

Facultad de Humanidades (Sección de Filología)

Departamento de Filología Española

***El cochecito* de Rafael Azcona: el guion  
cinematográfico como obra literaria**

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Español: Lengua y Literatura

Alberto Ismael García Aguilar

Tutora:

Dra. Isabel Castells Molina

La Laguna

Junio de 2016

# Índice

Resumen	3
Palabras clave	3
<i>Abstract</i>	4
<i>Key words</i>	4
1. Introducción	5
1.1. Justificación del tema	5
1.2. Objetivos	5
1.3. Enfoque teórico y metodología	6
2. Orígenes del personaje de Azcona: Paralíticos, discapacitados y otros <i>impedidos</i> en la tradición del humor negro español	7
3. Versiones del guion	13
4. La censura y <i>El cochecito</i>	17
5. Adaptación de «Paralítico»	21
5.1. Análisis comparativo entre el comienzo del guion de <i>El cochecito</i> y el de «Paralítico»	27
6. Novelización del guion de <i>El cochecito</i>	31
7. Reflexiones en torno al guion de <i>El cochecito</i> como obra literaria	34
8. Conclusiones	41
9. Bibliografía	42
10. Filmografía	46
11. Anexos	47

## **Resumen**

El guion de *El cochecito* (1960) –escrita por Rafael Azcona y dirigida por Marco Ferreri– está basado en un relato que Azcona publicó en 1960, «Paralítico», incluido en su libro *Pobre, Paralítico y Muerto*. La censura que el régimen franquista había impuesto en la industria cinematográfica española no permitió la proyección del final que Azcona había imaginado, donde la familia del protagonista moría, y obligó a él y a Ferreri a cambiarlo por otro menos violento; sin embargo, la película mantuvo todos los otros elementos originales. Gracias a las numerosas versiones que la historia de un anciano que quiere comprar un cochecito tuvo (entre las que se encuentra un microrrelato publicado en *La Codorniz*, las numerosas versiones del guion –como la que se publicó en 1960 en la revista *Temas de cine* o la que tuvo que escribirse en la sala de doblaje– y la posterior novela que concluyó este proceso creativo), este texto puede utilizarse no solo para estudiar un momento relevante de la historia del cine español, sino también, por su relación con la literatura, para establecer si puede considerarse una obra literaria con su propio valor artístico y en qué se diferencia su lenguaje del de las narraciones tradicionales. De esta manera, este trabajo trata de explicar los rasgos tomados de algunos escritos anteriores de Azcona –quien ya había publicado varias novelas durante la década de 1950– que este texto contiene, cómo la censura influyó en el resultado final y, sobre todo, analizar si es una obra independiente del film.

## **Palabras clave**

Adaptación, censura, cine y literatura, guion cinematográfico, Rafael Azcona.

### ***Abstract***

The script of *El cochecito* (1960) –written by Rafael Azcona and directed by Marco Ferreri– is based on a story that Azcona published in 1960, «Paralítico», included in his book *Pobre, Paralítico y Muerto*. The censorship that Franco's regime had imposed on the Spanish motion picture industry did not allow the exhibition of the ending which Azcona had imagined, where the main character's family died, and obliged him and Ferreri to change it for another one less violent; however, the film maintained all the other original elements. Because of the many versions that the story of an old man who wants to buy a powered mobility device had (among which there are a micro-fiction published in *La Codorniz*, the numerous script versions –as the one published in 1960 in the magazine *Temas de cine* or the one which had to be written in the dubbing room– and the later novel which concluded this creative process), this text can be used not only to study a relevant moment of the Spanish film history, but also, because of its relation with literature, to establish if it can be considered a literary work with its own artistic value and what is the difference between its language and the one of the traditional narrations. Thus, this work tries to explain the features taken from some of the previous Azcona's writings –who had already published several novels during the decade of 1950– which this text contains, how the censorship influenced on the final result and, above all, to analyze if it is an oeuvre independent from the film.

### ***Key words***

Adaptation, censorship, cinema and literature, film script, Rafael Azcona.

## **1. Introducción**

### **1.1. Justificación del tema**

Una de las principales áreas de los estudios literarios actuales consiste en investigar las relaciones de la literatura con otras disciplinas artísticas, entre las que destaca el cine. Aunque desde sus comienzos siempre ha existido entre ambas un estrecho vínculo, hay numerosos temas a los que la crítica no ha prestado la atención necesaria y sobre los que aún no existen posturas claras, como la consideración del guion cinematográfico como obra literaria. Por eso, aquí se ha estudiado la posibilidad de que el guion de *El cochecito*, de Rafael Azcona, pueda considerarse como una obra literaria que tiene valor artístico por sí misma y con independencia de la película. La elección de este texto está justificada por varios motivos: *El cochecito* es uno de los filmes más celebrados de aquellos en que participó Azcona y de la historia del cine español, por lo que una profundización en su guion permite comprender mejor una parte esencial de la filmografía nacional; Rafael Azcona ya contaba con una trayectoria novelística antes de dedicarse al cine, de modo que su condición de escritor avala su conocimiento de las estructuras y los recursos narrativos a la hora de elaborar el guion; las múltiples versiones del texto –incluyendo una posterior novelización– hacen que este tenga un complejo recorrido editorial que se asemeja al proceso de mejora y corrección constante al que muchos autores sometieron a sus libros; y, por último, el hecho de que sea una adaptación lo vincula con un relato del que, como es inevitable, toma varios elementos literarios.

### **1.2. Objetivos**

El objetivo de este trabajo consiste en profundizar en las relaciones entre la literatura y el cine para intentar demostrar que el guion de *El cochecito* es obra literaria con un valor artístico independiente del de la película. Para ello, es necesario estudiar también los elementos que toma del relato en que se basa y cuáles aspectos de los que emplea su lenguaje provienen del mundo cinematográfico (como las acotaciones y la división en secuencias) y cuáles de la tradición literaria (como comparaciones y otros recursos estilísticos). Por la importancia que durante la dictadura tenía el aparato censor, se estudiará cómo este influyó en el final de la película; del mismo modo, la adaptación al cine y la novelización desempeñan un papel fundamental en el proceso creativo de

transformación del mismo argumento a la vez que permiten entender mejor el estilo de escritura del guion, por lo que también se analizarán.

### **1.3. Enfoque teórico y metodología**

Para la realización de este trabajo se ha empleado un enfoque teórico-práctico para analizar la versión del guion de *El cochecito* que Azcona consideró definitiva, aplicando las teorías de distintos autores a las características del mismo para establecer su entidad como obra literaria con autonomía frente a cualquier otro texto, fílmico o narrativo, que es la hipótesis de la que se ha partido para comenzar este estudio. La investigación sobre su escritura ha sido la que ha llevado a profundizar en otras fases que han contribuido a su conformación, como la de adaptación cinematográfica del relato «Paralítico» y la de novelización. Así, al ser este guion el resultado de un largo proceso creativo que va desde microrrelatos hasta una novela, se han buscado todas las referencias y los fragmentos disponibles para establecer las principales diferencias entre este guion con las otras versiones que se usaron para el rodaje o para su publicación en revistas.

## 2. Orígenes del personaje de Azcona: Paralíticos, discapacitados y otros impedidos en la tradición del humor negro español

Uno de los rasgos más idiosincráticos de la escritura de Azcona<sup>1</sup> es el humor negro, con una amplia tradición en la literatura española desde la Edad Media, cuando la risa constituía un modo de discriminación, tal como señala Jacques Le Goff: «analizando algunos textos se desprende que, administrada por el rey, la risa servía para estructurar la sociedad que le circundaba. El rey no se reía de todo el mundo de forma [...] indistinta» (1999, p.45). Por ello, es natural que en los carnavales medievales se realizaran actos degradantes, como el arrojamiento de excrementos (Roncero López, 2010).

A medida que se acerca el Siglo de Oro estas costumbres humillantes se van refinando, pero ese humor grotesco continúa presente en las novelas picarescas, con las que Azcona identificaba su estilo<sup>2</sup>. López Cruces (1993) afirma que esas novelas de pícaros basan su comicidad en el hambre, la humillación, la burla o el engaño, tal como según él ocurre en *Guzmán de Alfarache*, *La pícaro Justina*, *Marcos de Obregón*, *Vida y hechos de Estebanillo González*, etc. Pero la que más destaca entre ellas por el uso del humor negro es *El Buscón* de Quevedo, autor que, según Ziomek (1993), manejó como nadie lo grotesco. Este mismo estudioso indica que la risa en esta novela se consigue combinando la deformación caricaturesca, lo patético y en ocasiones el horror, como cuando el protagonista recibe una carta de su tío, verdugo, contándole con cierto cinismo el ajusticiamiento de su padre que el mismo ha llevado a cabo<sup>3</sup>. En el siglo XVIII, Diego Torres de Villarroel continuará con esta línea quevedesca, y en el XIX, con mucha más sutileza, escritores como Juan Varela, Pedro Antonio de Alarcón y Leopoldo Alas *Clarín* utilizarán a veces un humor malicioso (López Cruces, 1993).

En los inicios del XX, el esperpento de Valle-Inclán es lo más representativo del humor negro español. A partir de los años 20 deja de lado el modernismo y, al igual que Quevedo y Villarroel, deforma en sus textos narrativos (como *Tirano Banderas*) y teatrales (como *Luces de Bohemia*) el ambiente, el lenguaje, los personajes, etc. Es decir, realiza una deformación sistemática de todos los elementos de la realidad, lo que

---

<sup>1</sup> En el Anexo 1 [documento 1] se ofrece una breve semblanza del escritor.

<sup>2</sup> “En mí, más que el humor negro, lo que siempre ha estado latente es la picaresca” (Gómez Rufo, 1990, p.286).

<sup>3</sup> Se pueden ver algunas equivalencias entre la actitud de este verdugo, que apenas expresa compasión, y la del protagonista del film que Azcona y Berlanga realizaron en 1963, *El verdugo*, quien al final –a pesar de sus angustias anteriores– termina por quitar importancia a la ejecución que acaba de llevar a cabo.

da lugar a lo que Pirraglia llama «realismo grotesco» (2002, p.51); por esto, es frecuente que recurra a la animalización e incluso la cosificación, casi siempre con connotaciones negativas, y que no presente la muerte con dignidad.

Esta inclinación hacia personajes caricaturescos se manifestará durante los años 50, en pleno franquismo, con la proliferación en la literatura de los marginados, sobre todo los pobres. Así lo cuenta Fernán-Gómez: «No se trataba de una cuestión social, de un drama de conciencia. Era una cuestión de moda, nada más. Estaban de moda los pobres» (1987). Basta con ver los títulos de algunos de los textos que Azcona escribió en *La Codorniz* para comprobar que esto era una realidad en aquel momento, tal como se aprecia en «Consejos a los pobres», «Campeonato de pobres», «Consejos a los mendicantes», «Carta a un pariente pobre», etc. A este grupo también hay que sumar a los ancianos y a las personas con discapacidad física y, en menor medida, mental, que en aquella época recibían nombres con connotaciones que hoy en día resultarían ofensivas (como *tullido*, *baldado*, *paralítico*, etc.).

Ambos cuentan, al igual que el humor negro, con una larga y antigua tradición en la literatura española. Eyler (2016) menciona como ejemplo la mujer anciana de la Edad Media, que muchas veces se representaba con un cuerpo grotesco y hasta mutilado; también en el Siglo de Oro la novela picaresca incluye varios modelos de discapacitados, como el amo ciego del *Lazarillo* y una vieja ciega y sorda que aparece en *El Buscón* de Quevedo, y, como explican Collado Vázquez, Cano de la Cuerda, Jiménez Antona y Muñoz Hellín (2012), Cervantes, en el capítulo XLVII de la segunda parte del *Quijote*, cuenta cómo un labrador le pide a Sancho –entonces gobernador de la ínsula Barataria– una carta de recomendación para consumir el matrimonio entre su hijo epiléptico (endemoniado) y una joven paralítica (perlática)<sup>4</sup>.

En el cine anterior a *El cochecito*, uno de los directores que más recurrió a este tema fue Luis Buñuel, quien siempre lo hizo desde la perspectiva del humor negro. Utilizaba la violencia y la crueldad contra los discapacitados como una forma de suscitar la risa, y para ello empleaba sobre todo a personajes ciegos. Incluso puede considerarse una obsesión que surge de un rechazo irracional hacia ellos: «No me gustan mucho los ciegos» (Buñuel, 2008, p.189). Así, en su película *L'Âge d'Or* (1930),

---

<sup>4</sup> En *El cochecito* también hay una pareja de jóvenes con discapacidad: Julita, con aparatos ortopédicos debido a una parálisis, y Faustino, tetrapléjico.



el amante frustrado propina una patada a un invidente para arrebatarse el taxi que ha pedido. En *Los olvidados* (1950), Buñuel muestra escenas de especial crueldad en que varios niños delincuentes maltratan a varios discapacitados: apedrean a un ciego<sup>5</sup>, le rompen sus instrumentos musicales y, cuando está en el suelo pidiendo piedad, suena una música amable que funciona como una burla hacia él; más tarde, dejan tirado en la calle a un hombre sin piernas que se ha negado a darles un cigarro. Asimismo, en *Viridiana* (1961) aparece un grupo de catorce marginados (entre los que hay un cojo, una enana, un ciego y un leproso), con una evidente relación con la picaresca española (Pérez Turrent y De la Colina, 1999), que se revelan como seres malvados y viciosos: preparan una cena a escondidas de la protagonista, que los ha acogido, y destrozan toda la sala, pelean entre ellos e incluso dos de ellos intentan mantener relaciones sexuales detrás de un sillón en que hay un bebé.

