



## Dispositivos técnicos y técnica estrafalaria.

### Los arte-factos del mundo Azcona<sup>1</sup>

Raquel Macciuci

Universidad Nacional de La Plata

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

[raqma@speedy.com.ar](mailto:raqma@speedy.com.ar)

#### Resumen

Las historias escritas o filmadas creadas por Rafael Azcona están sembradas de una serie de innumerables dispositivos técnicos –artesanales o industriales– de extraña factura que adquieren relevancia propia debido a su función en la creación de los ambientes o en la composición de los personajes. Su recurrencia y analogía, dentro de la variación, a lo largo de la fecunda producción del guionista riojano permite hablar de una poética de los objetos de la que a su vez, se desprende una reflexión aguda y desprejuiciada de las relaciones entre el arte, la técnica y la artesanía en el mundo ultratecnológico del último medio siglo.

*Palabras clave: Ortega y Gasset - Simondon - cine - arte - técnica*

#### Enseres, objetos y vehículos firmados <sup>2</sup>

Hay un "universo Azcona", una peculiar construcción de mundo que identifica su obra narrativa y las películas basadas en sus guiones. Tras su discreta labor, presente tras la firma de directores muy diversos, emergen motivos conductores que atraviesan el tiempo e incluso constituyen una herencia en la que beben las nuevas generaciones del séptimo arte. Una de las señas de identidad del cine de cuño azcontiano radica en la peculiar presencia de llamativos objetos de extraña factura, susceptibles de ser inscriptos en la estética del grotesco sin dejar de ser por ello dispositivos técnicos que coexisten con distintos aparatos más sofisticados de la modernidad tecnológica.<sup>3</sup> Unos y otros abandonan el adocenamiento de los

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto "Memoria histórica y representación del pasado reciente en la narrativa española contemporánea" bajo mi dirección y acreditado ante el Programa de Incentivos a la investigación y ante la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (FONCyT).

<sup>2</sup> Agradezco a Facundo Tomás sus libros y conversaciones sobre las relaciones entre el arte, la técnica y la industria; y a Wolfram Nitsch el marco conceptual que brindó en su seminario "Literatura y medios: contactos con el teatro, el cine, la fotografía y la música", dictado en Universidad Nacional de La Plata en septiembre de 2006.

<sup>3</sup> Prefiero el concepto dispositivo y no objeto porque hace alusión no solo a la base material sino también



productos industriales y se cargan de un significado en línea con la historia narrada. Materializados en flamantes teléfonos, costosos automóviles, novedosos televisores, ordenadores, trituradoras de papel (inolvidable la de *Adiós con el corazón* por formar parte, junto con una rata enjaulada, de los utensilios básicos de un empresario mafioso). Los numerosos objetos, difíciles de abarcar y describir, lejos de ser elementos decorativos o secundarios, son fundamentales para la construcción de una atmósfera y la composición de los personajes, sean estos individuales o colectivos. Su presencia, características y continuidad en el cine azcontiano autorizan a hablar de una poética de los objetos.<sup>4</sup>

En 1999 Rafael Azcona tituló *Estrafalario/1* el volumen que reunía 3 de los relatos <sup>5</sup> – *nouvelles* sería el término más exacto– más significados de su primera época, pre o *circa* cinematográfica. La barra seguida del número uno anunciaba una continuidad que luego no tuvo lugar (aunque se reeditaron otras ficciones del mismo período, no se integraron en la frustrada serie).

Sin embargo, ‘Estrafalario’, el encabezamiento elegido por Azcona después de una larga y fecunda trayectoria, no parece ser fruto de una inspiración repentina, por el contrario, se expande por sobre toda su obra e ilumina su personal universo narrativo.

‘Estrafalario’ proyecta más de un sentido sobre el conjunto de las narraciones compiladas. Según el diccionario de la RAE, significa en primer lugar, ‘desaliñado en el vestido o en el porte’; también ‘extravagante en el modo de pensar o en las acciones’. Si bien el título del libro parece hacer referencia a los rasgos y actitudes de los personajes, porque sin duda son estrafalarios, desaliñados y realizan acciones desusadas y sorprendentes las criaturas azcontianas, el singular –estrafalario y no estrafalarios– añade la acepción de ‘repertorio’, ‘colección’, insertando el término en el paradigma de ‘bestiario’, ‘muestrario’. ‘Estrafalario’ además pertenece al campo semántico de ‘estrabótico’, ‘ridículo’, ‘grotesco’, ‘esperpento’ (los sinónimos que arroja la utilísima herramienta del Word es bien ilustrativa: la entrada proporciona alrededor de 20 términos del orden de lo esperpéntico e irrisorio). Si se unen los tres sentidos más evidentes: ‘seres desaliñados y de conductas inusuales’, más ‘colección’,

