



## Violencia nacional, con guión de Rafael Azcona

Andrés Zamora

---

Vanderbilt University

andres.zamora@vanderbilt.edu

### Resumen

La violencia es una de las constantes más pertinaces en las narraciones cinematográficas de Rafael Azcona. Mi propósito es indagar la naturaleza y condición de este imprescindible sesgo violento de sus guiones, determinar cuáles son sus manifestaciones, su gramática, sus agentes, sus orígenes y razones, así como sus posibles consecuencias. Entre mis conclusiones destaca la necesidad de insertar esta cualidad de la obra de Azcona dentro de una larga tradición que insiste no sólo en identificar la violencia como uno de los atributos fundamentales de la historia y el carácter de la nación, sino que precisa que ésta se ejerce esencialmente de manera intestina, que es una violencia de español contra español.

*Palabras clave: Azcona – cine – violencia - España*

Poco antes de la escena capital de *El verdugo* (1963), del momento en que José Luis, arrastrado para que perpetre su primera ejecución, aparece en el mismo plano general de la comitiva que hace lo propio con el reo para que la sufra, el accidental aprendiz de verdugo pide desenchajado que le dejen ver a su futura víctima. Su ruego es atendido, pero cuando le permiten echar un vistazo por la mirilla de la celda exclama perplejo que “no se ve nada”, que “se ve sólo negro”, lo cual es absolutamente coherente con la pesadilla a la que ha sido arrojado por las circunstancias: José Luis se ha convertido en verdugo a instancias de su suegro, antiguo titular del puesto, con el fin de conseguir un piso oficial de renta baja y con la esperanza de no tener que desempeñar nunca sus oficios. Tras esas palabras, sin embargo, se abre la puerta de la celda y, para posible regodeo del público, sale un cura cuya sotana era seguramente lo que obstruía y ennegrecía la visión del confuso José Luis.

Aunque la historia contada en *El verdugo* no sea responsabilidad exclusiva de Rafael Azcona, pues surge de una idea original de Luis García Berlanga y el guión fue escrito por ambos, hay sin duda en esta escena de la película mucho de ejemplar con respecto a su



poética y temática cinematográficas, constituyendo incluso tal vez un temprano y riguroso epifonema de ambas. Por una parte, no creo que sea demasiado arriesgado ni original afirmar que Azcona, al igual que su verdugo en ciernes, suele ver la España franquista en que se desarrolla esta historia con tintes bastantes negros. De otro lado, la irrupción en el plano del ensotado sacerdote, además de apuntar arteramente a la iglesia como una de las causas de la negrura de la vida, o al menos de la vida nacional, supone también la descarga del típicamente inopinado golpe humorístico de Azcona. En medio de la dramática situación de José Luis, en los mismos momentos angustiosamente anteriores a la aterradora ejecución, el film hace violencia al espectador mediante esa inescapable invitación a la risa. Así pues, en esta breve escena se encuentra un espécimen no sólo perfecto sino explícitamente autorreferencial de uno de los recursos más perpetuamente atribuidos al guionista. Me refiero obviamente a su proverbial humor negro.

De hecho, Rafael Azcona se ha defendido con aparente ahínco de esa general imputación de humor negro hecha a su obra. En *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Angel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, lo declaraba con toda contundencia: “Que conste que yo no hago humor negro. Yo me limito a contar lo que veo” (Harguindey, 1998:130). En su descargo habría que reconocer que efectivamente la España franquista en que creció y maduró fue pródiga en la producción de los ingredientes de violencia y ridiculez, de miserabilidad y exceso grotesco, propicios para una visión de la vida desesperadamente lúgubre y a la vez amarga e ineluctablemente cómica. No obstante, no me parece menos cierto que Rafael Azcona sufre de una aguda predisposición a vislumbrar en la realidad sus aspectos más atroces y risibles, sobre todo si ambos van a aparejados, para luego utilizarlos como materia preferente de su escritura. Sus recuerdos de la pensión donde vivió a su llegada a Madrid certifican esta propensión a la monstruosa mezcla de horror y comicidad:

