

EL COCHECITO, DE RAFAEL AZCONA:
EL GUION CINEMATOGRAFICO
COMO OBRA LITERARIA

Alberto García-Aguilar*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El guion de *El cochecito* (1960) se basa en un relato que Azcona publicó en 1960, «Paralítico», en el que un anciano quiere comprar un vehículo para seguir a sus amigos con dificultades de movimiento. Por las numerosas versiones que conoció esta historia, este texto guionístico permite no solo estudiar un momento relevante de la historia del cine español, sino también establecer su estatus como una obra literaria con su propio valor artístico. Por ello, este artículo trata de explicar los rasgos tomados de algunos escritos anteriores de Azcona que esta obra contiene y, sobre todo, determinar hasta qué punto consiste en una obra independiente del film.

PALABRAS CLAVE: adaptación, censura, cine y literatura, guion cinematográfico, Rafael Azcona.

EL COCHECITO, BY RAFAEL AZCONA:
THE CINEMATOGRAPHIC SCRIPT
AS A LITERARY WORK

ABSTRACT

The script of *El cochecito* (1960) is based on a story that Azcona published in 1960, «Paralítico», where an old man wants to buy a powered mobility device to follow his physically challenged friends. Because of the numerous versions which this story had, this script text can be used not only to study a relevant moment of the Spanish film history, but also to establish if it can be considered a literary work with its own artistic value. Thus, this work tries to explain the features taken from some of the previous Azcona's writings which this text contains and, above all, to analyze to which point it is an oeuvre independent from the film.

KEYWORDS: adaptation, censorship, cinema and literature, film script, Rafael Azcona.



1. ORÍGENES DEL PROTAGONISTA DE *EL COCHECITO*: PARÁLITICOS, DISCAPACITADOS Y OTROS IMPEDIDOS EN LA TRADICIÓN DEL HUMOR NEGRO ESPAÑOL

Uno de los rasgos más idiosincráticos de la escritura de Azcona lo constituye el humor negro, que, con una amplia tradición en la literatura española, se manifiesta durante los años 50, en pleno franquismo, con la proliferación en la literatura de los marginados, sobre todo los pobres, tal como recuerda 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»¹. Por eso, un número considerable de los textos que Azcona escribió para la revista *La Codorniz* están protagonizados por esta clase de personajes –como «Consejos a los pobres», «Campeonato de pobres», «Consejos a los mendicantes» y «Carta a un pariente pobre»–, a los que se suman las personas con algún tipo de discapacidad, muy presentes en algunas de sus obras.

Según cuenta el propio autor, comenzó a pergeñar historias sobre estos *impedidos* o *paralíticos* a comienzos de la década de los 50, cuando un día se encontró con un grupo de discapacitados que bajaban en sus cochecitos hacia Cibeles. Acababan de salir del estadio Bernabéu y criticaban a los jugadores, llamándolos incluso «baldados»².

Con humor e ironía, afirma que esos vehículos no tenían más que ventajas. De esta manera nació el microrrelato «El señor que quería ser paralítico», publicado en *La Codorniz* el 27 de octubre de 1957, donde se cuenta cómo un señor le expresa a un joven su deseo de ser paralítico por todos los beneficios que ello conlleva: «No tendré que ir a trabajar ni nada de eso. [...] me reiré de los líos del transporte urbano [...] porque para eso la parálisis y la ancianidad son respetabilísimas»³. El joven le propina entonces una patada en la columna vertebral que, como el señor desea, lo deja con una grave discapacidad que le obliga a conducir uno de esos vehículos, consiguiendo así la felicidad que buscaba: «Ahora, el señor que quería ser paralítico ya lo es, y por ahí va con su silla de ruedas encantado de la vida»⁴.

Existen, como recuerda Bernardo Sánchez⁵, antecedentes de esta temática, aunque con un tratamiento superficial, en algunas escenas de otros textos suyos. En *Los muertos no se tocan, nene* (1956) el nieto del difunto expulsa de la casa donde se hace el velatorio a don Ildefonso, anciano centenario que va en silla de ruedas⁶.

