, imperativo al modo de algunos de los narradores realistas de su época, acogidos a una estética a veces convertida en una tabla de salvación.

Escéptico e individualista, aunque no aislado, el realismo cultivado por Rafael Azcona es también el fruto de una tradición que conocía como lector empedernido y autodidacta. A menudo, manifestó su admiración por la picaresca y otros movimientos posteriores, dispuestos a mostrar la otra cara de la realidad oficial de cada época. Este objetivo enlaza con su novelística, donde a los valores de una dictadura que recurrió a la retórica imperial y heroica, pura palabrería, Rafael Azcona contrapone una sociedad que intenta sobrevivir y sólo lo consigue a un precio elevado. Frente a la abstracción y las palabras vacías de contenido, la inmediatez de un testimonio que no necesita ser interpretado por el autor desde un punto de vista ideológico. De ahí el amplio margen de interpretación que le queda al lector o el espectador de unas historias y unos personajes que nos remiten, con un sentido crítico implícito, a una época del pasado inmediato de España sin necesidad del subrayado o el apriorismo ideológico.

El realismo de Rafael Azcona también es la manifestación de una inquietud, más vital que política, que compartió con su grupo generacional. Tras un «quindenio negro», donde cualquier resistencia estaba condenada a ser silenciosa, estos jóvenes autores de mediados de los cincuenta indagan sobre su realidad desde diferentes perspectivas. La del novelista riojano poco tendrá que ver con la programática de sus colegas más decantados desde un punto de vista ideológico. Sus obras derivarán hacia el realismo social, cuyo problemático contenido apenas tendrá presencia en las novelas de Rafael Azcona. A diferencia de algunos colegas generacionales, nunca pretendió buscar un aire más puro en el entorno de la gente humilde, ni recibir un baño de autenticidad gracias a una escritura tendente a la transformación social desde una posición humanitaria, basada en el amor y la bondad. Sus «pobres» distan mucho de ser unos referentes morales o éticos, como los imaginados por sus compañeros con una buena intención no siempre acorde con los resultados.

Rafael Azcona tampoco aceptó los límites de un neorrealismo literario poco atento a los tipos y ambientes que le interesaban, tan identificables en un contexto inmediato como a menudo estrafalarios. No le atrajo demasiado la grisácea experiencia de las excursiones domingueras de un grupo de jóvenes, como los protagonistas de *El Jarama* (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio. Tampoco la frivolidad estúpida e insulsa de los herederos de la burguesía madrileña que aparecen en *Nuevas amistades* (1960), de Juan García Hortelano. Las novelas de Rafael Azcona evitan hablar de lo desconocido por el autor o de aquello que sólo conocía a partir de referencias indirectas. Limitan así su campo de observación, pero recrean unos personajes y ambientes bastante concretos sin asomo de artificio. Tal vez sean menos representativos desde un punto de vista sociológico, una circunstancia que apenas preocupaba al autor. En cualquier caso, esas criaturas azconianas también iluminan una época de contrastes donde lo estrafalario forma parte de una determinada realidad histórica.

Rafael Azcona pretendía vivir de las letras y no gozaba de un respaldo familiar o económico para afrontar el riesgo de la experimentación. Pronto aprendió las obligaciones del buen artesano. Las colecciones en que publicó sus novelas y las condiciones de su elaboración apenas permitían opciones creativas innovadoras como las de sus amigos universitarios. Rafael Azcona adelgazó las tramas de sus historias, se desenvolvió en unas coordenadas espaciales y temporales muy concretas con un relativo afán testimonial, prescindió a veces de los protagonistas y desde el principio optó por los retratos corales. Como novelista, asumió la necesidad de estos rasgos generacionales, pero sin romper con los límites previsibles en un marco editorial más restrictivo que el de sus premiados colegas. Olvidar esta circunstancia es ahondar en una injusticia con tendencia al olvido. La forzada independencia literaria de Rafael Azcona no debe confundirse con una soledad, imposible para quien compartió tertulias, amistad, iniciativas, juventud e ilusiones con los protagonistas de la renovación en la narrativa española de mediados del siglo.

El realismo literario de Rafael Azcona es una lógica consecuencia de una mentalidad interesada por lo cercano y concreto, que acepta la restricción de recrear sólo lo conocido de primera mano y rechaza aventurarse en ámbitos ajenos o exóticos. Se trata de un realismo más atento al detalle que a la construcción de una realidad. Su plasmación literaria no precisa de una definición poética y su «compromiso» está basado, fundamentalmente, en el interés y la perplejidad que despiertan determinados aspectos de la realidad en el observador atento y lúcido que siempre fue Rafael Azcona. Pasado el tiempo y ya en el campo del cine se convertiría en «un poeta della solitudine», según Marcel Oms. Tendremos ocasión de comprobarlo como un rasgo de

continuidad que, en su obra, no resulta incompatible con la ternura de quien observa sin esperar obtener conclusiones.