---

a una serie de funciones y cometidos en un campo atravesado por las fuerzas y tensiones del poder, según la noción básica apuntada por Foucault. Añado el adjetivo especificativo porque se ha puesto el foco en aquellos dispositivos que son consecuencia de actos técnicos, en el sentido orteguiano. En síntesis, el trabajo se centra en lo objetos tangibles, que resultan de una manufacturación destinada a darles una función instrumental. No obstante, cabe consignarse que el cine de Azcona ofrece una materia muy rica para analizar la operatoria de los dispositivos en el sentido de redes de influencia o control que influyen en la conducta de los seres vivientes.

<sup>4</sup> Y constituye una hipótesis de metodológica para discernir el *continuum* del sello del guionista de las diferentes marcas y estilos de los directores con quienes ha trabajado.

<sup>5</sup> “Los muertos no se tocan, nene”, “El pisito”, “El cochecito”.



más 'esperpento', se observa que Azcona se sitúa en el camino de la fecunda tradición satírica española, revitalizando prácticas que según han señalado distintos especialistas, lo conectan con Quevedo, Valle Inclán, Arniches.

Constituye una clave de lectura más puntual el recuerdo del Don Estrafalario de *Los cuernos de don Friolera*, portavoz, en esta obra, de la poética esperpéntica en estampa y palabra: su figura, la heterodoxia y la posición estética que declara dialogan sin dificultad con las criaturas de Azcona. Recordemos: Don Estrafalario es “un espectro con antiparras y barbas”, “clérigo hereje que colgó los hábitos en Oñate” (Valle Inclán, 1986: 66).<sup>6</sup>

Recogiendo la red de asociaciones ('desaliño', 'esperpento' 'bestiario') que rodea al término, se observa que *Estrafalario* /1 desde el título guía al lector hacia una estética, el grotesco, y hacia una genealogía literaria, la de las colecciones de rarezas.

La suma de anomalías no se detienen en el rasgo, + *humano*. Los personajes, los relatos y las películas de Azcona quedarían mutilados –el término que he elegido no es en absoluto casual, como se verá– si se desvinculan del abigarrado repertorio de objetos extraños y desopilantes que nunca faltan en su mundo ficcional. Algunos de estos objetos se vuelven protagonistas, casi a la altura de los personajes principales, como sucede en *El cochecito*, ejemplo sin duda paradigmático. Como se recordará, la historia gira alrededor de una silla de ruedas con motor que provoca el deseo de un anciano que quiere integrarse al mundo de sus amigos lisiados a pesar de no ser él mismo un impedido. El motivo del incapacitado, con silla de ruedas al fondo reaparece años después en *El jardín de las delicias*.

Pero también son actantes principales el tenebroso maletín que atraviesa la acción de *El verdugo*, la muñeca sintética de *Tamaño natural*, el medio de transporte de fabricación austrohúngara en *Se vende un tranvía*. Los objetos desopilantes pueblan las películas azcontianas y les dan un sello inconfundible, mas evidente en los films de guión original que en las adaptaciones, aunque aún en estas no faltan. Algunos son tan característicos que podrían conformar subespecies, como los sanitarios y adminículos destinados a la deyección y lo bajo corporal: orinales, mingitorios, excusados, inodoros (o *wáteres*). La historia de Plácido comienza en un retrete público (“quiosco evacuatorio”), y hasta existe una película, *El ana-*

---

<sup>6</sup> El rastreo de las manifestaciones estéticas de este personaje valleinclanesco arrojaría notables confluencias con el arte azcontiano, pero también importantes divergencias. No es posible realizarlo en este breve espacio, pero vale la pena transcribir algunos manifiestos programáticos del autor de las “sonatas” puestos en boca de Manolito y Don Estrafalario que podrían pertenecer al escritor riojano: “Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante”, “La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted”; “Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa”; “¿No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Kaiser?”. (Valle-Inclán, 1986: 68,69 -173)



*coreta*, que transcurre en un cuarto de baño; todo alimenta un registro carnavalesco que aborda lo escatológico, rompe tabús y recuerdan el fondo animal de la naturaleza humana.

