

Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny

Anna Olchówka

Imaginario del fútbol en la cinematografía de la época franquista y salazarista
Estudio de la narración fílmica

Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Piotra Sawickiego oraz promotora
pomocniczego dr Marty Minkiewicz

Wrocław 2020

Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny

Anna Olchówka

Obraz futbolu w kinematografii frankizmu i salazaryzmu
Studium narracji filmowej

Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Piotra Sawickiego oraz promotora
pomocniczego dr Marty Minkiewicz

Wrocław 2020

AGRADECIMIENTOS

Escribir una tesis sobre dos temas relacionados más con la diversión que con la investigación puede parecer una excentricidad. No obstante, gracias al apoyo de varias personas e instituciones, he conseguido convertir un simple esbozo en un estudio real. Así, de este lugar quería agradecer desde aquí a todos que me han motivado para continuar esta aventura y llevarla a un final feliz.

En primer lugar, agradezco al director de mi tesis, el profesor Piotr Sawicki. Su apoyo, paciencia infinita y conocimientos han sido un gran apoyo desde el primer día de mis estudios. Él ha sabido tratar todas y cada una de mis ideas con entusiasmo y prudencia, y siempre me ha dejado espacio y tiempo para reflexionar. Un investigador extasiado con sus descubrimientos no podría soñar con un maestro mejor.

También quería darle las gracias a mi orientadora auxiliar, la doctora Marta Minkiewicz, dispuesta a consultar mis dudas, sugerir y prestar lecturas, y animarme con buenas palabras, independientemente de sus muchos otros deberes profesionales.

Me gustaría destacar la amabilidad y la simpatía con las que me he encontrado en el Departamento de Filología Románica de la Universidad de Wrocław. Los profesores y colegas de la Sección Hispánica, el personal y los estudiantes han creado un ambiente cordial, exigente y muy motivador para realizar una investigación original.

Quería dirigir mis agradecimientos igualmente a las personas e instituciones que han facilitado mis búsquedas científicas en España y en Portugal. En 2015, gracias a la cortesía de la Filmoteca Española en Madrid y de la Cinemateca Portuguesa en Lisboa pude acceder a sus archivos y visionar las películas de préstamo restringido. Otro gran apoyo me lo ha ofrecido la Facultad de Letras de la Universidad de Oporto (FLUP) donde he estudiado como becaria del programa Erasmus. Agradezco especialmente a los trabajadores de la Biblioteca de la FLUP, que se ha convertido en mi segunda casa, y al profesor Manuel Loff, mi tutor en el Programa de Investigación (*Programa de Investigação*) del Instituto Camões, quien me ha enseñado cómo estudiar, comprender y explicar la Historia contemporánea. Además, este trabajo no existiría en su forma actual sin las horas de consultas sobre el trabajo final del Máster en Estudios Portugueses Multidisciplinares con la profesora Ana Rita Soveral Padeira de la Universidad Aberta en Lisboa, y la urgente orientación filológica en los tiempos inquietos de la pandemia, de la doctora Amelia Serraller Calvo de la Universidad Complutense de Madrid.

Finalmente, quería mencionar a mis amigos y familiares. Su interés y fe en mis progresos han sido un rayo de esperanza y gran impulso en los momentos de estancamiento

creativo. Entre ellos, merecen una mención especial mis queridos padres. Sin su ejemplo de laboriosidad y su culto al conocimiento no estaría donde estoy ahora, no cabe la menor duda.

Por último... Esta investigación me ha quitado más tiempo de lo previsto. No he podido compartir con mis seres queridos –mi marido Bartek y mis hijos– tanto tiempo como hubiese querido, por lo que debo pedirles disculpas. Les agradezco su paciencia, confianza y amor que han sido mi motivación principal. Gracias por todo.

Este estudio fue realizado gracias a una beca del Programa de Investigación del Instituto Camões, concedida para el año académico 2014/2015.

