


## “¿Y a esto le llaman furia española?”. Cine y subculturas más allá del esperpento

Albert Elduque

Universitat Pompeu Fabra ✉ 

M<sup>a</sup> Soliña Barreiro

Universidade de Santiago de Compostela ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/hics.98673>

Recibido 30 de junio de 2024 • Aceptado 16 de septiembre de 2024

**Resumen:** Este artículo propone un estudio de *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) superando la noción de esperpento y los tópicos sobre el lumpenproletariado en el cine español. Recuperando documentos de censura del AGA (Archivo General de la Administración) y revisando la versión completa del filme, se propone que este se puede entender como la aproximación a una subcultura propia para analizar cómo la cultura futbolística y mediática del tardofranquismo irrumpió en un indomable ecosistema popular como el del Barrio Chino de Barcelona.

**Palabras Clave:** Furia española; Francesc Betriu; fútbol y cine; censura; profanación

### ENG “Is this the so-called Spanish fury?”. Film and subcultures beyond esperpento

**Abstract:** This article aims to analyse *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) beyond the concept of esperpento and the clichés about lumpenproletariat in Spanish cinema. By retrieving censorship documents from AGA (Archivo General de la Administración) and studying the film’s complete version, it is understood as an approach to a specific subculture, to analyse the ways in which late-Francoism’s football and media culture impacted onto the indomitable popular universe of Barcelona’s Barrio Chino.

**Keywords:** Furia española; Francesc Betriu; football and cinema; censorship; profanation.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La propia representación es el público deformante. 3. Segundas lecturas: medios, identidades y cuerpos. 3.1. Simulacros mediáticos. 3.2. Identidades, comunidades, culturas populares. 3.3. La cultura en el cuerpo. 4. Fin de fiesta con milagro iconoclasta. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Elduque, A.; Soliña Barreiro, M. (2024). “¿Y a esto le llaman furia española?”. Cine y subculturas más allá del esperpento. *Historia y Comunicación Social* 29(2), 281-294

### 1. Introducción<sup>1</sup>

Dos veces censurado el guion y otras dos el estreno, *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) es un filme singular en las producciones españolas sobre fútbol con ambientes populares. Esperpéntico y excesivo, cotidiano y siniestro a la vez, no muestra el deporte como estrategia de ascenso social, sino que arrastra una incomodidad social y corporal que obliga a pensar la relación entre las higienizadas culturas mediático-deportivas y las subculturas que genera, aisladas por la clase dominante de “la morada material que le pertenece”

<sup>1</sup> Este artículo es fruto del proyecto de investigación “Fútbol y cultura visual en el franquismo: discursos de clase, género y construcción nacional en el cine, la prensa y los noticiarios 1939-1975”, Proyecto I+D financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (REF: PID2020-116277GA-I00). La investigación se ha beneficiado de consultas al fondo bibliográfico y hemerográfico de Filmoteca Española y del Archivo General de la Administración. Una versión preliminar se presentó en el seminario “Cinema e Deporte. Clase, xénero e cuestión nacional”, celebrado en la Universidade de Santiago de Compostela los días 14 y 15 de septiembre de 2023. Por otro lado, *Furia española* fue presentada y discutida por Albert Elduque en un cinefórum organizado por La Llanterna Mágica, en Barcelona, el 22 de marzo de 2024. Los autores agradecen la colaboración de todas estas entidades e instituciones, así como de los participantes en las actividades, por sus aportaciones a la reflexión sobre el filme.

(Thompson, 2019: 62), deformadas e incomprendidas tanto por la alta cultura como por la esfera mediática consensual de la cultura de la Transición (Martínez, 2012).

Este estudio retoma la película completa, reconstituídos los 23 cortes cercenados por la censura. Pese a que la copia estrenada en 1975, de 76 minutos, era la que la censura dio por buena, la versión completa, 5 minutos más larga, circuló por otros canales, tales como una copia videográfica editada por Manga Films, sin despertar la atención de instituciones o historiadores (Alberich, 2023). En septiembre de 2023, dentro del programa *Història permanent del cinema català*, la Filmoteca de Catalunya digitalizó y proyectó el filme completo, un acto que ayudó a clarificar esta historia y dar visibilidad oficial a una versión que había sobrevivido de forma subterránea.

En este artículo se aborda *Furia española* analizando tres elementos centrales: a) los medios de comunicación; b) las identidades; c) los cuerpos. Estos aspectos se estudiarán a la luz de la clave que Betriu dio en una entrevista que se incluyó en el programa de Televisión Española *Historia de nuestro cine* con motivo del pase en 2021 de la película: “un cuidado de unos segundos términos que puedan permitir a veces una segunda lectura de la secuencia o, incluso, ir en contra del discurso aparente de la misma historia” (Betriu, en RTVE, 2021). Esos segundos términos pueden ser entendidos en relación con la puesta en escena y la profundidad de campo que, en comedias anteriores de la tradición española, como *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), habían permitido la convivencia crítica de situaciones y tonos distintos en una misma imagen, pero nosotros asumiremos esta indicación en el sentido más amplio de las dobles lecturas. Proponemos pues repensar con *Furia española* cómo acceder a subculturas ajenas a la esfera mediática siendo conscientes del sesgo de representación; a la vez que comprender la relación que establecen estas subculturas tanto con estímulos ajenos como con las representaciones alienadas y creadas por otra clase que reciben los espectadores. Francesc Betriu actúa como “coyote contrabandeando entre fronteras” (Rabinowitz, 1994: 9) de la clase y del sentido, moviéndose irónicamente de un lado a otro de la representación, forzando los códigos y alumbrando un esperpento que denuncia más a quien mira que a quien es visto.

## 2. La propia representación es el público deformante

*Furia española* cuenta una historia aparentemente banal: un idilio amoroso entre Sebastián (Cassen), cobrador en las Golondrinas del Puerto de Barcelona, y Juliana (Mónica Randall), la hija coja de un timonel, Amadeo (Carlos Ibarzábal), que tras su jubilación se dedica al tráfico de marihuana y setas alucinógenas. Durante el desarrollo de este romance, que terminará en boda, la afición al F.C. Barcelona impregnará toda la relación, haciendo incluso que el recién casado abandone a la novia tras el banquete (celebrado en un descansillo del edificio) para ir a ver un partido. Los personajes son caricaturescos y excesivos: el vecino minusválido *voyeur*, la dueña gallega de una pensión que roba a sus inquilinos, las prosélitas de la integración de los andaluces, el niño medio tonto, el tartamudo que retransmite goles, el viajero con chistera de plástico, etc.

La hipérbole física, las conductas transgresoras y los elementos escatológicos son esenciales en la película<sup>2</sup>, haciendo así que *Furia española* se haya enmarcado dentro de la tradición del esperpento, de Goya a Berlanga pasando por Valle-Inclán y Buñuel. La figura de Cassen, intérprete de *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), es seguramente el vínculo más obvio con esa genealogía, así como la semejanza entre la fiesta nupcial de Sebastián y Juliana y la cena de los mendigos de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). En ella, vecinos y amigos celebran la boda con un banquete en el rellano de la escalera, repartiendo drogas, alcohol y libidinosidad por el vecindario.

El cine español entre 1951 y 1959 comienza, según Castro de Paz y Cerdán, a acercarse a la Modernidad “desde las propias tradiciones populares, pero incorporando una progresiva crispación de la mirada” (2011: 17). Hablan de crispación y elevación del punto de vista como “variaciones semántico-estilísticas” (48) que remiten a momentos concretos previos de las artes españolas como modo de intervención crítica en la realidad, y que aparecen también en el cine de los cincuenta: el paso de la comicidad del sainete al esperpento. Pero en *Furia española* el esperpento no se sitúa tanto en el punto de vista elevado y crispado hacia los personajes sino hacia el espectador quien, al mirar tal espectáculo desde arriba, revela su prejuicio hacia lo popular y su culpa en tal situación.