Jiménez Acevedo (2014) recoge otros títulos anteriores a 1961 –cuando se estrena en Francia y en España *El cochecito*– en los que estos personajes, aunque desligados del humor negro, tienen bastante presencia: *Marianela* (1940), dirigida por Benito Perojo y basada en la novela de Galdós, donde la chica que da nombre a la película cuida al hijo ciego de una familia acaudalada; *La cárcel de cristal* (1956), dirigida por Julio Coll, en que la mujer del matrimonio protagonista se queda sorda; y el film argentino *En la ardiente oscuridad* (1958), de Daniel Tinayre y basado en la obra de Antonio Buero Vallejo, que cuenta la historia de un ciego de nacimiento que ingresa en una institución de invidentes.

Algunas de estas tipologías, tal como indica Ríos Carratalá (2009), están en los escritos de Azcona y entroncan con esa tradición del humor negro español. Ya en los textos que publicó en *La Codorniz*, por ejemplo, es recurrente el personaje del «perverso abuelo», que protagonizó varios de esos microrrelatos humorísticos. Se trata de un anciano, malhumorado y conservador hasta lo absurdo, que en silla de ruedas persigue a su nieto, insultándole e incluso dándole con su bastón, por no respetar sus estrictas y anticuadas pautas de comportamiento.

---

<sup>5</sup> El propio Buñuel reconoce la relación entre este personaje y la picaresca española, pues es un ciego malvado y astuto: «Alguien dijo que parecía más un ciego español [...] como el del Lazarillo de Tormes» (Pérez Turrent y De la Colina, 1999, p.50). Esta adhesión a dicho género literario supone otro nexo de unión entre este director y Azcona.

Así, los «paralíticos» se convirtieron en personajes fundamentales en muchas de sus obras. Según cuenta el propio Azcona, comenzó a pergeñar historias sobre este tema y estos personajes cuando un día, a comienzos de la década de los cincuenta, se encontró con un grupo de inválidos que bajaban en sus cochecitos hacia Cibeles. Como acababan de salir del estadio Bernabéu, criticaban a los jugadores, llamándoles incluso «baldados»:

Me desconcertó que unos ciudadanos en tan precarias condiciones físicas se permitieran hacer irrisión de las facultades atléticas de unos atletas en la flor de la edad, pero no había que ser un lince para deducir que el insultante complejo de superioridad de los impedidos tenía su origen en la autonomía de movimientos que les proporcionaban sus cochecitos. [...] fui al primer partido que jugó el Madrid en casa [...] y en efecto, allí estaban, sentaditos en sus coches al borde del terreno de juego [...], disfrutando de un placer negado a los hinchas en pleno uso de sus remos: el de ver los goles del Madrid más cerca que nadie (Azcona, 1991, p.11).

Con humor e ironía, afirma que esos vehículos no tenían más que ventajas: «consumían menos carburante que un mechero, se aparcaban en el quicio de una puerta y no había nacido el guardia urbano capaz de imponerles una multa» (Azcona 1991: 11). Al ver esto, añade, quiso comprarse uno de ellos, pero, como con su sueldo de colaborador de *La Codorniz* no se lo podía permitir, decidió ganar algo de dinero escribiendo sobre eso. Así nació el microrrelato titulado «El señor que quería ser paralítico», publicado en esa revista el 27 de octubre de 1957. En él, un señor le expresa a un joven su deseo de ser paralítico por todas las ventajas que, en el día a día, ello conlleva: «[...] no tendré que ir a trabajar ni nada de eso. [...] así me reiré de los líos del transporte urbano [...] me saltaré a la torera las ordenanzas del tráfico [...] porque para eso la parálisis y la ancianidad son respetabilísimas» (Azcona, 2014, p.337). Tras enumerar esos beneficios, el joven le propina una patada en la columna vertebral que, como el señor desea, lo deja con una grave discapacidad. Al final se describe la felicidad del personaje: «Ahora, el señor que quería ser paralítico ya lo es, y por ahí va con su silla de ruedas encantado de la vida» (Azcona 2014: 337). Aunque este argumento grotesco puede resultar ofensivo, el propio Azcona es consciente de ello, pues aquí firma con el pseudónimo «Repelente».

Hay antecedentes de esta temática, aunque con un tratamiento superficial, en algunas escenas de obras suyas. Por ejemplo, en la versión de 1956 de *Los muertos no*

*se tocan, nene* el nieto del difunto expulsa de la casa donde se hace el velatorio a don Idefonso, anciano centenario que va en silla de ruedas:

[...] el carricoche, dominado por el anciano, emprendió una loca carrera por las escaleras... Cuando, después de un continuado e irregular estrépito, el silencio se rehízo, desde abajo, desde el portal, la voz iracunda venerable tan mal venerado, subió con la despedida.

-¡Canalla! ¡Te denunciaré por homicida, por cuatrero y por truhán!  
(Azcona, 1956, p.156).

Asimismo, en el guion y en la película de *El pisito* (1959) –no en la novela– hay una escena en que un paralítico llamado Narvéez se ve acosado por un grupo de niños, que, al igual que sucede en la cita anterior de *Los muertos no se tocan, nene* y, como se ha explicado, en *Los olvidados* de Buñuel, muestran crueldad hacia el hombre con discapacidad:

[...] aparece empujado por cuatro o cinco NIÑOS un PARALÍTICO en su silla de ruedas. La silla tiene una de sus ruedas hecha un ocho y al avanzar toma un balanceo muy gracioso. Los NIÑOS la empujan por el rellano, y el PARALÍTICO trata de aferrarse a las paredes.

PARALÍTICO: ¡No, no!... ¡Asesinos!... ¡Dejadme! ¡Policía! ¡Señora Rosa, que sus hijos me quieren matar! ¡Os echo de mi casa! Yo soy el dueño. ¡No quiero más realquilados! A la calle. A la calle. Señora Rosa, queda usted despedida.

Los NIÑOS, siempre riendo, empujan la silla hasta el borde del rellano y fingen preparar la suelta del PARALÍTICO, escaleras abajo (Sánchez, 1991, p.170).

Aparte de estas dos escenas, el texto publicado en *La Codorniz* tuvo varias versiones, pues Azcona lo reelaboró como un cuento para un concurso de la Editorial Juventud, que tenía como tema obligado la vejez:

Recordando aquel artículo me saqué de la manga lo que yo consideraba una enternecedora historia: un anciano jubilado quiere comprarse un cochecito para ir al fútbol con un amigo paralítico motorizado, y como la familia sólo está dispuesta a comprarle un bastón, va y la envenena volcando en el cocido madrileño medio litro de matarratas (Azcona, 1991, p.12).

Con un argumento más desarrollado y con varias remodelaciones, se observa cómo el argumento se acerca cada vez más al de *El cochecito*. Aunque Azcona no la menciona, Sánchez (2006) anota otra versión de esta historia, con el título «El Paralítico», que se publicó por entregas en el diario falangista *Arriba*. Tras proponerle a Berlanga la idea de llevarla al cine, algo que el director valenciano rechazó, Azcona

convirtió el relato en una narración larga en que el cochecito ya no era solo un instrumento para entretenerse, sino un símbolo que representaba algo más profundo: el deseo de huir de la soledad que sufre el anciano Anselmo, quien solo puede ir con sus amigos, inválidos, si consigue comprar uno. Gracias a su amigo Fernando Baeza, dueño de la editorial Arión, esta narración apareció en el libro de relatos *Pobre, Paralítico y Muerto*, publicado el 18 de abril de 1960 –dentro de la colección La Tortuga– con ilustraciones de Lorenzo Goñi. Azcona dice que esta es la versión que llevó a Marco Ferreri, el director, a negociar con Pere Portabella –propietario de la productora Films 59– para emprender este proyecto (Azcona, 1991, p.13); pero, en caso de ser así, el director italiano tuvo que haberla leído antes de que apareciera publicada en Arión, ya que en la solapa de esa edición aparece este texto:

Por estos días se está rodando en Madrid el argumento de la segunda narración de este libro, es decir, *Paralítico*, que habremos de ver en nuestras pantallas con el título de *El cochecito*, dirigida por Marco Ferreri e interpretada por Pepe Isbert. Claro está que una película no pretende sustituir una novela y estamos seguros de que quienes se asomen a la obra de Azcona en el cine vendrán a nuestro libro (Sánchez, 2006, p.334).

Como se observa, el rodaje ya se estaba realizando cuando apareció la obra, que, por esas palabras del editor, casi parece que se vende como un producto complementario al filme –invita a los espectadores a que se acerquen a ella después de ir al cine–. Además, en una entrevista a Azcona y Ferreri publicada en el diario *Nueva Rioja* el 1 de octubre de 1958 con motivo del preestreno de *El pisito*, el guionista se refiere a la adaptación de su relato con el título *Siéntate y anda*<sup>6</sup> (Sánchez, 2006), lo que indica que ya tenían en mente la posibilidad de llevarlo al cine incluso dos años antes de que se publicara el relato «Paralítico». En cualquier caso, por afirmarlo así el escritor, en este trabajo se estudiará *El cochecito* como adaptación de la versión de 1960.

---

<sup>6</sup> También tuvo en cuenta el título *Todos somos paralíticos* (Pruneda, 1960).

### 3. Versiones del guion

Antes de proceder al análisis del guion, es necesario indicar cuál de las ediciones existentes es la que se va a utilizar para el estudio en este trabajo y en qué se diferencia del resto. Dado que el rodaje obligaba a cambiar algunas escenas o algunos diálogos del mismo –al igual que ocurriría en la sala de doblaje–, hay disimilitudes importantes entre ellas; por eso, conviene explicar cada una.

La primera edición comercial del guion apareció en 1960 en el número 6 de la revista *Temas de cine* con motivo de la presencia de la película en la XXI Mostra Internacional de Cine de Venecia, donde recibió el Premio de la Crítica. Esta publicación con carácter «urgente», pues debía aparecer antes de su proyección en Venecia (Azcona, 1991), fue no solo una suerte de homenaje a la película, sino también una forma de reivindicarla y defenderla en España, donde las instituciones oficiales la habían ninguneado. Estas prisas por ofrecer el guion cuanto antes, incluso con anterioridad a su estreno comercial (en Francia, en febrero de 1961; en España, el 2 de abril de ese mismo año), hicieron que este se alejara en muchos aspectos de lo que muestra *El cochecito*. De hecho, cuando Azcona revisó esta edición tres décadas después afirmó: «No se ajusta ni al guión original ni a un riguroso visionado del film en la moviola» (Azcona, 1991, p.188). Asimismo, los editores de la revista lo advierten en el apartado «Notas a la lectura del guión»:

Entre el guión de *El cochecito* que aquí publicamos y el montaje de la copia que se exhibe en la Sección Informativa de la Mostra de Venecia 1960 [...] existen algunos cambios que hemos querido señalar de alguna forma para evitar en lo posible las confusiones y ofrecer la posibilidad de un estudio más completo a los que siguen seriamente al cine. Rafael Azcona, que ha seguido día a día el rodaje, ha cambiado con Ferreri diálogos completos del film –a decir verdad siempre con evidente mejora–. Además, es también cosa frecuente que Ferreri deseche en montaje partes que había rodado o bien renuncie a ciertas escenas que, de acuerdo con lo que lleva rodado, comprende que ya no tienen utilidad en la película como obra total. En *El cochecito* se rodó bastante más de lo que queda en la obra final, y lo que se ha sacrificado nos dicen que ha sido en beneficio del film (Azcona, 1991, p.188).

En efecto, las diferencias entre el guion de *Temas de cine* y la película son numerosas. Esto se puede explicar por las órdenes de la censura, que obligó a cambiar el final planteado en el guion original, y también por el método de trabajo que llevaban el director y el guionista durante el rodaje. Tal como se dice en la nota citada, Azcona participó de cerca en este proceso. Al estar presente en el lugar de trabajo, una de sus

obligaciones consistía en crear el texto para las escenas inventadas sobre la marcha. Así, se puede deducir que el guion original sufrió numerosos cambios, muchos improvisados; sin embargo, estos no solo afectaron al montaje, sino también a su doblaje, que implicó una nueva reescritura de los diálogos. Al contar con un presupuesto modesto, no pudieron tener un sistema de sonido adecuado. Esto, unido a que los actores no profesionales cambiaban sus réplicas en cada toma o repetían lo que Ferreri les apuntaba a gritos, hizo que, cuando se procedió a sonorizar el montaje, este no pudiera entenderse, y por eso tuvo que reescribirse el guion en la sala de doblaje. Ahí, el director de este proceso miraba la boca de los actores y le decía al guionista qué oraciones podía escribir basándose en el movimiento de los labios, que le indicaban el tipo de consonantes que pronunciaban los actores: «Yo era el encargado de reconstruir los diálogos. Yo le preguntaba al encargado de doblaje: ‘¿Este personaje podría decir: *no, no, no puedo?*’ –De ninguna manera, me respondía. *Sobra una labial*» (Toubiana, 1997, p.23).

Teniendo en cuenta estas circunstancias en que se realizó la película, no es de extrañar que el guion entregado con prisas para su publicación en *Temas de cine* se aleje en varios aspectos del film. De hecho, Bernardo Sánchez (1991) apunta que, de las 74 secuencias que tiene ese guion, 18 no aparecen en *El cochecito*; del mismo modo, hay en la película escenas que no están en ese guion. Algunas de las que se prescindieron constituían momentos demasiado crueles que podían herir la sensibilidad del espectador por sobrepasar los límites de la comicidad, como, por ejemplo, un momento en que un miembro del servicio de un joven con discapacidad, hijo de una marquesa, juega a tirarle trozos de comida cuando este abre la boca (Catalá, 2010). Sin embargo, hubo escenas que no se rodaron o se eliminaron no para atenuar un humor negro demasiado violento, sino por tratarse de secuencias –o fragmentos de ellas– sin relevancia para el desarrollo de la historia, pues no hacían más que añadir momentos pintorescos o mostrar más detalles del ambiente en que vivían los personajes. Así, al no usar esas escenas se consiguió que la película fuera menos fragmentaria de lo que hubiera podido ser.