Este trabalho foi realizado graças a uma bolsa de estudo do Programa de Investigação do Instituto Camões, contribuída para o ano letivo 2014/2015.

Índice

Introducción	9
I España y Portugal en los tiempos modernos	13
1.1. El trasfondo europeo en el siglo XX	13
1.2. Historias paralelas en la Península Ibérica. Época de las dos dictaduras	21
1.3. Nuevo Estado español y Estado Nuevo portugués: en torno de los fundamentos	30
II Del Cine al Poder	41
2.1. De la diversión a la revolución: un cine en transformación continua	41
2.2. Propaganda en la pantalla. El Cine y el Poder	50
2.3. Cine franquista y el salazarista: una mirada histórica	57
III El deporte y cultura popular	66
3.1. El deporte moderno: panorama internacional	66
3.2. La emancipación del fútbol	77
3.3. Deporte rey en la Península Ibérica	85
IV Cine, narración y aspectos metodológicos del trabajo	97
4.1. Cine, narración y diégesis en una perspectiva metodológica. Preguntas y dudas	97
4.2. Metodología del estudio	104
4.3. Problemas de la investigación	108
V Los protagonistas	111
5.1. Los jugadores	111
5.2. Los hinchas	125
5.2.1. Los quinielistas	137
5.3. Los periodistas	140
5.4. El cuerpo técnico	144
5.5. Los hombres de negocios	151
5.6. Conclusiones	159
VI Los espacios	164
6.1. Espacios profesionales	164
6.2. Espacios públicos	171
6.3. Espacios privados	176
6.4. Conclusiones	179
VII Los objetos	182
7.1. El balón	182

7.2. El atuendo	185
7.3. Periódicos, radios, televisores. Los medios de comunicación	189
7.4. Conclusiones	191
VIII Las experiencias	193
8.1. Las relaciones personales	193
8.2. La carrera y la formación	209
8.3. La victoria	222
8.4. La derrota	229
8.5. La lucha y la rivalidad	237
8.6. Conclusiones	248
IX Contextos y significados	250
9.1. Poder y política	250
9.2. Sociedad, ideología y mujeres	265
9.3. Los medios de comunicación	289
9.4. El fútbol y otros deportes	297
9.5. El cine	306
9.6. Conclusiones	313
Conclusión. Cuando los focos se apagan	316
Filmografía	320
Títulos españoles	320
Títulos portugueses	321
Bibliografía seleccionada	322
Streszczenie	326
Resumen	327
Summary	328

“Para vender una idea, esta debe cautivar no solo el intelecto, sino también los sentidos.”
Sigmund Freud (1996: 208)

Introducción

Investigar un tema de la cultura popular significa confrontarse con emociones y perspectivas muy ajenas a la seriedad, por lo menos según algunos científicos. Hacerlo con dos tramas de esta categoría parece entonces sugerir más problemas que conclusiones razonables. La subjetividad y la dinámica de los fenómenos que caracterizan la cotidianeidad se presentan como contradicciones a las normas de la realidad científica –reflexión metódica, deducción, prudencia– por las que los temas populares no tienen buena reputación y muy a menudo están considerados como una pérdida de tiempo. Al mismo tiempo, no se puede negar que el cine y el fútbol constituyen filtros originales para observar unidades, procesos o situaciones. La historia abunda en casos de influencia cultural en la percepción de prácticas sociales o económicas, así que este tipo de discurso no debería resultar sorprendente.

El cine apareció en los anales científicos principalmente gracias a los estudios de Marc Ferro. Su trabajo pionero de 1977, *Cine e Historia*, ha cambiado para siempre la opinión común sobre el Séptimo Arte y su modo de comentar la realidad. El francés ha señalado la ignorancia académica en referencia al cine, que se ha abordado con mucha menos estima. Su estatus de distracción simple, incluso primitiva en su etapa inicial, evocación de emociones extremas y falta de objetividad se oponían a cualquier estandarización metodológica desde el punto de vista de los investigadores. Sin embargo, para Ferro el cine es Historia, sea un documento o un factor histórico (Ferro 2011: 38), y los materiales audiovisuales no deberían ser vistos como menos valiosos en comparación con los textos escritos.