La discusión sobre el esperpento jalonó el itinerario de la película por los interminables laberintos de la censura. En la Comisión de Calificación del 10 de febrero de 1975, que la rechazó por no ajustarse al guion, Luis de Andrés la definía como “esperpéntica con violentas escenas”, Buenaventura López-Ruano como “anti-todo y bochornosa”, y Fernando Merelo, el único que no la desestimaba y autorizaba su estreno para mayores de 18 años, señalaba que “cualquier parecido con el cine, es pura coincidencia. No es un subproducto, es otra cosa completamente distinta”, y añadía que “quiere denunciar a un público forofó, empleando unos métodos reprobables en todos los sentidos” (Comisión de Calificación..., 1975a).

<sup>2</sup> El número de estos elementos era todavía mayor en el guion previo *Esa llamada furia española*, firmado por Betriu y presentado por Profilmes S.A. Estos son algunos ejemplos que no se encuentran en la película terminada: los niños Zipi y Zape hinchan un preservativo como si fuera un globo durante la celebración del partido en casa del vecino; los mismos niños rocían a Sebastián con sus salivazos cuando acude a ayudar a Juliana, encaramada en el balcón; dos conejos fornican en un rincón de la pensión; un enano baila sobre la máquina de discos del bar al son de *Y viva España* de Manolo Escobar; una mujer juega con un ciego que quiere sobarla haciendo que palpe a un policía; y un vendedor ambulante ofrece relojes de pulsera en una pata de palo. Un caso particular lo constituye el gag de las Pastillas del Doctor Sindreu, que en el guion previo se presenta con una serie de preguntas de un locutor (“¿Ventosidades incontroladas?”, “¿Almorranas crónicas?”, “¿Verrugas, fístulas y forúnculos?”, “¿Fetidez en el aliento?”, “¿Eczemas seborreicos?”), a las que distintos espectadores responden siempre “Pastillas del Doctor Sindreu”, culminando en un grito colectivo en el estadio (Betriu, s.f.: 154-156).

En su respuesta, el 3 de marzo, el productor Luis Puigvert Gabriel argüía la necesidad de una lectura segura e higienizada en la que

“bajo un prisma de sano humor, lima cualquier posible aspereza que a un primer nivel pudiera desprenderse de las imágenes, pero que dirigidas a un público adulto [...] no tratan de justificarse moralmente ni se presentan en forma que despierten adhesión mimética del espectador” (Puigvert Gabriel, 1975).

También amparaba la película en “una tradición artística y literaria, de las más puras raíces [sic] y que abarca desde la picaresca hasta el esperpento” (Puigvert Gabriel, 1975), una legitimación cultural retomada por otro de los censores en el informe del 21 de marzo, que también terminó rechazando la película. En él, Juan Guerra y Romero señalaba que “yo considero la película una obra ‘esperpéntica’ si este subgénero es tal o así puede ser considerado, y entonces merecería otro trato, distinto y discriminatorio, por sus valores de esta índole” (Comisión de Calificación..., 1975b). Lo que resuena en este coro disonante de opiniones sobre el esperpento es una referencia permanente a la incomodidad: incomodidad rechazada frontalmente por los discursos de la censura, evacuada gracias a la distancia en el discurso del productor, y aceptada en cierto modo por adscribirse a una tradición cultural legitimada.

Un elenco poblado indistintamente por actores y habitantes del Barrio Chino conforma el universo de *Furia española*, un ecosistema cultural, económico y social propio radicado en el Distrito V de Barcelona<sup>3</sup>. El célebre barrio de los espectáculos, el ocio, la bohemia, el juego y la prostitución había pasado en las décadas previas por varias transformaciones: las visitas regulares de marines americanos a principios de los cincuenta introdujeron un sabor extranjero a cafés y salas de baile; la prohibición de la prostitución en 1956 llevó al cierre de burdeles y su reconversión en *meublés*, hostales, pensiones y bares, y la finalización en 1971 de la avenida García Morato (hoy Avenida Drassanes) transformó la fisonomía de las calles (Villar, 2012: 257-262). Todo ello supuso, según Paco Villar, “el germen de la agonía del Barrio Chino tradicional” (2012: 257). *Furia española*, rodada en 1974, muestra ese universo de bajos fondos que, pese a los cambios sociológicos, legislativos y urbanísticos, se resistía a desaparecer y, vista en perspectiva, constituye una oda a un mundo que, pocos años después, quedaría marcado por la penetración de la heroína y el incremento exponencial de la violencia (2012: 289).

La subcultura del Barrio Chino había sido (y es) poco y mal representada; habitualmente accedida a través de documentales fenomenológicos, ajenos a quien es representado, que la observan cual objeto antropológico curioso, excesivo y arcaico, situando a espectador y autor en la posición *adecuada*. Posición de clase, posición representacional y posición moral o del *buen gusto*. Al final, tanto la objetivación documental como el naturalismo ficcional institucionalizan una serie de trazos para ese grupo que no son sino estereotipos deformados que han sido naturalizados. Entonces, ahí, el exceso de Betriu y la teatralidad de sus escenas se vuelven reflexivos, cuestionan los modos de representación.

Cuando Paula Rabinowitz titula su ensayo sobre la política del documental “they must be represented” hace referencia a una frase que Karl Marx incluía en *El dieciocho Brumario de Luis Napoleón Bonaparte* con relación al campesinado: “si ellos no pueden representarse, deben ser representados”; escoge esta frase porque para ella la actitud de Marx en su certero análisis de las clases sociales y su comportamiento político durante los convulsos años de la Segunda República francesa (1848-1852) son un modelo de “reportaje comprometido” que “prefigura el estándar del reportaje documental” (1997: 10). Lo importante aquí es que, pese a poder ser visto como un “gesto colonial” en relación con la representación, termina por no serlo, ya que el propio Marx explica su posición, convirtiendo su reportaje en un trabajo que evidencia un doble “método, a la vez objetivo y subjetivo” (1997: 10). Y esto, que le vale a Rabinowitz para pensar cómo el documental radical accede a sus sujetos a la vez que les permite a los autores comprender su propia posición, podemos aplicarlo al filme de Betriu. Si tenemos en cuenta que el filtro excesivo del esperpento es su posición reflexiva, la parte subjetiva del método de análisis de Betriu que le da al filme ese toque de divertido delirio e incomodidad moral para el espectador *bien posicionado*, podemos comprender la complejidad de la aparente banal historia que se nos cuenta. Betriu crea un filtro que quiere evidenciar un “modo de ver” (Berger, 2016) a través del exceso, la teatralización o el hiperrealismo. De este modo, al igual que el régimen barroco, funciona como un “doble siniestro” (Jay, 2017) de una relación social de dominación (también) a través de la imagen y de la representación hurtada.

Sin ser activamente rebelde, pues está marcado por la cultura dominante y encerrado en su propia exclusión, el universo que describe Betriu es, sin embargo, resistente.

“una de las paradojas características [...]: tenemos una cultura tradicional rebelde. No pocas veces, la cultura conservadora de la plebe se resiste, en nombre de la costumbre, a las racionalizaciones e innovaciones económicas” (Thompson, 2019: 65).

