

ISSN electrónico: 1885-5210

DOI: <https://doi.org/10.14201/rmc.31838>

EL TRATAMIENTO DE LA DISCAPACIDAD EN *EL COCHECITO* (1960)

The Treatment of Disability in El cochecito (1960)

Emilia MARTOS CONTRERAS

Facultad de Humanidades-Universidad de Almería

Autor para correspondencia: Emilia Martos Contreras

Correo electrónico: emc318@ual.es

Recibido: 7 de diciembre de 2023

Aceptado: 14 de mayo de 2024

Resumen

La película de *El cochecito* (1960) de Azcona y Ferreri, es una de las obras más referenciadas en las investigaciones históricas del cine español, entre otras cuestiones, por su talante crítico y social, muy significativo en el contexto dictatorial. Además, los pocos autores que han reflexionado sobre la discapacidad en el séptimo arte español le han dedicado un especial interés, reseñando su particularidad en un ambiente cinematográfico bastante plano, estereotipado y opresivo en el tratamiento de esta temática. En esta aportación reflexionamos sobre dicha particularidad, situándola en su contexto fílmico y social.

Palabras clave: Cine social; humor negro; discapacidad; años 50

Summary

The film *The Wheelchair* (1960) by Azcona and Ferreri, is one of the most referenced works in historical research of Spanish cinema, among other issues, due to its critical and social nature, very significant in the dictatorial context. Furthermore, the few authors who have reflected on disability in the Spanish cinema, have dedicated special interest to it, highlighting its particularity in a cinematographic environment that was flat, stereotyped and oppressive in the treatment of this theme. In this contribution we reflect on this particularity, placing it in its filmic and social context.

Keywords: Social cinema; black humor; disability; 50s

Introducción

En 1960 se estrenó en España *El cochecito*, del director Marco De Ferreri y el guionista Rafael Azcona, una película destinada a convertirse en un clásico y que grabó en el imaginario de los espectadores el fotograma del galardonado Pepe Isbert subido en un “cochecito motorizado”. Casi tres décadas después, Benito Gil, en su obra pionera y referente sobre la discapacidad y el cine, la consideró como “una de las más auténticas que se hayan realizado sobre los minusválidos”¹.

Lo cierto es que, el cine de mediados del siglo XX poco había aportado a la visión de la discapacidad heredada de la tradición literaria occidental. Abordada entre el terror y la piedad, la discapacidad solo se usaba como herramienta dramática o humorística, apoyada sobre una serie de figuras planas y estereotipadas. Norden, en su investigación sobre el tratamiento de la discapacidad física en el cine estadounidense, describió con detalle la reiteración de estos imaginarios y ese “retrato cinematográfico de personajes discapacitados” creado “por y para espectadores capacitados”². Más recientemente, la investigadora Senent Ramos ha dedicado su tesis a la diversidad funcional en el cine español y, tras repasar un amplio catálogo de películas hispanas que la trataban, confirmó esta reiteración de estereotipos. Con respecto a *El cochecito*, la investigadora coincide en reconocerle originalidad en su contexto cinematográfico³. En esta aportación queremos hacer un análisis más detallado de esta icónica película, rastreando específicamente el tratamiento que hace de la discapacidad y sopesando su significado en su contexto social y cinematográfico.

El cine de los años cincuenta y su representación de la discapacidad

El cine español de los años cincuenta empezó a abandonar los relatos castizos, dramáticos y grandilocuentes de la postguerra y se dedicó a explorar tonos más ligeros por la senda del humor.

La dictadura franquista, que había entendido el cine como una herramienta propagandística fundamental, quería dejar en el pasado la contienda bélica, así como a sus derrotados aliados, y concentrarse en un futuro bajo la protección de EEUU. Esta realidad sociopolítica es la que justifica la producción de un periodo que autores como Aguilar han tildado de “los años dorados de la comedia española”⁴. Dentro de este género, se podían distinguir las de “humor rosa” de inspiración hollywoodiense, como *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia, y las de “humor negro”, influidas por el neorrealismo y en las que se ha destacado un claro tono crítico contra la dictadura, con ejemplos como *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) de Luis García Berlanga o el propio *El cochecito* (1960).