Otra subespecie de notoria gravitación es la constituida por artefactos relacionados con las pompas fúnebres –la muerte y el boato que la rodea son motivos muy recurrentes en sus primeros trabajos. Emparentada con los transportes funerarios se inscribe la colección especialmente nutrida de vehículos, ostentosos o estrambóticos, en que se desplazan los personajes, prolongación de sus regaladas o sufridas existencias. Es en este sentido emblemático, como bien lo ha señalado Ríos Carratalá (1997), el motocarro, entre automóvil y motocicleta, que conduce Plácido en la película que lleva su nombre<sup>7</sup>. Un vehículo también indeterminado utiliza en *El pisito* el señor Esparragal, dueño de Higalmendra, la golosina indigerible que produce su pequeña industria de pomposo nombre. En *¡Ay, Carmela!*, el camión de los cómicos es una suerte de carromato, vivienda, camerino que lleva a los protagonistas a la perdición pero también sirve de salvoconducto a Paulino y Gustavete. Muchos años después, el bienestar español del siglo XXI le permite convertir los ciclomotores en una funcional camioneta, con aspiraciones de casa rodante en *Franky Banderas*.

Algunos de estos objetos son aparentemente intrascendentes y no muestran una intervención evidente de la mano del hombre, pero el escritor riojano logra darles una dimensión desmesurada, aurática o grotesca, mediante la intensificación, ya por vía de la hipérbolo, ya de la reiteración o del extrañamiento: piénsese el artilugio contra el asma que utiliza Moncho en *La lengua de las mariposas*, el mismo que acompaña a Quintanilla, el neurótico jefe de ceremonias que encarna José Luis López Vázquez en *Plácido*; o el clarín, de evidente sentido fálico, con que Fernando seduce a las hijas de Manolo en *Belle Époque* y el microscopio que cumple la misma función en *El año de las luces*. El cine de Azcona no sería el mismo sin los artefactos que acompañan como prótesis a sus criaturas.

Artefactos, dispositivos, técnica, prótesis: a menudo no se sabe dónde comienza lo humano y se inicia el artificio, o el artilugio: en *La prima Angélica*, el yeso (escayola) del tío de Luisito y hombre del régimen parece funcionar de forma autónoma para realizar el saludo fascista; en ocasiones, el dispositivo funciona como un talismán con cualidades mágicas, como el *Peppermint Frappé* que condensa el proceso de transmutación de la mujer propia en el objeto de deseo ajeno y da nombre a la película.

---

<sup>7</sup> Es sabido que la censura prohibió el primer título propuesto por los autores *Siente un pobre en su mesa*. El “transportín” de Plácido es descrito en la primera indicación en la columna reservada para imagen y acción (se trata de una edición que reproduce la versión original): “... se descubre que la estrella va instalada sobre la cabina de un motocarro, precediéndolo, como si fuera guiándolo. El motocarro tiene instalados además otros elementos: un par de altavoces a ambos lados del a cabina, y una plataforma con una mesa camilla sobre la caja”. (Azcona, Berlanga et al, 1994:1)



## Las máquinas en el banquillo

Los dispositivos técnicos no han gozado de los parabienes de la cultura humanística: desde su acelerado crecimiento después de la revolución tecnológica el hombre les han adjudicado el lugar de la sospecha, de la amenaza. Dice Gilbert Simondon (1997) en su libro recientemente traducido, que los objetos fruto de la tecnología han sido colocados en dos polos opuestos, igualmente distorsionados: en el lugar del utensilio al servicio del amo –el hombre– o en el del robot autosuficiente que concluirá por someter bajo su control ilimitado al sujeto hacedor e inventor; “...el hombre se siente dueño, acompañante o esclavo de las máquinas sin poder comprender la ontología misma de ellas” (Rodríguez, 2008b: 18).