* Texto financiado con una beca de investigación predoctoral del gobierno de Canarias.

E-mail: albertogaragui@gmail.com.

¹ FERNÁN-GÓMEZ, F.: «Pobres y ricos», *El País Semanal*, 20/01/1987.

² AZCONA, Rafael (1991): *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 11.

³ AZCONA, Rafael (2014 [1957]): ¿Son de alguna utilidad los cuñados?, Logroño, Pepitas de Calabaza, p. 337.

⁴ *Idem*.

⁵ SÁNCHEZ, Bernardo (1991): «*Souvenirs de El cochecito* (varia documental)». En B. Sánchez (ed.), *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 170.

⁶ AZCONA, Rafael (1956): *Los muertos no se tocan, nene*, Madrid, Taurus, p. 156.

Asimismo, en el guion y en la película de *El pisito* (1959) –no en la novela– se incluye una escena en la que un paralítico se ve acosado por un grupo de niños que se muestran crueles hacia el hombre con discapacidad y amenazan con arrojarle por las escaleras.

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 matarratas⁷.

Así se observa cómo el argumento se acerca cada vez más al de *El cochecito*. Aunque Azcona no la menciona, Sánchez⁸ 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 llevarla al cine, algo que el director valenciano rechazó, Azcona convirtió el relato en una narración larga en la que el cochecito ya no era solo un instrumento para entretenerse, sino un símbolo que representaba el deseo de huir de la soledad que sufre el anciano Anselmo, quien solo puede ir con sus amigos –discapacitados– si consigue comprar uno. El autor publicó esta narración en el libro de relatos *Pobre, Paralítico y Muerto* el 18 de abril de 1960. Él mismo afirma que esta última es la versión que indujo a Marco Ferreri, el director, a negociar con Pere Portabella –propietario de la productora Films 59– el proyecto de adaptación cinematográfica del texto⁹; pero, en caso de ser así, el director italiano debió de haberla leído antes de que se publicara en Arión, ya que en la solapa de esa edición se lee el siguiente reclamo:

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 libro¹⁰.

Como se aprecia, el rodaje ya se estaba realizando cuando apareció la obra. 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*¹¹, lo que indica que ya tenían

⁷ AZCONA, Rafael (1991): *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 12.

⁸ SÁNCHEZ, Bernardo (2006): *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, p. 334.

⁹ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, pp. 12-13.

¹⁰ SÁNCHEZ, Bernardo (2006): *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, p. 334.

¹¹ *Idem*.



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 artículo se considera *El cochecito* como adaptación del texto publicado en 1960.

2. VERSIONES DEL GUION

Dado que el rodaje de la película obligaba a cambiar algunas escenas o algunos diálogos del mismo –al igual que ocurriría en la sala de doblaje–, existen disimilitudes importantes entre las distintas versiones del guion. La primera edición comercial se publicó 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, fue no solo una suerte de homenaje a la película, sino también una forma de reivindicarla 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 la película de *El cochecito*. De hecho, cuando el autor revisó esta edición tres décadas después afirmó: «No se ajusta ni al guión original ni a un riguroso visionado del film en la moviola»¹². Asimismo, los editores de la revista lo advierten en el apartado «Notas a la lectura del guión», donde se afirma que 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»¹³.

En efecto, las diferencias entre el guion de *Temas de cine* y la película son numerosas, lo que se debe a dos motivos principales: la censura, que obligó a cambiar el final planteado en el guion original –en el que muere envenenada toda la familia del protagonista–, y el método de trabajo que seguían el director y el guionista. Azcona, que estuvo presente en el rodaje, debía crear en varias ocasiones los diálogos para las escenas inventadas sobre la marcha. Por ello, 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 usaron 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, no se entendiera, y por eso se reescribió el guion en la sala de doblaje. Ahí, el director 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

¹² AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 188.