Los discípulos y seguidores de Ferro –Michele Lagny (1997), Robert A. Rosenstone (2014)– desarrollan sus conceptos, prestando atención a aspectos aparentemente sin relación con el cine (institucionales, económicos, tecnológicos o socioculturales) que vinculan las películas con la realidad vivida e influyen en su análisis. Lagny y Rosenstone destacan una de las dificultades principales en la lectura de los textos audiovisuales: la falta de modelos universales de trabajo –las películas tienen su propia especificidad– que fuerza a los investigadores a individualizar cada vez los métodos aplicados al estudio (Lagny 1997: 255; Rosenstone 2014: 44). Comentan también el género de películas históricas y los posibles peligros de su uso inadecuado en el proceso científico. En la misma línea se mantiene Pierre

Sorlin: analizando la relación entre la cinematografía y el análisis del pasado, subraya la importancia del contexto de la época en la que un filme dado fue realizado, y no del momento posterior de la interpretación. Así, cada película tiene su historia (Sorlin 1980: 22), al tiempo que cada una es un producto de su era (Smith 2008: 22).

Aún más interesante parece el caso del fútbol. Evolucionando de un pasatiempo – perfectamente inscrito en el concepto de *homo ludens* de Johan Huizinga¹ ya en los principios del siglo XX– a un negocio multimillonario, el balompié ha tenido que dejar su huella tanto en la cultura popular como en la ciencia, aunque no ha conseguido abandonar definitivamente la etiqueta simplista de actividad física, es decir, ocupación ordinaria y tosca. Solo en las últimas décadas se ha comenzado a ver el juego como un fenómeno multidimensional. Así, al nivel de los incidentes políticos el fútbol puede ayudar a transmitir identidades (locales o nacionales, como en Cataluña o Brasil) o ser medio de expresión de las diferencias políticas (la rivalidad entre el Estrella Roja de Belgrado y el Dínamo de Zagreb a la sombra de la caída de la antigua Yugoslavia). En América del Sur, es una forma de vida a caballo entre el negocio y el espectáculo: determina tanto las formas de pasar el tiempo libre como la actividad económica nacional y la oportunidad para el ascenso social. El impacto de los grandes eventos futbolísticos en los mercados o los presupuestos de los grandes clubes constituyen otros casos interesantes, frecuentemente llenos de contradicciones si se observan los gastos y ganancias reales.

En el mundo de la cultura el balompié ha aparecido gracias a los intelectuales-aficionados, resignados ante la carga emocional de la competición que les había cautivado. Eduardo Galeano, Mario Vargas Llosa, Umberto Eco o Nick Hornby, para mencionar solo algunos de los hombres de letras entre los seguidores de fútbol: todos ellos han publicado textos dedicados al poder de la modalidad, marcados por experiencias personales. Esta subjetividad parece deformar la perspectiva global, impedir una mirada factual –científica– sobre el fútbol y su posición. Al mismo tiempo, unas reacciones tan afectivas demuestran el valor innegable del deporte para el mejor conocimiento de la realidad.

Solo con estas competencias básicas y a pesar de ciertas dificultades teóricas o metodológicas proyectadas, la idea de analizar imágenes del fútbol en las cinematografías franquista y salazarista resulta muy natural y atractiva. La fuerte posición del balompié en las sociedades española y portuguesa siempre ha sido innegable y los regímenes no democráticos, determinando sus discursos públicos, no desperdiciaban –o intentaban no hacerlo– esa potencia.