Este concepto del realismo provocaba una proximidad entre la ficción literaria y la experiencia biográfica. Nada tiene de extraño, pues, que, al margen de los volúmenes dedicados al Repelente Niño Vicente, la primera novela de Rafael Azcona –*Cuando el toro se llama Felipe* (1956)– estuviera ambientada en Logroño, donde los pocos interesados por la tauromaquia compartían aficiones y tertulias con el joven autor. Se trata del inicio de una línea de continuidad que le llevaría hasta *Los ilusos* para dar cuenta de su experiencia como aprendiz de literato tras la llegada al Madrid de los últimos cafés bohemios. Y, después de recrear su peculiar visión de una capital donde había «pisitos» no incluidos en la imagen oficial, el novelista se trasladó con la misma lógica de lo cercano a la idílica Ibiza de los años cincuenta, que Rafael Azcona conoció durante varios veranos en compañía de otros amigos que huían de Madrid (*Los europeos*, 1960). Su novelística recorre así desde la ciudad provinciana a uno de los pocos espacios abiertos de aquella España, siempre reflejada con una voluntad crítica compartida con otros colegas y sin renunciar a la experiencia vital, a la observación de lo inmediato como fuente de la creación.

La cercanía suele librar batallas con el sentido crítico y corre el riesgo de convertirse en una familiaridad satisfecha. Sin embargo, en las novelas de Rafael Azcona, la localización en un entorno inmediato e identificable no deriva en un localismo costumbrista, que fue rechazado por un autor partidario del mestizaje cultural y contrario a las identidades excluyentes de los nacionalismos. El autor nunca perfiló en sus novelas a los españoles, los madrileños o los riojanos como colectivos diferenciados, aunque sean los protagonistas por el simple hecho de formar parte de las experiencias que trasladó a sus creaciones. El relativo costumbrismo de Rafael Azcona está más cerca de la línea marcada por Larra que de la seguida por los continuadores de Mesonero Romanos y, por supuesto, obvia cualquier regodeo en la imagen de lo local o nacional. Tampoco en este sentido fue una excepción con respecto a sus compañeros de grupo generacional, siempre más atentos a los individuos que a las identidades colectivas.

Esta somera caracterización de la obra literaria de Rafael Azcona es compatible con la aportación a sus novelas y primeros guiones de un prisma personal, donde se han detectado diversas influencias: la novela picaresca, la tragedia grotesca, Valle Inclán, Pío Baroja, Carlos Arniches, Goya, Solana, Kafka, Antonio Machado... No suelen ser concretadas por los comentaristas que las citan y forman parte de un listado sin una rigurosa verificación. Apenas importa, porque tal vez la influencia decisiva sea la del propio Rafael

Azcona, tan buen y poroso lector como observador con una personalidad que transmite a sus obras.

Rafael Azcona trabajó con regularidad hasta su fallecimiento. Su intensa actividad creativa desde los años cincuenta indica que estamos ante uno de los miembros más inquietos y menos dubitativos de su grupo generacional. También cabe recordar en su caso la temprana necesidad de una profesionalización, que no fue tan perentoria en otros colegas con alternativas económicas o laborables. Al margen de las novelas firmadas con seudónimo inglés en colecciones populares, esta búsqueda de una continuidad profesional no le llevó a cultivar los géneros convencionales. Su inicial trayectoria como guionista estuvo alejada de los mismos en su vertiente cinematográfica y, como novelista, se había marcado un objetivo coherente con este rechazo de los esquemas genéricos: partir de la propia observación de una realidad que, en su inmediatez y cotidianidad, le proporcionaba suficientes elementos de interés. Rafael Azcona apenas necesitaba recurrir a la imaginación o la fantasía cuando, por ejemplo, podía recordar sus tertulias en el Club Taurino Logroñés, o en el madrileño café Varela tenía delante los más estrafalarios personajes. Aquellos que pronto incorporó a su mundo de ficción, tan peculiar como fruto de una atenta y selectiva observación. Su plasmación literaria sólo requería la inevitable deformación mediante el subrayado de unos rasgos donde prima lo pintoresco, pero nunca lo arbitrario.