¹³ SÁNCHEZ, B. (1991): «*Souvenirs de El cochecito* (varia documental)». En B. Sánchez (ed.), *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 188.

consonantes pronunciadas: «-¿Puede decir “Yo me marchó, Pepe”? –sugería yo. –No. Ahí hay cuatro labiales –diagnosticaba el director de doblaje»¹⁴.

Estas circunstancias favorecieron las numerosas diferencias entre la película y el guion; de hecho, Bernardo Sánchez¹⁵ apunta que, de las 74 secuencias que este presenta, 18 no aparecen en *El cochecito*; del mismo modo, existen en el film escenas no incluidas en el guion, que también se distingue del de ediciones posteriores por el detalle con el que presenta los escenarios, tal como se advierte en la descripción de la vivienda familiar:

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”¹⁶.

Esta exhaustividad desaparecerá en la siguiente versión del guion, que se incluyó en el volumen *Otra vuelta en El cochecito* (1991). En esta Azcona pretende, según él mismo afirma, «volver al guión literario original, casi un relato»¹⁷. Así, el escritor riojano establece una distinción entre dos tipos de guiones: el de rodaje, pensado para usar mientras se filma –con las acotaciones y los diálogos– y que corresponde al de *Temas de cine*; y el literario, que excluye las indicaciones que faciliten el proceso de filmación, como ocurre con el de *Otra vuelta en El cochecito*. Para la escritura de este último el autor visionó la película 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»¹⁸, de manera que hubiera coherencia entre ambas obras.

Existe otra edición del guion que se encuentra en el Centro Virtual Cervantes: *El cochecito. Guión cinematográfico* (2003)¹⁹, preparada por Ríos Carratalá. Sin embargo, reproduce, con variaciones mínimas (como cambios en la tipografía y corrección de erratas), el mismo texto que Azcona presentó en *Otra vuelta en El cochecito*.

¹⁴ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 14.

¹⁵ SÁNCHEZ, B. (1991), *opus cit.*, p. 188.

¹⁶ AZCONA, R. (1960): «Guión de El cochecito», *Temas de cine*, núm. 6, pp. 35-36. (*Apud*: SÁNCHEZ, B. (1991), *opus cit.*, p. 170).

¹⁷ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 15.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ RÍOS CARRATALÁ, J.A. (2003): Consultado el 9 de julio de 2017 de: <https://goo.gl/o2PuK4>.



3. ADAPTACIÓN DE «PARALÍTICO»

El término *hipertexto* se emplea por lo general en los estudios sobre adaptaciones para referirse a la película, aunque en este caso se considerará como tal la versión definitiva de *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 dominan el lenguaje y los recursos cinematográficos, sino también, como se ha explicado, una revisión que aúna rasgos de la versión de rodaje y del film. 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 ello, se encuentra en una fase ulterior del proceso de adaptación.

De acuerdo con la teoría de Sánchez Noriega²⁰, el tipo de adaptación que corresponde al guion de *El cochecito* es la 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»²¹ que Azcona ya había manifestado en el hipotexto. Así, también existe entre el hipotexto y el hipertexto una coherencia estilística: 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 y mantiene las características del relato original. Además, a pesar de que entre «Paralítico» y el guion definitivo existen más de tres décadas de diferencia, no se aprecia una sensibilidad distinta en el segundo, lo que se explica por la fidelidad con que Azcona lo escribió, respetando el espíritu de la película.

No obstante, sí existe una disimilitud notable respecto a la extensión. Como señala Sánchez Noriega²², este aspecto no debe medirse teniendo en cuenta el número de páginas del texto inicial y del guion, 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 secundarios, nuevos episodios y diálogos.

Un análisis comparativo entre el cuento y el guion siguiendo las pautas indicadas por Sánchez Noriega permite observar con claridad cómo se realizó este proceso. Desde un punto de vista narratológico ambos textos son relatos extradiegéticos, en los que el narrador no participa en la trama. En el «Paralítico» predomina una focalización cero, esto es, existe un narrador omnisciente que, si bien se centra en las acciones y los sentimientos del protagonista, sabe todos los detalles de la

²⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.