En cuanto a la discapacidad, desterrado el héroe mutilado de los años cuarenta, su representación quedó relegada al ridículo o, sobre todo, la piedad. Un buen ejemplo de esta última acepción la encontramos en *Un traje blanco* (1956) de Rafael Gil, en la que un menor cumple por fin su sueño de tener un traje para su comunión, cuando tras perder un brazo, un periodista le organiza una campaña benéfica. En diversas ocasiones, las personas con discapacidad aparecen como figuras secundarias que enaltecen a las figuras principales, como ocurre, respectivamente, con la esposa y la amiga de los protagonistas en *Esta voz es una mina* (1955) de Luis Lucia y *El pequeño Ruiseñor* (1956) de Antonio del Amo. También tenemos algunos ejemplos, como *Un caballero andaluz* (1954) de Luis Lucia, en la que la discapacidad de la protagonista, en este caso ciega, es el punto dramático que permite desarrollar la indispensable “pureza” y “bondad” de las figuras femeninas principales.

No obstante, en todos los casos, las historias concluían con una recuperación milagrosa. Este afán del cine por el “final feliz” se referenció, en un ejercicio de metacine, en *La Gran Mentira* (1956) de Rafael Gil. En este filme, una joven con

parálisis en las piernas protagoniza una película sobre su propia vida, recreando su historia de amor con un actor famoso. Cuando el director advierte que la película concluye sin una curación milagrosa, estalla en cólera: *“Las películas tienen que terminar bien, demasiado estrecha está la gente para venirles con desgracias (...) Al matrimonio que se ha tirado los trastos, al que le aprietan los zapatos o al que tiene acidez como yo, le revientan los finales tristes. ¡A qué idiota se le ha ocurrido que la protagonista cabe la película sentada en un carrito! El público quiere que se cure la chica. ¿Como puede arreglarse eso?”*.

Ciertamente, aunque la posguerra como tal había pasado, la situación de la población española seguía siendo muy precaria y el humor era una estrategia para canalizar ese malestar. En ese sentido, la discapacidad va a utilizarse como recurso para este humor, como se hizo en la famosa escena del “timo de la estampita”, en *Los tramposos* (1959) de Pedro Lazaga, donde un estafador finge tener discapacidad intelectual. En realidad, esta secuencia puede utilizarse como paradigma para sintetizar la comprensión social de la discapacidad durante todo el franquismo: desconocimiento (por la confusión entre discapacidad intelectual y gestos más propios de una parálisis), piedad (“pobrecillo, que lástima”) y la crueldad (“A estos seres más vale se los llevara Dios”). Sin embargo, quizás la actitud más relevante fue la de la “indiferencia”, que podemos ejemplificar en una de las escenas de *El Pisito* (1958), también de Azcona y Ferreri. Un grupo de niños zarandean y empujan, en contra de su voluntad, a un hombre en sillas de ruedas; mientras, una pareja pasa por su lado haciendo caso omiso de los gritos.

El cochecito (1960)

El director italiano Marco Ferreri se instaló en Madrid a mediados de los años cincuenta, momento en el que conoció a Rafael Azcona, el novelista y guionista que escribía en la revista

de humor *La codorniz*. Muy pronto, sellaron una alianza que los llevaría a producir, en las próximas tres décadas, un total de 17 películas. En sus trabajos se unió el conocimiento de Ferreri del cine realista con el humor castizo de Azcona, resultando unas producciones con un tono renovado que, junto con las obras de otros directores, conformaron un género propio, el de “humor negro”, antecedente del “nuevo cine” de los años sesenta. De hecho, sus primeras dos obras, *El Pisito* (1959) y *El cochecito* (1960), han sido calificados, por su carga de crítica, como “cine disidente de finales de los cincuenta y principios de los sesenta”^{5,6}.

Según contó Azcona, la idea de *El cochecito* se basó en una anécdota personal: *“Una tarde de los primeros años cincuenta esperaba yo para cruzar la Castellana cuando, entre una riada de automóviles que bajaban hacia Cibeles, apareció un enjambre de cochecitos tripulados por vociferantes inválidos; el semáforo se les puso rojo, y mientras cruzaba tuve ocasión de escuchar por encima del petardeo de sus motores fragmentos del apasionado debate, que los traía enzarzados desde el estadio Bernabeu: - ¡Si no pueden ni con las botas, hombre! - ¡Un equipo de baldados, te lo digo yo!”*⁷.