Rafael Azcona cultivó una poética de tertulia y café, repleta de consejos dados mediante anécdotas y frases fáciles de recordar. Al realizar ese subrayado de rasgos hace caso a la recomendación que el hermano Marcelo daba a Fabianito, el adolescente poeta de *Los muertos no se tocan, nene*: el realismo, si no se exagera un poco, se queda en nada. El propio autor lo explicó en una entrevista con motivo de la publicación de *Estrafalario/1*: «Hablo de la realidad. Y como la realidad a palo seco no es nada, le doy una pequeña vuelta de tuerca, la distorsiono un poco. Un escritor ve la realidad y luego la exagera» (*La Razón*, 30-X-99). Rafael Azcona siempre fue consciente de esta necesidad. No en balde, siendo joven poeta, había incluido los siguientes versos en su composición titulada «Esta noche»:

Siempre puse en la verdad  
un poco de fantasía,  
por saber que aquélla, a secas,  
suele ser muy aburrida.

El mundo de ficción de Rafael Azcona está poblado por individuos poco dados a la introspección o a los recovecos psicológicos. A su maestro Pío Ba-



roja le parecía que «la explicación de la psiquis más complicada cabe en un papel de fumar y aun sobra sitio» (*OO.CC.*, XII, 1141). Su atento lector, contrario a convertir en complejo lo que sabía mostrar como sencillo, compartió esta opinión y reía mientras contaba anécdotas para ejemplificarla. Aunque en sus primeras obras no prescindía de un narrador omnisciente, cuyo convencionalismo le permite resolver problemas técnicos que apenas podía afrontar sin sobrepasar los plazos de entrega, poco a poco en su novelística surge una tendencia a confiar en el diálogo directo y la descripción de la acción. Esta opción culminará en *Los europeos*, su obra más madura desde el punto de vista narrativo, y casi se convertirá en obligatoria para sus guiones. El resultado es que, como lectores o espectadores, imaginamos la existencia de un mundo interior en sus personajes, tanto literarios como cinematográficos. Sin embargo, sólo lo intuimos a partir de la observación de rasgos externos bien seleccionados, de un comportamiento cuya justificación suele ser tan sencilla como lógica e inmediata, anclada en una serie de circunstancias que apenas dejan margen para «la psiquis más complicada».

Los sentimientos tampoco suelen estar presentes en las novelas de Rafael Azcona, salvo para ser relativizados o desvalorizados por un sinnúmero de circunstancias. Su detallada observación de las mismas, incluso de las menores, apenas deja lugar para las pasiones. Éstas no interesaban al autor por su tendencia a lo absoluto del ideal. También porque necesitan personajes capaces de imponerlas a la realidad que les rodea, y las criaturas de Rafael Azcona, apenas unos pobres diablos, se dejan atrapar por la vida. Este rasgo es una seña de identidad de la obra azconiana. Por lo tanto, desde las primeras creaciones el autor procede a una selección de materiales narrativos desde una perspectiva que, en lo fundamental, mantuvo a lo largo de una trayectoria que abarca la faceta cinematográfica, donde la coherencia del guionista no admite excepciones en cuestión de sentimientos y emociones.

Los silencios pueden resultar elocuentes y, a veces, estruendosos cuando permiten una alternativa frente al ruidoso ambiente. Otra ausencia significativa de la trayectoria del autor riojano es la de cualquier noción religiosa, todavía más llamativa en unas novelas escritas en pleno nacionalcatolicismo. Los personajes y las historias de Rafael Azcona quedan al margen de lo religioso, incluso cuando se enfrentan a la muerte<sup>2</sup>. Su referencia es el final, sin

---

2. En un correo electrónico, Rafael Azcona me escribió lo siguiente al respecto: «La muerte –la mía– no es cosa que me preocupe demasiado, ni siquiera en lo escatológico; será un engorro más, eso sí, para los demás, que se encontrarán con un cadáver entre las manos. Si una compañía de seguros me garantizara que iba a librar a mis deudos de ese engorro –y de las pompas fúnebres, claro– ahora mismo contrataría la póliza».



más, de unos atrapados por la vida para quienes el verdadero problema consiste en resolver los pormenores del presente más inmediato. Cualquier otra preocupación trascendente o filosófica les resultaría ociosa y, por supuesto, confían más en su astucia de resabiados que en la providencia. La posterior colaboración de Rafael Azcona con otros agnósticos como Marco Ferreri y Luis García Berlanga acentuaría este rasgo, a menudo olvidado por la crítica y notorio en un panorama cultural donde todavía la religiosidad ocupaba un papel destacado.

El caos de la realidad no supone una ficción caótica. Rafael Azcona evita este riesgo gracias a su capacidad de observación, volcada a menudo en detalles que parecen poco significativos. Frases sueltas, rasgos físicos, circunstancias intrascendentes, anécdotas, acciones paralelas... distan mucho de acumularse de manera caótica en su escritura, siempre tan escueta y sencilla como bien ordenada. Su selección, arbitraria a veces en apariencia, acaba dándonos imágenes perfiladas de ambientes y personajes. Sus amigos Lorenzo Goñi y Antonio Mingote le ayudaron con excelentes ilustraciones incluidas en las ediciones originales, pero sin las mismas también observamos con nitidez el ambiente estafalario donde unos ilusos viven una alicorta bohemia o un jubilado aspira a ser «aprendiz de paralítico» para combatir la soledad, la gran enemiga de unas criaturas desnortadas más allá de lo inmediato.