¹ La idea del “hombre jugante” del historiador neerlandés, publicada en 1938, comenta la teoría de los juegos, su significado y variantes posibles en la cultura y sociedad. Para saber más, vea: Caillois, R. (1986) *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Además, el cine, como novedad emergente de las primeras décadas del siglo pasado, ofrecía un abanico amplio de instrumentos audiovisuales muy atractivos. La unión entre el balón y la cámara les permitía a los gobernantes llamar la atención social de manera efectiva y transmitir un discurso controlado, manipulado y persuasivo. En efecto, para un investigador contemporáneo las condiciones mencionadas permiten estudiar a través del filtro deportivo no solo los reflejos –tanto positivos como negativos– de una determinada realidad política, social y cultural. Es igualmente una oportunidad excepcional para comparar a los dos vecinos ibéricos, muy a menudo simplificados en sus semejanzas a representaciones idénticas por falta de entendimiento sobre las circunstancias singulares de cada realidad histórica. El análisis comparativo preciso indica la proveniencia de los estereotipos culturales y facilita la lucha contra ellos.

La presente tesis está dividida en tres partes. La primera, que incluye los tres primeros capítulos, introduce detalladamente los aspectos teóricos. Su significativo volumen está dictado por la necesidad de una identificación clara tanto de las condiciones en las que el material estudiado fue realizado, como de las diferencias sustanciales entre la realidad española y portuguesa; en cada apartado se pasa de lo general a lo específico. El capítulo 1 presenta el trasfondo histórico: comienza por la situación en Europa en la primera mitad del siglo XX para centrarse en el contexto ibérico y los acontecimientos que llevaron al nacimiento de las dos dictaduras, franquismo y salazarismo, también brevemente caracterizadas. En el capítulo 2 la caracterización de las relaciones entre cine y poder muestra la evolución cronológica del Séptimo Arte, el desarrollo del cine políticamente comprometido y las respuestas ibéricas a esos fenómenos, es decir, las transformaciones de las cinematografías respectivas. El siglo del deporte –como frecuentemente se llama al siglo XX– y la brillante carrera del fútbol son temas del capítulo 3, completado con la mirada al balompié español y portugués.

La parte metodológica está compuesta de un capítulo y es significativamente más corta en su totalidad que el resto del texto. El subcapítulo 4.1 está dedicado a la narrativa cinematográfica, a la diégesis y sus interpretaciones teóricas a lo largo de décadas, mientras que el siguiente abarca las cuestiones concretas del proceso científico realizado: las hipótesis y preguntas colocadas para realizar el análisis, los métodos de trabajo seleccionados, la bibliografía y filmografía disponibles. El subcapítulo 4.3, el último metodológico, descubre los problemas principales encontrados durante todo el proceso de investigación, muy importantes para la comprensión del trabajo realizado. El motivo de un tratamiento tan conciso se debe tanto a la complejidad de las perspectivas existentes como a la autonomía metodológica promovida por varios investigadores. Se favorece la búsqueda de métodos originales, acondicionados al

carácter de la problemática investigada, siempre que el estudio se inscriba en las buenas prácticas científicas. Por eso, la presentación de las herramientas está limitada a lo imprescindible: son los textos audiovisuales que deben convencer.

Así, el núcleo de la tesis elaborada es la parte analítica, organizada en torno a cinco capítulos, del 5 al 9. Los fragmentos difieren en volumen entre sí, pero presentan distintos niveles del imaginario futbolístico: protagonistas, espacios, objetos, experiencias y contextos. Las tres primeras categorías se refieren principalmente a los componentes físicos, visibles en la pantalla, mientras que las dos restantes describen interacciones entre personajes, condiciones de los acontecimientos, su fondo y posibles interpretaciones. En cada de las dimensiones mencionadas la realidad cinemática abarca dos mundos, el deportivo y el cotidiano, el público y el privado, que se penetran constantemente. La cantidad de elementos caracterizados –si se observa especialmente a los protagonistas, experiencias y contextos– prueba la complejidad del tema estudiado y su amplitud; un reflejo importante de esa particularidad es la cantidad de subcapítulos en esta parte.