Esa resistencia está en lo laboral, pues viven de empleos informales, trapicheos, subarriendos o trabajos poco disciplinados en los que lo productivo y lo ocioso se confunden. Su resistencia está también en la ocupación del espacio público porque el individualismo posmoderno no los ha recluido en sus miserables hogares: ven el fútbol todos apretados en un minúsculo salón y, mientras unos se meten mano, otros comen y el paralítico *voyeur* disfruta (Fig. 1); celebran el banquete de boda en el descansillo del edificio; entran y

<sup>3</sup> Llamado tradicionalmente “el Raval”, recibió el apodo de “Barrio Chino” por vez primera en 1925, concretamente en unos reportajes del periodista Francisco Madrid para el semanario *El Escándalo*. Esa denominación haría fortuna y sería aceptada por el habla popular (Villar, 2012: 155).

salen de las casas ajenas como si fueran la propia; mantienen relaciones sexuales en lugares públicos o semi-públicos; y la calle es una extensión de sus casas.



Fig. 1. La familia hincha: Sebastián y Juliana ven un partido televisado en casa de unos vecinos.

Esa resistencia es especialmente clara en la huida del control sexual moralizador: Juliana es una mujer joven que decide qué hacer con su vida. Es decir, Betriu burla con la concupiscente Juliana la función del cuerpo de clase trabajadora como recipiente del castigo para la moralización sexual, como Jacqueline Ellis percibe en los retratos de mujeres de clase obrera: “la expresión de la sexualidad femenina oficialmente reprensible se traspa de modo efectivo a los cuerpos de las mujeres trabajadoras” (1996: 86) y amplía el espacio entre la imagen y el espectador, que mantiene a su mujer burguesa en espacios protegidos, consigue pues “reforzar la distancia psicológica entre la pobreza y la seguridad a través de la dinámica visual” (Ellis, 1998: 5). Francesc Betriu busca todo lo contrario en el contenido y su forma que, con esos colores oscuros y ácidos, y esa iluminación de interior de salón sin ventilación, se adhiere pegajosamente al espectador obligándolo a lidiar con la cuestión de la representación y el prejuicio de clase.

Pero no solamente en la forma está la acritud del filme. Uno de los efectos del filtro de Betriu tiene que ver también con la puesta en evidencia de la función ideológica y de control de la mercadotecnia futbolística, que aparece de forma transversal a lo largo de la película. El fútbol había sido durante todo el periodo franquista un entretenimiento clave, que Duncan Shaw entiende como una pata más de la “cultura de la evasión”<sup>4</sup> promovida por el régimen franquista (1988: 137-141), pero fue especialmente a principios de los sesenta que el gobierno llevó a cabo políticas concretas para consolidar su papel como “somniafero ideológico”. Lo hizo, en parte, a través de las retransmisiones televisivas<sup>5</sup>, del uso de jugadores como cadena de transmisión de actitudes y propaganda, y de un énfasis en la internacionalización.

En ese contexto surgieron también las discusiones en torno al rol alienante del fútbol, que se intensificaron a partir de 1968, con voces críticas y otras conformes con el papel del deporte como distracción (Shaw, 1988: 145-150). Dentro del primer grupo, la izquierda antifranquista se encontraba dividida, pues, mientras denunciaba al fútbol como un “pan y circo” alienante, reconocía también su poder como forma de expresión de la cultura popular. Carles Santacana (2005) recoge la importancia de este debate entre los intelectuales de izquierdas, especialmente acuciante en el caso de Catalunya y el Barça, y que tomó forma en publicaciones como el monográfico “Deporte, sociedad y política” (1970) en la revista progresista *Cuadernos para el Diálogo*. También en figuras como Manuel Vázquez Montalbán, uno de los más incisivos críticos del aparato mediático y deportivo franquista, que reconocía asimismo el potencial político de la afición al fútbol.

*Furia española* nace al calor de estos debates. Al ecosistema de habitantes del Barrio Chino lo rodea una cultura de dominio a través de ese ocio futbolístico, pero ellos la hacen suya hasta convertirla en una subcultura propia (con sus rituales cuasi religiosos, su erotismo espoleado por la ropa interior del Barça y su celebración histriónica). Al verla reflejada el espectador en ese espejo que los protagonistas yerguen sin complejo, despojada de su idealización comercial y de clase, se muestra desnuda, en su pleno horror real, en su naturaleza somático-corporal de artefacto de dominación. En la ambigüedad entre la alienación y la

<sup>4</sup> Shaw toma el concepto de *Spain: From Dictatorship to Democracy* (1979), de Raymond Carr y Juan Pablo Fusi.

<sup>5</sup> Entre 1960 y 1976 las retransmisiones televisivas ascendieron a 714, una cifra superior a la de cualquier otro país del mundo, con la salvedad de Argentina entre 1967 y 1969 (Shaw, 1988: 155-156), e incluyeron fechas señaladas, como la programación de partidos en el Primero de Mayo, para así desincentivar la movilización política de la clase trabajadora (Shaw, 1988: 161).



afirmación de una subcultura propia, hay una serie de elementos narrativos y constructivos que conectan con la cultura futbolística, mediática, política y religiosa que, analizados en detalle, contribuirán a desentrañar esos “segundos términos” de los que hablaba Betriu.

Pero antes de entrar en ellos, hemos de preguntarnos, como hacía Carlo Ginzburg, cuál es la relación entre la cultura de las clases subalternas y las dominantes y “¿hasta qué punto es en realidad la primera subalterna a la segunda?, ¿en qué medida expresa contenidos cuando menos parcialmente alternativos? ¿podemos hablar de circularidad entre ambos niveles de cultura?” (2000: 11). Ginzburg estudiaba el caso de Domenico Scandella, conocido como Menocchio, un molinero condenado por hereje en el siglo XVI en Montereale Valcellina (Friuli, Italia), a través de cuyos testimonios conservados en las actas judiciales, le parecía al historiador poder acceder a una cultura popular propia, evitando atribuirle a ésta una “absoluta pasividad cultural” (2000: 12) y un carácter meramente deformador y decadente aplicado por las clases populares a la alta cultura durante su transmisión. Proponía entonces algo que también nos proponemos nosotros: “no estudiar la cultura producida por las clases populares sino la cultura impuesta a las clases populares” (2000: 12). En su libro *El queso y los gusanos*, Ginzburg quería acceder a través de las ideas de Menocchio a aquello que casi nunca las fuentes citaban por ser lo habitual pero que aquí, gracias a la deformación, pudo aparecer en forma de herejía y quedar plasmado en las actas judiciales. “No es el libro como tal, sino el choque entre página impresa y cultura oral lo que formaba en la cabeza de Menocchio una mezcla explosiva” (2000: 90). Lo que para Menocchio supuso el acceso a la lectura y su amalgama con su cultura propia, es lo que para los personajes de Betriu crea el choque con la cultura corporal del fútbol.

### 3. Segundas lecturas: medios, identidades y cuerpos

*Furia española* molestó a ciertos sectores de la crítica. De “terrorismo intelectual” y “película paleta” la calificó Marcelo Arroitiá-Jáuregui en el diario falangista *Arriba* (febrero de 1976; en Llorens y Amitrano, 1999: 106) y, desde una perspectiva contraria, Juan Miguel Company en *Dirigido por* la acusaba de “perpetua[r] idéntica visión pequeño-burguesa [...] empleando el pintoresquismo fácil [...] e idéntico moralismo de pacotilla” (nº 26, septiembre de 1975; en Llorens y Amitrano, 1999: 108). Vemos que la película desagradaba tanto al aparato franquista como a parte del antifranquista; la interpretación de la misma –más allá del esperpento defendido por Diego Galán o Jaime<sup>6</sup>– no parece fácil y la única clave que da Betriu es aquella a la que nos agarramos en el inicio del texto en relación con el “cuidado en los segundos términos”, que vemos como una llamada a la lectura doble. Nos aventuramos a demostrar que el tratamiento *cutre* y las representaciones alienadas no son sino un artefacto autoral para revelar el sesgo de representación, y lo haremos en tres aspectos íntimamente vinculados a esa pasión azulgrana que lleva de cabeza a los personajes: los medios de comunicación, las identidades, y los cuerpos.