Los intentos de abrir caminos para un pensamiento que lleve a una concepción más armónica de la relación del hombre con las ciencias aplicadas suelen tener como un punto de referencia la *Meditación de la técnica* de Ortega y Gasset. Según el filósofo español, la técnica surge cuando el hombre primitivo descubre que proporcionarse estados placenteros tiene tanta importancia como sobrevivir enfrentándose a la naturaleza. La técnica queda asociada al concepto de necesidad humana, que abarca indiferentemente “lo objetivamente necesario y lo superfluo, al estar y al bienestar, al estar en el mundo, pero estar bien” (1939: 73 y ss.). De ser posible, las necesidades quedan anuladas porque su satisfacción deja de ser un problema. Se forma así una segunda naturaleza, una sobrenaturaleza de la que ya no es posible prescindir.<sup>8</sup>

El largo proceso de la relación del hombre con la técnica desde los orígenes hasta hoy constituye un muestrario de los esfuerzos por construir esa segunda naturaleza que extiende los límites de sus capacidades originarias para volar, atravesar ríos, hablar a la distancia<sup>9</sup>. En el último estadio de este trayecto, denominada por Ortega “del hombre técnico”, se ha tomado conciencia de la potencialidad ilimitada de la técnica, la cual quedó en manos de los especialistas, emblematisados por el ingeniero. El riesgo de la separación en un área específica es provocar una obnubilación de la conciencia y naturalizar la presencia de un número incalculable de objetos creados para satisfacer las necesidades de los seres vivientes.

---

<sup>8</sup> “Es, pues, la técnica, la reacción enérgica contra la naturaleza o circunstancia que lleva a crear entre ésta y el hombre una nueva naturaleza puesta sobre aquélla, una sobrenaturaleza”. (Ortega y Gasset, 1939: 68)

<sup>9</sup> La idea de objetos técnicos como prótesis o extensión del cuerpo alcanzó una amplia difusión a través de las tesis de McLuhan (1996).



Para Simondon, los dispositivos no constituyen una amenaza si se los analiza debidamente y se revierten las disfunciones que hoy se verifican; su cometido es precisamente “derribar los mitos acerca del reinado de la técnica porque no se reconoce la realidad humana detrás de las máquinas” (Rodríguez, 2008b: 10). No llega su preocupación al desasosiego que se puede advertir en Giorgio Agamben, quien ha abrevado en los escritos del pensador francés pero sin abandonar del todo la fobia humanista a la tecnología (2006).

### **Azcona, el progreso la técnica**

Discutir la posibilidad de que la técnica se vuelva a convertir en un fundamento de la cultura, aportando estabilidad y unidad, volviéndola adecuada a la realidad que expresa y regula, es una aspiración cuyo análisis supera en mucho el objetivo de esta ponencia. Sin embargo, el planteamiento ofrece una vía para iluminar la poética azcontiana –compleja a pesar de su aparente llaneza– a partir de los objetos extraños o extrañados, estrambóticos, que acompañan a sus personajes y esta a su vez, ilumina el callejón sin salida de la hostilidad entre la técnica y la cultura.

Ni en la España sombría de la dictadura ni en la deslumbrante era de la inteligencia artificial Azcona se mostró desconfiado o remiso a los adelantos. Nunca se adscribió al bucolismo preindustrial del humanista, por el contrario, en distintas ocasiones manifestó su gusto por los objetos novedosos, como el televisor en color, el ordenador e Internet.

...[T]engo setenta y tres años y no me quiero perder la parte de progreso material que esté a mi alcance, sobre todo si hace mi vida más confortable: desde que me pasé de la Olivetti al Macintosh, por ejemplo, ya no sufro de las cervicales, y de paso consumo menos papel con el consiguiente beneficio para los bosques. Por cierto, y hablando del progreso material: demasiado a menudo hay gente que lo condena con el argumento de que el moral no progresa al mismo ritmo, y eso me recuerda a esos tíos que cuando uno les dice que le gustaría tener dinero, sentencia que donde esté la salud que se quite todo. ¿La salud? ¡Pues también me gusta tener salud, coño! (Riambau-Torreiro, 2000: 33)

Sus películas están atravesadas por la huella de la técnica convertida en objeto de consumo de las clases medias: un aparato de radio en el *pic-nic* de *El verdugo*, el gramófono en *Belle Époque*, el magnetofón en *Plácido*, la silla de ruedas motorizada, la novedosa máquina para fabricar pochoclo, (palomitas de maíz), el “seiscientos” en *El cochecito*, una computadora manual en el entorno estival de una piscina en *Franky Banderas...*



En ocasiones, son objetos únicos, singulares; en muchas otras, los objetos cotidianos se iluminan con un foco diferenciado: la radio portátil aludida, adquiere otra identidad en *Pin, Pan Pum, fuego*, cuando el desalmado amante llega al piso recién estrenado con un ostentoso receptor, prolongación de su dueño y de la función erótica que este quiere otorgarle: acallar los jadeos de los encuentros sexuales con la acorralada querida.