Tanto la singularidad del tema como el número de películas analizadas han determinado la organización particular de la investigación, especialmente en lo referente a las posibles influencias. La literatura, la historia o las artes audiovisuales han constituido una fuente de inspiración tanto teórica como metodológica, pero, al mismo tiempo, no han alterado los objetivos del trabajo realizado, centrados en la presentación de una sección del pasado español y portugués históricamente condicionado. De este modo, del estudio surge una imagen rica, multidimensional y, ya a primera vista, no muy evidente de dos regímenes vecinos –geográfica y temporalmente sincronizados– con imaginarios futbolísticos fascinantes.

I España y Portugal en los tiempos modernos

1.1. El trasfondo europeo en el siglo XX

La comprensión de la situación en la España franquista y en el Portugal salazarista requiere una mirada que atraviese las fronteras geográficas de la Península Ibérica y reúne varios elementos del mosaico amplio del panorama europeo, sin concentrarse necesariamente en la cronología. El bagaje de incógnitas políticas, transformaciones económicas y cuestiones socioculturales – muchas de ellas enraizadas todavía en los siglos anteriores– con el que Europa ha cruzado el siglo pasado, representa una carga de potencia influyente y destructiva. Lo demuestran, entre otras, las experiencias de las dos guerras mundiales o de los totalitarismos, tan determinantes para la existencia tanto de los países europeos, como de sus naciones. En este contexto, el esbozo de la coyuntura continental en la que crecieron dos regímenes vecinos se revela fundamental para su estudio particular.

La perspectiva política del continente en el siglo XX está marcada inevitablemente por la crisis de los sistemas democráticos. El desgaste de los modelos monárquicos, heredados prácticamente sin alteraciones del siglo XIX, y la evolución tempestuosa de varios regímenes hacia el republicanismo parlamentario explican solo un ángulo de la inestabilidad. En el ambiente de la pérdida e incerteza tras el choque de la Gran Guerra, y ante la gran recesión que culmina en 1929, llegan a la voz ideas extremistas, reaccionarias y frecuentemente radicales, prometiéndoles un ajuste decidido de cuentas con el pasado y con la inestabilidad socioeconómica a las naciones cansadas. Las propuestas parecen garantizar un futuro seguro – a coste de la libertad–, pero la falta de alternativa funcional también explica el éxito social de los regímenes antidemocráticos. De esta manera, la marcha triunfal de los totalitarismos y autoritarismos forma parte de la identidad histórica de la mayoría de los países europeos del siglo comentado. Lo confirman los ejemplos singulares de las democracias parlamentares que sobreviven hasta 1939² y, después de la Segunda Guerra Mundial, durante la llamada Guerra Fría (1945-1991), los países de Europa Central y del Este que durante casi 50 años están obligados a seguir las directrices comunistas de la Unión Soviética que toma el rígido control político, económico, cultural e ideológico de la zona.

La distinción teórica entre el totalitarismo y el autoritarismo no resulta una tarea fácil. A primera vista mínimas, las diferencias sustanciales entre los regímenes, gobiernos o sistemas

² Al observar el mapa político de la época, se puede ver que los países en los que el sistema parlamentario perdura, a pesar de la marcha de los totalitarismos y autoritarismos, son: Francia, Gran Bretaña, países del Benelux, Suiza, Noruega, Suecia, Dinamarca, Checoslovaquia, Irlanda y la Ciudad libre de Danzig.

causan problemas tanto en la comprensión de sus características como en los intentos de crear una clasificación unívoca. Como observa Javier Tusell, desde un punto de vista muy generalista cada sistema político posee sus características singulares e inimitables, y es a través de las comparaciones que se puede establecer cualquier taxonomía de estas (1996: 23). Por eso las observaciones de varios autores que estudiaron las características del totalitarismo –entre ellos, Norman Davies, Raymond Aron, Hannah Arendt o Juan José Linz– se diferencian en su enfoque del tema. No obstante, el análisis de distintos planteamientos teóricos sobre los regímenes totalitarios y autoritarios deja observar ciertas particularidades de cada sistema.

