

Rafael Azcona en *El pisito*. Visión social de su tiempo

Yosálida C. Rivero-Zaritzky
The University of Arizona

Rafael Azcona es el guionista español de más prolífica y larga trayectoria en su país. Con un total de noventa y siete guiones cinematográficos, entre sus títulos se encuentran: *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido*, *El verdugo*, *La prima Angélica*, *La escopeta nacional*, *Belle Epoque*, *La lengua de las mariposas*, *¡Ay, Carmela!* y *La niña de tus ojos*. Aunque comenzó su carrera de escritor con los géneros de poesía y prosa, su trabajo no ha sido reconocido dentro del canon literario en ninguna de esas dos áreas, ni aparece entre los nombres de la Generación de medio siglo, a la que pertenece. Esta primera faceta del escritor ha permanecido casi completamente desatendida y en este artículo se procura llenar ese vacío abordando una de sus novelas llevadas a la pantalla grande, *El pisito*, donde pone de manifiesto la visión social que él tiene de su época, constante a través de toda su obra poética, narrativa y cinematográfica.

Manuel de las Rivas, al hablar del lugar de la obra de Azcona que él considera literaria—en contraposición con la escritura para el cine—comenta que:

la obra narrativa azconiana circula por las ferias del libro antiguo, o reposa en las hemerotecas, a la espera, acaso, de un entusiasta, o de un tesinando con sentido del humor, y su pequeña aportación al mundo de los versos, la rima y el romance octosílabo, goza de la misma salud que en el 86 [. . .] La dedicación cinematográfica del mejor de nuestros guionistas *es otra cosa*. En ese terreno, la bibliografía académica y extraacadémica prolifera. *Pero yo voy por el camino de lo literario*, y lo literario, como componente que es, y sólido, del humanismo, está pasando a mejor vida. (122. Cursiva agregada)

Aun cuando Azcona es conocido por su enorme producción de guiones cinematográficos, se hace imprescindible la revisión de su obra temprana ya que a partir de esos escritos pueden apreciarse las características de su obra posterior donde, a pesar de tratarse de una labor colectiva, se mantienen sellos personales de la voz de Azcona. Su novela, infravalorada, se convierte en una vía formativa

para el futuro guionista y de allí la importancia de su estudio. Sin pasar por esta primera etapa, y dirigirse directamente a la fase cinematográfica, puede hacer caer en generalizaciones inadecuadas o imprecisas como en las que cae Jesús Angulo, quien en su artículo deja entrever que:

En los dos primeros trabajos conjuntos de Azcona y Ferreri [director de *El pisito*] se detectan ya muchas de las constantes temáticas no sólo de sus posteriores colaboraciones, sino también de la carrera de Azcona como guionista: la preferencia por las clases medias a la hora de localizar socialmente sus historias, la tendencia a la coralidad, el humor negro, el distanciamiento para con sus personajes, la ironía, la presencia de la muerte, la galería de disminuidos físicos que puebla su cine, la soledad, el desencuentro entre los dos sexos, la marginación, el claro rechazo de las instituciones (en ambos casos la familia ante todo, pero más adelante, de forma más diáfana el clero, el ejército y los poderes económicos), la presencia expresa del ciclo biológico, la vejez (a la que con el tiempo se añadirá también la infancia...) (27)¹

Como puede apreciarse al inicio de esta cita, Angulo parte del comienzo de la carrera de Azcona como guionista al lado de Ferreri para apuntar que es allí donde se empiezan a ventilar los tópicos recurrentes del autor en estudio. Sin embargo, los dos primeros trabajos filmicos a los que Angulo hace referencia (*El pisito* 1958 y *El cochecito* 1960) están basados en las novelas previas de Azcona: *El pisito* (1957) y *El cochecito* (1957),

de manera que el arranque de la carrera como guionista cinematográfico de Azcona parte de la experiencia de su misma narrativa, concebida de forma individual y sin contar con el elemento de escritura colectiva que será común en los textos filmicos. Estas características, o como las llama Angulo, “constantes temáticas” que se detectan en ambas películas no son producto de la asociación con Ferreri sino que son propias de Azcona y que a lo largo de su carrera estarán presentes independientemente del director con quien haya trabajado porque, a pesar de haber escrito el texto en colaboración con muchos de los directores, todavía se puede apreciar la individualidad del guionista.