Una de ellas, de marcado carácter costumbrista, se encuentra en la secuencia 51, que tiene lugar en la trastienda de la ortopedia donde Anselmo adquiere el cochecito. Mientras Don Peppino, el ortopedista, se asegura de que Anselmo firma las letras de compra, aparece su ayudante, Eusebio, para preguntarle al jefe si ha preparado bien la

comida [ver Anexo 2, fig. 1]. Se trata de una escena que no aporta nada a la evolución del argumento o del carácter de los personajes. Por otro lado, la ausencia de otras secuencias se puede explicar no solo por su escasa relevancia en la estructura narrativa, sino también por contar con un elevado número de personajes secundarios, algo que, con el ajustado presupuesto que tenían, no se podían permitir. Hay que recordar que Ferreri y Azcona contrataban a los actores para los papeles secundarios en la calle, y se los ofrecían a quienes por su aspecto y su edad encajaban con lo que el director y el guionista habían imaginado (Azcona, 1991), tarea que no siempre resultaba fácil. De este modo, al contar con no profesionales, el rodaje era mucho más barato. Por eso, lo más probable es que escenas como la de la secuencia 18, a pesar de su indudable comicidad, se suprimieran al requerir más de ocho secundarios [ver Anexo 2, fig. 2]. En estos fragmentos se emplea el modelo de guion europeo –que luego Azcona abandonará en la última versión–, con dos columnas: una para las acotaciones, las anotaciones sobre el espacio y los cortes o los fundidos en negro; y otra para los diálogos y los efectos de sonido.

Asimismo, otros fragmentos de esa edición del guion expresan un especial interés por mostrar los escenarios en detalle. Hay ocasiones en que incluso introduce largas descripciones, más propias de novelas que de guiones, en que explica cada elemento del piso donde vive la familia y su disposición arquitectónica:

El dormitorio de DON ANSELMO es una habitación no excesivamente grande [...]. Hay, también, cerca del balcón una mesa camilla. En algún muro una gran fotografía, en la que se ve a DON ANSELMO, joven, con su difunta mujer. En la mesa camilla hay un tocadiscos conectado a un receptor de radio [...].

La cocina es limpia y hasta luminosa, pues tiene una ventana al mismo patio al que da el pasillo [...]. Hay, además del fregadero y de la cocina propiamente dicha, una mesa con su hule, una nevera de hielo, sobre ella una batidora y en todas partes que sea posible, cosas de plástico [...]. El vestíbulo, que es una ampliación del pasillo. En él hay un paragüero, con una imagen piadosa muy estilizada, y un reloj de pesas. Al vestíbulo dan dos puertas: la de la escalera, y una de dos hojas forradas de bayeta verde, en cada una de las cuales y sobre los vidrios de unas ventanitas ovaladas se lee: “Bufete” [...].

El bufete es una buena habitación, con un mirador en uno de sus ángulos. En una pared corre una librería llena de tomos de materias legales. Hay una gran mesa-ministro, y otra con una máquina de escribir. Entre ellas, un butacón (Azcona 1960: 32-36).

Esta exhaustividad desaparecerá en la siguiente versión del guion, que apareció en el volumen *Otra vuelta en El cochecito* (1991). En esta edición Azcona trata de, según él mismo cuenta, «volver al guión literario original, casi un relato» (1991, p.15). Así, el escritor riojano distingue dos tipos de guiones: el de rodaje, pensado para usar mientras se filma, pues, además de la acción, los diálogos y el decorado, indica si ocurre en exteriores o interiores, durante el día o la noche, los efectos sonoros, los fundidos en negro –como ocurre en el de *Temas de cine*–; y el literario, que presenta las acciones, los diálogos y los escenarios, pero sin información de rodaje –como el de *Otra vuelta en El cochecito*–.

Es esta última versión la que el autor reelaboró, y para su escritura visionó *El cochecito* las suficientes veces como para que el guion se ajustara «en lo posible a las imágenes y diálogos de la copia standard [*sic*] de la película» (Azcona 1991: 15), de manera que hubiera coherencia entre el filme y el texto a partir del que se rodó. Al ser esta la edición que el propio Rafael Azcona consideró como definitiva, es la que se estudiará en este trabajo.

Existe otra edición del guion, en la que también colaboró Azcona, que se encuentra en el Centro Virtual Cervantes: *El cochecito. Guión cinematográfico* (2003), preparada por Ríos Carratalá. Sin embargo, reproduce, con variaciones mínimas (como elisiones de unas pocas palabras, cambios en la tipografía y corrección de erratas), el mismo texto que Azcona decidió presentar en *Otra vuelta en El cochecito*.



#### 4. La censura y *El cochecito*

El relato «Paralítico», en que se inspira la película, acaba con el asesinato múltiple de la familia de Anselmo, quien la ha envenenado echando matarratas en el almuerzo. Aunque termina por arrepentirse y decide ir de inmediato a la casa para avisarles, es demasiado tarde. Un grupo ante la puerta de su vivienda y los comentarios de la portera le confirman que su familia ha muerto (Azcona, 2008). Este final se conservó en el guion original, con la diferencia de que hay por fuera de la casa una ambulancia en que meten los cadáveres de sus familiares.

Sin embargo, la censura desempeñó un papel fundamental en la versión definitiva de *El cochecito*, ya que no toleró ese desenlace. Los censores consideraron esto demasiado violento y contrario a las buenas costumbres que debía publicitar el cine de la época, y obligaron a cambiarlo por otro en que la familia se salva. Aunque la película no contenga críticas evidentes al régimen franquista ni al catolicismo, que la censura solo cambiara el final puede considerarse incluso afortunado, tal como explica Cancio Fernández: «Algo más de fortuna tuvieron los frescos impregnados de la veta del absurdo inherente a la tradición esperpéntica española que nos dejó la sociedad formada por Marco Ferreri y Rafael Azcona [...] en *El Cochecito* (1960)» (2011, p.92).

Para comprender por qué la censura relajó su nivel de restricción es necesario tener en cuenta la evolución de este organismo. Ya desde antes de que acabara la guerra civil española los rebeldes establecieron comisiones encargadas de llevar a cabo estas tareas; así, el *BOE* del 27 de marzo de 1937 (Cancio Fernández, 2011) recoge la creación, con carácter nacional, de la Junta de Censura Cinematográfica en las provincias de Sevilla y de La Coruña. En esta publicación se observan los rasgos básicos que caracterizan la censura española de la dictadura franquista: «En la labor de regeneración de costumbres que se realiza por el nuevo Estado [...], [el cine] exige la vigilancia precisa para que se desenvuelva dentro de las normas patrióticas, de cultura y de moralidad que en el mismo deben de imperar [...]»<sup>7</sup>. Como puede leerse, el objetivo principal es garantizar el control ideológico de toda la

---

<sup>7</sup> Cita extraída de la orden «Creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña», incluida en el *Boletín Oficial del Estado* del 27 de marzo de 1937, número 158 [ver Anexo 3, fig. 1].

producción cinematográfica en España, prohibiendo o manipulando las películas que se consideran contrarias a los intereses del régimen.

Aunque este órgano se mantendrá durante la dictadura y continuará juzgando por criterios muchas veces arbitrarios, la legislación por la que se rige evolucionará a medida que cambie la situación socioeconómica del país. De este modo, el Decreto de 19 de julio de 1951 da lugar, según Cancio Fernández (2011), a la segunda gran etapa en la historia del cine español. En los inicios de esta década se aprecia una relajación notable en la autarquía de los años cuarenta, comenzando «una tímida etapa de apertura de la mano de los Estados Unidos; en el plano interno, también algo se mueve merced a la creciente actividad de movimientos estudiantiles» (Cancio Fernández, 2011, p.79). Esto, entre otros aspectos, hace que Franco renueve a su personal de confianza; por ello, con el mencionado decreto se nombra como ministro de Información y Turismo (al que pertenecía la Dirección General de Cinematografía y Teatro) a Gabriel Arias Salgado, quien ocuparía ese puesto cuando se estrenó *El cochecito*.

La Iglesia católica respondió a esta pequeña apertura con una censura eclesiástica. Tal como explica Cancio Fernández (2011), al considerar que la Junta de Censura estatal era en ocasiones demasiado laxa en sus valoraciones, la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad aprobó el 4 de marzo de 1950 las *Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos*. Este documento, por el que se regía la Junta Nacional de Acción Católica –la encargada de la censura eclesiástica–, pretendía orientar a los censores a la hora de clasificar una película atendiendo a su moral. Por eso, se estableció una serie alfanumérica en que se recoge la edad del público al que se recomienda el film (Colmenero Martínez, 2014):

- 1.-Todos, incluso niños.
- 2.-Jóvenes.
- 3.-Mayores.
- 3R.-Mayores, con reparos.
- 4.-Gravemente peligrosa.

Las dos primeras categorías, dirigidas al público más joven, se concedían a las películas con argumentos moralizantes; la 3, a las obras con ideas no demasiado

relacionadas con el catolicismo y que no resultaban inmorales, pero no recomendables; y, por último, las dos siguientes se reservaban para los filmes que exponían tesis que atentaban contra el dogma católico o los intereses del régimen. Estas valoraciones eran complementarias a las estatales, pero podían incluso conducir a la prohibición de una película a pesar de que la censura estatal la hubiera aprobado.

La Junta de Clasificación también contaba, desde la publicación de la Orden de 16 de julio de 1952, con un sistema de clasificación que, en teoría, se centraba en la calidad de los filmes nacionales. Este tenía en cuenta distintas categorías referidas al interés de esas obras cinematográficas, que eran las siguientes: 1.<sup>a</sup>A; 1.<sup>a</sup>B; 2.<sup>a</sup>A; 2.<sup>a</sup>B; y 3.<sup>a</sup> (Cancio Fernández, 2011). Sabín Rodríguez (2002) ofrece la siguiente explicación de esta serie: la primera categoría se otorgaba a las películas que, a juicio de la Junta, suponían un avance considerable en algún aspecto de la producción y que merecían protección estatal; la segunda, a las que, sin suponer un avance considerable en la producción, en su conjunto son lo bastante buenas como para poder ser exportadas; la tercera, a las que por su calidad artística o técnica constituían un descrédito para la industria española.

La obtención de alguna de estas categorías era en numerosas ocasiones vital para el desarrollo de la película y su distribución, pues, si pasaba los controles de la censura consiguiendo una calificación alta, podía optar a subvenciones. De este modo, Ferreri y Azcona se vieron obligados a cambiar el final original, que en realidad llegó a grabarse, tal como demuestra un fotograma que aparece en la edición publicada en *Temas de cine* [ver Anexo 3, fig. 2]. De hecho, Roderó (1981) indica que en la versión de la película que se proyectó en la Mostra de Venecia, en septiembre de 1960, sí se mostraba el desenlace en que muere la familia. Jordán (1960) declara que los medios oficiales leyeron primero el guion antes de que la censura actuara, pero es difícil precisar que sea así, pues ni el propio Azcona (1991) recuerda si sucedió de esa manera o tras el visionado de la copia estándar. En cualquier caso, la censura no permitió esta escena en España. Ese mismo año obtuvo la categoría oficial de 1.<sup>a</sup>B por parte de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas y la de 3R por parte de la censura eclesiástica, lo que retrasó su estreno hasta abril de 1961, unos siete meses después de haberse proyectado en Venecia.

Los cambios consistieron, como explica Catalá (2010), en añadir cuatro secuencias nuevas (de la 69 a la 72). Anselmo aparca frente a un bar y entra a llamar por teléfono, pero otro cliente ya lo está usando. Un cambio de escena traslada la acción al despacho del hijo, en la vivienda familiar, donde él, su esposa y su ayudante hablan sobre Anselmo con pena, pues quieren que vuelva; sobre la mesa está el caldero, dando a entender que han advertido el veneno antes de ingerirlo. De algún modo, Anselmo consigue llamar, y ellos le ruegan que regrese; él, por su parte, les pide perdón. A partir de ahí, la acción de la versión original y de la censurada coinciden: el protagonista, con ayuda de un hombre, cruza con el cochecito un paso a nivel y llega a la carretera desierta donde una pareja de guardias civiles le detiene.

Tras cambiar el desenlace por este otro, y de acuerdo con la clasificación obtenida en los informes de censura, la productora (Films 59) tenía derecho a pedir una ayuda económica del 35% del presupuesto estimado por la Junta, aunque se trataba de una cantidad que no coincidía con la que la primera había calculado: la cifra que ofreció la Junta fue de 3.310.000 de pesetas, mientras que la que presentó la productora ascendía a 5.461.427 de pesetas (Martialay, 1961, p.17). De cualquier modo, la subvención terminó siendo inferior incluso a la que en un principio se ofreció, pues Films 59 recibió solo 1.158.500 pesetas.

## 5. Adaptación de «Paralítico»

El término de *adaptación* ha sido criticado por algunos estudiosos por su imprecisión y la confusión que genera, como Couto Cantero (2001) o Villanueva (1992), entre otros; algunos de ellos proponen como alternativa el término de *transposición*, sobre todo cuando se habla de un discurso literario y otro fílmico. No obstante, autores como Sánchez Noriega prefieren utilizar sin distinciones los verbos *adaptar*, *trasladar* o *transponer* para referirse al «hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente» (2000, p.47), que será el criterio que aquí se seguirá. Asimismo, se empleará la terminología de Genette también usada por Couto Cantero (2001) cuando hay que referirse al texto literario del que se parte, que él llama *hipotexto*, y al que constituye el resultado final, denominado *hipertexto*. Aunque este último suele utilizarse en adaptaciones para referirse a la película, en este caso se considerará como hipertexto la versión definitiva del guion del film *El cochecito* (la publicada en *Otra vuelta en El cochecito*), que en este caso constituye no solo la transposición del relato original a un texto en que domina el lenguaje y los recursos cinematográficos, sino también, como se ha explicado, una revisión que aúna rasgos de la versión de rodaje y del filme. De hecho, entre el relato y la escritura de ese guion transcurren más de treinta años. Por tanto, este guion posee la peculiaridad de que es posterior a la película y, por tanto, está en una fase ulterior del proceso de adaptación –concluido con una novela, de la que se hablará más adelante–.