El totalitarismo supone la creación de un Estado total, es decir, dirigido por un solo partido monopolístico y masivo, que posee pleno control sobre los ciudadanos, tanto en la dimensión pública como privada. Las autoridades, apoyadas por la extensa burocracia y la policía secreta, dominan el pleno espectro de las actividades –de la industria al arte– que, en efecto, se convierten en las acciones políticas. Como consecuencia, cualquier movimiento del súbdito requiere transparencia por su parte para no ser acusado de subversión. A la sociedad se le niega su libertad y los derechos individuales; el liberalismo está considerado como la fuente principal de las catástrofes que han llevado el país al borde de la crisis. La posición central de un ser humano es ocupada por la identidad y el interés de la nación o de la raza, se promueve la identidad colectiva; George L. Mosse propone el concepto de la nacionalización de las masas (Tusell 1996: 38).

El poder del partido está dirigido por un líder–dictador, ídolo– que guía el Estado con su autoridad. El régimen mantiene su posición dominante a través de herramientas de control y represión: el funcionamiento del Estado policial se basa en el terror, la propaganda y la censura. Los dos últimos elementos están muy presentes en los medios de comunicación que, de acuerdo con las directrices del régimen, crean una visión manipulada de la realidad. Un papel significativo lo cumple también el ejército. El Estado pone en evidencia su orientación militar, elogia la guerra como forma de lograr sus propósitos, pero limita el acceso de los ciudadanos a las armas.

La existencia de tal sistema se justifica por la ideología, oficializada en forma de una doctrina estatal, que impone los objetivos de toda la nación en el esfuerzo común de la realización de la misión histórica de la nación: la construcción de un futuro utópico. El ideario regimental se sostiene en conceptos seudocientíficos que no necesitan verificación, y que explican el mundo y su funcionamiento; el Estado está presentado como el mejor ejecutor de dichos conceptos. Entre los principios elementales se encuentran el nacionalismo y la lucha con enemigos interiores y exteriores, claramente indicados, que amenazan la ejecución del plan

estatal; la seguridad del régimen exige su eliminación, a menudo institucionalizada. Se impone un modo de pensar único para los ciudadanos, según el cual la política equivale a la moralidad y tiene el derecho de definir los límites entre el Bien y el Mal. De esta manera, asume el rol de la conciencia humana. La meta suprema es el cambio de la realidad, el cambio de la historia y el monopolio del poder lo facilita (Delsol 2017: 53). Por eso, el terror y el uso de la violencia por los órganos estatales son considerados como razonables y explicables. Además, para atraer las masas, la vida pública está sujeta a la teatralización y a los rituales. Los actos públicos se construyen en torno de la simbología y coreografía estatales, y se incita a la participación a los jóvenes, la encarnación del mañana y de la ruptura con el pasado.

El autoritarismo se caracteriza como un sistema similar al totalitarismo, en el que un grupo privilegiado o su representante decide sobre el orden político, económico y social con mano firme, sin consultar las decisiones con la sociedad. Es posible, no obstante, advertir algunos contrastes importantes. Los regímenes autoritarios pretenden encargarse de una misión de rescate del país en una crítica situación económica o social, y con esta condición suponen su cierta temporalidad para permitir la adaptación a nuevas condiciones. Por eso, no sorprende que la subida al poder acontece a menudo en el marco de un golpe de Estado y con ciertas limitaciones de la libertad de los ciudadanos. En este caso, muy importante es la falta de un sistema ideológico sistematizado que organizaría de la misma manera la vida pública y privada; el Estado autoritario no interfiere en los asuntos personales de sus ciudadanos. Igualmente, se puede hablar de algunas formas del pluralismo político: existe una oposición simbólica que no encuentra tantas represalias como en un país totalitario. Así, consistentes con las características anteriores parecerían los ejemplos de regímenes implantados en Polonia tras el golpe de Estado de mayo de 1926, en la Hungría bajo la regencia de Miklós Horthy entre 1920 y 1944 o en la Península Ibérica. Sin embargo, los historiadores, politólogos y sociólogos regularmente proponen nomenclaturas nuevas y reinterpretaciones de los conceptos utilizados: cuando el análisis desciende al nivel de los sistemas concretos, no todos los ejemplos caben rigurosamente en las definiciones enciclopédicas, oscilando entre las dimensiones totalitaria y autoritaria.