La criada era enana, la cocinera una señora octogenaria totalmente calva [. . .] A la criada la llevaban constantemente al hospital con desgarros de vagina porque los opositores, excitados por la visión de unas modistas que los provocaban desde el piso de abajo, en cuanto se descuidaba la atacaban”. (Harguindey, 1998: 24-5)

Por supuesto, esta especial proclividad tragicómica de su órgano de la vista y, correlativamente, de su estro fabulador, esta especie de jocosos y siniestro estrabismo, es uno de los pilares fundamentales del universo Azcona, un universo consagrado además en



perpetuo objeto de fascinación y encomio por parte de amplios sectores de la cultura española. Manuel Vicent lo expone de manera sinuosa:

En esta vida hay que aspirar a dos cosas: primero, a estar lo suficientemente loco para que digan de ti “cosas de fulano”, es decir que matas a tu madre: “No pasa nada, son cosas de fulano”. Es como una especie de impunidad general, un indulto previo antes de cometer el crimen. Violas a una menor y dicen: “cosas de fulano”. Y segundo cuando dicen: “Este es un personaje de Azcona”. (Harguindey, 1998: 193)

Me atrevo a conjeturar que estas dos aspiraciones de las que habla Vicent en realidad se ilustran y complementan mutuamente: el desiderátum de hacer personajes o crear incidentes a lo Azcona requiere incurrir en una cierta forma de locura que tenga la virtud de obtener de antemano la dispensa por la comisión, o la representación, de una serie de actos de orden violento como matar a una madre o violar a una menor; cosas de Azcona. Por añadidura, en la curiosa reflexión de Vicent, Azcona pasa de ser un autor individual al uso a convertirse en una suerte de campo discursivo o en una rúbrica que abarca todo un conjunto de historias de diversa procedencia, lo cual, incidentalmente, minimizaría el problema metodológico suscitado por la frecuente coautoría de muchos de sus trabajos. Hipotéticamente, parece decir Vicent, hay una multitud de relatos de Azcona que éste no ha escrito personalmente pero pueden recibir de todas maneras su nombre. El mismo Vicent prueba su propia tesis al referir precisamente a Rafael Azcona y Angel Harguindey el azconiano relato de una familia valenciana que le cortó el dedo pulgar a la abuela muerta para seguir firmando con la huella dactilar cada fin de mes el recibo de su paga de jubilada. Al parecer conservaban el dedo en la nevera y los herederos terminaron peleándose por él a cuchilladas. Quiero resaltar que en la transcripción de la conversación, Azcona reacciona con un “¡Qué horror!” al término del relato de Vicent, pero también he de hacer constar que inmediatamente Harguindey le reprocha: “¡Qué horror! dices ¡Pero si estás tomando notas!” (Hardinguey, 1998: 136)

No dudo en absoluto del carácter genuino de ese horror que dice sentir Azcona ante el relato, pero también sospecho que su situación no es muy diferente a la del verdugo de su película, el cual, a pesar de su aversión a la violencia, a tal vez debido a ella, se ve impelido a leer ávidamente *El Caso*, el célebre periódico español de sucesos, sobrecogido por la posibilidad de tener que agarrotar a alguno de los protagonistas del truculento diario. Al final, aunque tanto José Luis, el verdugo, como Azcona, abominen de incurrir en la violencia,



terminarán haciéndolo; el uno ejecutando a la fuerza y de mala gana a su primer cliente en el cadalso y luego, esperemos que únicamente más resignado, a los que vengan; y el otro repitiendo una y otra vez las mismas historias.

Como se puede colegir fácilmente de lo visto hasta aquí, los requisitos fundamentales que en principio ha de reunir una historia para pasar los más elementales controles de calidad de la denominación Azcona son el humorismo, una visión aciaga de la realidad y un componente de violencia. Quizá sea éste último el más importante de los tres, pues no sólo es una de las causas principales del segundo, de esa desolada contemplación del mundo, sino también el principio de las relaciones entre éste y el primero: la confluencia entre lo cómico y lo tenebroso sólo se puede conseguir mediante el acto de violentar las categorías taxonómicas tradicionales, de igual modo que el típico híbrido azconiano de la tragicomedia o la tragedia grotesca ha de ser motejado como un caso de violencia genérica, de salvaje agresión contra las habituales clasificaciones de géneros literarios y cinematográficos.