Además, conviene explicar que el autor del guion –tanto del de rodaje como el último– es solo Rafael Azcona. Aunque en los títulos de *El cochecito* aparecen acreditados como guionistas él y Ferreri, lo cierto es que la escritura del guion fue trabajo exclusivo del primero. La inclusión del director italiano en este apartado de los créditos se debe al método de trabajo que seguían los dos:

Nosotros hablábamos de cosas que no estaban directamente relacionadas con la película. Sin tomar notas, porque las cosas que se olvidan es que en el fondo no servían [...]. Cuando teníamos la osamenta de la historia, de principio a fin, íbamos hacia atrás replanteando escena por escena y secuencia por secuencia. Entonces yo me iba a mi casa y escribía sólo aquello con lo que me había quedado, sin hacer selección muy exigente. [...] Los diálogos reflejaban las conversaciones previas con Marco (Sánchez, 2006, p.299).

Así, el guion cuenta con algunas ideas que Marco Ferreri aportaba durante estas reuniones informales que solían tener lugar en restaurantes, aunque no escribió ni una

sola línea en él. Por esa razón se debe considerar a Azcona como único autor del hipertexto.

Esta adaptación implica, por tanto, una selección por parte del director o el guionista sobre qué acciones del hipotexto se van a utilizar en el hipertexto y cuáles no, al igual que ocurre con los personajes (Couto Cantero, 2001). Sin embargo, hay que tener en cuenta que estas decisiones no solo siguen criterios artísticos o estéticos, sino también económicos, pues un presupuesto ajustado puede implicar que se desechen algunas escenas del hipotexto que, en otras circunstancias, el director o el guionista hubieran incluido. Así, Sánchez Noriega (2000) distingue cuatro tipos de adaptaciones según la similitud que el hipertexto guarda respecto al hipotexto: adaptación como ilustración, conocida en otras nomenclaturas como literal, académica o pasiva, esto es, la más fiel; adaptación como transposición, también llamada traslación o adaptación activa; adaptación como interpretación, que se aparta en numerosos aspectos del relato literario; y adaptación libre, la de menor grado de fidelidad.

De estas categorías, la que se corresponde con el guion de *El cochecito* es la adaptación como transposición, ya que mantiene los elementos esenciales del texto original y, al mismo tiempo, añade numerosos episodios nuevos sin cambiar las ideas «estéticas, culturales o ideológicas» (Sánchez Noriega, 2000, p.64) que Azcona ya había manifestado en el hipotexto. Se trata esto de algo inevitable, pues el autor del relato es el mismo que se encarga de la escritura del guion, y el director, que compartía la visión de la sociedad española que se expresa en «Paralítico», no exigió ningún cambio de esta índole en la película. Por ello, también puede afirmarse, siguiendo con la terminología de Sánchez Noriega, que existe entre el hipotexto y el hipertexto una coherencia estilística, ya que se ha adaptado una obra clásica a un guion clásico. Hay que tener en cuenta que aquí *clásico* se emplea con el sentido de *tradicional*, es decir, son narraciones clásicas aquellas en las que los actores agentes que permiten el desarrollo de la acción son personajes individuales que, intentando alcanzar un objetivo, se encuentran con ciertos obstáculos para conseguirlo; por lo general cuentan con un narrador omnisciente y, al final, la historia se ha clausurado con la resolución —armoniosa o no— de los conflictos planteados (Sánchez Noriega, 2000). Todas estas son características presentes en «Paralítico» y en el guion de *El cochecito*: el primero se ajusta al esquema tradicional de introducción, nudo y desenlace y no pretende realizar ninguna introspección psicológica de los personajes ni ofrecer reflexiones

metalingüísticas o rupturas temporales; del mismo modo, el guion huye de esos rasgos modernos y mantiene las características del relato original. Además, a pesar de que entre «Paralítico» y el guion definitivo de *El cochecito* hay más de treinta años de diferencia, no se aprecia una sensibilidad más moderna en el segundo, algo bastante llamativo. Esto se explica por la fidelidad con que Azcona lo escribió, respetando el espíritu de la película –exceptuando el final que la censura obligó a rodar, que es un cambio que se acometió contra la aprobación de Azcona y de Ferreri y que aquí aparece en su versión original–.

No obstante, sí hay una diferencia notable respecto a la extensión. Como señala Sánchez Noriega (2000), este aspecto no debe medirse teniendo en cuenta el número de páginas del texto inicial y del guion cinematográfico, sino los mecanismos de reducción o de ampliación que el hipertexto emplea para adaptar el hipotexto. Si bien es cierto que el concepto de extensión no se puede definir con exactitud y, por lo tanto, no puede afirmarse con certeza que «Paralítico» es una novela corta o un relato largo, el guion de *El cochecito* supone una clara ampliación respecto a ese texto. Se mantienen la esencia de la historia y los personajes principales, pero se desarrollan con más amplitud, añadiendo más secundarios, nuevos episodios, diálogos, etc.

Un análisis comparativo entre el relato y el guion siguiendo las pautas indicadas por Sánchez Noriega permite observar con claridad cómo se realizó este proceso que llevó a cabo Rafael Azcona. Desde un punto de vista narratológico, ambos textos son relatos extradiegéticos, en los que el narrador no participa en la trama. A pesar de que existen problemas metodológicos para establecer el tipo de focalización, como ya explicé Genette<sup>8</sup>, se puede afirmar que en «Paralítico» domina una focalización cero, esto es, hay un narrador omnisciente que, si bien se centra en las acciones y los sentimientos del protagonista, sabe todos los detalles de la trama. De hecho, en «Paralítico» el narrador suele reproducir en estilo indirecto los pensamientos de Anselmo: «¡Maldita silla, maldito motor, maldita máquina infernal! Ahora recordaba las locuras temerarias que su amigo había cometido en la guerra de África» (Azcona, 2008, p.81). En otras ocasiones, su omnisciencia se manifiesta en las reflexiones y los

---

<sup>8</sup> «La fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve. Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer, si sólo tuviéramos en cuenta los tipos puros. [...] Asimismo, la distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer [...]» (Genette, 1989, p.246).

comentarios que introduce sobre el carácter del protagonista, acercándose a lo que Sánchez Noriega (2000) llama *omnisciencia editorial*: «A pesar de todo, quizás don Anselmo se hubiera resignado a olvidar sus sueños [...] si no hubiese vuelto a la tienda de ortopedia. Porque don Anselmo, aunque Matilde pensara otra cosa, no chocheaba» (Azcona, 2008, p.92). En el guion de *El cochecito*, esta voz narrativa cambia en algunos aspectos. La focalización cero, que en cine recibe el nombre de *focalización espectral* (Gaudreault y Jost, 1995), del relato original se mantiene al no contemplar planos subjetivos y al mostrar algunas secuencias –muy pocas– en las que Anselmo no está presente; de esta manera, el espectador ve escenas en que Anselmo no participa, es decir, sabe más que él. Un ejemplo de ello es el comienzo de la secuencia 1 del bloque H, en el despacho de don Carlos –el hijo de Anselmo–, donde el ayudante y novio de su hija, Álvaro, le pide el sueldo del mes para ir con su madre a comprarse un traje. Sin embargo, antes de la aparición de Anselmo –que se produce justo después de que le haya entregado el dinero–, esta secuencia no tiene relevancia en el desarrollo de la historia, pues en esa corta conversación lo único que hace Carlos es reprocharle a Álvaro su falta de interés en acabar sus estudios universitarios.

El esquema temporal interno se mantiene igual en el hipotexto y el hipertexto, aunque no el externo. Este se corresponde con el año 1960 en «Paralítico», cuando se publicó el libro *Pobre, Paralítico y Muerto*; por otro lado, en el guion de *Otra vuelta en El cochecito* es 1991, cuando apareció en la edición preparada por Bernardo Sánchez. No obstante, ambos presentan un relato lineal en que los acontecimientos ocurren en orden cronológico; es decir, se respeta en el orden lógico de la historia. Por tanto, el tiempo interno es el mismo en los dos textos, aunque ninguno proporciona demasiados datos que permitan situar la historia en una época concreta –se da por hecho que transcurre en la misma década en que se publicó «Paralítico»–. Estas referencias temporales se reducen en el hipotexto a la mención del mes (que no aparece en el hipertexto): «Era uno de los últimos domingos de marzo» (Azcona, 2008, p.99). Asimismo, en el guion de *El cochecito* hay dos referencias que no están incluidas en «Paralítico»: «Finales de un invierno de los años cincuenta» (Azcona, 1991, p.21) y «¡Un mes lleva dando la lata con las piernas!» (p.90). De esta manera, cabe pensar que la duración de la acción es de algo más de un mes y transcurre entre marzo y abril.

La mayoría de las elipsis que hay no son demasiado relevantes en este análisis, pues sirven para omitir los intervalos que no tienen importancia narrativa y dejar de lado



acciones sin interés. Sin embargo, en ocasiones estas omisiones se completan con analepsis, como ocurre cuando don Anselmo contempla por primera vez el escaparate de la ortopedia. En ese momento, el protagonista comienza a recordar que hasta hacía poco iba a contarle a don Lucas lo que sucedía en la ciudad y reflexiona sobre cómo en las últimas semanas eso ha cambiado: ahora es Lucas quien le describe lo que ocurre en lugares de Madrid a los que él, por no tener cochecito, no puede ir (Azcona, 2008). Así, la descripción del pensamiento de don Anselmo sirve para completar la elipsis entre el primer y el segundo capítulo.

Las mayores diferencias entre el texto original y el hipertexto se observan en los añadidos y los desarrollos de este último. Estos respetan en numerosos aspectos la historia básica de «Paralítico», que se puede sintetizar por capítulos de esta manera: en el primero, Anselmo descubre el cochecito de Lucas y quiere uno igual; en el segundo, va por primera vez a la ortopedia; en el tercero, comienza a quejarse de sus piernas y se monta en el cochecito que piensa comprar; en el cuarto, le pide consejo a Lucas; en el quinto, el ortopedista le anima a comprar el cochecito, que vuelve a probar; en el sexto, discute con su familia y firma el contrato de compra; en el séptimo, vende los sellos de su hijo y, tras una discusión con él, compra veneno y lo echa en la comida; y en el octavo, se lleva el cochecito, recorre parte de Madrid y, al arrepentirse, regresa a su casa para evitar la catástrofe, pero es demasiado tarde.

Como se aprecia, la historia de «Paralítico» tiene muchos menos episodios y, por tanto, menos personajes que el guion de *El cochecito*, por lo que los añadidos desempeñan un papel fundamental en el hipertexto. De ellos, el primer elemento que sufre cambios relevantes es la familia: en «Paralítico», además de por Anselmo, está formada por Carlos, Matilde (su esposa), sus hijas (no se especifica cuántas son) y la criada; en el guion, por Carlos, Matilde, Yolanda (la hija), la criada y Álvaro, ayudante del padre y novio de su hija. Asimismo, hay muchos otros personajes que no están presentes en el hipotexto, pero sí en el hipertexto. Por ejemplo, en «Paralítico» el único amigo de Anselmo que aparece es Lucas; en el guion, a ellos se les suman otros discapacitados entre treinta y cuarenta años (Perico, Arsenio, Pepe y Pedro<sup>9</sup>) y una pareja de jóvenes, Faustino –con discapacidad hasta en el tronco superior– y Julia, su prometida. Por otro lado, el ortopedista cuenta con un ayudante en el hipertexto, y

---

<sup>9</sup> Este último no aparece en la película.

también aparece otro joven con discapacidad: Vicente, el hijo de una marquesa que está siempre acompañado por Álvarez, quien lo cuida. Asimismo, al final una pareja de guardias civiles se encarga de detener a Anselmo en una escena que no aparecía en el relato original.

Entre las acciones añadidas y desarrolladas que de verdad hacen avanzar la trama se encuentran las secuencias en que Lucas y Anselmo van al cementerio a ponerles flores a sus mujeres, lo que sirve para que el segundo vea el cochecito del primero; en «Paralítico», la acción que sirve de introducción ocupaba todo el primer capítulo, pero sin hacer esa visita, sino simples recorridos por Madrid. Después, destacan las escenas en que Anselmo va al campo con su grupo de amigos y estos lo abandonan, lo que le hace pensar en la necesidad de tener un cochecito cuanto antes, y aquellas en que se encuentra con Álvarez, a quien luego le pedirá, en vano, dinero para el pequeño vehículo. Del mismo modo, en el hipotexto el ortopedista examina las piernas de Anselmo en su local y de ahí sale el anciano para probar el cochecito; en cambio, en el guion de *El cochecito* lo hace en la parte trasera de un coche, justo antes de empezar una carrera de «paralíticos». Algunas secuencias más tarde, el médico lo visita, mientras que en el relato Anselmo solo lo mencionaba, sin que apareciera. Por último, en el hipertexto el protagonista vende las joyas de su esposa para obtener dinero, no los sellos, y hay una secuencia entera dedicada a ello; en «Paralítico», en cambio, apenas tres líneas. Sobre el final, que también se modifica, ya se ha hablado en el apartado «La censura y *El cochecito*».