La poética singularizadora de los objetos técnicos de Azcona podría suscribir las críticas de Simondon al discurso antitecnológico humanista sustentado en una pretendida salvaguardia del hombre. El filósofo francés considera falsa la premisa instaurada por la cultura de que la técnica carece de realidad humana, recelo cargado de prejuicios que le recuerda el comportamiento ante lo otro desconocido, esto es, una actitud equivalente a la que adopta “el hombre con el extranjero cuando se deja llevar por la xenofobia primitiva” (2008: 31). El panorama reseñado lo lleva a sostener que el mundo de la cultura aún se debe una reflexión desprejuiciada con el fin de descubrir la realidad humana de los objetos técnicos y desterrar por fin la oposición entre cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina.

A favor de su argumento, observa Simondon que mientras la cultura entroniza los objetos estéticos concediéndoles un lugar en el mundo de las significaciones, ha confinado sistemáticamente los objetos, y en particular los objetos técnicos, “en el mundo sin estructura de lo que no posee significación sino solamente una función útil” (2008: 32). En respuesta, quienes conocen y valoran los objetos técnicos reaccionan a la tecnofobia con la sacralización; actitud igualmente contraproducente pues conduce a la idolatría de la máquina y al mito del robot perfecto, capaz de reemplazar al hombre hasta en las funciones de sentir, amar, vivir; una entelequia puramente mítica e imaginaria. La contra réplica de la cultura es aumentar los celos: pasa de considerar la máquina un simple ensamblaje de materia a atribuirle poderes e intenciones hostiles, de los que se defenderá mediante la reducción del objeto técnico a la esclavitud (Simondon 2008: 32 y ss.).

Con el fin de desbaratar los prejuicios de signo opuesto en circulación, Simondon invita a repensar la relación del hombre con la máquina. Entre los falsos conceptos que derriba se encuentra el de la relación *automatismo y perfeccionamiento*. Contra la creencia habitual, las máquinas más eficaces no son las más “completas” sino aquellas que han sacrificado un elevado número de sus capacidades y usos posibles. Los aparatos menos regulados –menos perfectos–, que conservan un alto grado de indeterminación, son los más aptos para recibir información exterior; son máquinas abiertas que suponen al hombre como organizador, cuya la función será por tanto similar a la de un director de orquesta, no a la de un caporal de esclavos.



Los dispositivos técnicos más excéntricos de Azcona son los más eficaces y los que más significación almacenan: podrían considerarse una guía práctica para revisar la demonización del progreso tecnológico. Los ingenios del guionista riojano son una extensión del cuerpo y obran como una prótesis que reemplaza las carencias del ser humano; no recortan la libertad de sus criaturas, por el contrario amplían sus poderes con capacidades que la naturaleza no contempla. Sin embargo, sucede que criaturas menguadas y menesterosas se sirven de utensilios igualmente menguados y menesterosos; los dispositivos, dice el autor, se adaptan y armonizan con la desarmonía de los seres que los utilizan. Azcona interviene en los objetos industriales y los adapta a la condición de sus criaturas. En conformidad con una importante hipótesis de Simondon, y también de Ortega, sobre el modo de romper la “deshumanización” de la máquina, sus objetos *mani-pulados* recuperan la raíz artesanal y manual de la técnica originaria, una raíz que a la vez se confunde y fusiona con la raíz artesana de la creación artística.

El estadio de la artesanía, que es el estadio previo al de la técnica moderna actual, brinda enseñanzas para la búsqueda de un equilibrio entre técnica y cultura en la presente era hipertecnológica. El autor de *La rebelión de las masas* observa que en la etapa artesana, el obrero, en el sentido primigenio de operario, seguía siendo el dueño del método, de la *Τεχνη* y era todavía quien manu-facturaba los utensilios con sus actos naturales, manuales. El trabajador artesano era pues el actor principal de la elaboración del objeto, en él se conjugaba el técnico y el obrero. En el estadio posterior, llamado técnico, el obrero y el técnico se separan y aparece el ingeniero. Cuando el hombre descubre la potencialidad ilimitada de la ciencia comienza a vivir de ella pero sin poder ya articularla con la vida (1939: 136 y ss.).