Para dilucidar de una manera más concreta el carácter y condición de este imprescindible sesgo violento de las narraciones Azcona, sería menester determinar cuáles son sus manifestaciones, su gramática, sus agentes, sus orígenes y razones, así como sus posibles consecuencias.

De manera sumaria, por lo que respecta al primero de esos asuntos, las principales instancias de la violencia en Azcona son, en orden más o menos creciente de frecuencia, la violación, la paliza, el confinamiento forzado, la mutilación y la muerte. Las tres primeras de ese memorial de atrocidades –la violación, la paliza y el confinamiento– suelen aparecer como herramienta de castigo o represión en respuesta al carácter diferencial del otro, a la resistencia a la autoridad o a cualquier otro intento liberador. Así funciona la violación de la institutriz extranjera en *Ana y los lobos* (1973), de Carlos Saura y Azcona, o la flagelación a golpe de cinto que el falangista padre de Angélica propina a su sobrino, hijo de republicano y culpable de haber intentado fugarse a Madrid con su prima desde la zona nacional durante la Guerra Civil (*La prima Angélica*, 1974). El espectador asiste a esta paliza con el doble agravante de saber que el cinturón golpea las espaldas de un niño pero viendo en la pantalla al Luis adulto sufrir humillantemente el castigo, pues así aparece en su recuerdo y sólo a partir de éste accede la audiencia a los hechos del pasado. En cuanto al confinamiento, Azcona empieza a infligírselo a algunas de sus criaturas a partir de *El cochecito*. En la película realizada por él y Marco Ferreri en 1960, el anciano don Anselmo es primero amenazado por su hijo con su terminante ingreso en un asilo y finalmente



apresado por la guardia civil al intentar huir de Madrid, o bien por haber envenenado a toda la familia para poder adquirir el cochecito del título –en la versión prohibida por la censura– o bien –en la autorizada– por haberlo intentado y haber tratado de escapar después con el fin de que nadie le pueda arrebatarse su anhelado medio de locomoción, movimiento e integración social en un peculiar colectivo de parálíticos e impedidos. Esta conclusión policial de la historia, dos guardias civiles que aguardan al viejo en la soledad de la llanura, todavía persiste significativamente en historias más festivas y felices de los también felices y festivos años 80. En una de ellas, *La corte del faraón*, dirigida por José Luis García Sánchez en 1985, la representación de una zarzuela prohibida en la época franquista por su carácter traviesamente escabroso, empieza y termina con la llegada de los grises al regocijado teatro y la detención a base de porra y camioneta celular de los cómicos. En otra, en *Pasodoble*, realizada por el mismo director en 1988, son los más democráticos geos los que asaltan poco antes de los títulos de crédito finales y a compás de banda de música un idéntico espacio de liberación, en este caso un museo convertido en una suerte de Arcadia multicultural, amoral y anárquica. Como dice Juan Carlos Frugone, “pareciera que ningún movimiento libertario pudiese terminar sin la intervención de las fuerzas del orden, sin la intervención de la ley como feroz instrumento de represión” (Frugone, 1987: 115).