Las características enunciadas por Angulo como “la preferencia por las clases medias a la hora de localizar socialmente sus historias, la tendencia a la coralidad, el humor negro, el distanciamiento para con sus personajes, la ironía, la presencia de la muerte, la galería de disminuidos físicos [...], la soledad, el desencuentro entre los dos sexos, la marginación, el claro rechazo de las instituciones” (27) son elementos que ya están presentes en su narrativa. Todas ellas en conjunto constituyen la estética del autor, pero de las características estilísticas más significativas de Azcona la que resalta más es el humor, un tipo al que comúnmente se ha denominado “humor negro”. En cuanto a este tipo de humor se ha hecho una serie de estudios, y es Patrick O’Neill quien al respecto explica que hay diferentes formas

de manifestar o provocar la risa:

They differ in their mode of expression in that benign humour is warm, tolerant, sympathetic, the humour of sensibility and sentiment, the humour, in a word, of unthreatened norms, while derisive humour is cold, intolerant, unsympathetic, the humour of rejection or correction, the humour of defended norms. They are alike however in that they are both expressions of the humour that on the other hand contrasts with both of these in that it is the humour of lost norms, lost confidence, the humour of disorientation. Physicists express the tendency of closed systems' entropy: black humour, to coin a phrase, is the comedy of entropy. (72)

De acuerdo a la cita de O'Neill, el humor negro es una respuesta defensiva a un sistema represivo determinado. No sólo se trata del uso de la crueldad o el absurdo por el simple objetivo de chocar al espectador, sino que dicho efecto transmite una manera de rechazo por las normas establecidas, tendiendo así a ser una forma de expresión irreverente y desprendida de cualquier consideración a terceros. Esa "comedia del desorden" de la que habla O'Neill no es del todo arbitraria sino por el contrario en algunos casos es una forma estructurada, o por lo menos consciente, que busca provocar una reacción subversiva.

A pesar de que Azcona ha dicho que él no cree en el humor negro, sino que sólo retrata su entorno en toda su expresión, va a hacer uso repetido de este tipo de humor. En *La Codorniz*, una revista humorística dirigida por Miguel Mihura se crea un:

gran referente cultural para todos aquellos que sentían necesidad de evadirse de la realidad imperante de la dictadura franquista. También para aquellos que, como Azcona, pretendían desarrollarse en el terreno del humor autóctono. Así explicaba Azcona su entendimiento del humor y su estética entonces:

-Yo no creo en el 'humor negro'. Pero sí estoy plenamente convencido de que el español tiene un sentido especial del humor, que yo trato de reflejar: Un humor patético, a veces cruel. ¿Quieres un ejemplo?

-Agustín de Foxá, en su libro titulado '*Ternura carpetovetónica*' refiere una anécdota muy significativa. Se trata de un padre que está viendo una corrida de toros en compañía de su hijita de cinco años. La niña coge una gran rabieta y para consolarla y distraerla, va el padre y le dice: "No llores, tonta, mira como el toro le saca las tripitas al caballito. (Cabezón 2-4. Énfasis agregado)²

El "humor patético", como lo define Azcona, está presente en el "Poema para asustar a un recién nacido", en casi todas sus novelas—en especial en *Los muertos no se tocan*, *nene* y *Pobre, paralítico y muerto*—y en los guiones *El pisito*, *Plácido* y *El verdugo*, entre otros. La forma despreocupada en que trata ciertos temas no sólo provoca la risa sino también el rechazo, estableciendo una relación atracción-aversión en el lector/espectador. Por lo general este humor se relaciona con la muerte, un tema importante dentro de la escritura de Azcona. Para él la

muerte va acompañada de la indolencia y el absurdo, y la crueldad que manifiestan sus personajes se asume como parte integral de la existencia ya que, de la manera como se presenta, no parece que el autor echa mano del humor como un recurso literario, sino que retrata una forma de ser del español dejando entrever que esta clase de humor es también parte de la idiosincrasia de un pueblo. Desde esta perspectiva, entre burlas y veras, Azcona capta a la sociedad española de su tiempo plasmando la situación socioeconómica del país a través de la vida cotidiana de sus ciudadanos, éstos que por todos los medios tratan de abrirse camino, encontrar un espacio propio en su entorno o simplemente adueñarse de un pisito.