²¹ *Idem*, p. 64.

²² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *opus cit.*, p. 18.



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»²³. En otras ocasiones, su omnisciencia se manifiesta en las reflexiones y los comentarios que introduce sobre el carácter del protagonista: «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»²⁴.

En el guion de *El cochecito*, esta voz narrativa cambia en algunos aspectos. La focalización cero 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 las que el protagonista 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.

El esquema temporal interno se mantiene igual en el hipotexto y en el hipertexto, pues ambos presentan un relato lineal en el que los acontecimientos ocurren en orden cronológico. No obstante, ninguno proporciona demasiados datos que permitan situar la historia en un año concreto –dentro de 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»²⁵. Asimismo, en el guion de *El cochecito* hay dos referencias que no están incluidas en «Paralítico»: «Finales de un invierno de los años cincuenta»²⁶ y «¡Un mes lleva dando la lata con las piernas!»²⁷. De esta manera, cabe pensar que la duración de la acción es de algo más de treinta días y transcurre entre marzo y abril.

No obstante, 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; 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.

²³ AZCONA, Rafael (2008 [1960]): *Pobre, Paralítico y Muerto*, La Coruña, Ediciones del Viento, p. 81.

²⁴ *Idem*, p. 92.

²⁵ *Idem*, p. 99.

²⁶ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 21.

²⁷ *Idem*, p. 90.



Como se aprecia, la historia de «Paralítico» contiene 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 de entre treinta y cuarenta años (Perico, Arsenio, Pepe y Pedro²⁸) y una pareja de jóvenes prometidos, Faustino y Julia. Por otro lado, el ortopedista cuenta con un ayudante en el hipertexto, y también aparece otro joven con discapacidad: Vicente, el hijo de una marquesa que está siempre acompañado por Álvarez, quien lo cuida.

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 ello 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 estándar, en este caso de 88 minutos.

4. NOVELIZACIÓN DEL GUION DE *EL COCHECITO*

Como indica Ríos Carratalá²⁹, 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»³⁰. De esta manera, en 1999 apareció *Estrafalario I*, 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*.

²⁸ Este último no aparece en la película.

²⁹ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2009): *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad de Alicante, p. 150.

³⁰ *Idem*.

Con esta novela 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 era 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 realizado 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 la inclusión en la versión novelizada de canciones durante la excursión campestre de Anselmo y sus amigos que no aparecen en el guion y el cambio de nombre de algunos personajes –Álvarez se llama Zorzano–. Sin embargo, ninguno de estos hechos afecta al desarrollo de la historia.

Asimismo, otra diferencia que la novela guarda con el guion del filme consiste en 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– [...] ³¹.

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 ³².

³¹ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 41.

³² AZCONA, Rafael (2011 [1999]): *Estrafalarario*, Madrid, Alfaguara, 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 –por ejemplo, su edad–; en cambio, la novela ofrece más rasgos, como su oficio y sus aficiones, aunque de su aspecto apenas dice nada. Sin embargo, estos datos, al igual que las modificaciones sobre la acción ya anotadas, resultan 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 se muestra como 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 se había expresado en el guion.

Esta versión, de todas las que escribió Azcona, presenta un estilo más elaborado y profundiza más –aunque no demasiado– en la psicología del protagonista. Sin embargo, 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.

5. REFLEXIONES EN TORNO AL GUIÓN DE *EL COCHECITO* COMO OBRA LITERARIA

En las últimas décadas numerosos estudiosos han dedicado artículos y libros a demostrar que los guiones de cine deben considerarse textos literarios con su propio valor artístico, tal como afirma Pollarolo: «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»³³. En efecto, en el guion ya están presentes los elementos que constituyen el relato, 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 contener 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»³⁴.

El caso concreto del texto aquí estudiado presenta, sin embargo, una peculiaridad respecto al formato estándar del guion: el tipo de lector al que está dirigido. El guion cinematográfico no está sujeto, por lo menos en principio, a una lectura literaria. Sus potenciales lectores, como indica Adolfo Aristarain³⁵, son productores que estén dispuestos a financiar la película, técnicos que tienen que fijarse en el tipo

³³ POLLAROLO, G. (2011): «El guion cinematográfico, ¿texto literario?», *Lexis*, vol. 35, núm. 1, p. 291.