Los agentes de todas estas formas de violencia son esencialmente los mismos: cuerpos de policía, el padre, el cabeza de familia; hipóstasis todos de un poder autoritario constituido en ley en la España franquista y superviviente a través de residuos, inercias y quintacolumnistas del pasado dictatorial en la democrática. Una idéntica homogeneidad se produce con respecto al funcionamiento de esas violencias en la gramática del relato, concretamente en lo que respecta a su posición dentro de la estructura narrativa. Todas ellas ocurren en el desenlace de las respectivas películas, con todo lo que esto comporta de privilegio en la economía estructural de los textos. En verdad, hay pocas historias azconianas con final feliz, y si las hay siempre están lastradas por alguna sombra o por el presagio de futuras desgracias. En verdad también, se diría que esta infelicidad final es endémica en numerosos períodos de la literatura española, sobre todo la de corte ideológico, como atestiguan, por ejemplo, las novelas tendenciosas de una u otra filiación política publicadas un siglo antes del alumbramiento de las películas de Azcona: *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch* de Pérez Galdós; *Don Gonzalo González de la Gonzalera* y *De tal palo, tal astilla* de José María de Pereda. En unos y otros casos, el final de la fábula parece obedecer al triste resumen de la aventura nacional sentenciado por



Jaime Gil de Biedma: “De todas las historias de la historia / sin duda la más triste es la de España, / porque termina mal” (Gil, 1982: 82).

La muerte, esa suprema expresión de la infelicidad o la violencia y en Azcona la expresión más contumaz de ésta última junto a la mutilación, es apropiadamente la forma que adoptan esos finales desgraciados de sus historias con mayor frecuencia. Sucede en *El pisito* (1958), *El cochecito* (1960), en su concepción original, *El verdugo* (1963), *Peppermint Frappé* (1967), las tres historias de *Los desafíos* (1969), *La madriguera* (1969), *Ana y los lobos* (1973), *Tamaño natural* (1974), *El anacoreta* (1976), *La vaquilla* (1984) o *¡Ay, Carmela!* (1990), por señalar sólo algunos títulos. También la mutilación forma parte en ocasiones de ese arsenal de conclusiones trágicas. Antes de que Ana sea violada y asesinada por el lobo político –Juan– y el lobo militar –José– en la película epónima, Fernando, el tercer hermano, el representante de la religión en el film, le corta el pelo con unas desmesuradas tijeras, en un gesto que ha sido considerado por Marsha Kinder como uno de los más persistentes tropos de la castración en el cine español (Kinder, 1993: 221-25), y que, además, constituye un penoso eco histórico de una de las humillaciones más notorias entre las impuestas por los franquistas a las mujeres del bando republicano tras la Guerra Civil. En contra de lo que pudiera hacer pensar este último ejemplo, no obstante, ni la mutilación ni la muerte observan en las películas de Azcona la claridad y uniformidad en cuanto a la adscripción ideológica de los dos polos del circuito de la violencia características de las formas “menores” de ésta vistas anteriormente. De igual modo, y de nuevo a pesar de la larga enumeración anterior, ni la muerte ni la mutilación obedecen a una estricta gramática posicional en la estructura narrativa de los textos. En ambos casos su presencia es mucho más ubicua y numerosa, y su interpretación ideológica menos explícita e inconcusa.

Las historias de Azcona están pobladas de todo género de inválidos, cojos, mancos, tuertos, jorobados, desdentados o paráliticos con su imprescindible bagaje de cochecitos, sillas de ruedas, prótesis y ortopedias varias. Están además diseminados a lo largo de sus historias por todos sitios, sin que en la mayoría de los casos se nos explique su abundancia o se señalen los culpables de tanta amputación y miseria. A veces se ha recurrido a las propias declaraciones de Azcona para dilucidar esta dilatada corte de los milagros. Según el guionista, todos somos minusválidos (citado en Cabezón, 1997: 81) y ésta concepción justificaría la multitud de tarados físicos, y morales, en sus relatos, desde la mujer manca de su novela *Los ilusos* (1958) al cojo Goebbels en *La niña de tus ojos* (1998). También se podría argüir que la Guerra Civil y el franquismo, su enorme y tétrica secuela, habrían