El pisito. Novela de amor e inquilinato (1957) es la primera novela de Azcona que posteriormente se llevará al cine por el director Marco Ferreri en 1958, “se inspira en una noticia de prensa de un suceso acaecido en Barcelona, donde un joven, ante la imposibilidad de ni tan siquiera alquilar una vivienda se casó con una octogenaria para heredar su contrato de inquilinato” (Catalá 249), la diferencia es que el escritor ambienta su historia en Madrid. Como se desarrollará a continuación, podrá verse que el argumento expuesto va a girar alrededor de tres conceptos principales: economía, vivienda y familia.

Rodolfo Gómez y Petrita son una pareja que tiene catorce años de noviazgo y no han podido casarse por no tener dónde vivir. Petrita se rehúsa a continuar viviendo

realquilada en un piso con otras familias e impacientemente ha estado esperando que su novio gane lo suficiente para alquilar un apartamento unifamiliar. Ambos saben que esto no sucederá en el futuro próximo, pero Rodolfo recibe una propuesta difícil de rechazar. Doña Martina, la inquilina principal del piso donde él vive con Dimas, le ha dicho que se lo dejará en cuanto ella muera con la condición de que se encargue de su gato Teodoro. Dimas, interesado en conseguir la mitad del piso, será quien madure la idea de aceptar la propuesta, pero le advierte que las buenas intenciones de la anciana serán infructuosas si no existen lazos legales que los unan; sin ello el dueño del apartamento podrá echarlos del piso a ellos dos y al gato antes de enterrar a doña Martina.

A modo de marco histórico hay que recordar que la economía nacional de la España de los años cincuenta tuvo fuertes repercusiones en la vida familiar. A Madrid llegaron de diferentes partes del país ejércitos de desempleados que buscaban mejorar su situación laboral, como explica Naldini:

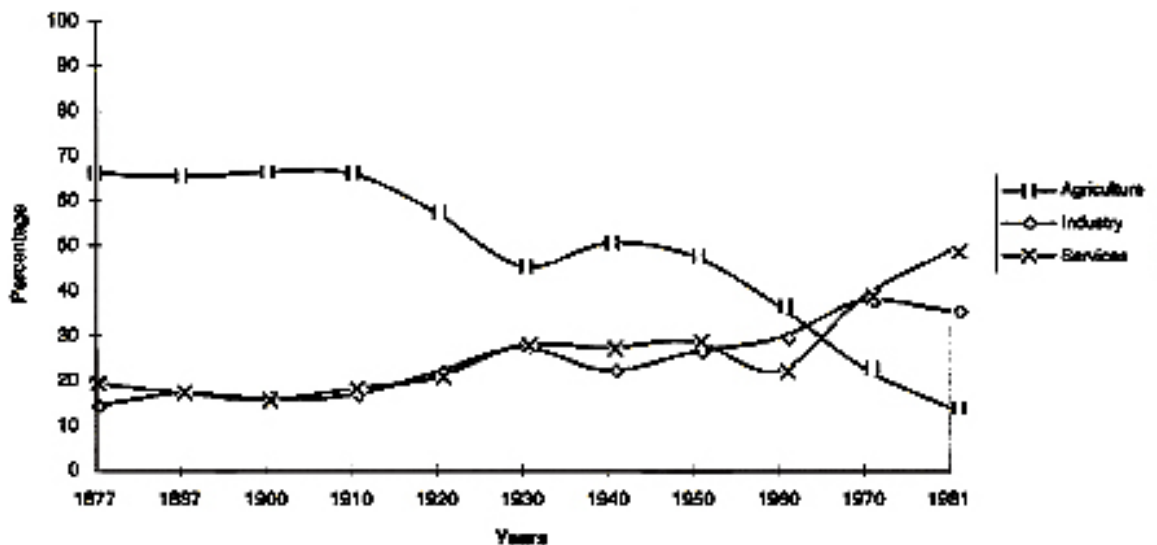
the changes in the structure of the labour force in Spain have been marked by three main trends [. . .] The first trend, [. . .] a steady and large reduction of the active population in the agricultural sector [. . .] The total active population in industry was 27.5 per cent in 1930, a figure achieved again only at the end of the 1950s. The reduction in the agricultural labour force became particularly deep only after the 1950s. The second trend [. . .] the increases in

the industrial sector labor outpaced those in the service sector only up until the 1960s. [. . .] Finally, [. . .] the third main labour force trend of the last decades of the twentieth century has been a decline in the activity rate and an increase in unemployment rates, in particular because of women's recent entry into the labour market. (76)

proliferar las chabolas.