#### 3.1. Simulacros mediáticos

El filme está perlado de interrupciones provocadas por la televisión, tanto por la publicidad, como por avances informativos. Son perturbaciones que en una primera lectura funcionan como ruptura del contrato ficcional para sacarnos del universo del Barrio Chino, pero que en realidad revelan que los personajes de ese mundo viven marcados por el papel distorsionador de los medios de comunicación. *Furia española* es, en ese sentido, crítica y, aún más, autocrítica.

La publicidad del desodorante Puma Salvaje es el elemento más sorprendente y sólo se halla en la versión completa no censurada. Hasta tres veces los anuncios interrumpen la historia, siempre con una mujer joven que con voz seductora canta las virtudes apolíneas del producto:

“Desodorante Puma Salvaje. El desodorante del deportista. El desodorante mediterráneo. Exótico, selvático. Puma Salvaje le devuelve el esotérico frescor de la naturaleza. Huela a selva amazónica con Puma Salvaje. El desodorante de los mil usos. Cuando se sienta sola, recurra a él: nunca, nunca le abandonará.”

El desodorante supone la ocultación de la corporalidad y sus humores (sudor) para su idealización higienizada, como en el caso de los futbolistas. Es una irrupción de valores ajenos en la cotidianeidad e intimidad de los personajes, en cuanto que los adoctrina a la vez que irrumpe bruscamente en momentos muy personales. Por otro lado, es también la solución propuesta frente a la frustración sexual, porque representa, de forma velada, un juguete erótico.

Además, Puma Salvaje aparece en el filme a modo de patrocinio, tanto de la propia *Furia española* (“Esta película se la ofrecemos por gentileza de Puma Salvaje, el desodorante del deportista”) como de los partidos de fútbol, ya sea en el estadio o por la radio. Se señala así el patrocinio interesado de toda cultura (la película

<sup>6</sup> Para Diego Galán, la película remitía a “una cultura goyesca y esperpéntica”, y señalaba que “la cochambre de los decorados, de la fotografía, de la caracterización de muchos personajes, son los medios de que se han valido la mayor parte de las obras artísticas de más consistencia en nuestra tradición cultural para fabricar el espejo deformante de una realidad que, sin el humor, no podría ser vista cara a cara” (Galán, 1975: 47). Jaime, escribiendo en *Turia*, celebraba el trabajo de Betriu dentro de una línea que asumía el estado de “subdesarrollo cinematográfico –y cultural–” de España y se movía “hacia una estética esperpéntica, casi tercermundista, donde lejos de intentar una ‘crítica’ vehiculada mediante resortes narrativos desfasados (*tercera vía*), se plasmara todo un mosaico de diversas parcelas de la sociedad española [...], mediante una formalización de las imágenes feista, agresiva, evitando el naturalismo precisamente con una estética aberrante, una estética que se correspondiera con el mundo casi lumpen observado” (nº 600; en Llorens y Amitrano, 1999: 108).

y el fútbol, igualando su función alienante), un juego metalingüístico en el que la película se ríe de sí misma y de su inclusión dentro del sistema capitalista.

En este sentido, es interesante señalar que las otras interrupciones mediáticas de la trama las produce un periodista serio y despótico, que por su recurrente aparición parece encarnar esa cultura autoritaria y monocrorde del franquismo que luego tendrá continuidad en la cultura de la Transición. En su primera aparición se muestra indignado y resuelto a la vez que profiere discursos acusadores y crípticos a la cámara, en los que repite siempre las mismas fórmulas, en bucle, con mínimas variaciones y de un modo cada vez más crispado. El guion previo *Esa llamada furia española* ya incluye esta secuencia, pero con una variación importante: el televisor donde se ve al periodista se encuentra en el escaparate de una tienda de electrodomésticos, al que se acerca un “grupo de curiosos embobados” que son, en realidad, los personajes de la película que vamos a ver (Betriu, s.f.). De este modo, el tono autoritario se fusiona con una crítica a la sociedad de consumo. *Furia española*, pues, se mofa de ella misma porque pertenece al sistema mediático de una dictadura, y a su vez, al sistema mediático de un país capitalista.

Estas interrupciones mediáticas ganan relevancia si se considera que a principios de los años 70 el fútbol español estaba explorando nuevas formas de penetración social a través de los medios de comunicación. Carles Santacana explica en *El Barça i el franquisme* que el fichaje de Johan Cruyff en 1973 cimentó a su vez la imagen del Fútbol Club Barcelona como un club económicamente fuerte y la estrategia de marca del jugador, quien se prodigó en anuncios televisivos y se convirtió en el fichaje más importante de un extranjero hasta la fecha, superando incluso al de Ladislao Kubala en 1951. La participación de Cruyff en los medios fue imitada por algunos de sus compañeros, que no se habían planteado esta forma de promoción personal, y marcó un antes y un después en las tácticas comunicativas de los futbolistas (Santacana i Torres, 2005: 157-160).

*Furia española* recoge con ironía este contexto de connivencia entre fútbol, capitalismo, importación de talentos y medios de comunicación en la parodia de entrevista que el periodista hace, con ayuda de traductor, a un jugador extranjero de lengua ininteligible. Tras un par de preguntas insustanciales, el plano se abre y muestra a los personajes solos en el espacio, con el traductor subido a un banco para parecer más alto. El periodista dice la frase de cierre y luego trata de mantener una sonrisa artificial mientras masculla entre dientes que corten. El simulacro de firmeza discursiva y solvencia se destruye constantemente a sí mismo.

En el ya mentado guion previo *Esa llamada furia española* podemos identificar dos interrupciones mediáticas que no están en la película final, ni siquiera en la versión completa. En primer lugar, unas imágenes de la película *Los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz-Castillo, 1954), biopic de Kubala protagonizado por él mismo que cuenta su exilio desde Hungría a la España franquista. Aunque la descripción fusiona distintas secuencias de la película de Ruiz-Castillo y contiene errores<sup>7</sup>, resulta muy significativo que formara parte del proyecto de Betriu. Por un lado, confirma la estrategia de la interrupción mediática, que gana aquí un aliento histórico. Por el otro, inscribe la película, de forma irónica, en la tradición de los filmes españoles sobre fútbol, que vivieron su cénit de popularidad en los años cincuenta. En esa década se configuraron sinergias de éxito entre la afición deportiva, la propaganda del régimen y la industria cinematográfica, llevando el llamado nacionalfutbolismo a las pantallas con títulos como *Once pares de botas* (Francesc Rovira-Beleta, 1954) o *Saeta rubia* (Javier Setó, 1956) (Marañón, 2005: 163).

La otra interrupción mediática no incluida en la película es un anuncio de un coñac a ritmo de rumba catalana situado en la Sagrada Familia:

“los cuatro artistas, vestidos de obreros con el reglamentario casco, desde lo alto de una de las torres del Templo, brindarán con una copa mientras cantarán: ‘Una copa no hace daño, ni dos, ni tres, ni mil. Beba ‘Coñac Doscientos mil’. En sobreimpresión el rótulo: ‘Trabaje, pero seguro’.” (Betriu, s.f.: 71A)

Aquí se caracteriza la bebida como inocua y se la relaciona con la masculinidad deportiva (“El coñac del deportista”), pero se inculca a la clase subalterna. Se inoculan así una serie de ideas y valores a otra clase para su modelado ideológico con singulares resultados.