Esta anécdota, incluida su clave de humor, inspiraría las diferentes historias que precedieron y sucedieron a la película, siguiendo el continuo sistema de reescritura de Azcona⁸. El autor reconoció, además, que a partir de ese momento quedó fascinado con esas sillas motorizadas, *“una verdadera revolución en vehículos para impedidos”* según el ortopeda de su película, una novedad de los cincuenta que, sin embargo, por su elevado precio, solo estuvo al alcance de unos pocos privilegiados. Azcona recordaría con ironía, que él mismo se había planteado comprarse uno, ya que *“consumían menos carburante que un mechero, se aparcaban en el quicio de una puerta y no había nacido el guardia urbano capaz de imponerles una multa”*⁹. Con esta idea en la

EL TRATAMIENTO DE LA DISCAPACIDAD EN *EL COCHECITO* (1960)
EMILIA MARTOS CONTRERAS

cabeza, Azcona publicó una historia corta en *La Codorniz* que, posteriormente, se convirtió en el segundo cuento de su obra *Pobre, parálitico y muerto* (1960) y, a su vez, con ayuda de Ferreri, en el guion de la película. Nació así, en palabras de Giménez Rico, una película “*tremenda, feroz, espeluznante, pero divertida como pocas, que marcó de forma determinante el sentido del mejor cine español que se hizo después*”¹⁰.

El cochecito tuvo una buena acogida por la crítica, recibiendo el premio San Jorge de la Prensa de Barcelona, el de la Federación Internacional

de la Prensa Cinematográfica en el festival de Venecia y el Gran Premio Humor Negro en París. A la muerte de Ferreri, a finales de los noventa, Azcona reconocería “*Si tuviera que elegir un trabajo en el que hayamos colaborado, elegiría, sin duda, El cochecito*”¹¹.

Ficha técnica

Título original: *El cochecito*.

País: España.

Año: 1960.



Cartel original

Dirección: Marco Ferreri.

Guión: Rafael Azcona, Marco Ferreri.

Música: Miguel Asins Arbó.

Fotografía: Juan Julio Baena.

Montaje: Pedro del Rey.

Intérpretes: José Isbert (*don Anselmo*), Pedro Porcel (*Carlos*), José Luis López Vázquez (*Alvarito*), María Luisa Ponte (*Matilde*), José Álvarez «Lepe» (*don Lucas*), Antonio Riquelme (*médico*), Antonio Gavilán (*don Hilario*), Ángel Álvarez, Chus Lampreave (*Yolanda*), María del Carmen Santoja (*Julita*).

Color: blanco y negro.

Duración: 85 minutos.

Género: Comedia, Vejez/Madurez, Sátira, Comedia negra.

Idioma original: español.

Productora: Films 59.

Sinopsis: Don Anselmo, un anciano ya retirado, decide comprarse un cochecito de inválido motorizado ya que todos sus amigos pensionistas poseen uno. La familia se niega ante el capricho del anciano, pero él decide vender todas las posesiones de valor para comprárselo... Un clásico del cine español con el gran Pepe Isbert y guion de Azcona y Ferreri (FilmAffinity).

Enlace: <https://www.filmaffinity.com/es/film378517.html>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=A2WjqSHkUgY>

Una historia con “viejos”, “anormales” e “inválidos”

El cochecito cuenta la historia de Don Anselmo, interpretado por Pepe Isbert en lo que se ha considerado uno de sus mejores papeles. Don Anselmo es un hombre mayor viudo, que vive con la familia de su hijo, en una casa relativamente pequeña, en la que no hay ningún espacio propio para él. El hogar se convierte en símbolo de una vida aburrida y claustrofóbica, por la que deambula Don Anselmo sin un fin específico, con

unos familiares ocupados en sus quehaceres y para los que casi siempre sobra. En ese contexto, Don Anselmo queda fascinado con el cochecito motorizado de su amigo Don Lucas, quién tiene parálisis en las piernas, pero ahora se mueve con “libertad”.

Don Anselmo empieza a salir con un grupo de personas con discapacidad, que se desplazan en sus “cochecitos” por la ciudad y realizan numerosas actividades juntos, como ir de excursión al campo, asistir a partidos de fútbol o incluso, participar en una “Competición mundial de motorismo para inválidos”. En contraste con la opresiva vida familiar, las salidas con sus nuevos amigos son divertidas y desenfadadas (Foto 1). Cuando la nuera del protagonista le reprende con: “*Lo que debías hacer es no salir con esos anormales, que no sé qué gusto le sacas*”, este le responde: “*Con esos anormales, tomo el aire puro y me divierto*”.