En definitiva, esta comparación permite afirmar que «Paralítico» posee numerosas cualidades cinematográficas que facilitan su transposición: la escasa introspección psicológica de los personajes, el lenguaje sencillo y coloquial en los diálogos y el predominio de una acción visual. Gracias a esto, se ha podido trasladar al lenguaje cinematográfico que domina en el guion ese relato sin realizar cambios esenciales (como la focalización o la estructura temporal), aunque tenga que pasar por un proceso de ampliación para alcanzar una duración más cercana a la de una película, en este caso de 88 minutos –Sánchez (1991) menciona una variante de 85–.

### 5.1. Análisis comparativo entre el comienzo del guion de *El cochecito* y el del relato «Paralítico»

El análisis comparativo de los comienzos del guion de *El cochecito* y el de «Paralítico»<sup>10</sup> permite ver con claridad cuáles son las principales diferencias y semejanzas entre el modo de escribir que Azcona empleó en ellos. El primero, ya desde la primera página, muestra un estilo que se aleja de las convenciones de este tipo de textos, pues no incluye indicaciones de rodaje o de montaje, como sí ocurre, por ejemplo, al principio del guion de *Viridiana*, escrito por Luis Buñuel:

Las notas del *Aleluya* de Haendel abren el film y acompañan la aparición de los títulos del genérico. Luego la música calla, mientras aparece la primera imagen.

1. (Plano 12 del guión previo) EXTERIOR CLAUSTRO DE UN CONVENTO. DÍA.

[Plano general del patio y del claustro, luego panorámica hasta el grupo de religiosas en el que está Viridiana].

[El patio y el claustro de un convento. Un grupo de chiquillos, en filas de dos en dos, atraviesa el patio, conducido por religiosas. Otras religiosas van y vienen por el patio, donde vemos también pasar un cura (...)] (Buñuel, 1971, p.41).

Aquí se mencionan la música que debe acompañar a la imagen y los planos que se necesitan; además, el encabezado de la secuencia, numerado, contiene una información esencial para el rodaje y que se suele incluir en los guiones: que tiene lugar en exterior y durante el día. Del mismo modo, las acciones se describen con total objetividad, sin emplear siquiera un solo adjetivo o sustantivos con cualquier tipo de connotación; incluso aparecen referencias a un guion previo, lo que lo convierte en un texto muy técnico y destinado sobre todo a los trabajadores del film.

Esto contrasta con la primera secuencia del guion de *El cochecito*, donde la única información técnica consiste en la indicación del bloque (el A en este caso) y la numeración de la secuencia (1. Barrio de Chamberí en Madrid). Tras una frase lacónica que permite situar cronológicamente la acción (a finales de un invierno de los años cincuenta), comienza la narración.

Aunque se trata de un guion, se aporta información que el lector no podría conocer como espectador de la película, como por ejemplo por qué el narrador antepone

---

<sup>10</sup> En el Anexo 4 [documentos 1 y 2] se encuentran los fragmentos que se analizarán en este epígrafe.

al nombre del protagonista el *don* y su antigua profesión: «el don le viene de su condición de funcionario de la administración civil, jubilado» (Azcona, 1991, p.21). Además, utiliza adjetivos para describir su personalidad –se dice que es «simpático»– e incluso, algunas líneas después, se afirma: «está claro que se trata de una persona de bien». Esta valoración revela que el narrador es omnisciente, pero eso no implica que esté interesado en la vida interior de los personajes; no se detiene en su psicología, ya que debe centrarse en lo que puede trasladarse a la pantalla. No obstante, es evidente que tiene una visión subjetiva sobre la historia. Así, realiza otras evaluaciones de este tipo al emplear más adjetivos, como cuando don Anselmo ayuda a cruzar a un ciego enfadado porque nadie le hace caso<sup>11</sup>; al quedar atrapados en medio del tráfico, son un «asustado invidente» y un «temerario lazarillo», expresiones que, en vez de ofrecer una imagen objetiva de la situación, intentan mostrarla con cierto humor. También el empleo de la palabra «riada» para referirse al aluvión de coches supone usar ese término en sentido figurado, algo que en un texto técnico no ocurriría.

Asimismo, el primer párrafo contiene una descripción detallada de aquello que compone el ambiente de las calles que don Anselmo recorre, aunque el narrador se refiere a ellos como «obstáculos»: «[...] obras municipales, carga y descarga de reses en canal ante una carnicería, puestos de castañas y de chucherías, amas de casa cargadas con sus bolsas, perros sin collar levantando la pata [...]» (Azcona, 1991, p.21). Esta enumeración es objetiva y evita las connotaciones, pero no sucede así con el último elemento, pues el narrador utiliza la expresión coloquial «para colmo» antes de introducirlo. Se trata de «una larga fila de peones con sentido del humor» que se atraviesa en su camino; como se aprecia, el sintagma nominal que desempeña la función de sujeto está acompañado por un complemento del nombre que aporta ironía al texto. La descripción de este grupo de peones incluye el recurso literario de la comparación –«llevando en la cabeza unas tazas de inodoro como si fueran cascos guerreros»–, que, en este caso, sirve para acentuar lo absurdo y lo cómico de la situación.

En el tercer párrafo, también hay otra comparación («quebrar como un banderillero al alocado ternero») junto con dos hipérbolos que, al igual que el recurso anterior, buscan suscitar la risa del lector: «todavía debe el anciano hacer un poco de alpinismo ante el montón de cascotes» y «pegar un salto circense» (Azcona, 1991,

---

<sup>11</sup> Esta escena no aparece en la película.

p.21). Por último, en el breve párrafo final de esta secuencia inicial aparece la locución verbal «echando el bofe», que es una manera coloquial de expresar el cansancio que siente don Anselmo por el esfuerzo físico que ha realizado esquivando los obstáculos.

Por otro lado, «Paralítico», a diferencia de este guion, comienza *in media res*. En vez de presentar la escena y describir el ambiente, de situarla en algún lugar o tiempo concretos, el narrador comienza el relato en plena acción: «El anciano paralítico don Lucas, apenas llegó su amigo, se puso a dar saltos en su butaca» (Azcona, 2008, p.75). A continuación, exceptuando los comentarios del narrador intercalados en las intervenciones de los personajes y sus lacónicas descripciones, la mayor parte de este fragmento está constituida por diálogos (el guion también consiste sobre todo en diálogos, excepto en la primera secuencia, la antepenúltima y la penúltima, que no tienen).

Estas intervenciones están marcadas por el carácter oral con que Azcona quiso escribirlas, para que reflejaran el habla cotidiana y, de esa manera, fueran ágiles. Es por ello por lo que abundan las interjecciones (como *eh*, *hala*, *ja*), las oraciones exclamativas e interrogativas e incluso una locución adverbial de uso coloquial («esperando como agua de mayo»); por ese motivo tampoco son frecuentes las subordinadas. Asimismo, hay numerosos puntos suspensivos («Así es que...», «Es suyo...», «Monte, monte...» y «Hala, ya está...») para reflejar las vacilaciones y las interrupciones propias del habla espontánea.

El resto del fragmento, conformado por lo que cuenta el narrador, se limita a describir las acciones de modo superficial, sin entrar en la psicología de los personajes. De hecho, aunque los verbos están en pasado (al contrario de los del guion, en presente), esos comentarios son casi acotaciones que describen el movimiento y los gestos de los personajes: «Llegaron los hijos de don Lucas», «Los hijos de don Lucas entraron en la sala empujando una silla de impedido», «sus hijos le acomodaron en el cochecito», «Lucas y Fermín levantaron en vilo la silla» (Azcona, 2008, p.75-76). En menor medida, el narrador se detiene en el aspecto de algunos objetos relevantes, como el cochecito (o silla de impedido) de don Lucas, que suscita la envidia de don Anselmo: «Nueva, resplandecientes sus níqueles, terso y brillante el hule del asiento, con su farol y su motorcito, la silla era en verdad una preciosidad» (Azcona, 2008, p.76). Esta sobriedad en las descripciones hace que los adjetivos sean escasos; exceptuando los de

la cita anterior, solo hay cinco en el fragmento: «paralítico», «recortada», «peligroso», «cómoda» y «traicioneras».

Tras este análisis, se pueden establecer una semejanza obvia entre estos textos: ambos están influidos por la escritura cinematográfica. En el caso del guion es inevitable, pues, aunque se elaboró después de la película, se reescribió basándose en esta; en «Paralítico», el motivo puede ser que, al publicarse cuando ya se estaba rodando el film, Azcona concibiera este relato como una versión narrativa del guion de rodaje que ya debía de existir.

En cualquier caso, en los dos se aprecia una evidente intención de crear literatura. Tanto el relato como el guion poseen una voz narrativa que se ajusta a los objetivos del autor: contar la historia con un lenguaje sencillo, ágil, que se corresponda con el ambiente realista y costumbrista en que se mueven los personajes. Como se ha visto, en «Paralítico» eso se consigue evitando la introspección psicológica y describiendo solo elementos visuales; en el guion, no utilizando vocabulario técnico y recurriendo a expresiones coloquiales y algunos recursos literarios, lo que lo convierte en un texto independiente de la película de la que surgió.

## 6. Novelización del guion de *El cochecito*

Como indica Ríos Carratalá (2009), en la década de 1950, cuando Azcona escribió sus novelas, el escritor llevaba una existencia bohemia marcada por las estrecheces económicas, tenía que cumplir muchos plazos de entrega y no gozaba de condiciones apropiadas para cuidar su estilo como hubiera querido. Por ello, en la década de 1990 Azcona decidió reescribir estos textos: «Consideraba que sus novelas de juventud debían ser reelaboradas sin la presión de la censura, sin prisas por entregar y, sobre todo, con la experiencia de cincuenta años dedicados a la escritura» (Carratalá, 2009, p.150). De esta manera, en 1999 apareció *Estrafalarío/1*, un volumen publicado por la editorial Alfaguara que incluía una nueva versión de *Los muertos no se tocan, nene*, *El pisito* y el relato «Paralítico», que en este caso llevaba el título de su adaptación cinematográfica, *El cochecito*. Se planeó un segundo volumen que contuviera las novelas *El anacoreta* –que debía basarse en el guion de la película homónima (1976), que Azcona nunca novelizó–, *Los ilusos* y *Los europeos*, pero este nunca apareció (Ríos Carratalá, 2009). No obstante, los dos últimos textos conocieron unas nuevas versiones, publicadas en 2008 y 2006, respectivamente.

Con la novela *El cochecito* Azcona llega a la última fase de este proceso creativo de adaptación, reelaboración y revisión que comenzó con el microrrelato «El señor que quería ser paralítico», pues esta es la última versión que el guionista realizó sobre la historia del anciano Anselmo. Aunque en principio se suponía que esta consistía en una corrección de «Paralítico», lo cierto es que es una adaptación del guion del filme al que ese relato dio lugar –por supuesto, con el final original–. Por eso esta novela y la película llevan el mismo título: ambas expresan la misma acción con pequeñas diferencias.

Al igual que ocurría en «Paralítico», la novela *El cochecito* tiene un narrador extradiegético que posee omnisciencia y que mantiene una relación posterior respecto a la historia. Como es obvio, el tiempo interno coincide con el del guion de *Otra vuelta en El cochecito*, pues la acción no cambia y el relato es también lineal, sin rupturas temporales. Además, al ser Azcona el autor del guion y de la novela, no ha tenido que hacer cambios en los principales acontecimientos. De hecho, las únicas modificaciones –que incluyen sobre todo añadidos y desarrollos– son las que tienen que ver con los acontecimientos secundarios, como, por ejemplo: la inclusión en la versión novelizada

de canciones durante la excursión campestre de Anselmo y sus amigos que no aparecen en el guion, el cambio de nombre de algunos personajes –Álvarez se llama Zorzano–, que el protagonista compre el veneno, como en «Paralítico» (en el film lo tiene en su casa), que se pase una noche practicando la firma de su hijo para falsificarla y que Vicente, el hijo de la marquesa, muera por haber bebido los productos de belleza de su madre, entre otros detalles. Sin embargo, ninguno de estos hechos afecta al desarrollo de la historia.

Asimismo, otra diferencia que la novela guarda con el guion del filme es que en la primera, como es natural, el narrador introduce reflexiones y descripciones más extensas y exhaustivas –aunque los diálogos, coloquiales y fluidos como en el guion y en «Paralítico», siguen ocupando una parte considerable del texto–. Basta con ver cómo describe el guion el encuentro de Anselmo con sus amigos con discapacidad:

Frente a una parada de autobús, media docena de inválidos forman un corro con sus cochecitos. Son Perico, Pedro, Arsenio y Pepe, entre los treinta y los cuarenta años, y Julita y Faustino, éstos más jóvenes y novios formales. Julita peina a Faustino –impedido también de los brazos– [...] (Azcona, 1991, p.41).

Y cómo lo hace la novela:

[...] el de la visera se llamaba Perico, tenía un puesto de pescado en el Mercado de Maravillas y tocaba el violín que era un primor; el lazo de pajarita identificaba a Arcadio, rentista; la chica, Julita, salía de novia con Faustino, el muchacho del gorro de papel, un genio haciendo quinielas; el joven de las gafas de motorista, relojero de oficio y acordeonista por afición, era Pedro; Pepe, el barbilampiño, estudiaba electrónica por correspondencia y estaba a punto de hacerse una radio para oír los partidos de fútbol (Azcona, 2011, p.270).

Como puede leerse, las descripciones del guion actúan como acotaciones que se limitan a dar la información indispensable para caracterizar a los personajes –como su edad–; en cambio, la novela ofrece más rasgos, como su oficio y sus aficiones, aunque de su aspecto apenas dice nada. Sin embargo, hay que señalar que estos datos, al igual que las modificaciones sobre la acción ya anotadas, son innecesarios y poco importantes desde el punto de vista narrativo: esos intereses no se volverán a mencionar e incluso algunos de estos discapacitados no aparecerán en ningún otro episodio, por lo que resulta irrelevante conocer sus caracteres hasta en esos detalles. Así, la reescritura de esta escena, y de algunas otras, da lugar a una más amplia, pero que en lo esencial no difiere de lo que ya había expresado en el guion.