Tanto los anuncios de Puma Salvaje como las intervenciones del locutor producen cortes en el universo del Barrio Chino barcelonés (¿estamos quizás nosotros viendo un programa televisivo?), presentando figuras que luego se filtran en él (las visitadoras que velan por la integración del emigrante andaluz, el desodorante que Juliana tiene en el dormitorio), pero en general actuando como un mundo mediático aparte de Sebastián y sus amigos. A esas voces de la autoridad y capitalismo se les suma la voz de las retransmisiones futbolísticas que se cuele en los tugurios del Barrio Chino a través de la radio o la televisión. Es, de nuevo, una voz que fluye de arriba hacia abajo, pero sin marcar aquí una ruptura explícita del universo ficcional, sino jugando con el formato, ya sea con la locución de un Madrid-Barça sobre la imagen de Sebastián y Juliana revolcándose en la cama, ya sea situando el resultado de un partido de fútbol sobre las imágenes de un western que se pasa por la televisión, ya sea convirtiendo al hincha Estanislao (Alfred Lucchetti) en un locutor improvisado en el convite de bodas, cuando, con el oído pegado al transistor, va cantando la alineación del Barça para todos los asistentes (Fig. 2), o incluso con la narración de un gol por parte del tartamudo Finito (Ovidi Montllor) en la inauguración de la Peña Estanislao.

<sup>7</sup> “En los vestuarios del Estadio Olímpico de Roma, un joven [sic] y rubio futbolista, escapado del terror rojo y recién [sic] nacionalizado español (Ladislao Kubala) ante la presencia de una exótica bailarina persa [sic] (Irán Eory), rechaza con energía la vil proposición de un agente comunista (Antonio Bofarull) que dejaría a España eliminada frente a Turquía en la fase clasificatoria para los Campeonatos Mundiales de 1954. // (Secuencia de archivo de la película ‘Los ases buscan la paz’).” (Betriu, s.f.: 40A)



Fig. 2: Transistor nupcial: Estanislao canta la alineación del partido mientras Sebastián y Juliana celebran su boda en el descansillo de la escalera.

### 3.2. Identidades, comunidades, culturas populares

El filme de Betriu tiene una fuerte dimensión documental en el retrato de la población del Barrio Chino, con personajes populares como Ulises, el Nene o Llätzer Escarceller, el abuelo de *Makinavaja*, en su primera película. Betriu apuesta por una representación colaborativa en la que las personas –de clases populares e incluso lumpen– trabajan con el director hasta crear su personaje y autorrepresentarse, como será el caso de *Mónica del Raval* (2009). Esta dimensión es de capital importancia para entender esos “segundo términos que puedan permitir una segunda lectura” a los que nos referíamos al principio del artículo. La connivencia entre ambos permite incluir las dos subjetividades y ofrece una llave de acceso a las culturas subalternas a través de la representación. El exceso representativo con base documental resulta especialmente divertido y ácido con las distintas identidades nacionales de España.

Betriu aprovecha los personajes secundarios para jugar con los estereotipos nacionales. Cuando Amadeo se jubila, lo sustituye un nuevo timonel en las Golondrinas que responde al estereotipo de chulo madrileño (altivo, joven y con bigotillo), pero que se queda solo aplaudiendo a su equipo en el estadio. Por otro lado, Paquita, la hospedera de Sebastián, es gallega. Miserable, enjuta y cotilla, roba a sus inquilinos y no se separa del transistor. El estereotipo del *incorregible* acento es incómodo antes que risible, y su identidad es un pastiche: en la puerta de la pensión un letrero dice “Pensión Segoviana”, lo acompaña un segundo cartel escrito a mano que reza “no se admiten moros”; y en la boda de Sebastián y Juliana luce una mantilla. Esta mezcla recuerda a las construcciones franquistas de la identidad española en donde los toros, las sevillanas, la paella y el fútbol parecían unificar la diversidad territorial.

Pepito, el camarero del Bar Estanislao, es un chico andaluz, pero cuando Sebastián le pregunta si es del Sevilla o del Betis, dice que en el bar todos son del Barça, porque “menudo es el jefe” que, además, es catalán. La clase manda y la integración no es otra cosa que asegurarse un salario y actuar como el resto. Si esto subraya, por una parte, la dimensión transversal del barcelonismo también ironiza sobre lo que de desintegración e imposición tiene la integración de las personas de otros lugares. La inauguración de la Peña Estanislao da buena cuenta de la asimilación –adulterada con los elementos *moralmente inapropiados* de cultura popular como reírse de un tartamudo– de la cultura oficial futbolística y sus relaciones con el poder: el presidente es el dueño del bar y se dirige desde una balastrada al resto de asociados; el éxito deportivo-comercial se encarna en el fichaje de Johan Cruyff quien, pese a estar invitado a la inauguración, no puede asistir y manda un saludo grabado. En el acto participa también un cura (el mismo que aparecerá en el debate televisivo sobre la emigración) bendiciendo con latinajos y agua bendita a los asistentes que, en pie, responden “Amén”. La inauguración de la peña muestra el aglutinante fútbol, catolicismo y poder. (Fig. 3)

Aunque Pepito es el único personaje claramente de Andalucía, su cultura está constantemente presente en la atmósfera del filme. En el puticlub nocturno que frecuenta Sebastián oímos la canción de Perlita de Huelva *Obrero emigrante*, vemos cómo una prostituta la baila animada y, al cabo de un rato, entra un hombre andaluz lanzando “vivas” al Cordobés, “el torero más grande del mundo”, y sale imitando con un periódico los gestos de la lidia.

La mezcla no conflictiva, espuria, libre y variada de las identidades nacionales españolas en el ecosistema del Barrio Chino tiene su contraste con los discursos mediáticos. Una de las interrupciones



televisivas del relato está centrada en el emigrante. En ella, el periodista está acompañado por el sacerdote, que introduce a dos mujeres de la alta sociedad barcelonesa que hablarán del tema del andaluz en Cataluña. Estas dos mujeres aparecerán luego en el edificio de Juliana, presentándose como visitadoras en pro de la integración del emigrante andaluz. Recorriendo en su loca labor prosélita el caótico edificio del Raval donde viven los protagonistas, ignoradas en su incomprensible intento de redención, terminan uniéndose a las liberadas costumbres sexuales del vecindario.



Fig. 3. Fútbol, religión y poder: un sacerdote bendice a los asistentes en la fundación de la Peña Estanislao.

La identidad catalana es sobre la que más se ironiza. El personaje más claramente identificado con la catalanidad es el dueño del Bar Estanislao y presidente de la peña. Aunque no lo oímos hablar en catalán en ningún momento, tras el 0-5 en el Santiago Bernabéu, organiza una sardana en el local, y luce una barretina cuando va al estadio. También aparecen a menudo figurantes con un fuerte acento refiriéndose a elementos de la identidad catalana y expresando una extravagante superioridad. Por ejemplo, al lado de las Golondrinas vemos a un guía que explica a unos turistas que Colón era catalán, canta sus glorias por haber descubierto las Américas y así haber provocado que esos turistas “ya no lleven plumas”. Más adelante, en una rima paródica con esta afirmación, la música de una sardana acompaña el ascenso de Sebastián y Juliana al monumento a Colón.



Según Carles Santacana (2005), desde finales de los años 60, especialmente a partir de las presidencias de Narcís de Carreras y Agustí Montal, el Fútbol Club Barcelona se acercó cada vez más al catalanismo antifranquista, erigiéndose en símbolo de oposición al régimen y del catalanismo integrador<sup>8</sup>. Manuel Vázquez Montalbán afinaba en su artículo “Barça! Barça! Barça! Más allá del fútbol” (*Triunfo*, 1969): por un lado, avisaba de que “el poder de asimilación del país es extremo. Este es un país lleno de trampas sentimentales” (Vázquez Montalbán 2018: 44); por el otro, celebraba la desconfiguración de esa supuesta catalanidad oficial en las comunidades inmigrantes y *xarnegas*, igualmente seguidoras del Barça (Vázquez Montalbán 2018: 39-41).