Simondon cree que la unidad adecuada entre hombre y objeto técnico devendrá de descubrir una unidad del mundo técnico a través de una representación que reuniera la concreta y sensible del artesano –dominada por su objeto e inmersa en lo concreto, comprometida con la manipulación material y la existencia sensible– con la representación dominante del ingeniero, “que hace del objeto un haz de relaciones medidas, un producto fruto de relaciones medidas, un conjunto de características” (2008: 107).

La relación entre técnico y artesano se abre en otra dirección que igualmente advirtieron los dos filósofos. La misma raíz, el mismo origen de la palabra arte, está en artesano, arte-facto, artilugio; también comparte el campo semántico relativo a la mecánica, al método, al proceso. Ortega describe el que-hacer del técnico que ingenia (‘ingeniero’ viene del latín *ingenere*, ‘engendrar’ e ‘ingeniar’ no se olvide) con términos semejantes a los que se emplean para definir el que-hacer artístico. El hombre se aplica a crear lo que no le es impres-



cindible “inventa la vida” dice el pensador español, “como se inventa una novela o una obra de teatro”, y se pregunta

¿La vida humana sería entonces en su dimensión específica... una obra de imaginación?  
¿Sería el hombre una especie de novelista de sí mismo que forja la figura fantástica de un personaje con su tipo irreal de ocupaciones y que para conseguir realizarlo hace todo lo que hace, es decir, es técnico? (Ortega y Gasset, 1939: 87)

Y técnica es, según el diccionario, “el conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte”<sup>10</sup>. Por su parte, Simondon dice “hay una transición continua entre el objeto y el objeto estético” (Simondon, 2008:202).

Azcona recupera con talento de artista y artesano la singularidad de los dispositivos técnicos. En sus películas, los objetos pierden el anonimato gracias a la intervención del autor, que los dota de rasgos distintivos y los engarza a las personas y a la vida. El dispositivo técnico adquiere el aura de único sin perder la huella, la memoria, de la fabricación en serie.

En la poética de los objetos azcontianos se puede hacer una distinción elemental, de primera instancia: los dispositivos indiferenciados, industriales y los personalizados, fruto del esfuerzo de adaptación a las circunstancias de los seres igualmente únicos, estrafalarios, en que el autor centra sus ficciones.

Los dispositivos se convierten en una prolongación del personaje, a veces una prótesis que establece una continuidad con el hombre estrafalario que la maniobra: por eso los objetos a menudo más que arte-factos, son contra-hechos y risibles: más que aparatos, aparatosos, por exceso o por defecto. Comparten el desajuste con el mundo de unas criaturas que siempre están por debajo de sus necesidades o patéticamente exhibidas en sus delirios de grandeza. Los instrumentos azcontianos son grotescos y esperpentizan a los usuarios, pero al mismo tiempo, los humanizan, les dan un carácter único, les proporcionan individuación. Al cobrar autonomía y colaborar en la construcción del personaje, se encarnan –hacen carne– en ellos: en *El año de las luces* la reducida jardinera que transporta a los viajeros, gracias a sus diminutas dimensiones, inadecuada para sus cuerpos, los oprime y desfigura como un espejo valleinclanesco y recuerda que son también subalternos y víctimas de otro tipo de opresión; pero el ridículo vehículo no deja de llevarlos a puerto. El infaltable sidecar de la posguerra en cambio es una simbólica prolongación bélica y fálica del estatuto castren-

---

<sup>10</sup> Énfasis mío.



se de sus ocupantes. Pero antes, en la misma película, los niños han viajado en un ómnibus que más que un ómnibus parece una gran plaza del mundo que en pocos minutos de diferencia les da una lección de sexo y represión, de impulso vital y dictadura salvaje.

García Sánchez, uno de los directores de los guiones azcontianos, ha observado:

Hay una parte de sus películas donde siempre aparecen los artefactos del momento. Se podría contar cómo ha sido la relación del español con el teléfono a través de las películas de Rafael, desde cuando la gente daba voces y decía “¡Fulanito, al teléfono!” y se avisaban unos vecinos a otros, hasta el móvil de ahora” (Angulo, 2000: 62).

Y quien dice teléfono, dice también radio, televisores, automóviles...