provocado todo un sin fin de mutilados literales y figurados, una nación paralítica y jorobada; ésta sería la causa tácita, la innombrable. Para ilustrar lo primero o denunciar lo segundo, Azcona se habría ensañado con sus criaturas no de manera muy diferente a lo que había hecho Pío Baroja, uno de sus confesados padres literarios, en sus novelas. Para utilizar, de una manera probablemente espuria, una afirmación de Ángel Fernández Santos, Rafael Azcona y Luis García Berlanga “despellejan” a sus personajes (Fernández, 1982). Sin embargo, el arqueo de las alineaciones ideológicas de esta vasta galería de mutilaciones queda lejos de estar claro, llegando hasta a enturbiarse numerosas veces la línea que separa a la víctima del agresor. Así sucede, por caso, con Antonio Cano, el prohombre del franquismo, reducido a la condición de inválido en el presente de *El jardín de las delicias* (1970) y amenazado por sus padres en su pasada infancia con meterlo en una habitación con un cerdo que le va a comer las “manitas”, en un claro recuerdo del tremendismo pascualduartesco de Camilo José Cela. Así ocurre también con los niños del colegio de religiosos de Luis, bombardeados a sangre y fuego por la aviación republicana en *La prima Angélica*, e incluso por el propio Goebbels en *La niña de tus ojos*: “Mírala,” dice Lucía refiriéndose acusatoria a Macarena Granada, “si es que le está metiendo las tetas por la boca al pobre cojito”.

La muerte no es menos abundante, ni omnipresente, ni ideológicamente confusa que la mutilación en la obra de Azcona, aunque ésta comenzara con una novela titulada precisa e irónicamente *Los muertos no se tocan, nene* (1956). Además del interminable cortejo de cementerios, ataúdes, carrozas fúnebres y otros fastos y oropeles de la muerte, que Azcona declaraba detestar (Harguindey, 1998: 127-28), en sus historias siempre hay muerto, o casi muerto, a veces por suicidio, frecuentemente por asesinato o ejecución y casi nunca por muerte natural y corriente. Aun cuando éste último parezca ser el diagnóstico, o bien hay algo que vicia esa defunción, como la de la vieja casada con su joven inquilino y que ha de morir para que éste y su novia de siempre se puedan casar y quedarse con el pisito, o bien hay algo siniestro y poco ortodoxo en la manera de hacerse cargo del cadáver, transportado clandestinamente en un motocarro coronado con una estrella de navidad en ocasiones (*Plácido*, 1961) o escondido en una bañera para que no impida la celebración de una boda, arrojado al agua y arponeado por un submarinista, en otras (*Vivan los novios*, 1970). Con el paso de los años el índice de siniestralidad descenderá en la obra de Azcona, pero nunca desaparecerá totalmente, como prueba una de sus comedias más amables y joviales de los años 90, *Belle Époque* (1992), dirigida por Fernando Trueba. Al principio de este divertimento un guardia civil mata a otro, a la sazón su suegro, y después se suicida



aparatosamente; al final, un sacerdote epicúreo, liberal y encantador, también sorpresivamente se ahorca coincidiendo con la gozosa llegada de la república del 31. De otro lado, algunos de los autores de estas muertes son abuelos cariñosos, de profesión verdugo, o verdugos que comparten con el reo la condición de víctima, o ancianos corteses, generosos y que gozan de la simpatía del espectador por su condición de oprimidos, como el don Anselmo de *El cochecito*, el envenenador de toda su familia: su hijo, su nuera, su nieta y la criada.

¿Por qué tal acumulación de violencias? ¿Cuáles son las causas de que todas estas historias acaben mal? ¿Por qué existen en los textos de Azcona esas perplejidades ideológicas a la hora de representar la violencia o con respecto a la identidad política de quien la ejerce y quien la sufre? A las ya mencionadas hipótesis de la coyuntura histórica concreta de la Guerra Civil y el franquismo o de la individual visión de la realidad de Azcona como condicionante del tenor agresivo de sus historias, se podría añadir el deseo de desafiar a los códigos de censura cinematográfica, por ejemplo el de 1963, que prohibía las “escenas de brutalidad hacia personas y animales” (Ruiz, 2003: 42-3). Josefina Aldecoa contaba que Rafael Azcona le refería frecuentemente su gran “afición al desacato” (Aldecoa, 1999: 15), y su violencia, aunque suele ser gráficamente minimalista, en aparente obediencia al censor, siempre aspira a un grado máximo de ferocidad. Sin embargo, hay una última razón que podría explicar la obstinada persistencia de la violencia en el cine de Rafael Azcona, sobre todo a la luz de declaraciones en las que Manuel Vicent asegura que ha entrado en “la mitología nacional” y que “se sabe el país de memoria” (Harguindey, 1998: 1), Oti Rodríguez Marchante afirma que “en su cabeza reposa todo el ‘patrimonio nacional’” (Rodríguez, 1997: 61), o David Torres lo proclama “guionista nacional” a todos los efectos (Torres, 2008: s/p).