En su crítica de *Furia española*, publicada también en *Triunfo*, Diego Galán recuperaba esta idea, poniendo el énfasis en

“la peculiaridad de una región que vive la emigración de otras diferentes y en la que el punto de contacto integrador lo forma la pasión futbolística [...] Pero, naturalmente, *Furia española* no es una película ‘sobre el fútbol’, sino que sólo toma de él los elementos determinantes de una alienación colectiva, para utilizarla como hilo conductor de una serie de páginas diversas, capaces de componer el paisaje estremecedor que pretende” (1975: 47).

Esta relación entre fútbol y cultura catalana fue también parodiada por La Trinca en su canción *Botifarra de pagès* de 1974<sup>9</sup>. La canción hace referencia al fichaje millonario de Cruyff para salvar al Barça de una sequía endémica. Se trazan numerosos vínculos entre sentimiento azulgrana e identidad catalana (e incluso con potencia sexual: esa es la butifarra del título) y se describe la proliferación de *merchandising* del equipo, incluido un desodorante (producto estrella de *Furia española*). La canción protagoniza uno de los números musicales del documental *La Nova Cançó* (1976), de Francesc Bellmunt.

Hay una diferencia clave entre este número musical y *Furia española*, prácticamente coetáneos: mientras que en la actuación de La Trinca se identifica al Barça con una tradición catalana de notas de sardana y aliento medieval, en la que el único elemento foráneo es el holandés Cruyff, importación de éxito, en la película de Betriu el Barça se vincula a un cóctel identitario en el que las distintas culturas conviven en relaciones híbridadas y desiguales, algo que molestó a la censura: en la comisión del 2 de mayo de 1975, que por fin autorizó su exhibición para mayores de 18 años, César Vaca la tildaba de “antiespañola y anticatalana” (Comisión de Calificación..., 1975c).

La afición al Barça en *Furia española* es casi un elemento natural del ecosistema social, no se cuestiona, sin más existe, hasta el punto de incorporar hinchas inesperados, como el sacerdote que bendice a la Peña Estanislao en su fundación, el médico inquisitorial que recrimina a Sebastián y Juliana que hayan tenido sexo durante el embarazo, o las monjas, cuyas frases pesaras terminan siendo ambiguas, hasta el punto de que no sabemos si se refieren a los enfermos o al fútbol. Esa afición popular contrasta con la comercialización deportiva del Barça, que, al igual que en la canción de La Trinca, es objeto de continua sátira. Los colores azul y grana aparecen por doquier: en los uniformes infantiles de Zipi y Zape, en las corbatas de los miembros de la Peña Estanislao, en la bufanda que Juliana regala a Sebastián y en la gorra de este último, que caracteriza su identidad cuando va al campo, del mismo modo que la gorra de marinero lo define en el trabajo. Pero sin ninguna duda el elemento más significativo es la ropa interior *blaugrana* que usa Juliana para seducir a Sebastián<sup>10</sup> (Fig. 4). Cuando exhibe el sostén en el dormitorio, él se queda embobado (“Maravilloso. Es todo un detalle”), y empieza a lamérselo, mientras ella canta a capela el himno *Azul y grana*, que refuerza una relación erótica con los colores del equipo<sup>11</sup>. Esta secuencia funciona para entender la función social, comunitaria y casi naturalizada del universo cultural futbolístico, la penetración y reapropiación con otros usos de la parafernalia identitaria de los hinchas. También pone el énfasis en el uso casi paródico de las canciones del club: el *Azul y grana* aparece ocho veces a lo largo del filme, cuatro de ellas con connotaciones sexuales.

Finalmente, faltaría abordar la identidad española, clave ya desde el título, que hace referencia al apodo que le dio el periodista vigués Manuel de Castro González, Hándicap, a la Selección Española cuando acudió a los juegos de Amberes en 1920 como enviado especial (Ventureira Novo, 2019), relacionando el juego de la selección con el saqueo de la ciudad por las tropas españolas en 1576. La plata para el equipo español entonces y su supuesto carácter aguerrido les valió tal apodo, que se revitalizó a lo largo del franquismo, primero por la retórica falangista y, más tarde, en los años 60, como una forma de ensalzar a los jugadores patrios frente a los extranjeros dentro del juego nacional (Shaw, 1988: 107-110, 115-117, 120-121).

<sup>8</sup> En un breve documento de trabajo titulado “L’esport a Catalunya”, elaborado en 1967 por Jordi Pujol y otras personas de raíz catalanista con vínculos con el Barça, se considera al deporte y especialmente al club como una forma de articular la identidad catalana (Santacana i Torres, 2005: 63), y se dedican unas líneas a las peñas como núcleos de irradiación desde una perspectiva fuertemente paternalista: “Encara que les suposem formades per gent sense massa inquietuds, alguna de les penyes pot resultar ésser un camí de sensibilització” (en Santacana Torres, 2005: 279).

<sup>9</sup> La canción formó parte de una gala musical organizada por el club con motivo de su 75 cumpleaños, que combinó estilos musicales diversos para celebrar su deseo de integración cultural, incluyendo canción catalana, canción melódica, rumba y canción andaluza, y en el que participaron, entre otros, Núria Feliu, Peret, Manolo Escobar y Mónica Randall, protagonista de *Furia española* (Santacana i Torres, 2005: 207).

<sup>10</sup> Idea que se repetirá con la lencería del Atlético de Madrid lucida por Neus Asensi en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998).

<sup>11</sup> Cantada por los propios jugadores, esta canción nunca llegó a ser un himno del club en sentido estricto. En 1974 el himno vigente era *Himne a l’Estadi*, compuesto por Josep Badia en 1957, pero pronto sería reemplazado por el *Cant del Barça*, con letra de Josep Maria Espinàs y Jaume Picas y música de Manuel Valls, compuesto ese mismo año para celebrar los 75 años del club. Este himno se volvería muy popular y es el vigente en la actualidad.



Fig. 4. Erotismo azulgrana: Juliana seduce a Sebastián con lencería del Fútbol Club Barcelona, combinando así sexo y fútbol para apelar a la llamada furia española.

Francesc Betriu traslada esa furia española a la cultura de los hinchas, definida en la guía de prensa de la película como “un tema sociológico planteado por una realidad muy española” (Guía de prensa..., s.f.). El título del filme da la clave de desciframiento irónico de la propaganda nacionalista española y se emplea con sarcasmo por boca de Juliana, que murmura cuando se siente frustrada ante la incapacidad de Sebastián de mantener relaciones sexuales con ella: “¿Y a esto le llaman *furia española*?”. La impotencia tiene tintes sexuales, futbolísticos y nacionales. Detrás de esa viril *furia española* de la que ya se valió el cine nacionalfutbolista franquista desde la posguerra –cuando *Campeones* (Ramón Torrado, 1943) unía sindicato vertical, familia y orden– no hay sino una impotencia: una población que no acaba de disciplinarse y mantiene vivas sin conflicto diversas subculturas populares y nacionales que, narradas oficialmente en su versión esperpéntica y deformada, Betriu se apresta a exagerar para revelar la habitual posición de superioridad moral con la que se acercan los espectadores.

### 3.3. La cultura en el cuerpo

El desplazamiento de la libido sexual al fútbol es un elemento central en *Furia española*. El contraste entre el cuerpo higienizado y fetichizado de los deportistas con los hombres ordinarios del barrio, la sexualidad liberada de Juliana, que toma la iniciativa y ni se preocupa por su cojera –frente a la semi-impotencia de Sebastián–, y la promiscuidad de todos los habitantes del edificio contrastan con los discursos oficiales de las interrupciones televisivas. Hay una fisiología del control social (desodorante, matrimonio, castidad durante la gestación) que no funciona en esta comunidad del Barrio Chino. El fútbol, en lugar de disciplinar la libido, la expande y desparrama a todas las esferas del cosmos del Raval, y lejos de idealizar el deseo y las relaciones sexuales las muestra en su crudeza en el sentido de los desencuentros, las frustraciones y la liberación de los fetichismos.