En el corazón de la misma, las amas de casa—en su mayoría—que por la guerra quedaron sin la protección masculina de un padre, hermano o esposo, tuvieron que recurrir a convertir en pensiones sus apartamentos para poder tener una fuente de

LABOUR FORCE BY SECTOR, SPAIN, 1877-1981



Tomado de Naldini (Página 76)

Como indica la gráfica, muchas de las personas que abandonaron los campos tuvieron que entrar en otros sectores de la economía, estando la mayoría de las fuentes de trabajo en las ciudades o zonas industriales. En consecuencia, los campos quedaron sin quien los produjera, se comenzaron a formar cinturones de miseria en las afueras de la ciudad y empezaron a

ingresos sin abandonar el hogar ya que “[w]omen were particularly affected by the new regime, which advocated stable Catholic families with a strong patriarchal authority at the head. To this end family subsidies were introduced within the social security system to encourage women to remain at home [because] women outside of the family sphere were without any social protection”

(Naldini 84-5). Otros inquilinos, que gozaban del beneficio de los contratos de renta antigua—bajo precio por la renta, que no cambiaba con el paso de los años—aprovecharon para realquilar los pisos que ellos mismos habitaban. Muchos de estos apartamentos llegaron a estar sobrepoblados ocasionando el hacinamiento de sus habitantes que, en algunos casos, ocupaban un cuarto por familia. Esta problemática, que también se manifiesta en *La colmena* (1951) de Camilo José Cela es la que se presenta en *El pisito* y a la que Azcona, como buen fotógrafo de la sociedad española, ilustra de la siguiente manera:

La algarabía de las radios, los gritos de las vecinas y los llantos de los niños llegaban hasta el portal, tan lóbrego como la escalera; ante una puerta del rellano de la primera planta una niña con un irrigador en las manos llamaba: “¡Madre, el irrigador!”; en la pared del tramo siguiente un chico escribía con un trozo de carbón “don Bicente [sic] es un mamón”; la puerta del segundo derecha estaba entreabierta y por ella salían los gritos del inquilino del piso, el parálítico que lo tenía realquilado a un montón de gente:

— ¡Que me dejéis, cabrones hijos de puta!

Rodolfo entró, saludó, esquivó la silla de ruedas y se internó en el olor de pescado en descomposición que salía de la cocina. Ante los fogones, en los que crepitaba el aceite de una fritanga y escapaba el vapor de las ollas, Rosa, la hermana de Petrita, en bata y

bigudíes, discutía con otra realquilada muy puesta de velo, rosario y libro de misa, a cuenta de una braga que al parecer había desaparecido del tendedero [. . .] (185)

El hacinamiento no sólo produce una serie de problemas domésticos como los mencionados en la cita anterior, sino que también ocasiona, en quienes lo padecen, impotencia ante la improbabilidad de salir de la pobreza; condición que crea un caldo de cultivo para animar inconformidades y bajas pasiones. El espacio personal se ve reducido hasta la asfixia, por esta razón Petrita se siente aliviada cuando en el trabajo de niñera de una familia rica ella “dormía en una cama para ella sola en una habitación que compartía únicamente con la doncella” (231), en contraste con la situación sostenida en el piso donde estaba con su hermana, en el cual ella compartía el cuarto con ésta y sus cuatro hijas y donde además, “la mesa era una puerta de madera colocada sobre la cama matrimonial [y que] como los tres chicos mayores estaban de campo [pudieron comer] sin despellejarse los codos” (187). Esta sobrepoblación tiene sus raíces en la política familiar del nuevo régimen cuya ideología “represented the politicization of the Church’s traditional pro-natalism, familialism and acquiescence to female subordination” (Naldini 84). Para asegurarse de que la familia cumpliera con su función reproductiva el gobierno ofreció bonos especiales a los trabajadores—hombres—que tuvieran dos hijos, con un aumento al tener

el tercero. Pero con el avance de los años y el recrudecimiento de la situación económica “[w]age control, couple with the *subsidio familiar’s* low level of protection, sent a large number of familias into poverty” (Naldini 87).