³⁴ *Idem*, p. 294.

³⁵ ARISTARAIN, A. (1997): «La intuición del relato», en D. Oubiña y G. Aguilar (comps.), *El guion cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós.

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 o entre paréntesis las convierte en descripciones que pertenecen a una voz narrativa 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: «—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»³⁶.

No obstante, existen 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 el que solo se especifica el número de esta y el lugar en que se desarrolla. De esta manera, la estructura del bloque G es la siguiente: 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 Viswanathan³⁷ 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 didascalías. 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: [...]³⁸.

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 se encuentran en el texto. Del

³⁶ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 73.

³⁷ VISWANATHAN, J. (1986): «Une histoire racontée en images?», *Études françaises*, vol. 22, núm. 3.

³⁸ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 60.





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»³⁹; 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 se manifiestan, pues tanto los comentarios del narrador que se intercalan en los diálogos como las escuetas descripciones suelen eludir valoraciones subjetivas. 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»⁴⁰, «se abate sobre él como un halcón»⁴¹, «va a la puerta como un toro»⁴².

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 de diálogos que buscan la simplicidad y la claridad, lo que los hace ágiles. Por ello, son frecuentes 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»⁴³– y, en menor medida, los refranes –como «Se cree que todo el monte es orégano»⁴⁴–.

El guion se ha definido en ocasiones como «a story told in images»⁴⁵, pues según algunos autores su principal cometido es evocar imágenes en la mente del lector. Pero también 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, Viswanathan⁴⁶ señala que las acotaciones 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»⁴⁷. Así, el lector posee mucha libertad para imaginar la escena.

³⁹ POLLAROLO, G. (2011), *opus cit.*, p. 294.

⁴⁰ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 97.

⁴¹ *Idem*, p. 82.

⁴² *Idem*, p. 91.

⁴³ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 22.

⁴⁴ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 112.

⁴⁵ FIELD, Syd (1977): *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Nueva York, Dell, p. 7.

⁴⁶ VISWANATHAN, J. (1986), *opus cit.*

⁴⁷ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 35.

6. 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 paralítico» –de 1957– y concluye con la novela *El cochecito* –de 1999–), aunque, a pesar de ese largo periodo, se aprecia cómo el lenguaje cinematográfico predomina siempre en los textos de Azcona. Todas las versiones mostraron una caracterización superficial de los personajes y un predominio de la acción visual, lo que incluso se aprecia en 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. La compleja evolución de este texto, en principio destinado para el rodaje, pasó por fases en que este no fue más que una herramienta de trabajo, aunque en otras es indudable que consiguió autonomía respecto a la película. Así, es posible apreciar dos tendencias distintas, señaladas por Pollarolo (2011)⁴⁸: una que considera el guion como una simple guía –sujeta a múltiples cambios– de la futura película, donde se incluye a Ferreri –que siempre estaba dispuesto a improvisar escenas o diálogos–, y otra que lo toma como un elemento esencial donde ya está expresada toda la historia –postura más cercana a la de Azcona–.

El tipo de lector al que está dirigido –alguien que busque disfrutar de un texto literario, y no un profesional del cine–, junto con su publicación, también supone un aspecto que acentúa su carácter literario y 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*.

En definitiva, el análisis del guion de *El cochecito* revela que se trata de una creación artística que supera con creces la mera concepción de «manual de instrucciones» y que, junto 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), lo que lo convierte en una narración cuyo lenguaje está influido de un modo determinante por el cine. Así, Azcona ofrece una obra singular entre lo guionístico y lo novelístico, que refleja las vacilaciones que el formato del guion filmico ha sufrido a lo largo de los años.

RECIBIDO: noviembre-2017, ACEPTADO: febrero-2018

⁴⁸ POLLAROLO, G. (2011), *opus cit.*