En la cultura popular cuerpo y pensamiento se hallan especialmente unidos, la cultura oral “es casi una prolongación del cuerpo” (Ginzburg, 2000: 99); de ahí la corporalidad de la afición futbolística o la imposible separación entre ocio y trabajo de los protagonistas de *Furia española*. Béla Balázs consideraba que el cine le daba “visibilidad inmediata” a los cuerpos y las personas gracias a la “sensibilización de la materia vital cotidiana”, favoreciendo que “el conocimiento consciente se vuelva sensibilidad inconsciente: se *materializa como cultura en el cuerpo*” (Balázs, 2017: 20-23). Esta poderosa idea facilita acceder a la mezcla que practica Betriu de fútbol, erotismo y vida comunitaria del Barrio Chino.

Las idas y venidas de la relación sexual de Juliana y Sebastián reflejan una relación diferente con el cuerpo y la moral, ella está en continua busca de satisfacción de sus deseos y, pese al criterio médico-religioso del doctor, cuando Sebastián se marcha al fútbol tras el ágape de la boda, ella se va en busca de otro que la satisfaga. La celebración de la boda es un despiporre: en la orgía que sucede al convite de bodas dos prostitutas bailan muy agarradas, una de ellas luce una poblada barba postiza, la otra acabará saliendo al balcón para preguntar a la gente reunida abajo si queda algún hombre de verdad o si todos están en el fútbol. Otras vecinas fuman marihuana pensando que es tabaco y acaban totalmente desinhibidas recorriendo el poroso espacio de las casas del edificio. En una habitación Juliana interrumpe la consumación casi pederasta de la relación de Manolo con un ingenuo y acobardado Pepito. Manolo es el apuesto socio de Amadeo en el tráfico de drogas, y antiguo compañero de Sebastián (son del mismo pueblo, hicieron la mili juntos y juntos llegaron a Barcelona).

Pronto se descubre que su gallardía es postiza, lleva peluquín, que sus cautivadores gestos hacia las señoras ocultan sus inclinaciones homosexuales, y sus negocios son enseguida frustrados por la policía.

En una crítica aparecida en *Turia* en 1975, Jaime señalaba la aparente adscripción de la obra a la llamada “comedia sexy celtibérica” (núm. 600, en Llorens y Amitrano 1999: 108), pero subrayaba sus diferencias por los roles de género en las relaciones afectivas: “la iniciativa sexual es de la mujer y el machismo habitual en los films de Ozores, Fernández, Merino, etcétera, da paso a la consideración de la cuasi-impotencia de Cassen” (en Llorens y Amitrano, 1999: 109). También establecía un paralelismo entre el vecino paralítico voyeur y el “habitual espectador de la comedia celtibérica, siempre atisbando, al acecho continuamente y eternamente frustrado” (en Llorens y Amitrano, 1999: 109). Antonio Llorens y Alessandra Amitrano inciden en la subversión de códigos misóginos en la relación entre Sebastián y Juliana:

“El balance [...] es sencillamente opuesto a las [relaciones] que definían el juego *quiero-y-no-puedo* de la comedietista destapista, donde la mujer tenía una actitud pasiva –frente a la decisión que define al personaje de Juliana– y el varón era un *macho* incuestionable, muy al contrario del lamentable amante que es Sebastián.” (1999: 99)

Sebastián y sus vecinos canalizan la libido futbolística a través de una comunidad, mayormente masculina, que es la hinchada. Allí parecen borrarse las diferencias de clase (Estanislao, un cura o Sebastián comparten catarsis) y confluir el eros, el pathos y la pasión futbolística para distraer a los hinchas de sus insatisfactorias existencias<sup>12</sup>.

En *El fútbol: mitos, ritos y símbolos* (1980), Vicente Verdú establece una caracterización del hincha a partir de la oposición entre “el espectador”, quien sin más “consume espectáculo-mercancía”, y “el forofó”, que

“forma parte de la ceremonia [...] y es una extensa red con vísceras y octavas proyectándose antes y después del encuentro. [...] Vive una simbólica unidad biónica con el equipo al que insufla ánimo: es un *hincha*. El primero puede salir indemne del suceso; el segundo está afectado e infectado: es un *tifoso*” (Verdú, 1980: 7).

El énfasis en el cuerpo torpe del hincha es una constante en *Furia española*. Sebastián juega al fútbol en una única ocasión, al principio de la película, cuando da unos toques para pasar el balón a unos niños que juegan en el muelle de las Golondrinas y desmonta sin querer el caballete de un pintor al aire libre. No sabe chutar, tiene barriga y, en un encuentro sexual con Juliana, le sangra la nariz y trata de cortar la hemorragia levantando el brazo, una clara alusión al saludo fascista censurada por corte. Este problema de salud se inscribe en un fresco de personajes discapacitados, una degradación que supone un “auténtico reverso de la moneda de la imagen normalizadora, brillante, incluso gloriosa, que el fútbol, y los clubes como el Real Madrid y el Barça, daban a la realidad franquista de aquellos años” (Llorens y Amitrano, 1999: 96).

*Furia española*, pues, podría ser una película en la que la pasión por el fútbol fuera una simple distracción alienante que condenara a los hinchas a esa posición subalterna, física y social. Sin embargo, nuestra tesis es que ese flujo vital de la afición azulgrana permite al subproletariado desvestirse a los elementos oficiales de su sacralidad y, de paso, fortalecerse como comunidad. En “Elogio de la profanación”, Giorgio Agamben vincula la profanación al juego y a la transformación de lo serio en juguete que hacen los niños. Para él, “la profanación implica [...] una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, aquello que no estaba disponible y se hallaba separado pierde su aura y es restituido al uso” (2005: 100-101).

La relación de fútbol y clases populares se ha caracterizado en el cine del franquismo por su promoción del fútbol como modo de ascenso social. La originalidad de *Furia española* es desmarcarse de ello y abordar el vínculo fútbol-clase a partir de la espectadorialidad, y la resistencia de una subcultura propia mezclada con una cultura futbolística disciplinadora. Este secuestro y subversión lúdica de la liturgia oficial se da a través de la lectura satírica del título del filme; del exceso libidinal hacia el fútbol que dificulta una relación satisfactoria con Juliana (provocando el fetichismo sustitutorio del *merchandising* y del desodorante-consolador); de la mezcolanza desternillante de la pasión futbolística y la supuesta catalanización de la población; o la delirante fundación de la peña Estanislao con retransmisión desacralizada por el tartamudeo. Es un mimetismo buscado e imperfecto respecto a la liturgia oficial.