En esta novela, como en otras, Azcona explora la naturaleza humana. Abre la historia con una pregunta de Dimas a Rodolfo que se extiende al lector para provocar una respuesta: “En China hay un mandarín que tiene cien años. Es inmensamente rico y basta que aprietes un botón para que el tío reviente y tú heredes su fortuna. ¿Aprietas el botón o no lo aprietas?” (152). Puede apreciarse que en esta enunciación hay una clara relación dinero-conciencia, pero en realidad no se trata de cuestionar si Rodolfo tiene ética o no, sino de despertar en el lector la pregunta de qué haría si estuviera en su lugar, y la respuesta en éste último es lo que importa, porque podrían haber muchos más Rodolfos de los que se piensa.

El asunto de la conciencia será uno de los conceptos que trabajará Azcona en *El pisito*. Ésta puede verse afectada por factores externos, como la urgencia de cubrir necesidades básicas. En su estudio sobre la incidencia de la economía en la conducta, David Harvey explica que “[l]a tarea de la interpretación histórico-materialista del proceso urbano es [. . .] examinar cómo las formas de ver, pensar y actuar producidas mediante las relaciones entre individualismo, clase, comunidad, estado y familia afectan

las vías y las cualidades de la urbanización capitalista que, a su vez, refluyen para alterar nuestras percepciones y nuestras acciones” (Citado por Comitello 329). Aunque Harvey se refiere a la sociedad posmodernista, puede apreciarse en esta novela que evidentemente la situación económica en general, y la infraestructura en particular, condicionan el comportamiento de los ciudadanos. Esta conciencia urbana de la que él habla puede apreciarse mucho mejor a nivel visual en el film *El pisito* (1958). Lo que sí puede verse en la novela es que el momento histórico-económico de la Madrid de los años cincuenta se reproduce en el microcosmos de los personajes. Al no estar preparada para el crecimiento poblacional que se le vino encima después de la guerra civil, forzó la creación o proliferación del tipo de ciudadano “realquilado”, no como un accidente, sino como la norma. En el drama que viven los personajes, Rodolfo, como individuo, no es quien tiene la urgencia de un piso; vive tranquilo con su pobre salario una soltería que no le molesta. Petrita y Dimas, en cambio, tienen intereses diferentes. La primera, a sus cuarenta y dos años ya siente premura por tener una familia; y el segundo, quiere aprovecharse de la ganga de pagar baja renta y tener más espacio para sí mismo y su negocio. Ambos buscarán beneficiarse de la propuesta extendida a Rodolfo para conseguir lo que desean: el piso y la cartilla de la anciana.

Ambición, frustración e impotencia de tener un futuro mejor serán los móviles

de los personajes. La sociedad les cierra las posibilidades lícitas de conseguir sus objetivos y deben recurrir a la estratagema. Cuando Petrita y Rodolfo van a visitar a don Luis, el casero, y le exponen su interés en ser los nuevos inquilinos del piso de doña Martina una vez que ella ya no lo necesite, él les esquivo con la burlona historia de que está muy enfermo y necesita ir a Suiza a que le hagan un tratamiento:

¿Y cómo voy a ir a Suiza con la miseria que me paga al mes doña Martina Torralba? A mí, aunque lo sienta en el alma, lo que me conviene es que se muera y deje el piso libre, y si se murieran también los de los otros pisos, miel sobre hojuelas. Que Dios me perdone, pues lo digo sin mala intención, pero así podría derribar la casa, vender el solar e irme a Suiza a que me saquen el agua. Ahora bien ¿qué pasa si se muere una inquilina de ochenta y tres años, [. . .] y les alquilo el piso a ustedes, que están en la flor de la edad? Pasa que ustedes como son jóvenes no se mueren nunca y yo no me puedo ir a Suiza. Esto es una carrera: o se mueren los inquilinos o me muero yo. (175)