Rafael Azcona se ubica en una venerable tradición de violencia y exceso en las artes y las letras que se dilata desde los sangrientos Cristos castellanos de la Edad Media y el Renacimiento –uno de ellos expuesto a la cámara en *La prima Angélica*– al *Lazarillo*, de Quevedo a Goya, a Valle-Inclán, a Baroja, Solana, Cela, Goytisolo o Juan Madrid. De ahí tal vez su facilidad para convertirse en la marca de una autoría colectiva. A beneficio de inventario, esta tradición está empeñada en una excesiva representación o ejecución de violencias, es pródiga en crueldades y se mantiene fiel al cuchillo “que penetra fino / por las carnes asombradas / y que se para en el sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito” (García Lorca, 1965: 1272). Es una tradición que se explaya en efusiones de sangre, en horribles mutilaciones o en vísceras derramadas, y que es notoria por el número





de parricidios de todo tipo –Marsha Kinder dice que no hay otra cinematografía que ofrezca más matricidios (Kinder, 1993: 232 )– y conspicua por su propensión a sacar todo lo anterior a la plaza pública, ya sea para amarga contemplación o para divertimento alborozado de la audiencia. Como aclara Lorca, refiriéndose a la corrida de toros y a manera de frontispicio en su indagación sobre el duende en las manifestaciones culturales patrias, “España es el único país en que la muerte es un espectáculo nacional [ . . . ] Y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención” (García, 1984: 2.107). El simple cotejo de un par de citas sorprendentemente similares de Camilo José Cela y Juan Goytisolo no sólo alerta de esta serie nacional de violencias, sino que también nos revela que muchos de sus ejecutores textuales perciben la realidad histórica española en los mismos términos, como una serie de crueldades recurrentes. Por un lado, la voz narratorial de *San Camilo, 1936* advierte en su alucinada reflexión sobre las vísperas de la Guerra Civil que “la sangre llama a la sangre, la sangre es el eco de la sangre” (Cela, 1974: 83); por otro, Alvaro Mendiola se pregunta en *Señas de identidad* sobre sus sangrientos recuerdos españoles: “¿Qué estrato de la memoria te importuna? La violencia engendra nueva violencia, las imágenes brutales se cruzan...” (Goytisolo, 1976: 154). Es significativo que en el guión original de *Tamaño natural*, la película “francesa” de Azcona y Berlanga, la irrupción de la violencia se produjera justamente con la aparición en la historia del elemento español: tras raptar a la muñeca de goma del protagonista, un grupo de emigrantes españoles la habrían de violar en grupo entre risas y gritos en una escena absolutamente apocalíptica (Azcona, 1976: 134). En la película, la codificación de la violencia como cualidad idiosincrásicamente española queda por una parte más difuminada, al presentar también al médico francés como agente de la misma, pero, por otra parte, la escena de la atroz y grotesca violación aparece si cabe más españolizada, pues antes de proceder a ella los inmigrantes convierten a la muñeca de goma en una especie de virgen procesional de Semana Santa, esto es, la nacionalizan. De esa manera, el film cumple con otra de las características más contumaces en la tradicional atribución al carácter nacional de un fatal componente violento: esta violencia se ejerce esencialmente de manera interna, contra otro español.