El fascismo, un sistema representativo para el totalitarismo, está basado en numerosas contrariedades y sus modalidades europeas no siguen los mismos principios. En sus supuestos generales, combina el nacionalismo con el socialismo, bajo el lema de intereses comunes de la nación o raza. Al mismo tiempo, puede representar los movimientos internacionalistas, ser elitista y antidemócrata, pero no renunciar al populismo, unir la modernidad con el retroceso. Ve también una gran amenaza en el comunismo. Por añadidura, el fascismo italiano resulta pragmático, más abierto a las ideas vanguardistas y al sincretismo. En el Tercer Reich, el

nazismo centra la atención en la figura del ídolo (lo que el régimen italiano copia más tarde), en el terror y en la realización de los objetivos ideológicos que recurren al racismo y al antisemitismo. También la relación entre el partido y el Estado es menos estrecha que en Italia y el corporativismo no está tan desarrollado.

El comunismo, como otro régimen totalitario, a veces presentado como opuesto al fascismo en sus directrices, tiene varias similitudes estructurales. Usa los mismos métodos “totales” para alcanzar sus objetivos y lo hace con determinación y violencia fervientes. Considera la revolución proletaria un proceso continuo e imprescindible para la desaparición del capitalismo, la consolidación del socialismo en el mundo y la introducción de la dictadura del proletariado. La ideología comunista, apoyada en el materialismo histórico³, a semejanza del fascismo aprovecha los métodos populistas y la propaganda persuasiva para influir en la sociedad, idealizar la realidad campesina e industrial y profesar el culto de su líder. La violencia se convierte en parte integral de la vida política, usada para garantizar fortalecer el poder estatal y erradicar cualquier forma de oposición.

En otro símbolo explícito del declive de la democracia se convierten las guerras mundiales. En ambos casos estallan como efecto de la ignorancia de varios problemas sociales y económicos que culminan en conflictos traumatizantes tanto por las estadísticas de los números de las víctimas, por nuevos tipos de armas letales o por la violencia degenerada contra el ser humano, como por la dimensión de la destrucción infraestructural y económica. Durante varias décadas posteriores el recuerdo de las guerras mundiales paraliza a las naciones del continente y se convierte en un punto de referencia innegable de la historia del siglo XX.

Según las apariencias, los acontecimientos del año 1914 parecen un asunto exclusivo entre Austria-Hungría y Serbia, basado en previas reclamaciones independentistas de los grupos nacionalistas cuya culminación es el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo. La crisis provocada por el atentado en poco tiempo se convierte en caos de alcance mundial, con la implicación de todas potencias europeas. El continente pasa a ser el campo de batalla de trincheras consuntiva que remata con el cambio radical del panorama político y social. Los gobiernos monolíticos del momento, como Austro-Hungría, el Imperio ruso o el Imperio otomano, pierden su equilibrio aparente. En su lugar nacen países nacionales o, como en el caso de la Rusia zarista, la monarquía se derroca completamente tras la revolución bolchevique de 1917 y el país se sumerge en una sangrienta guerra civil que dura hasta 1921.

³ El materialismo histórico asume que las relaciones entre las personas en un proceso de producción definen otras relaciones sociales (políticas e ideológicas), lo que explica la inevitabilidad de la lucha de clases.