Esta burla y el efecto de desolación que causa en Petrita será lo único que hará que Rodolfo pierda la calma, y en su afán por causar una frustración mayor en el casero le comunica, a quemarropa, que se casará con la anciana y que se quedará con el piso sin que él siquiera pueda subirle la renta. Espacio, dinero y tiempo se combinan en este fragmento, como bien dice Harvey: “Space cannot be considered independently of

money because it is the latter as Marx [. . .] insists, that permits the separation of buying and selling in both space and time” (175). Por falta de dinero para pagar la renta de un inmueble, la pareja no ha podido casarse en catorce años, para ellos el piso representa cubrir una necesidad básica, pero para el casero es sólo cuestión de tiempo esperar que la inquilina muera para poder sacarle mayor provecho al mismo espacio. El espacio es dinero, el que no tiene la pareja, y el que persigue el casero. Harvey además amplía estableciendo que: “The land market sorts spaces to functions on the basis of land price and does so only on the basis of ability to pay, which, though clearly differentiated, is by no means differentiated enough to etch clear class and social distinctions into the social spaces of the city” (178). En el caso de la Madrid de los años cincuenta, no puede hablarse de un proyecto urbano específico puesto que, por motivo de la avalancha de personas que se dirigieron a la capital en busca de empleos, se creó un problema habitacional, si se quiere, inesperado. Lo que sí es claro, como afirma Harvey, es que aunque el poder adquisitivo determinó la adquisición de la propiedad, éste no pudo demarcar distinciones claras de clases sociales en los espacios comunales de la ciudad puesto que todos los estratos sociales estaban en la necesidad de generar capital y una de las formas de conseguirlo—para la clase media y media alta—era realquilando las viviendas, provocando, en algunos casos, la convivencia de diferentes estratos sociales

en un mismo espacio físico o geográfico.

Inicialmente Rodolfo es un personaje “comodín” para conseguir el piso, pero en lo sucesivo él caerá cada vez más en el juego hasta involucrarse activamente en conseguir el fin. No obstante, el narrador señala que “Aunque la vida había amojamado la conciencia de Rodolfo, de vez en cuando se encargaba de esponjársela un poco, y su propietario volvía a ser un animal moral capaz de distinguir el bien del mal e incluso de obrar rectamente si la cosa no exigía demasiado sacrificio” (229). Lo contrario sucede con Petrita. Ante la noticia de saber que su novio está considerando la posibilidad de casarse con doña Martina para heredar el contrato del piso, se escandaliza y casi termina con su largo noviazgo de catorce años. Pero con el paso de los días, es ella quien termina por convencer a Rodolfo de que casarse con la anciana es la única solución a todos sus males; no sólo eso, será ella misma quien ofrezca la mano de Rodolfo en matrimonio a doña Martina. De allí en adelante no habrá nada más importante para Petrita que adueñarse de los bienes de la otra, pasando de la trampa disimulada al descarado absoluto. Honorio, compañero de trabajo de Rodolfo, le aconseja y le dibuja claramente a éste cómo se encuentra la situación:

— Gómez, las cosas hay que mirarlas por el derecho y por el revés. Petrita será todo lo burra que tú quieras, pero eso no empece [sic] para que obedeciendo a un imperativo biológico sueñe con tener hijos. Más claro: lo que ella pretende no es, como tú crees,

destrozar tu vida; lo que quiere es perpetuar la especie, y como resulta que la especie, para perpetuarse, no ha encontrado un sistema más económico que la institución familiar por muy antinatural, incómoda y perversa que tal institución sea, que lo es, y como para formar una familia es imprescindible tener techo, Petrita te casará con tu patrona te pongas como te pongas. Y te digo más; con tal de parir unos kilos más de carne de cañón antes de llegar a la menopausia, si la anciana no palma rápidamente Petrita será capaz de ahogarla con sus propias manos. (198)

La familia va a aparecer como institución, no precisamente deseable y necesaria, sino como medio reproductor de la vida y del propio sistema económico. El mismo Honorio cuando le trata de explicar a Rodolfo por qué fracasó la revolución rusa le dice: “porque ni Lenin, ni Stalin, ni la madre que los parió se atrevieron a acabar con la familia, y al no acabar con ella perpetuaron la figura del notario y la del registrador de la propiedad, porque ya se sabe lo que les gusta a los padres, sobre todo los ricos, legárselo todo a sus hijos...” (199). Tanto en esta novela como en otras del autor, la familia, más que un núcleo que abrigue a cada uno de sus miembros es un organismo que perpetúa los males relacionados con la ideología dominante así como con aquellos relacionados con el capital, en especial con la propiedad, que en el caso de esta novela es el móvil de todas las acciones de los personajes: emparentar para conseguir un piso.