Sin embargo, Don Anselmo tampoco consigue encajar completamente en este grupo, donde también lo ven como un “*pobre viejo pesado*”, ya que, al no tener su propio cochecito es considerado un lastre y, de hecho, el grupo no dudará en dejarlo, en una escena significativa, solo en medio del campo. Esta secuencia es la que llevó a Pérez a calificar a este grupo de amigos como “*una rapiña de peligrosos parientes y dudosos amigos que tiene como único fin fastidiar al hombre desde el grupo organizado*”¹². A partir de ese momento, Don Anselmo pondrá todo su esfuerzo en conseguir su ansiado cochecito, que su familia le niega, escandalizada con el “capricho de viejo”. Para conseguir tal fin, primero finge incapacidad en las piernas y después empeña las joyas de su mujer difunta. Sin embargo, siendo todos los planes impedidos por su familia, llega a la decisión final de envenenarlos a todos, en lo que constituye el desenlace dramático de la película.

La vejez y la discapacidad juegan un papel fundamental en todo el desarrollo de la obra. De hecho, es una de las películas de la época en la



Foto 1. Don Anselmo con su grupo de amigos

que más personas con discapacidad aparecen, englobando tanto a los seis miembros del grupo motorizado, como otras figuras secundarias que se pasean por el trasfondo, como los clientes de la ortopedia o los músicos ciegos. No obstante, la discapacidad parece solo ser una vía para hablar de la temática fundamental, que es la libertad individual, así como el sentimiento de pertenencia a un colectivo. Según Frugone: *“El cochecito es una demostración de las prisiones del ser humano. La prisión de quererse integrar a un grupo determinado (...), la prisión que don Anselmo se infringe a sí mismo para integrarse: el confinamiento a la silla de ruedas y, finalmente, la prisión que se sospecha tendrá cuando vienen los guardias a detenerle por el intento (¿o logro?) de asesinato de toda su familia. Y la última y patética preocupación del protagonista: «Oiga, dígame... ¿A la cárcel... a la cárcel se puede llevar... el cochecito?»”*¹³ (Foto 2).

Esta falta de libertad o exclusión adquiere una dimensión especial en Don Anselmo, donde podemos ver una clara reflexión en torno a la vejez y a la pérdida de autonomía y estatus. También a Don Lucas, hombre mayor y con

discapacidad en las piernas, sus hijas lo tratan con excesivo paternalismo, cuestionando y ridiculizando su decisión de moverse en cochecito motorizado. El primer día que Don Lucas va a usar su vehículo, la película nos presenta unas hijas angustiadas (*“vigílele bien, está como loco”* y *“no sabe usted lo que nos está haciendo sufrir”*), frente a un padre eufórico que se dirige hacia al cementerio, tras *“año y medio sin poder llevarle unas flores”* a su difunta mujer. Peor es la situación de Don Anselmo, pues su familia no le deja tomar sus propias decisiones, pronto focalizadas en la compra del cochecito. En una escena, el vendedor ortopédico le cuestiona a Don Anselmo: *“¿Pero usted no es el Pater familia?”*, a lo que este responde *“¡Yo que voy a ser el Pater Familia, yo soy un desgraciado con familia!”*.

En toda la película, tanto las personas mayores como las que tienen discapacidad, son tratadas por los “capacitados” con paternalismo y condescendencia. El mismo médico le dice a la familia de Don Anselmo *“Los viejos son como los niños, no hay que hacerle caso”*, aunque él, precisamente, también parece bastante mayor. El paternalismo más cruel se desarrolla en torno



Foto 2. Don Anselmo con su coche

a Don Vicente, quién es seguramente, la figura menos acertada de todo el filme, aunque se puede argumentar la carga crítica. Don Vicente, hijo de una marquesa, es retratado, aunque de forma bastante confusa, como una persona con discapacidad física e intelectual. Su cuidador, Álvarez, reitera hasta la saciedad su opinión sobre Don Vicente: *“Es como un niño de pecho, pobre”* o *“¡Ay Dios mío, si no fuera por cariño que le tengo a este idiota!”*. Cuando Don Vicente pide fumarse un puro como los demás, su cuidador le espeta: *“Usted para qué quiere un puro, esto es para hombres, usted a jugar a las motos”*. En otra ocasión, Álvarez le amenaza: *“Ale a jugar a las motos y no de guerra, sino le llevo al médico para que le pinchen”*.