Esta versión, de todas las que escribió Azcona, es la que presenta un estilo más elaborado y en la que más se profundiza –aunque no demasiado– en la psicología del protagonista. Pero sigue conteniendo muchos de los rasgos de la escritura cinematográfica que ya tenía «Paralítico» y que dominan el guion: el predominio de descripciones visuales y de una acción exterior, la escasa caracterización psicológica y los diálogos frecuentes y ágiles.

## 7. Reflexiones en torno al guion de *El cochecito* como obra literaria

Hay académicos como Sánchez-Escalonilla (2001) y guionistas como Jesús Solera (2000) que defienden que el guion cinematográfico no es más que un instrumento de trabajo. Con ellos coincide Vanoye, quien señala que no es literatura porque tiene «una existencia y una función esencialmente prácticas», «se escribe y se lee desde la perspectiva imaginaria del filme» y «en general no se publica» (1996, p.19). Esta visión considera el guion cinematográfico como un manual de instrucciones que recoge la información necesaria para el rodaje y que no tiene autonomía, pues depende de la película que surge de él. A esto se le añade también su carácter efímero: «Un guión no existe, es solo una etapa de la película. Al final del rodaje, ese objeto efímero y paradójico va a parar a la basura» (Carrière, 1997, p.15).

Sin embargo, en las últimas décadas numerosos estudiosos han dedicado artículos y libros a demostrar que los guiones de cine deben considerarse como un género literario más, pues la obra, incluso si jamás se convierte en algo distinto del texto, ya existe en él. Tal como afirma Pollarolo (2011, p.291): «El guion como texto o práctica discursiva puede leerse, y por lo tanto estudiarse, con independencia de la película sin importar que esta haya sido o no realizada». En efecto, en el guion ya están presentes los elementos que constituyen el relato (el contenido de la historia, la estructura dramática, los personajes y los diálogos), lo que lo convierte en un texto narrativo con la peculiaridad de que, al igual que sucede con los guiones teatrales, está pensado para que sea representado, o en este caso filmado. Por ello, debe tener información útil para el rodaje, como la división en secuencias o escenas con «indicaciones de lugar, luz, personajes que participan, las acciones que se desarrollan en la locación determinada y la inclusión eventual de información sobre los movimientos de cámara, el tipo de plano y ángulo» (Pollarolo, 2011, p.294).

La mayor parte de las reflexiones de estos estudiosos que defienden el guion como obra literaria se puede aplicar al de *El cochecito*, aunque este es un caso particular por varios motivos. La versión que Azcona consideró definitiva no es la que se usó para el rodaje, aunque se acerca al guion literario original; como ya se ha mencionado, es «casi un relato» que se ha reelaborado para que coincida con la película. Así, hay un aspecto relevante que interviene en su reescritura: el tipo de lector al que está dirigido. El guion cinematográfico no está sujeto, por lo menos al principio, a una lectura

literaria. Sus potenciales lectores, como indica Adolfo Aristarain (1997), son productores que estén dispuestos a financiar la película, técnicos que tienen que fijarse en el tipo de iluminación que se requiere, vestuaristas que deben buscar la ropa adecuada, actores que lo necesitan para aprender los diálogos. Sin embargo, Azcona tuvo en cuenta otros lectores con esta versión, pues se dirigía a personas que disfrutaran de ella sin importar que hubieran visto o no la película.

Esto conlleva la modificación de algunos elementos y la inclusión de otros propios de la narrativa. El no poner las acotaciones en una tipografía especial (como la letra cursiva) o entre paréntesis las convierte en descripciones que pertenecen a una voz narrativa que, como ya se ha explicado en el apartado dedicado a la adaptación, es extradiegética. Del mismo modo, la reproducción de los diálogos no está precedida por el nombre del personaje que los dice, sino tal como se haría en los textos narrativos: el signo de puntuación de la raya introduce la intervención de cada interlocutor sin que se mencione su nombre, aunque puede haber un comentario posterior del narrador iniciado por un verbo de lengua (*decir, responder, preguntar, exclamar...*) o que sirva para indicar una acción que se realiza al mismo tiempo que el personaje habla. Ambos recursos se aprecian en este ejemplo: «–Se lo dije –responde Alvarez [*sic*] por su señorito–: donde comen trescientos comen trescientos uno. Hala –le rellena el vaso–, le pongo otro chupito, y se termina usted el venado» (Azcona, 1991, 73).

No obstante, hay otros elementos propios del guion de rodaje que siguen presentes en esta versión, como la división del texto en bloques y secuencias. En total, hay ocho bloques (del A al H), y cada uno contiene una serie de secuencias (entre tres y ocho en este caso). Cada cambio de secuencia implica un cambio de escenario, algo que se indica con un encabezado en que se especifica el número de esta y el lugar en que se desarrolla (aunque sin incluir información como si ocurre en interior o exterior o durante el día o la noche, necesaria para el rodaje). De esta manera, la estructura del bloque G es la siguiente:

#### Bloque G:

1. Museo del Prado
2. Garaje palacio de don Vicente
3. Jardín palacio de don Vicente
4. Calle casa de don Anselmo

Asimismo, el estilo del guion de *El cochecito* se ajusta al estilo que Viswanathan (1987) apunta como característico de estos textos. Se emplean casi en todo momento, excepto en los diálogos, los verbos en tiempo presente de indicativo con valor de instrucción, propio de las didascalias. Además, para acentuar aún más el carácter de acotación de estos párrafos –por lo general bastante breves–, lo más frecuente es que terminen en dos puntos para introducir a continuación los diálogos:

Y sujeta la silla mientras entre el ortopédico y Alvarez [sic] instalan en ella a Vicente:

[...]

El chófer del Rolls cierra la portezuela, y la marquesa se despide:

[...]

El automóvil arranca, pero el ortopédico sigue despidiéndose:

[...] (Azcona, 1991, p.60).

De esta manera, a pesar de que Azcona les haya dado una forma más propia de la narrativa, la mayoría de las indicaciones necesarias para crear el escenario y la ambientación y todas las referentes a la acción están en el texto. Del mismo modo, el estilo de un guion debe ser lo más «neutro» posible, es decir, tiene que evitar «las evaluaciones, las exclamaciones, repeticiones, metáforas y lenguaje figurado en general» (Pollarolo, 1997, p.294); en definitiva, no busca un estilo artístico, sino uno lo más objetivo posible, algo que refleja su cualidad de texto práctico. En el escrito de Azcona estas características están presentes, pues tanto los comentarios del narrador que se intercalan en los diálogos como las escuetas descripciones suelen eludir elementos subjetivos. Sin embargo, al ser esta una versión que no está pensada para el rodaje, el autor se toma más libertades a la hora de incluir algunos recursos literarios, sobre todo comparaciones, en especial aquellas que también animalizan a los personajes –«el anciano escapa como un conejo» (Azcona, 1991, p.97), «se abate sobre él como un halcón» (p.82), «va a la puerta como un toro» (p.91)–, e hipérbolos como la ya mencionada –«debe el anciano hacer un poco de alpinismo ante el montón de cascotes» (p.21)–. Del mismo modo, en ocasiones hay valoraciones subjetivas que no se podrían apreciar en la película –«es uno de ellos [de los paráliticos], aunque por el momento sólo en potencia» (p.81)–.

En algunos momentos ese narrador del guion se aventura a hacer conjeturas, como queda manifiesto cada vez que emplea la palabra «quizá» (o su variante «quizás»), rompiendo así con esa neutralidad. Aunque esta no aparece más que seis veces en todo el texto, sirve para demostrar que el narrador extradiegético no se limita a describir la escena con una objetividad absoluta y que tampoco posee una omnisciencia total; si así fuera, no necesitaría usar este adverbio de duda o probabilidad. De esta manera, se introducen en el texto oraciones que denotan la posibilidad de que su contenido sea cierto, pero sin demasiada seguridad, como: «Quizá Anselmo ha oído la última frase» (Azcona, 1991, p.42), «Alvarez [*sic*], quizás avergonzado» (p.112), «Lucas, quizá por ser un verdadero amigo» (p.113), «sentencia, quizá recordando una consulta anterior» (p.91). Además, en otro ejemplo que pertenece a la escena en que Anselmo le pide un aval al cuidador de Vicente para comprar el cochecito –«Alvarez [*sic*], quizá con la idea de distraer al sablista [Anselmo]» (Azcona, 1991, p.111)– el narrador utiliza un adjetivo coloquial, «sablista», que supone una evaluación, pues al escoger ese término da por hecho que el protagonista no tiene intención de devolver el dinero.

Asimismo, otra excepción a esta neutralidad en el estilo se encuentra en los diálogos, que constituyen la mayor parte del texto. En ellos Azcona trata de imitar el lenguaje coloquial, huyendo de complejas estructuras sintácticas o de un vocabulario rebuscado. Se trata, utilizando la terminología de Martín (2002), de *diálogos realistas* que buscan la simplicidad y la claridad, lo que los hace ágiles. Así, son frecuentes en ellos las oraciones entre signos de exclamación o de interrogación, así como las interjecciones (sobre todo «ah» y «ay»), las locuciones verbales coloquiales –como «que está [*sic*] cría come más que un sabañón» (Azcona, 1991, p.22)– y, en menor medida, los refranes –como «Se cree que todo el monte es orégano» (Azcona, 1991, p.112)–.

El guion se ha definido en ocasiones como «a story told in images» (Field, 1977, p.7), pues según algunos autores su principal cometido es evocar imágenes en la mente del lector. Pero también se puede afirmar que el género narrativo, en buena parte descriptivo, comparte ese mismo propósito, por lo que este no se debe considerar como un rasgo exclusivo del guion cinematográfico. De hecho, Viswanathan (1987) señala que las didascalias de los guiones suelen ser pobres en información visual; por lo

general, con apenas mencionar algunas características superficiales de la escena o de los personajes, el guionista ha establecido todos los elementos visuales de la secuencia. Por ejemplo, en *Otra vuelta en El cochecito* Azcona no dice más que lo siguiente de la habitación de Anselmo: «En la casa, un primer piso con balcones a la calle, el dormitorio de Anselmo es un poco el cuarto para todo» (Azcona, 1991, p.35). Así, el lector posee mucha libertad para imaginar la escena.

No obstante, a pesar de esa reflexión de Viswanathan, el lenguaje visual está presente en el texto. El guion recurre con cierta frecuencia a los verbos de percepción sensible (*ver, oír, escuchar, mirar*, etc.), ya que estos permiten incidir en la dimensión física de la escena en que se desarrolla la acción –siempre exterior y susceptible de ser descrita con facilidad–, como se aprecia en: «Apresurando el paso al oír las campanadas» (Azcona, 1991, p.21), «se extraña al ver al abuelo» (p.65) y «se han acercado a la puerta para mirar por una rendija» (p.119).

De acuerdo con todas las características del guion de *El cochecito*, se puede afirmar que el texto, si bien está relacionado con la película –algo inevitable, dado que Azcona lo escribió tras su visionado para que fueran lo más similares posible–, muestra independencia respecto a la obra fílmica. Esto queda de manifiesto no solo por poseer cualidades literarias propias tanto de un texto narrativo como dramático, sino por contener aspectos que no se pueden apreciar en la película, como las escasas ocasiones en que aparecen elementos subjetivos o los recursos estilísticos ya mencionados. Disfrutar de estos aspectos requiere una lectura del guion independiente del film, lo que lo convierte en una obra que tiene su propio valor artístico.

## 8. Conclusiones

La revisión de la historia del anciano que quiere un cochecito para disfrutar más de la vida y huir de la soledad se extendió por más de cuarenta años (empieza con el microrrelato «El señor que quería ser parálítico» –de 1957– y concluye con la novela *El cochecito* –de 1999–), pero, a pesar de ese largo periodo, se aprecia cómo el lenguaje cinematográfico predomina siempre en los textos de Azcona. Aunque al principio de su carrera no era aficionado a ir a proyecciones de películas, en sus cuentos anteriores a su experiencia de *El pisito* ya mostraba el estilo que se aprecia en «Paralítico», donde evita profundizar en la psicología de los personajes, se limita a ofrecer caracterizaciones esbozadas y se centra en la acción visual, es decir, en lo que puede trasladarse con facilidad a una película. Todas las versiones que siguieron a esta a lo largo de los años utilizaron esos mismos recursos, incluso la novela, donde la extensión le daba la oportunidad de realizar una introspección en la que, sin embargo, no quiso ahondar.

Es posible que este relato estuviera influido por un guion anterior –que Azcona no menciona–, pues ya había comenzado el rodaje de su adaptación cuando se publicó, y es así la manera en que empieza la compleja evolución del texto de *El cochecito*. En ella hay fases en que este no fue más que una herramienta de trabajo, aunque hay otras en que es indudable que consiguió autonomía respecto a la película y, por tanto, se trata de una obra literaria. Así, es posible apreciar dos tendencias distintas, señaladas por Pollarolo (2011): una que considera el guion «como la base mínima de algo vivo, algo nuevo que deberá ocurrir durante el rodaje» (Carrière, 1997, p.15-16), donde se incluye a Ferreri –que siempre estaba dispuesto a improvisar escenas o diálogos–, y otra que lo toma como un elemento esencial en que ya está expresada toda la historia –postura más cercana a la de Azcona–. La versión que se elaboró en la sala de doblaje sería, por tanto, una herramienta, ya que se escribió con un evidente sentido práctico. Azcona debía inventar los diálogos según las instrucciones del director de doblaje y no se pretendía crear nada nuevo, sino conseguir que las voces de los actores coincidieran con el movimiento de los labios.