Si bien al principio Rodolfo no tomó las palabras de la anciana demasiado en serio, cuando finalmente se convierte en el esposo de ésta, halla que entre los beneficios del matrimonio se encuentran una expansión de su bolsillo y espacio urbano habitual, reducido anteriormente al trabajo, metro y otros sitios permitidos por su precaria economía:

¿cuándo había vivido mejor? Allí estaba, en taxi como un burgués, en los dedos un Bisonte, con gabán nuevo y calcetines de lana, cinco kilos más en la cintura, dinero en el bolsillo para gastar, socio del Real Madrid y heredero universal de Martina ante notario. [. . .] Petrita [. . .] lo insultó la última vez que le dio el arrebato, al enterarse de que para celebrar los ochenta y cuatro primeros años de la vieja se habían ido a Lhardi a tomarse un caldito y una croqueta. Petrita tenía derecho a quejarse e insultarlo, pero ¿qué podía hacer él si a Martina le estaba sentando tan divinamente aquello de tener un hombre en casa, aunque fuera más como hijo que como marido, o quizá precisamente por eso? ¿Cuándo se le habría ocurrido a una esposa normal, o sea, a la misma Petrita, decirle: “Te voy a apuntar al Real Madrid para que vayas al fútbol los domingos, que aquí en casa te aburres jugando a la brisca?”. (223-4)

Rodolfo es, sin proponérselo, lo que los sociólogos—como Charles Horton Cooley y Dexter Dunphy—llaman: el tercero que disfruta,³ tanto en la tríada doméstica: Dimas-Martina-Rodolfo, como en la tríada de intereses: Dimas-Petrita-Rodolfo; no así

en la tríada sentimental: Petrita-Martina-Rodolfo donde, a pesar de los beneficios materiales antes mencionados, él aún encuentra grados de disconformidad, o repelús, de estar cerca de la anciana, así como cansancio de la larga relación sostenida con Petrita, siendo Martina la única que la está pasando “divinamente”. En general Rodolfo es el beneficiario pasivo de toda una treta ajena. Acostumbrado a delegar en otras personas las decisiones importantes de su vida, creía sensato “abandonarse al juicio o a la autoridad ajenos” (179).

Dimas, es quien jugará este papel de mover los hilos; cómplice del matrimonio por conveniencia y titiritero de situaciones, es otro tipo humano conocido en la literatura como el pícaro. Tiene cincuenta y un años y como oficio principal es callista, pero como “sólo [le] faltan dos asignaturas para sacar el título” (153) piensa colocar en el balcón el letrero de pediatra. Se desenvuelve como médico de cabecera, quiropráctico, foniatra, etc., para sacarle al incauto dinero o partido. Le debe a Martina la renta, compra a crédito artefactos para luego empeñarlos, hace exámenes médicos con inútiles aparatos que sirven para medir fenómenos atmosféricos, vende otros que prometen servicios imposibles, y en fin, su especialidad es el fraude. Toda la ayuda que le brinda a su compañero de piso está condicionada por el interés personal. Mucho antes de concretarse el compromiso entre Rodolfo y la señora Martina, Dimas le hace firmar a éste un papel donde él acepta darle la mitad del piso una

vez que su esposa muera. Rodolfo, divertido por la idea, lo firma pero esto le ocasionará problemas posteriores con Petrita que quiere el piso solo para ellos y detesta a Dimas.