Rafael Azcona supo de la profundidad de campo antes de aficionarse al cine. En sus novelas cabe una segunda lectura favorecida por quien observa y, al mismo tiempo, enriquece lo observado mediante una adecuada selección. Se trata de un proceso que alumbra retratos basados en lo externo, sin introspecciones de un narrador que nos suele acompañar desde el anonimato, como la cámara de sus primeras películas junto a Luis García Berlanga. El director no juega con ella para buscar ángulos insólitos o novedosos que evidencien la existencia de una perspectiva particular. El cineasta valenciano coloca la cámara a la altura de sus ojos. La técnica no resulta tan sencilla para el responsable de fotografía, como el director ha explicado en diversas entrevistas, pero Luis García Berlanga confiaba en su capacidad de observación y recreación. La compartía con un Rafael Azcona capaz de insertar numerosos detalles en un plano, dar cuenta de varias acciones simultáneas sin caer en la dispersión y, sobre todo, de captar la otra cara de la realidad. Aquella que mediante el contraste relativiza la mostrada en un primer plano. Queda así desvalorizada en un sentido convencional, pero enriquecida desde la perspectiva de un lector/espectador que aprende a mirar y, al mismo tiempo, a dudar de su mirada. No por una cuestión filosófica o trascendente, sino por la cantidad de pequeños detalles, que se nos escapan cuando nos empeñamos en estilizar nuestra visión de la realidad.

La claridad en la exposición no anula la necesidad de intuir aquello que necesariamente ha de quedarse en el tintero. Como novelista y, después, guionista, Rafael Azcona encuentra rasgos o detalles capaces de sugerir aquello que nunca explicita de manera que pueda caer en la obvedad. El análisis de algunas de sus novelas nos lleva a reflexiones donde aparecen temas trascendentales: la soledad —«Il postulato di Azcona é l'irremediabile solitudine umana» (Oms, 1986: 13)—, la incomunicación, el egoísmo, la falsa ilusión, el autoengaño, la crueldad... Nunca son conceptos abstractos, sino sensaciones percibidas en un plano vital; circunstancias que nos son sugeridas para justificar lo que, de manera sencilla y clara, aparece en la novela o el guión. Rafael Azcona decía sentirse cómodo en la escritura cinematográfica porque debía limitarse a colocar en orden los sustantivos. Los directores, y los productores, son los responsables de «los adjetivos», de acuerdo con unas posibilidades que no siempre pasan por la capacidad imaginativa. No obstante, desde sus inicios como novelista Rafael Azcona escogió los sustantivos con criterio. La consecuencia es que los adjetivos vienen solos a la mente del lector o son innecesarios. El autor no determina así una interpretación explícita o rotunda de sus obras, una «lección» que entraría en contradicción con un escepticismo alejado de cualquier pretensión doctrinaria.

Rafael Azcona nunca albergó pretensiones de originalidad. Pío Baroja, en 1926, ya había afirmado que «La época de las lecciones y de las moralejas pasó a la historia» (*OO.CC.*, XII, 1153), al menos entre los autores con un mínimo de calidad. Su admirado lector no quiso resucitar esa época que también consideraba caducada, aunque algunos de sus contemporáneos la pretendieran revestir de la aparente modernidad del compromiso. El novelista Rafael Azcona nos deja poner los adjetivos como lectores, calificar lo observado desde una prudente distancia. Gracias a ella, captamos los contrastes sin dejarnos llevar por las apariencias. Compartimos así una mirada escéptica y lúcida, consciente de sus límites y que no pretende adentrarse donde sólo cabe la teoría, la interpretación o la imaginación.

El escepticismo aporta al autor la conciencia de sus propias limitaciones. Pío Baroja también desconfiaba del realismo decimonónico, tan proclive a la omnisciencia. La misma puede ser utilizada de diferentes maneras por autores con intenciones contrapuestas, pero suele invitar a dar una explicación de todo lo narrado. No era el objetivo del escéptico y, a menudo, perplejo Rafael Azcona, más dispuesto como individuo y narrador a dejarse sorprender por lo insólito, estrafalario e, incluso, pintoresco. Sin explicación lógica aparente, aunque la misma acabe apareciendo cuando lo observamos de su mano. Eso sí, con los matices que le queramos dar desde nuestra perspectiva de lectores.