Sentado en silla de ruedas, con ciertas dificultades en el habla y algunas peticiones excéntricas, junto a otras bastante más

racionales, o más bien pícaras, Don Vicente recrea, en realidad, el tópico tándem “discapacidad intelectual/comicidad”, con escenas como en la que acaricia una langosta cocida como si fuese un animal de compañía. Se retoma la figura del “tonto/listo” de la tradición picaresca española, en la que la comida se encuentra en el centro del argumento. A Don Vicente, sobreprotegido y literalmente manoseado, como muestra la escena en la que Álvarez le limpia y suena la nariz sin previo aviso, solo le dejan comer sopa (y con el servicio, alejado de su familia). Sin embargo, Don Vicente, siempre que puede, coge comida a escondidas, llevando al espectador a lo que en un momento puntual afirma Álvarez: *“este de tonto no tiene un pelo”*. En una escena, un niño intenta engañarlo y quedarse con una peseta, Don Vicente se lo impide y, además, se burla del menor, fingiendo querer darle parte

de su chocolatina y negándosele en el último momento. Sin embargo, en otra ocasión, en medio de la comida, Don Vicente obliga a Álvarez a afeitarlo, “*Yo quiero afetar...afetar como papá*”, en una de sus expresiones más pueriles. Para Senent Ramos, este juego constante en torno a la infantilidad, es una clave importante en la trama: “*En esta película sobresale un aspecto: la actitud pueril de los protagonistas. Tratados como niños, se comportan como tales. Es su manera de mantenerse a flote ante la hostilidad del entorno*”¹⁴.

En todo caso, el retrato de Don Vicente se diferencia sustancialmente del que se ofrece del resto de personajes con discapacidad, estos de tipo físico, lo que seguramente es una clave importante. El grupo de amigos motorizados, se describen con una humanidad y dignidad prácticamente desconocida en el cine de la época. En realidad, esta dignidad parece estar estrechamente ligada a la independencia que les da el vehículo motorizado. En ese sentido, cabe llamar la atención sobre una corta escena en la que un joven, sin manos ni antebrazos, arranca y conduce con agilidad una moto, frente a la cara de asombro, y envidia, de Don Anselmo. Ciertamente, el vehículo adaptado, “la silla de cojos” que le dicen unos niños, también tiene sus limitaciones, y así se ve en las primeras escenas en el cementerio, en la que los obstáculos continúan entorpeciendo el desplazamiento de Don Lucas, quién, sin embargo, tan entusiasmado con sus nuevas posibilidades, no se deja amedrentar. A propósito de esta última cuestión, sería interesante reseñar la representación de las barreras físicas urbanísticas, que, sin adquirir protagonismo en la película, si son un telón de fondo en la presentación costumbrista que se hace del barrio madrileño.

Volviendo al tratamiento de las personas con discapacidad, es especialmente interesante, a pesar de su papel secundario, la figura de Julita. Se trata de la única mujer del grupo motorizado,

una joven independiente que trabaja pintando retratos en la calle, y que entendemos, más por indicios que por evidencias, que tiene una discapacidad en las piernas. De hecho, especialmente en el caso de Julita, aunque no es el único, la discapacidad es un detalle de fondo que, sin embargo, no entra en ningún momento en el relato o en su discurso. En ese sentido, Julita encarna las cualidades propias de los personajes femeninos de la época, belleza, bondad y compasión, sin verse afectada por el “dramatismo de la discapacidad”. De hecho, también naturaliza con la misma sencillez la discapacidad de su novio, Faustino, quién, tetrapléjico, no puede conducir su propio coche y necesita ayuda para casi todas las actividades diarias (Foto 3). Faustino se gana la vida vendiendo cupones y souvenirs, cerca de donde Julita pinta, quién se ocupa de enganchar el carro de su pareja a su vehículo motorizado y portarlo a todas partes. En una sociedad en la que las mujeres con discapacidad estaban condenadas al encierro en el hogar y el aislamiento social, Julita rompe todos los estereotipos. Incluso, la propia aparición de una relación amorosa entre dos personas con discapacidad es una novedad, sobre todo, por el tratamiento humano que se le da.