El estudio que con más ahínco ha estudiado la inscripción cinematográfica de esta faz violenta de la cultura española es el apropiadamente titulado *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain* de Marsha Kinder. Kinder, que publicó su libro en 1993, se concentra en un grupo de películas realizadas en los últimos años de la dictadura y el período posterior a ésta, pero las pone convincentemente en relación con una extensa



serie de fenómenos históricos y culturales que incluye los conflictos religiosos y sociales de la Edad Media, la Inquisición, la conquista y colonización de América, la retórica y estética contrarreformistas, la creación de la Leyenda Negra, Goya, algunos novelistas del XIX, una porción de intelectuales y literatos del XX, la liturgia nacional de los toros, la Guerra Civil, la estética fascista y el nacional catolicismo franquista. Sus hallazgos principales se producen en torno a las particularidades modales de la representación de la violencia en estas películas y a su utilización política: erotización de la violencia mediante el énfasis visual en los genitales, conversión de la violencia en espectáculo, desplazamiento de la agresión hacia víctimas sustituidoras –animales, niños, mujeres– transferencias entre las esferas de poder en las que se perpetra la violencia –del sexo a la política, de la familia al estado– y utilización de un conjunto de variantes de la narrativa edípica, todo ello en forma de un discurso fílmico de izquierdas de oposición al franquismo. Cosas del cine español. Pero, como ya he señalado por extenso en otro lugar (Zamora, 2007: 122-27), hay dos atributos de la violencia española apenas tocados por Kinder: el unánime y explícito convencimiento de que la violencia es efectivamente una de las principales cualidades de la nación, y la subsiguiente afirmación, independientemente de filiaciones ideológicas, de que esa violencia es siempre endógama, familiar, intestina, de español contra español, de la nación contra la nación o incluso de cada español contra sí mismo. La asunción de esta continua y casi esencial guerra civil aparece reiterada a lo largo del santoral literario español: Machado, “La sombra de Caín” (1979: 140); Ortega “No me obliguéis a ser sólo España [. . .] No metáis en mis entrañas guerras civiles” (1981: 67); Torrente Ballester, “Los españoles no sabemos otra forma de hacer política que la partida facciosa o la guerra civil” (1943:32), o, con una insistencia feroz, Camilo José Cela, que repite la idea sin descanso en *San Camilo, 1936* (1974: 89, 92, 95, 222, 350). Sin embargo, tal vez sea Manuel Azaña a través de Garcés en *La velada en Benicarló* quien de manera más precisa formula el lugar común:

Por desgracia superamos a todos en el humor suicida de nuestra cólera. Otros pueblos ambiciosos o semibárbaros dirigen su furor contra el extranjero. España es el único país que se clava su propio aguijón. Quizás el enemigo de un español es siempre otro español. Se salta un ojo con tal de cegar a su enemigo. (Azaña, 1980: 162)

El cine de Rafael Azcona encuentra perfecto acomodo e incluso especial preeminencia en este tejido intertextual. Con algunas excepciones, como *Los desafíos*, la violencia de muchas de las películas vistas anteriormente se ejerce y sufre dentro del ámbito familiar, doméstico o más inmediato: *El pisito*, *El cochecito*, *Peppermint Frappé*, *Vivan los*



novios, *El jardín de las delicias*, *Ana y los lobos*, *La prima Angélica*, *Belle Époque*. En ocasiones, se soslaya el símbolo intermediario de la familia para enfocarse directamente en la guerra civil entre españoles o en la represión desatada por los representantes del estado sobre sus súbditos: *La vaquilla*, *La corte del faraón*, *Pasodoble*, *¡Ay, Carmela!*, o la más tardía *La lengua de las mariposas* (1999). En otros casos, el carácter endogámico de la violencia nacional se muestra mediante el planteamiento de la reversibilidad de los papeles de víctima y victimario. En una nación caracterizada por la violencia interna, todo el mundo es posible candidato a ambos destinos (*El cochecito*, *El verdugo*, *El jardín de las delicias*). Finalmente, hay una serie de películas de Azcona, como *El anacoreta*, y sorprendentemente y por partida doble, *Belle Époque*, que incurren en el suicidio, esa forma extrema de autoagresión, de violencia doméstica, de confusión entre el verdugo y el reo, de guerra civil dentro del individuo.