#### 4. Fin de fiesta con milagro iconoclasta

La profanación de la liturgia oficial del fútbol culmina en la secuencia final: desoyendo las órdenes del moralista médico, Juliana mantiene relaciones sexuales con Pepito durante su noche de bodas y ha de ser ingresada en el hospital. Sebastián, que estaba en el estadio, acude a verla y la encuentra en una habitación colectiva de arquitectura carcelaria y decoración eclesial en la que se oye la retransmisión del partido por la radio. Juliana ha muerto y es introducida en la sala como una mártir, ante un Sebastián compungido

<sup>12</sup> La figura del hincha ya aparece en el cine español en 1958 en *El hincha*, dirigida por José María Elorrieta. Hay semejanzas entre ambos filmes: sus protagonistas, adscritos a la clase obrera, pierden el trabajo por su afición al fútbol, pero las relaciones de clase son reemplazadas por la pasión futbolística. En ambas se configura una “fisiología del hincha”: una articulación entre Eros, pathos y pasión futbolística, que da como resultado cuerpos explícitamente diferenciados de las figuras apolíneas de los jugadores profesionales. Al inicio de la película de Elorrieta, la voz en off del prólogo propone metáforas somáticas para referirse al hincha. Se habla de “pacientes”, “microbio”, “enfermo sin posibilidad de curación”, y se invita al espectador a analizar su gestualidad durante los partidos, como si fuera un animal bajo la lupa de un etólogo.



que debe soportar el castigo verbal del médico. Sin embargo, en ese escenario de luto la retransmisión anuncia un gol que implica la victoria del Barça en la Liga. En ese momento, médicos y monjas celebran el triunfo, y todos los personajes de la película (la dueña de la pensión, don Amadeo, los clientes del bar, las chicas del anuncio publicitario, los vecinos...) invaden la sala en una celebración colectiva al son del himno *Azul y grana*. Rodeada la camilla por el fragor de la fiesta, Juliana resucita milagrosamente, y ataviada con su lencería azulgrana, comienza a saltar libre de cojera (Fig. 5). Esa fusión esperpéntica del desenlace de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955), la orgía de *Viridiana* y el desfile de *Otto e mezzo* (Federico Fellini, 1963) se convierte en una fiesta de final de rodaje. Suena por primera vez la versión oficial de *Azul y grana*, que a lo largo de la película hemos oído solo en versiones instrumentales o cantadas a capella. A nivel musical, pues, todas las apariciones anteriores preparan esa apoteosis final que combina éxtasis sexual, religioso, médico y futbolístico.



Fig. 5. Gol y resurrección: la victoria del Barça propicia una fiesta con todos los personajes de la película y el regreso de Juliana a la vida.

El plano general picado del desfile, aderezado con el *Azul y grana*, no es el último de la película, porque le sucede una imagen que muestra a Juliana y los que la rodean mucho más de cerca con el *leit motiv* melancólico de Manuel Cubedo y Juan Barcons en la banda sonora. Sin embargo, puede considerarse su clausura. Ese final afianza la idea del fútbol como religión del pueblo, pero no es una crítica a la alienación que produce, porque no se alinea con la oficialidad ni con ninguna noción estrecha de nacionalismo: ni la *furia española* ni la construcción del club como epítome de la identidad catalana. Toda la gente que ha aparecido a lo largo de la película se une para celebrar un gol; es la culminación de un proceso de expansión de la noción de hinchas y de creación de una comunidad que nace de una doble profanación: primero, la sacralidad del cuerpo muerto de Juliana se profana con la celebración del gol; segundo, la oficialidad del himno del Fútbol Club Barcelona se profana con la comunidad popular que lo celebra. Y la autoridad médico-religiosa se une a tal desviado ritual, demostrándonos como suponía Ginzburg que “podemos hablar de circularidad entre ambos niveles de cultura” (2000: 11). Así es como Francesc Betriu consiguió esa “segunda lectura [...] incluso, ir en contra del discurso aparente”, cómo superó el esperpento y los modos de ver, acusando a la mirada de esa deformación.

Manuel Vázquez Montalbán escribía en 1969 que el fútbol era “el derecho a la épica, ejercido a tonos y locas por el pueblo”, pero era ambiguo respecto al potencial emancipador de esa épica deportiva (2018: 47). Al final de *Furia Española* se respira una ironía profunda e irresoluble, una herida abierta, sobre una pasión vigente e irrenunciable y un submundo del que no se ha salido. Sin embargo, no hay lamentación por esa herida, tampoco desprecio por esas figuras que desfilan con banderines, sino una celebración de la afición al fútbol como flujo erótico y vital: hinchas que bailan al ritmo de cantos oficiales y se enfundan *merchandising* azulgrana, pero sin renunciar a su singularidad ni a su potencial irreverente y profanador como comunidad.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Alberich, Ferran (2023). “‘Furia española’ i la censura cinematogràfica a l’Espanya de 1975”. Filmoteca de Catalunya, 14-IX-2023. <https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/la-digitalitzacio-de-furia-espanola-de-francesc-betriu-es-presenta-al-festival-de-sant> (acceso: 29-VI-2024)
- Balázs, Béla (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Berger, John (2016) [1972]. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Betriu, Francisco (s.f.). “‘Esa llamada furia española’ (Título Provisional). Guión cinematográfico original de Francisco Betriu.” Barcelona: Profilmes S.A. Archivo General de la Administración (AGA), 36, 05639.
- Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Jostexo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- Comisión de Calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas (1975a). Informe sobre *Furia española*, 10-II-1975. Archivo General de la Administración (AGA), 36, 04253. Expediente 78188.
- Comisión de Calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas (1975b). Informe sobre *Furia española*, 21-III-1975. Archivo General de la Administración, 36, 04253. Expediente 78188.
- Comisión de Calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas (1975c). Informe sobre *Furia española*, 02-V-1975. Archivo General de la Administración, 36, 04253. Expediente 78188.
- Ellis, Jacqueline (1996) “Revolutionary Spaces: Photographs of Working class Women by Esther Bubley, 1940-1943”. *Feminist Review*, nº53, pp. 74-94.
- Ellis, Jacquelline (1998). *Silent Witnesses. Representations of Working-Class Women in the United States*. Bowling Green State: University Popular Press.
- Galán, Diego (1975). “La furia española pasada por agua.” *Triunfo*, Año XXIX, nº 652, 29-III-1975, p. 47.
- Ginzburg, Carlo (2000) [1972]. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.
- Guía de prensa de Furia española* (s.f.). Disponible en Filmoteca Española.
- Jay, Martin (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Llorens, Antonio y Amitrano, Alessandra (1999). *Francesc Betriu. Profundas raíces*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- Marañón, Carlos (2005). *Fútbol y cine: el balompié en la gran pantalla*. Madrid: Ocho y Medio.
- Martínez, Guillem (coord.) (2012). *CT o La Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: De Bolsillo.
- Puigvert Gabriel, Luis (1975). “Recurso del productor Luis Puigvert Gabriel, 03-III-1975, dirigido al Director General de Cinematografía.” Archivo General de la Administración (AGA), 36, 04253. Expediente 78188.
- Rabinowitz, Paula (1994). *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. Londres-Nueva York: Verso.
- RTVE (2021). “*Furia española* (1975). La película que ‘acabó’ con Franco: esperpento, fútbol, política y sexo” en *Historia de Nuestro Cine*, 16-IX-2021. <https://www.rtve.es/television/20210916/furia-espanola-historia-nuestro-cine/2171260.shtml> (acceso: 29-VI-2024)
- Santacana i Torres, Carles (2005). *El Barça i el franquisme. Crònica d’uns anys decisius per a Catalunya (1968-1978)*. Barcelona: Mina.
- Shaw, Duncan (1988). *The political instrumentalization of professional football in Francoist Spain (1939-1975)*. Tesis doctoral. Queen Mary, University of London.
- Thompson, E.P. (2019). *Costumbres en común. Estudios sobre la cultura popular*. Madrid: Capitán Swing.

- Vázquez Montalbán, Manuel (2018). *Barça, cultura i esport*. Edición de Jordi Osúa. Barcelona: Editorial Base.
- Ventureira Novo, Rubén (2019). *Valor e mestría. Galicia como fútbol*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Cidade da Cultura.
- Verdú, Vicente (1980). *El fútbol. Mitos, ritos y símbolos*. Madrid: Alianza.
- Villar, Paco (2012). *Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*. 4ª edición. Barcelona: La Campana.