Esta relación, sin dejar de ser una trama secundaria más, adquiere mayor profundidad cuando, frente a la energía y decisión de Julita, se antepone la visión más gris y derrotista de su novio. La joven quiere casarse, pero Faustino retrasa la decisión: “No lo comprendes Julita, yo quiero casarme, pero no lo quiero por ti, por no sacrificarte”. Este desencuentro, en el que la discapacidad juega un papel significativo, lleva a la ruptura temporal de la pareja y da lugar a una de las escenas más dramáticas de la película: Faustino solo, triste, inmóvil (en su silla y en su vida), empapándose bajo la lluvia. De nuevo encontramos la relación entre el movimiento (la silla motorizada), la libertad y el empoderamiento.



Foto 3. Julita peinando a su novio Faustino

La discapacidad: humor, drama y denuncia

Para algunos analistas, como Benito Gil *“pocas veces el cine ha mostrado con tanto realismo la situación de estas personas: su soledad, sus deseos -igual que los de las demás personas- su egoísmo, su marginación...etc. Este mostrar, de un modo tan descarnado, una realidad en la que la sociedad parece querer no pensar, motivó que el film fuese calificado de esperpéntico”*¹⁵. Ciertamente, como ya se ha señalado, no podemos negar que a lo largo del filme hay un tratamiento claramente novedoso de la discapacidad. Sin embargo, también podríamos argumentar que la película recrea en numerosas ocasiones los estereotipos más manidos, incluso después de que los directores recortaran de la producción final las escenas más burdas, como la del caos de tráfico provocado por un ciego o la de Álvarez lanzándole comida a Don Vicente¹⁶.

En realidad, este uso estereotipado de la discapacidad no solo se descubre en las tramas humorísticas, sino en el propio sentido de la película, que se monta sobre el uso dramático de la discapacidad como símbolo. En ese sentido, el discurso de *El cochecito* consigue un efecto de choque cuando busca asociar libertad

con discapacidad, en una trama que solo se entiende si el espectador considera “ilógico” querer pertenecer a un colectivo de “inválidos” y siente como reprobable que una persona, por el simple hecho de “ser mayor”, quede relegada a “ese” grupo de personas. La historia de Ferreri y Azcona, y la mayoría de las interpretaciones y críticas que se han hecho a posteriori, descansan sobre el binomio capacidad/discapacidad, como dos espacios claramente separados y, por supuesto, jerarquizados: *“Sorprende (...) el tratamiento de la anormalidad y su alegría y ganas de vivir, frente a la mezquindad, tristeza y aburrimiento de la supuesta normalidad”*¹⁷. Más claramente lo podemos ver en la despiadada crítica, de 1961, de San Miguel y Eric: *“Con El cochecito asistimos a la irrupción violenta de un mundo de seres anormales. La pantalla se llena de cojos, mancos, paráliticos y locos; la condición de víctima se equipara ahora a la de tarado y los tarados adquieren dimensión popular, se hacen frecuentes y cotidianos (...) Y, en definitiva, es fácil -sobre todo inútil- señalar la decadencia de la clase aristocrática cuando ésta se nos presenta sentada en una silla de ruedas, en la figura de un ser tarado, temblequeante e*

*infantil, que apenas sabe balbucear unas pocas palabras*¹⁸.

Más allá de la opinión de los críticos sobre la calidad de la película, nos interesa su asunción de la discapacidad y, además, la clara constatación del capacitismo imperante en la época, esencial para entender el contexto del film. Véase para ello, otro fragmento de la misma crítica de 1961: *“La crueldad que verdaderamente nos importa -y que hacía que nos interesara El Pisito- es la que, pensada y sistematizada fríamente, producen los hombres normales y que afecta a tantos seres que quedan frustrados en sus más íntimas y elementales aspiraciones económicas y espirituales. Fundamentalmente, no nos interesan los sufrimientos de los seres anormales, porque difícilmente podemos responsabilizarnos de ellos. Sus problemas o tienen solución médica o no la tienen. Los de los otros -y de éstos nos sentimos responsables- sí tienen solución y exigen que colaboremos para alcanzarla*¹⁹.