El escritor riojano crea dispositivos específicos, no en masa, que se corresponden con el carácter lastimoso de sus criaturas; pero en su minusvalía está su singularidad y hasta su beneficio y fortaleza: Plácido, el atribulado comprador en cuotas del mismo dispositivo que debería proporcionarle una salida laboral, puede atravesar de arriba abajo, física y simbólicamente, la estructura urbana y social de la ciudad provinciana gracias a su extravagante ciclomotor. En el otro extremo, en la misma película, la campaña publicitaria que sostiene el inusual festejo de Nochebuena encarama la olla a presión, (olla *express*), reproducida en tamaño gigante y en múltiples cartones a modo de guirnalda en una velada de vecinos acomodados rodeados de tópicos y sorteos navideños. Es la época de las Magefesa, de la introducción del utensilio de cocina en los hogares de las clases medias ascendentes que comienzan a ser atrapadas en el consumo indiscriminado.<sup>11</sup>

Los lisiados de *El cochecito* constituyen un colectivo marginado, marcado por trastornos severos, pero sus sillas provocan la envidia del hombre sano, que quiere compartir con ellos la cofradía de parálíticos motorizados. Gracias a sus dispositivos técnicos ellos rompen los esquemas de la vida domesticada y previsible de las grandes ciudades y trazan sus propios itinerarios sin ceñirse a las rutinas rígidas ni a la cartografía urbana. Don Anselmo quiere incorporarse a ese gremio que establece lazos solidarios particulares y se entrega al ocio y a la naturaleza con más libertad y hedonismo que los aspirantes a burgueses<sup>12</sup>. El

---

<sup>11</sup> Contrasta la pretenciosa velada retratada por Berlanga-Azcona, cuyo momento estelar es la presentación de la olla *express*, con la popular verbena que da comienzo a *La plaza del Diamante* de Mercé Rodoreda, (1960) aparecida casi al mismo tiempo que Plácido (1961). En la célebre novela se sortea una humilde cafetera, cuyas flores pintadas le dan una reminiscencia artesanal. García Márquez supo apreciar efecto de los objetos y del detalle minúsculo: “a ella [Mercedes Rodoreda] le llamó la atención que me gustara tanto la rifa de la cafetera en *La plaza del Diamante*” (García Márquez, 1983: 11).

<sup>12</sup> Se desarrollan más ampliamente estos conceptos en Macciuci, 2001.



dispositivo de la silla rodante, la bota de vino y la tartera contrasta con la regulada salida al campo de la familia del anciano disfrazada de excursionista en el coche familiar (un emblemático “seiscientos”). Ninguna indulgencia envuelve la representación de los lisiados, atravesados por pasiones y sentimientos iguales a los del resto de los mortales. Pero al señor Anselmo Olmedillo no le disgustaría perder sus piernas porque sabe que simbólicamente es un paralítico, molesto para la familia, jubilado, solitario y marginal en su propia casa. Todos somos un poco paralíticos, dice Azcona. Sus dispositivos, prótesis que intentan suplir aquello que no poseen, sólo logran prolongar su parálisis y su miserable condición, pero especularmente, reproducen y amplifican la invalidez de “los hombres sanos”.

La técnica imbricada con la existencia se vuelve para el talentoso creador una llave indispensable para captar lo esencial de unas criaturas que se construyen desde la humanidad, la experiencia vital y la observación afilada de la cotidianeidad despojada de intelectualismo indulgente.

Si no sonara demasiado trascendente para su naturaleza, Azcona seguramente suscribiría la expresión de Ortega “conviene que el intelectual maneje las cosas, que esté cerca de ellas; de las cosas materiales si es físico, de las cosas humanas si es historiador”; “el llamado espíritu es un potencia demasiado etérea que se pierde en el laberinto de sí misma, de sus propias infinitas posibilidades ¡Es demasiado fácil pensar!” (1939: 154-155)

Con su arte estrafalario e individualizador, saca la ciencia aplicada del santuario/correccional que le ha construido la modernidad; en términos de Giorgio Agamben (2005), profana el templo y permite regresar los objetos a la vida cotidiana. Haciendo un nuevo uso de ellos los libera de la servidumbre del trabajo en serie y recupera el común origen del arte, la artesanía y la técnica. Los procedimientos utilizados son los del artista artesano y los del niño que juega. Pero de Azcona y el juego se hablará en una próxima ocasión.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 95-119 (Trad. Flavio Costa y Edagardo Castro).