Se podría formular la hipótesis que, por encima de sus diferencias ideológicas, Rafael Azcona y toda esa serie de escritores empeñados en hacer de la violencia un rasgo esencial de lo español parecen coincidir en un cierto diagnóstico en cuanto a la imposibilidad de una construcción nacional armónica y abarcadora, de una nación con final feliz. Sin embargo, simultáneamente también es posible una hipótesis alternativa y mucho más perversa, según la cual uno de los principios de coherencia de la nación española reflejado por sus textos o proyectado por ellos sería precisamente la quiebra permanente, el cisma ideológico o de cualquier otro tipo, la mutilación –una nación constitutivamente coja o manca– el tantálico esfuerzo, siempre malogrado, de conseguir la unidad, de constituirse en familia sin internar al abuelo o envenenar el cocido nacional.

## Bibliografía

1Aldecoa, Josefina (1999). "Rafael Azcona, la lucidez de un escritor", prologado por Rafael Azcona, *Estrafalario*/1, Madrid, Alfaguara, 9-29.

1Azaña, Manuel (1980). *La velada en Benicarló*, Manuel Aragón (ed.), Madrid, Castalia.

Azcona, Rafael y Luis G. Berlanga (1976). *Tamaño natural*, Madrid, Sedmay.

Cabezón García, Luis Alberto (ed.). *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

Cela, Camilo José (1974). *San Camilo, 1936*, Madrid, Alianza.

Fernández Santos, Angel (1982). "Un escritor eje del cine español", *El País*. 22 ene.: C, <<http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html>>



1Frugone, Juan Carlos (1987). *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Gil de Biedma, Jaime (1982). *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.

Harguindey, Angel (1998). *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Angel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, Madrid, Aguilar.

García Lorca, Federico (1967). *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.), Madrid, Aguilar, 1967.

García Lorca, Federico (1984). *Conferencias*, Christopher Maurer (ed.), 2 vols., Madrid, Alianza.

Goytisolo, Juan (1976). *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral.

Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema. The Reconstruction of Nacional Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press.

Machado, Antonio (1979). *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Espasa Calpe.

Ortega y Gasset, José (1981). *Meditaciones del Quijote*, Paulino Garagorri (ed.), Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.

Rodríguez Marchante, Oti (1997). "Patrimonio nacional" en Luis Alberto Cabezón García (ed.), *Rafael Azcona, con perdón*, op. cit., 60-1.

1Ruiz Sanz, Mariano (2003). *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

Torrente Ballester, Gonzalo (1943). *Javier Mariño. Historia de una conversión*, Madrid, Editora Nacional.

Torres, David (2008). "Guionista nacional", *elmundo.es*, <<http://www.elmundo.es/especiales/2008/03/cultura/azcona/obituario.html>>

Zamora, Andrés (2007). "Violent Nation. Histories and Stories of Spanishness". Cristina Sánchez-Conejero (ed.), *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 121-30.

## Datos del autor

Andrés Zamora es licenciado en filología hispánica por la Universidad Complutense y doctor en literatura española por la Universidad del Sur de California. Desde el año 2002 ostenta el puesto de "Associate Professor" en el departamento de español y portugués de la Universidad de Vanderbilt y en el programa de estudios europeos de la misma institución. Sus principales áreas de investigación y enseñanza son la poética del género narrativo en la novela española de los siglos XIX y XX, la retórica de los discursos ideológicos españoles desde el siglo XVIII hasta el presente, la utilización tropológica del cuerpo, especialmente a través del sexo y la escatología, el comercio cultural entre



Latinoamérica y España como elemento capital en la construcción de sus identidades respectivas, y las tendencias, obsesiones y evolución del cine español. Ha publicado numerosos artículos sobre esos temas y el libro *El doble silencio del eunuco. Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín*. En la actualidad está trabajando, entre otros proyectos, en dos libros, uno sobre ficciones ideológicas españolas y otro en relación a la secreta y postergada centralidad del excremento en la cultura española y occidental.