No obstante, las versiones publicadas en la revista *Temas de cine* y en el volumen *Otra vuelta en El cochecito* se pueden considerar obras literarias. En la primera, como se ha explicado, hay exhaustivas descripciones que difícilmente pueden trasladarse con tanta precisión a la pantalla, sobre todo cuando se dispone de un

presupuesto bastante ajustado –que es el caso de *El cochecito*–; por otro lado, la segunda es un texto artístico por varios motivos. Azcona, tras un replanteamiento de la escritura cinematográfica que le hizo alejarse de sus convenciones, dio al guion una forma más propia de un relato o una novela que permite aplicar al mismo unas pautas narratológicas de análisis. De este modo, se puede afirmar que posee una voz narrativa extradiegética con un conocimiento omnisciente de la historia, a pesar de que en ocasiones muestre algunas limitaciones en este aspecto (como cuando emplea el adverbio «quizá»), y con una focalización cero. Sin embargo, esto no implica que haya perdido su condición de guion: las descripciones y los comentarios del narrador tienen las características de las acotaciones (uso del tiempo presente con valor de instrucción, descripción de acciones visuales o sensibles y ausencia casi absoluta de elementos pertenecientes a la psicología de los personajes).

El tipo de lector al que está dirigido –alguien que busque disfrutar de un texto literario, y no un profesional del cine– también supone otro aspecto a favor de esta idea, así como su publicación en un volumen dedicado al mismo, que demuestra la intención de Azcona de crear una obra independiente de la película. Además, este proceso de reelaboración equipara al escritor riojano con cualquier otro autor, del género que sea, empeñado en perfeccionar su estilo. Su preocupación por alcanzar un buen texto se aprecia no solo en las versiones narrativas de la historia, sino también en los distintos guiones, sobre todo en el publicado en *Otra vuelta en El cochecito*. Esta consideración los convierte en textos autónomos que exigen un estudio crítico y un tratamiento editorial igual a los que reciben los que se adscriben a los géneros literarios tradicionalmente aceptados. Del mismo modo, Azcona merece ser reconocido como un autor en su faceta de guionista: la búsqueda continua de un texto de mayor calidad le lleva desarrollar una expresión muy personal donde combina recursos narrativos y otros característicos del lenguaje cinematográfico. Incluso puede afirmarse que es el «coautor» de la película, pues, aunque no participó en su dirección, esta no hace más que manifestar una visión de la vida y de la vejez que surgió de la mente de Azcona y que este plasmó en el texto. El resto del equipo, desde los técnicos y los productores hasta Ferreri, no hizo más que interpretarlo.

Aunque Azcona solo ha tenido prestigio en el mundo del cine, es necesario que la crítica literaria se replantee el verdadero significado de su obra e incluirlo entre los escritores más relevantes de su generación, la del 50. Autores como Josefina Aldecoa



escogieron algunos de sus cuentos para publicarlos en antologías representativas de ese grupo (Macciuci, 2001) y Torrente Ballester lo menciona en su libro *Panorama de la literatura española contemporánea* entre los nuevos nombres de la novela de los años 50<sup>12</sup>, lo que supone el reconocimiento de por lo menos parte de los escritores de ese periodo; además, directores como Fernando Trueba se esforzaron por que sus guiones se consideraran como un ejemplo de la mejor literatura de esa época<sup>13</sup>. Esta reivindicación de los escritos de Azcona está justificada por numerosas razones, ya que se insertan en la corriente realista de los años 50 y 60. De hecho, muchos de los rasgos predominantes de esa narrativa indicados por Buckley, G. de Nora, Gil Casado y Sobejano (2004) están presentes en la mayoría de las obras de Azcona, incluyendo el guion de *El cochecito*, como: la intención del autor de mostrar la soledad social de su época para clarificarla, ofrecer detalles testimoniales que se refieren a aspectos injustos o indeseables de la sociedad y el predominio de personajes humildes.

En definitiva, el análisis del guion de *El cochecito* revela no solo que se trata de una obra literaria sometida a la corrección constante de un autor exigente consigo mismo y que actualiza la amplia tradición del humor negro español y del esperpento, sino que es imprescindible cambiar la manera de acercarse a este tipo de escritos para que terminen teniendo presencia en los estudios literarios. No se puede negar que el guion es una creación artística que supera con creces la mera concepción de «manual de instrucciones» y que, además de contar con una voz narrativa, contiene muchos rasgos propios de los guiones técnicos (la división en bloques y secuencias, el carácter de acotación de la gran mayoría de descripciones, etc.), lo que lo convierte en una narración cuyo lenguaje está influido de un modo determinante por el cine. Así, a pesar del tratamiento injusto que la crítica ha dado a Azcona, este merece por su trabajo como guionista formar parte del canon de su generación y ser estudiado como uno de los más destacados narradores españoles del siglo XX.

---

<sup>12</sup> «Rafael Azcona es el más popular de los humoristas jóvenes, y algunas de sus novelas han sido llevadas al cine» (Torrente Ballester, 1965, p.541).

<sup>13</sup> «Creo que Rafael ha hecho la mejor literatura producida en nuestro país en los últimos cuarenta años del siglo XX» (Trueba, 2000, p.55).

## 9. Bibliografía

Aristarain, A. (1997). «La intuición del relato». En D. Oubiña y G. Aguilar (comps.), *El guion cinematográfico* (pp. 153-172). Buenos Aires: Paidós.

Azcona, R. (1956). *Los muertos no se tocan, nene*. Madrid: Taurus.

Azcona, R. (1991). *Otra vuelta en El cochecito*. Logroño: Biblioteca Riojana.

Azcona, R. (2003). *El cochecito. Guión cinematográfico*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cochecito-guion-cinematografico-multimedia--0/>

Azcona, R. (2008). *Pobre, Paralítico y Muerto*. La Coruña: Ediciones del Viento.

Azcona, R. (2011). *Estrafalario*. Madrid: Alfaguara.

Azcona, R. (2014). *¿Son de alguna utilidad los cuñados?* Logroño: Pepitas de Calabaza.

Buckley, R., G. de Nora, E., Gil Casado, P., Sobejano, G. (2004). «Caracteres de la novela de los cincuenta». En F. Rico y D. Ynduráin (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980* (pp. 410-427). Barcelona: Crítica.

Buñuel, L. (1971). *Viridiana*. México D. F.: Ediciones Era.

Buñuel, L. (2008). *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo. Recuperado de: [https://monoskop.org/images/b/bd/Bunuel\\_Luis\\_Mi\\_ultimo\\_suspiro.pdf](https://monoskop.org/images/b/bd/Bunuel_Luis_Mi_ultimo_suspiro.pdf)

Cancio Fernández, R. C. (2011). *BOE, cine y franquismo. El Derecho Administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

Carrière, J. C. (1997). «Una novela de aprendizaje». En D. Oubiña y G. Aguilar (comps.), *El guion cinematográfico* (pp. 15-31). Buenos Aires: Paidós.

Catalá, G. (2010). *El desafío de Films 59*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Collado Vázquez, S., Cano de la Cuerda, R., Jiménez Antona, C., Muñoz Hellín, E. (2012). «Deficiencia, discapacidad, neurología y literatura», *Revista de Neurología*, 55 (3), 167-176.

Colmenero Martínez, R. (2014). «Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto», *Historia Actual Online*, (35), 143-151.

Conte, R. (20 de noviembre de 1999). «Historias para una resurrección». *ABC*. Recuperado de: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural-1999/11/20/012.html>

Couto Cantero, M. P. (2001). *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el Cine: El malvado Carabel*. La Coruña: Universidad de La Coruña.

Cruz, J. (1999). *El peso de la fama*. Madrid: Aguilar.

Deltell Escolar, L. (2012). «El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri. Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante». En F. García Serrano (coord.), *Rafael Azcona: escribir el cine* (pp. 1-19). Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/15639/>

Eyler, J. R. (2016). *Disability in the Middle Ages: Reconsiderations and Reverberations*. Farnham: Routledge.

Fernán-Gómez, F. (20 de enero de 1987). «Pobres y ricos». *El País Semanal*.

Field, S. (1977). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nueva York: Dell.

Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Gómez Rufo, A. (1990). *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Madrid: Temas de Hoy.

Jiménez Acevedo, L. A. (2014). *La discapacidad en el cine en 363 películas*. Madrid: Fundación ONCE.

- Jordán, R. (1960). «Noticias fuera de Campo», *Film Ideal*, (55-56), 28.
- Le Goff, J. (1999). «La risa en la Edad Media». En J. Bremmer y H Roodenburg (eds.), *Una historia cultural del humor* (pp. 41-54). Madrid: Sequitur.
- López Cruces, A. J. (2004). «Introducción». En A. J. López Cruces (ed.), *La risa en la literatura española* (pp. 7-36). Alicante: Aguaclara.
- Macciuci, R. (2001). «Antes que el guión. Sobre estrafalario/1 de Rafael Azcona». *Olivar*, 2 (2), 77-102.
- Martialay, F. (1961). «Las matemáticas del Cine Español en 1960», *Film Ideal*, (76), 17-18.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Pérez Turrent, T., y De la Colina, J. (1999). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- Pirraglia, E. (2002). *Valle-Inclán y su macrotexto literario*. Uruguay: Ediciones Trilce.
- Pollarolo, G. (2011). «El guion cinematográfico, ¿texto literario?», *Lexis*, 35 (1), 289-318.
- Pruneda, J. A. (1960). «Una entrevistada con Rafael Azcona, guionista de *El cochecito*», *Film Ideal*, (49), 7.
- Ríos Carratalá, J. A. (2009). *La obra literaria de Rafael Azcona*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rodero, J. A. (1981). *Aquel «nuevo cine español» de los 60*. Valladolid: Semana Internacional de Cine, D.L.
- Roncero López, V. (2010). *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Sabín Rodríguez, J. M. (2002). «La cinematografía española: Autarquía y censura, 1938-1945», *Cuadernos Republicanos*, (50), 141-161.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

Sánchez, B. (1991). «*Souvenirs de El cochecito* (varia documental)». En B. Sánchez (ed.), *Otra vuelta en El cochecito* (pp. 131-232). Logroño: Biblioteca Riojana.

Sánchez, B. (2006). *Rafael Azcona: hablar el guión*. Madrid: Cátedra.

Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.

Solera, J. (2000). «La escritura del guión». En J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión: 2º seminario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-guion--0/html/>

Torrente Ballester, G. (1965). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Toubiana, S. (1997). «Entretien avec Rafael Azcona», *Cahiers du Cinéma*, (515), 22-29.

Trueba, F. (2000). «Trabajando con Rafael». *Nosferatu. Revista de cine. Número monográfico: Rafael Azcona*, 33, 53-55. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/azcona/truebaTrabajando.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/truebaTrabajando.shtml)

Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.

Villanueva, D. (1992). «Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema». En D. Villanueva (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990* (pp. 3-53). Barcelona: Crítica. 3-53.

Viswanathan, J. (1987). «Une histoire raconté en images?». *Études française*, 22 (3), 71- 81.

Ziomek, H. (1983). *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá.

## 10. Filmografía

*El cochecito* [película]. Ferreri, M. (director), y Portabella, P. (productor). (1960). España: Films 59.

*L'Âge d'Or* [película]. Buñuel, L. (director), y Noailles, C. de (productor). (1930). Francia: Vizconde de Noailles.

*Los olvidados* [película]. Buñuel, L. (director), y Dancigers, O. (productor). (1950). México: Ultramar Films.

*Viridiana* [película]. Buñuel, L. (director), y Alatríste, G. (productor). (1961). España: Films 59 / UNINCI / Producciones Alatríste.

## **11. Anexos**

### **Anexo 1**

#### **Documento 1. Breve semblanza de Rafael Azcona**

Rafael Azcona es reconocido como uno de los grandes guionistas españoles; sin embargo, su obra literaria, en la que se encuentra la base de su escritura cinematográfica, apenas ha despertado el interés de la crítica hasta hace poco. Esta inmerecida desatención se puede explicar por el desdén con el que los académicos han dejado de lado la literatura humorística y la que se aleja del canon y, también, por la poca intención que tenía el autor de promocionarse en el mundo editorial. No obstante, en los últimos quince años no solo se han reeditado la mayoría de sus novelas y relatos, sino que también se han realizado estudios relevantes sobre sus escritos no cinematográficos. Así, poco a poco se ha ido recuperando a Azcona como una figura representativa de la literatura contemporánea española, algo en lo que coinciden críticos como Carratalá (2009), Conte (1999) y Cruz (1999), entre otros. Todos ellos están de acuerdo en que sus narraciones y guiones constituyen unos textos indispensables tanto para conocer la sociedad del franquismo como para indagar en las miserias morales y físicas de los españoles de la época, muchas veces de carácter universal.

Este escritor nació en Logroño, La Rioja, el 24 de octubre de 1926. Fue en las publicaciones periódicas de esa ciudad donde comenzó a darse a conocer con relatos y poemas, marcados estos últimos por la tristeza, el dolor emocional y el hastío provincial, rasgos de una sensibilidad juvenil que contrastan con el humor que practicó después (Carratalá, 2009). A los 24 años, movido por el deseo de hacerse un hueco en el panorama literario nacional, se instaló en Madrid, donde durante los primeros meses llevó una vida bohemia, a veces llegando incluso a sufrir penurias, y ocupó el puesto de contable en una carbonería. Para integrarse en los círculos artísticos de la ciudad, participó en las tertulias de los cafés, especialmente el Varela y el Comercial, y colaboró con algunas revistas de la capital, como *Arquero de poesía*, *Arte y Hogar* y, sobre todo, *La Codorniz* –fundada por Miguel Mihura y dirigida entonces por Álvaro de Laiglesia–, que desde 1952 hasta noviembre de 1958 contó con él. Tanto en los poemas, los chistes gráficos, los relatos y otros textos que publicó ahí se observa el origen del humor negro y absurdo que continuaría utilizando en su producción cinematográfica y literaria (Carratalá, 2009). Entre los personajes que creó en esta revista, el más memorable de

todos es sin duda el Repelente Niño Vicente, un muchacho serio y pedante que aprovecha cualquier oportunidad para mostrar sus conocimientos. Su popularidad fue tal que se editaron dos libros dedicados a él: *Vida del Repelente Niño Vicente* (1955) y *Chistes del Repelente Niño Vicente* (1957).