Agamben, Giorgio (2006). *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo (Trad. “¿Qué es un dispositivo?”, <http://www.scribd.com/doc/101466/que-es-un-dispositivo> (12-12-2008).

Angulo, Jesús (1999). “Un caudaloso río subterráneo. Entrevista con José Luis García Sánchez”, *Nosferato. Revista de cine, Número monográfico: Rafael Azcona*, 33, abril, 61-65.

Azcona, Rafael (1999). *Estrafalario/1*. (Pról. de Josefina Rodríguez Aldecoa), Madrid, Alfaguara.

Azcona, Rafael, Luis García Berlanga, et al (1994). *Plácido*, Madrid, Alma-Plot Ediciones.



*Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª ed., <http://buscon.rae.es/drae/>

Macciuci, Raquel (2001). "Antes que el cine. *Estrafalario/1* de Rafael Azcona". *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas*, II, 2. Centro de Teoría y Crítica Literaria, FHCE. UNLP, 77-102. [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Azcona/articulos7.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/articulos7.shtml).

McLuhan, Marshall. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós.

Ortega y Gasset, José (1939). *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 2ª ed.

Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1999). "Entrevista: Una manera de ver el mundo", *Nosferatu. Revista de cine. Número monográfico: Rafael Azcona*, 33, abril, 4-28.

Ríos Carratalá, Juan A. (1997). "Transporte y sainete en el cine español" en *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 101-116.

Rodríguez, Pablo (2008a). "De hombres, bestias y máquinas", *Clarín, Ñ. Revista de cultura*, 16 de ag., 10-11.

Rodríguez, Pablo (2008b). "Prólogo. El modo de existencia de una filosofía nueva" en Simondon, G., *El modo de existencia de los objetos técnicos*, op. cit., 9-24.

García Márquez, Gabriel (1983) "¿Sabe usted quién era Mercedes Rodoreda?", *El País*, 11 de mayo, 11.

Simondon, Gilbert (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo (Trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez).

Valle Inclán, Ramón (1930). "Los cuernos de Don Friolera" en *Martes de carnaval*, Madrid, Espasa Calpe (11ª ed., 1964).

### **Películas con guión de Azcona citadas**

1958. EL PISITO, de Marco Ferreri (Adaptación de "El pisito" de Rafael Azcona).

1959. SE VENDE UN TRANVÍA, episodio de Juan Estelrich y Luis García Berlanga.

1960. EL COHECITO, de Marco Ferreri (Adaptación de "El Cohecito" de Rafael Azcona).

1961. PLÁCIDO, de Luis García Berlanga.

1963. EL VERDUGO, de Luis García Berlanga.

1967. PEPPERMINT FRAPPÉ, de Carlos Saura.

1970. EL JARDÍN DE LAS DELICIAS, de Carlos Saura.

1973. TAMAÑO NATURAL, de Luis García Berlanga.

1974. LA PRIMA ANGÉLICA, de Carlos Saura.

1975. PIM, PAM, PUM, ¡FUEGO! de Pedro Olea.

1976. EL ANACORETA, de Juan Estelrich.

1986. EL AÑO DE LAS LUCES, de Fernando Trueba.

1990. ¡AY, CARMELA!, de C. Saura (Adaptación de *¡Ay, Carmela!* de J. Sánchis Sinisterra).



1992. BELLE ÉPOQUE, de Fernando Trueba

1999. LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS, de José Luis Cuerda (Adaptación de “La Lengua de las mariposas”, “Carmiña” y “Un saxo en la niebla” de Manuel Rivas).

2000. ADIÓS CON EL CORAZÓN, de José Luis García Sánchez.

2004. FRANKY BANDERAS, de José Luis García Sánchez.

### **Datos de la autora**

Raquel Macchiuci es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. En esta se desempeña como Profesora Titular ordinaria de Literatura Española II (desde el Barroco hasta el siglo XXI). Es miembro fundador del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Creó y codirige *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas*, en la que se ocupa fundamentalmente del período correspondiente a su disciplina. Ha investigado sobre las vanguardias históricas, literatura del exilio y de la transición, la memoria histórica en la narrativa reciente, intermedialidad y literatura en soporte prensa.

Es autora de *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Rafael Alberti* (2006) y editora de *Memoria de la Guerra Civil española (Olivar); Max Aub (Olivar) y De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*. En prensa: Edición de *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, volumen monográfico de *ARBOR - CSIC*. España.