No hay duda, que, aun cuestionando el significado de su tratamiento de la discapacidad, *El cochecito* ha sido desde sus principios muchas veces malinterpretado, generando especial confusión su humor. En ese sentido, es revelador la publicidad que se hizo de la película en Francia, que recurría al chiste fácil retratando a “un ciego, un manco y un hombre sin piernas”, que decían, respectivamente, “venid a ver...y a aplaudir... corriendo...a José Isbert en *El cochecito*”²⁰. Hoy día, la película sigue siendo clasificada como “esperpéntica” o de “humor negro”, algo completamente inadecuado, si seguimos el argumento que desarrolla De Benito: *“Con mucha frecuencia se utiliza el término de «humor negro» frente a argumentos o situaciones en los que se coloca a un minusválido -físico por lo general- frente a duros percances. Hablar de «humor negro» en estas circunstancias no tiene sentido, ya que este tipo de humor no tiene nada que ver con las desgracias que le pueden suceder a un minusválido. Reírse de situaciones de este tipo no es humor*

*sino crueldad, ya que la risa se provoca ridiculizando al deficiente físico. El humor negro es una actitud irónica de enfrentarse a la Muerte*²¹.

De hecho, el propio Azcona rechazó reiteradamente esa etiqueta: *“Lo que yo hago no tiene nada que ver con el humor negro. Salvando las distancias, Quevedo no hacía humor negro, hacía humor español, desgarrado, cruel... no digo que yo sea Quevedo, pero de ahí vengo, ése es mi origen*²². Esto justifica que De Benito considere *El cochecito* como *“un film que, en todo caso, podríamos calificar como de humor triste, que éste sí emparenta con nuestra tradición novelística*²³. Para Frugone es obvio que Azcona no tenía un interés satírico en la discapacidad: *“Hay una tendencia a ver en los temas de Azcona una preocupación por los deficientes, por los que padecen alguna tara o son -por razones físicas o morales- grotescos. Yo creo que a Azcona no le interesan por las razones satíricas o de «humor negro» que se le suponen, sino porque son los mejores ejemplos de soledad, de aislamiento*²⁴.

En muchas ocasiones, para intentar explicar la relación de Azcona con la discapacidad, y el humor, se ha recordado que su padre era “un sastre cojo”, fundador en los años cuarenta de una cuadrilla taurina-cómica, los “Toreros Cojos”. Para De Benito, está claro que es un humor *“dominado por la ternura y la melancolía*²⁵. Las propias anotaciones de la censura de la época coincidieron con esa lectura y, además, subrayaron la intención crítica del autor: *“Llamada de atención sobre los inválidos y el mundo de los viejos, en un cuadro crítico de costumbres, muy afortunado y en una obra «aseinetada» con muchas dosis de ternura y poesía. Película de tesis crítica, sin ningún problema para la censura y que puede autorizarse para todos*²⁶.

Conclusiones

El cochecito es una película fundamental en la evolución de la representación de la discapacidad en el cine. A pesar de que su trama

se monta sobre la clásica dicotomía, y jerarquía, discapacidad/capacidad, y reutiliza manidos estereotipos para los efectos humorísticos y dramáticos, encontramos significativas novedades. En primer lugar, hay que reconocer la cadencia particular de su tono humorístico, más cercano a la melancolía que a la sátira, y que permite hacer una interpretación crítica de las situaciones que se retratan. Por otro lado, hay que alabar la aparición de figuras con discapacidad que se alejan de los rígidos estereotipos de la época, pues se les atribuye independencia, sociabilidad y felicidad, siendo especialmente interesante el caso de Julita. Es cierto que se puede argumentar que esa asociación discapacidad/libertad es, en realidad, una estrategia de impacto. Sin embargo, la humanidad y la naturalidad con la que se describe la mayoría de estas personas, colaboran con la reescritura de un imaginario colectivo anquilosado. En realidad, también hay que apuntar que este avance se centra esencialmente en la discapacidad física, ya que la intelectual, confusamente interpretada en Don Vicente, es la que más se nutre de los estereotipos, aunque también se podría reseñar una mirada crítica en el trato condescendiente de su cuidador.