A lo largo de esta década de 1950 escribe sus primeras novelas, antes de que su trabajo como guionista le hiciera abandonar esta faceta, que no recuperó hasta cuarenta años más tarde para revisarlas y preparar una nueva versión de las mismas. Durante esa época publicó: *Cuando el toro se llama Felipe* (1956), de tema taurino; *Los muertos no se tocan, nene* (1956), en que ya expresa su peculiar visión sobre el comportamiento grotesco de los vivos en torno a los que acaban de fallecer; *El pisito. Novela de amor e inquilinato* (1957), donde refleja, entre otros, el problema de la escasez de vivienda; *Los ilusos* (1958), que recoge muchas de sus aventuras durante su etapa bohemia; *Pobre, Paralítico y Muerto* (1960), tres relatos con protagonistas marginados o ignorados por sus allegados y la sociedad; *Los europeos* (1960), su novela más elaborada; y una autobiografía, *Memorias de un señor bajito* (1960). También, presionado por las estrecheces económicas, escribió bajo el pseudónimo de Jack O'Relly cinco novelas de aventuras y amor, muy populares entonces, publicadas en una colección de venta en quioscos: *Amor, sangre y dólares* (1954), *Siempre amanece* (1954), *La hora del corazón* (1957), *Quinta avenida* (1957) y *La vida espera* (1958). Se trata, sin embargo, de novelas comerciales, sin calidad artística, que publicó solo con la intención de ganar algo de dinero.

Trabajando en *La Codorniz*, Azcona recibió una llamada del director italiano Marco Ferreri, quien le pidió su colaboración para llevar al cine su novela *Los muertos no se tocan, nene*. Aceptó, a pesar de no ser en aquel tiempo un aficionado al cine y desconocer el modo en que se trabaja en las películas, y así comenzó la trayectoria cinematográfica de este escritor. Aunque ese proyecto jamás se realizó por considerarlo la censura inmoral y sin interés fílmico o comercial (Deltell, 2012), Ferreri y Azcona sí consiguieron adaptar *El pisito* y el relato «Paralítico» (que como película, tal como hemos dicho, tuvo por título *El cochecito*), con bastante éxito de crítica. A partir de entonces, se sucedieron los proyectos en distintos países (sobre todo Italia y España, en ocasiones Francia) con directores como Ferreri, Luis García Berlanga, Alberto Lattuada, Juan Estelrich, Carlos Saura, Fernando Fernán-Gómez, José Luis García Sánchez, Fernando Trueba, etc. Por otro lado, también adaptó para al teatro cuatro obras literarias



entre 1989 y 1998 –destacan *Memorias de Adriano* y el *Quijote*, esta última junto con Maurizio Scaparro– y participó en la escritura de la miniserie de seis capítulos *Los desastres de la guerra* (1982-1983) y en los guiones de dos capítulos de *La mujer de tu vida* (1989 y 1992), ambas emitidas en Televisión Española; además, adaptó al formato del telefilm su obra teatral basada en el *Quijote*. De este modo, participó en la escritura de alrededor de cien películas –Sánchez (2006) recoge 98 títulos–, convirtiéndose en uno de los guionistas más prolíficos del cine español.

Su deseo de privacidad y la falta de reconocimiento generalizada hacia el trabajo de guionista hicieron que, hasta la década de 1990 –cuando la reedición de sus novelas le obligó a conceder entrevistas y hacer apariciones públicas–, fuera un desconocido para el gran público. El 24 de marzo de 2008, tras haber obtenido a lo largo de su vida muchos de los más prestigiosos premios cinematográficos (la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1964, el Premio Nacional de Cinematografía en 1982, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1994, siete premios Goyas y el Oscar y el BAFTA por *Belle Époque*, entre otros), murió a los 81 años en Madrid.

## Anexo 2

### 51.- TRASTIENDA ORTOPEDIA. - INTERIOR. DÍA.

El coche está siendo aprovisionado de gasolina por ISIDORO. EUSEBIO, en la cocina de gas, prepara la comida. En el escritorio, vigilado por DON PEPPINO, DON ANSELMO firma unas letras. Al lado, los cinco billetes de mil pesetas.

Cuando DON ANSELMO ha firmado la última letra, DON PEPPINO, con gesto de croupier, recoge el dinero y los documentos y estrecha la mano de DON ANSELMO, sacándolo hacia el coche, resplandeciente.

DON ANSELMO: Entonces, ¿ya está?

DON PEPPINO: Todo en orden... El coche es suyo...

ISIDORO sale, ya aprovisionado el coche, y al coche se acerca DON ANSELMO, hasta acariciarlo con ternura.

DON PEPPINO: Hala, siéntese...

DON ANSELMO está pensativo...

DON ANSELMO: El caso es que...

EUSEBIO, que lagrimea cortando cebolla.

EUSEBIO: Don Peppino...

DON ANSELMO sigue pensando.

DON PEPPINO: ¿Qué pasa? ¿Por qué lloras?

EUSEBIO: La cebolla... A ver si está bien picada, que luego usted...

DON PEPPINO la mira y aprueba con la cabeza. Levanta la tapa del puchero, airea el vapor con la mano y huele.

DON PEPPINO: Bien, Eusebio, bien... Vas progresando...

DON PEPPINO mete una cuchara y prueba. A DON ANSELMO.

...En su punto...¿Quiere usted comer conmigo, para celebrar la compra? Es un plato de mi tierra...

DON ANSELMO sale de su ensimismamiento.

Figura 1 (Sánchez, 1991, p.197).

Este fragmento corresponde a una de las secuencias que, aunque aparecieron en la revista *Temas de cine*, no se llegaron a rodar. En este caso, la explicación más probable de que esto ocurriera es que no se trata de una escena que influya en el desarrollo de la historia y, por lo tanto, es prescindible. Así, se consigue que la película tenga un carácter menos fragmentario y más unidad narrativa.

FUNDE EL NEGRO.

18. PLATAFORMA AUTOBÚS DOS PISOS. EXTERIOR DÍA.

El autobús rueda por Madrid. En la plataforma, cargado con su paquete y aferrado a la barra, DON ANSELMO habla con DON LUCAS y con PERICO, que siguen al autobús en sus cochecitos.

DON ANSELMO: Entonces... Espera... Entonces, yo...  
DON LUCAS, contrariado:  
DON LUCAS: Tú, hasta el final del trayecto... Nosotros te esperamos allí, pesado.  
DON ANSELMO: Pero, ven conmigo, hombre... A mí me da vergüenza llegar solo... A lo mejor se te pincha una rueda...  
PERICO: No se pincha nada... Usted, al final del trayecto, tranquilo, que todos somos amigos...

El autobús llega a una parada, y DON LUCAS y PERICO aprovechan para escapar.

DON LUCAS: Bien, hasta luego...  
DON ANSELMO grita:  
DON ANSELMO: ¡Lucas! ¡Lucas!

El COBRADOR aparece en la plataforma y se enfrenta con la «cola». En ella están UNA SEÑORA GORDA, UN VENDEDOR DE CAMELOS, DOS HOMBRES DE NEGOCIOS, UNA MUJER con VARIOS NIÑOS.

....¡Lucas!

El COBRADOR se apea para ayudar a salir a la SEÑORA GORDA. A DON ANSELMO...

COBRADOR: Usted, el del paquete... Suba arriba de una vez, que hay plazas...

DON ANSELMO se resigna y sube. La SEÑORA GORDA es elevada hasta la plataforma.

SEÑORA GORDA: ¡No, yo arriba no, que me quedo encajada!

El VENDEDOR DE CAMELOS y la MUJER con los NIÑOS arrollan a la SEÑORA GORDA.

VENDEDOR DE CAMELOS: Venga, señora... Tome un taxi si quiere ir cómoda...

Figura 2 (Sánchez, 1991, p.192).

Al igual que la anterior, esta secuencia no se rodó, a pesar de aparecer en *Temas de cine*. Al tener Azcona y Ferreri un presupuesto muy ajustado, es posible que decidieran prescindir de ella por el elevado número de secundarios que requería (ocho como mínimo) y por ser una escena cómica pero irrelevante desde el punto de vista narrativo.



Figura 1. *Boletín Oficial del Estado* de 27 de marzo de 1937, número 158.

Esta publicación oficial, que contiene la orden «Creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña», supone la instauración de la censura en el cine.



Figura 2 (Sánchez, 1991, p.183).

Este fotograma, que se publicó en la revista *Temas de cine* acompañando al guion de *El cochecito*, demuestra que el final que los censores no permitieron –donde Anselmo, al regresar a su vivienda para evitar la tragedia, encuentra cómo unos enfermeros sacan del edificio los cuerpos de sus familiares, de Álvaro y de la criada– se rodó. Por ello, cabe pensar que la censura actuó al ver la copia estándar de la película y no al leer el guion.

## Anexo 4

### Documento 1. Primera secuencia del guion de *El cochecito* (Sánchez, 1991, p.21-22)

#### 1. BARRIO DE CHAMBERÍ EN MADRID

Finales de un invierno de los años cincuenta.

Don Anselmo –el *don* le viene de su condición de funcionario de la administración civil, jubilado–, un setentón pulcro y simpático, sale de su casa muy abrigado y ensombrerado, con un ramo de crisantemos al brazo y muchas prisas. Apresurando el paso al oír [*sic*] las campanadas de una iglesia cercana, comienza a sortear los obstáculos que salpican las populosas calles de su céntrico barrio: obras municipales, carga y descarga de reses en canal ante una carnicería, puestos de castañas y de chucherías, amas de casa cargadas con sus bolsas, perros sin collar levantando la pata, y para colmo, una larga fila de peones con sentido del humor se atraviesa en su camino: llevando en la cabeza unas tazas de inodoro como si fueran cascos guerreros, embrazan sus tuberías a manera de lanzas y desfilan silbando marcialmente la *Marcha del Río Kwai*.

El jubilado tiene tiene [*sic*] mucha prisa, ello es evidente, pero también está claro que se trata de una persona de bien: un ciego pretende cruzar una plaza y golpea rabiosamente el bordillo con su bastón sin que nadie le haga caso, y a pesar de sus prisas. Anselmo retrocede para tomarlo del brazo. Por desgracia para ellos, apenas se lanzan a la calzada el semáforo pasa del ámbar al rojo, y el asustado invidente y el temerario lazarillo, aturcidos por los golpes de freno y de claxon, provocan con sus contrapuestas indecisiones un embotellamiento en la riada de vehículos.

Muy cerca ya de su destino, todavía debe el anciano hacer un poco de alpinismo ante el montón de cascotes sacados de una zanja, pegar un salto circense para evitar a un motocarro que se le viene encima y, finalmente, quebrar como un banderillero al alocado ternerillo que sale de una vaquería conducido por un tratante.

Y en esa vaquería, decorada su fachada con motivos agropecuarios, entra Anselmo echando el bofe.

**Documento 2. Fragmento inicial del capítulo I del relato «Paralítico»  
(Azcona, 2008, p.75-76)**

El anciano paralítico don Lucas, apenas llegó su amigo, se puso a dar saltos en su butaca:

–¡Venga, hombre, que te estaba esperando como a agua de mayo! Hala, hala, que me bajen a la calle. ¡Lucas, Fermín! ¡Que ya ha venido don Anselmo!

Llegaron los hijos de don Lucas:

–Ahora, papá, ahora. Petra está sacándole el brillo.

–¿La has visto, Anselmo? Una maravilla, de verdad.

Don Anselmo se acariciaba la recortada barbita, pensativo:

–No sé, no sé... A mí eso del motor me parece peligroso. A nuestra edad nunca se sabe...

–¿Peligroso? –don Lucas se había enfadado–. ¡Que te digan, que te digan mis chicos cómo la manejo! Bueno, pero ¿la traéis o no?

Los hijos de don Lucas entraron en la sala empujando una silla de impedido. Nueva, resplandecientes sus níqueles, terso y brillante del hule del asiento, con su farol y su motorcito, la silla era en verdad una preciosidad.

–¿Eh? ¿Qué te parece? Hala, montadme, montadme.

Con cariñosa y quizás divertida solicitud, sus hijos le acomodaron en el cochecito. El júbilo de don Lucas inundó la habitación:

–¡Más cómoda que una butaca! Y, mira, Anselmo, mira si es fácil de manejar.

Comenzó a mover la dirección de un lado a otro, tocó la bocina, oprimió las palancas de los frenos.

–¿Eh? ¿Qué te parece? Ya no te tengo envidia, Anselmo. Ya verás, ya verás ahora en la calle. Hala, hijos, vamos abajo.

Lucas y Fermín levantaron en vilo la silla, y don Anselmo se inquietó:

–Pero ¿no es mejor que bajéis primero una cosa y después la otra?

–¡Ja! Yo ya no soy una cosa, Anselmo.

–Perdona, no he querido decir eso. Es que, no sé, me da miedo que tengamos un disgusto sin salir de la casa. Las escaleras son muy traicioneras, Lucas, y a nuestros años...

–Nada, hombre, nada. ¿No ves que es de aluminio? No pesa nada, ¿verdad, hijos? Ya te digo, todo aluminio.