Al igual que en la novela *Los muertos no se tocan, nene*, la muerte tendrá un lugar táctico en el argumento. En vista de que la motivación para todos los enredos ha sido el esperado deceso de la anciana, cuando éste llega se da una cadena de reacciones entre los interesados. Rodolfo se queda impávido cuando se entera que su señora está recibiendo los santos óleos; no sabe qué hacer primero, se avergüenza de no sentir pesar por la muerte de un ser humano que lejos de perjudicarlo le ha ayudado, más aún se siente culpable porque las lágrimas que se le asoman no son por Martina, sino por el inminente matrimonio con Petrita. Ésta, por su parte, en cuanto se entera de la noticia renuncia inmediatamente a su trabajo de niñera y se aparece en el piso con sus maletas en actitud de invasión, lista para ocupar su nuevo hogar a pesar de que la señora aún está con vida en su cama. La indolencia aquí es lo que se halla más palpable, no hay respeto por la moribunda; Dimas “ayuda” a la criada a vestir a Martina y Petrita comienza a saquear el cuarto en busca de la ansiada cartilla de ahorros, pero sólo la encuentra con ayuda de la misma Martina quien al parecer no se da cuenta de la avaricia de Petrita. El entierro finalmente se convierte en una festiva excursión porque a los niños de Rosa, la hermana de Petrita, “les hace

mucha ilusión ir al cementerio” (251) y ya que hay un carro para llevar a los deudos, ¿por qué no atiborrarlo con los ruidosos y entusiastas hijos de Rosa? El momento de la muerte de nuevo, como en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, se reduce a una mueca, es un instante que queda reducido al ridículo y al esperpento, más que de la muerte, de la vida.

Como puede apreciarse, a pesar de que el autor echa mano del humor, no por ello el mensaje carece de importancia, por el contrario, lo usa para criticar la situación de una sociedad llena de individuos inconexos e indolentes a la necesidad de los demás y que sólo buscan su propio provecho. También lo usa para ilustrar cómo la infraestructura urbana y la situación económica del país determina el comportamiento de sus ciudadanos. Este compromiso de Azcona de representar agudamente su entorno social ha permanecido intacto a través de los años, pero quizás su forma lúdica de escribir haya sido el motivo para haber sido excluido del canon literario, a pesar de que hay una tradición literaria que emplea el humor negro, entre los que se puede nombrar a Quevedo, Larra y Valle-Inclán. Este olvido en el mundo de la literatura ha encontrado otra forma de reivindicación en el mundo cinematográfico donde, después de cuarenta y siete años de trayectoria, Azcona se cuenta como uno de los narradores más importantes de la España contemporánea.

Notas

¹ El número que se especifica en la cita corresponde con el número del párrafo en el cual se encuentra la información, ya que se trata de una cita sacada de un artículo del Internet de Jesús Angulo “Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona” <<http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/AnguloRealidad.shtml>>

² Los números que se especifican en la cita corresponden a los párrafos de donde se saca la información ya que se trata de un artículo en la Internet de Luis Alberto Cabezón “Asalto al humor. Azcona en la Codorniz y Pueblo”. <<http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/cabazonAsalto.shtml>>

³ Este término se deriva de los estudios psicosociológicos entorno a las relaciones primarias—o grupos primarios—las cuales se centran en los patrones de comportamiento que establecen micro grupos como parejas y triadas.

Obras citadas

Angulo, Jesús. “Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona”. *Nosferatu* 33 (Abril 2000): 29-48.

Azcona, Rafael. *El pisito. Novela de amor e inquilinato. Estrafalario 1*. Madrid: Alfaguara, 1999. 149-252.

Cabezón, Luis A. “Asalto al humor. Azcona en *La Codorniz y Pueblo*”. *Rafael Azcona, con perdón*. Ed. Luis A. Cabezón.

Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997. 143-64.

Catalá, Guillermo. “Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito”. *Rafael Azcona, con perdón*. Ed. Luis A. Cabezón. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997. 249-80.

Compitello, Malcolm Alan. “Del plan al diseño: *El día de la Bestia* de Alex de la Iglesia y la cultura de la acumulación flexible en el Madrid del postcambio”. *Madrid, de Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 327-51.

Harvey, David. “Money, Time, Space, and the City”. *The Urban Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

Naldini, Manuela. *The Family in the Mediterranean Welfare Status*. London: Frank Cass, 2003.

O’Neill, Patrick. *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.

Rivas, Manuel de las. “La poética juvenil de Azcona”. *Rafael Azcona, con perdón*. Ed. Luis A. Cabezón. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997. 119-41.