Por lo tanto, podemos decir que la principal originalidad de *El cochecito*, con respecto a la discapacidad, es añadir la crítica social, al humor y al drama, a través de una visión más humana y realista de las personas que la padecen. No es casualidad que esta interpretación se gesta en un momento significativo para el desarrollo de los derechos de las personas con discapacidad, ya que a partir de los sesenta vamos a asistir a la consolidación de un movimiento crítico que obligará a la sociedad a evolucionar. Sin embargo, este proceso va a ser lento y cargado de ambigüedades, propio de cualquier proceso de deconstrucción. La misma película de *El cochecito* es muestra de este ambiguo entendimiento de la discapacidad, tanto en su planteamiento y desarrollo, como en su recepción por parte del

público. Ciertamente, en última instancia, era el espectador el que debía discernir, entre toda esa ambigüedad, si quedarse con la superficialidad del chiste o adentrarse en la crítica social. Al fin y al cabo, esa es la función y la limitación de toda obra artística, sugerir unas ideas que están condenadas, y por fortuna, a convertirse en otras.

Referencias

1. Benito Gil JD. Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine. Madrid: Editorial Popular; 1987. p. 24.
2. Norden MF. [El cine del aislamiento. El discapacitado en la historia del cine.](#) Madrid: Fundación ONCE; 1997. p.17.
3. Senent Ramos M. La diversidad funcional en el cine español (1896-2010). Castellón: ACEN Editorial; 2020. p. 141-146.
4. Aguilar C. Cine cómico español 1950-1961: riendo en la oscuridad. Valencia: Desfiladero Ediciones; 2017.
5. Heredero CF. Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961. Madrid: Archivos de la Filmoteca Valencia y Filmoteca Española; 1993.
6. Ríos Carratalá JA. [El cochecito de Rafael Azcona \(Guion cinematográfico\).](#) Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; 2003.
7. Angulo J. Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona. *Nosferatu*. 2000;33:33.
8. García Aguilar A. El cochecito, de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*. 2018;16:83-95.
9. Azcona R. Otra vuelta en El cochecito. Logroño: Biblioteca Riojana; 1991. p. 11.
10. Giménez Rico A. El cochecito, o la alegría del tetrapléjico. *Nickel Odeon. Revista trimestral de cine*. 1997;7:217.
11. Azcona R. Encantador e inteligente. *ABC*. 1997 May 10: 113.
12. Pérez Perucha J. Antología crítica del cine español 1906-1995. Madrid: Cátedra/Filmoteca española; 1997. p. 485.

13. Frugone J. C. Rafael Azcona: Atrapados por la vida. Valladolid: Semana Internacional de cine de Valladolid; 1987. p. 57.
14. Senent Ramos M. La diversidad funcional en el cine español (1896-2010). Castellón: ACEN Editorial; 2020. p. 144.
15. Benito Gil JD. Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine. Madrid: Editorial Popular; 1987. p. 34.
16. Deltell Escolar L, Alfeo JC. La adaptación sin fin. Versiones de El pisito (1959) y El cochecito (1960) escritas por Rafael Azcona. Literatura y lingüística. 2023;48:155-181.
17. Giménez Rico A. El cochecito, o la alegría del tetrapléjico. Nickel Odeon. Revista trimestral de cine. 1997;7:217.
18. San Miguel S, Erice V. Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica. Nuestro Cine, 1961 Oct; 4:3.
19. San Miguel S, Erice V. Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica. Nuestro Cine, 1961 Oct; 4: 7.
20. Benito Gil JD. Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine. Madrid: Editorial Popular; 1987. p. 118.
21. Benito Gil JD. Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine. Madrid: Editorial Popular; 1987. p. 117.
22. La Fuente MD. Rafael Azcona: "No es bueno reírse de todo, pero no reírse de nada es terrible". ABC. 2005 May 30. Disponible en:
23. Benito Gil JD. Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine. Madrid: Editorial Popular; 1987. p.118.
24. Frugone JC. Rafael Azcona: Atrapados por la vida. Valladolid: Semana Internacional de cine de Valladolid; 1987. p. 57.
25. Benito Gil JD. Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine. Madrid: Editorial Popular; 1987. p.118.
26. Deltell Escolar L, Alfeo JC. La adaptación sin fin. Versiones de El pisito (1959) y El cochecito (1960) escritas por Rafael Azcona. Literatura y lingüística. 2023; 48: 73.