La recuperación del periodo de entreguerras es muy enérgica, y para la mayoría de los europeos, la idea de otra guerra se considera impensable. Por eso, el año 1939 y la marcha del nazismo por Europa parecen tan chocantes, aunque no imposibles para los observadores conscientes de la situación internacional. La política del Tercer Reich en los años 30 apunta claramente a un enfrentamiento armado: el régimen realiza, de acuerdo con sus suposiciones ideológicas, una política de expansionismo, y reconstruye su economía e industria militar tras las decisiones desfavorables del Tratado de Versalles (pérdidas territoriales, reparaciones de guerra). Otros aspectos significativos son la creciente onda de violencia en la política interna – dirigida a la oposición– y la agresividad verbal en la política internacional dirigida a sus vecinos como Polonia o Checoslovaquia, más vulnerables por su condición de estados jóvenes; en los terrenos invadidos el orden nazi se implanta inmediatamente y el incumplimiento de las normas está severamente castigado. La Unión Soviética que en la primera fase del conflicto apoya las potencias del Eje –de acuerdo con el Pacto Ribbentrop-Mólotov⁴–, en los territorios ocupados impone la colectivización y el terror masivo, con objetivo de preparar unos fundamentos sólidos para la implementación del comunismo.

Con el ataque alemán a la Unión Soviética en 1941, el régimen comunista pasa al bando de los aliados y se transforma en un poder decisivo en la creación del nuevo orden mundial tras la derrota nazi, en una realidad definida por la destrucción en distintas dimensiones. Stalin propone una redivisión de fuerzas y de fronteras, con el objetivo de ampliar su zona de influencia comunista en Europa. Las víctimas de su política –y del consentimiento silencioso del resto de los aliados– son las democracias jóvenes del periodo de entreguerras, incorporadas ahora a la Unión Soviética o convertidas en sus satélites. La frontera convencional entre el nuevo imperio comunista y las democracias tradicionales pasa por Berlín, el símbolo de la caída del fascismo, y la frontera interalemana, el famoso Muro de Berlín, se torna una representación del llamado Telón de Acero que durante la Guerra Fría divide Europa durante casi 50 años.

El trasfondo político del siglo XX está saturado también de complicaciones económicas. Solo una década tras la Primera Guerra Mundial, en 1929, Europa se encuentra otra vez al borde del abismo, esta vez por causa de la crisis económica en Estados Unidos, la Gran Depresión, que hunde las economías mundiales en la década de 1930. El nivel de la vida de las sociedades capitalistas de la Europa occidental y nortea disminuye, pero la situación es

⁴ El Tratado de no Agresión entre Alemania y la URSS, firmado el 23 de agosto de 1939, contenía cláusulas de no agresión mutua y un protocolo adicional secreto que definía el reparto de territorios e influencias en Europa del Este y Central.

aún peor para los que siguen enfrentándose con las consecuencias de la Gran Guerra, como la Alemania perdedora, o los países de la Europa Central; no la mejora la radicalización de los movimientos obreros, representantes de los grupos sociales numerosos y los más afectados por los efectos del colapso económico. Los signos del descontento en las sociedades empobrecidas son ignorados, tanto por sus regímenes como por la opinión pública internacional, y el intervencionismo estatal no trae los efectos esperados para las economías capitalistas. Así, como remedio se presentan las soluciones de los radicales fascistas o comunistas.

El corporativismo económico implantado por los sistemas fascistas trata todo el estado como un solo organismo, compuesto de corporaciones –comunidades de interés económico, industrial o profesional público– y gremios, corporaciones de los representantes del mismo oficio o de la misma profesión. La participación en ellos es obligatoria, acoge distintas dimensiones de la vida privada de la sociedad e introduce, indirectamente, en la vida política; la corporación es considerada la mejor forma de representación porque limita la libertad de decisión. Se redefine la propiedad y la iniciativa privadas como plenamente sujetas al control estatal, y debido a esto se establecen sindicatos verticales –creados y supervisados por los empleadores, y no por los empleados– lo que posibilita el mejor control de los trabajadores. Las autoridades regulan el funcionamiento de las corporaciones para el bien común de la nación, mediante la determinación arbitraria de las condiciones del desarrollo económico y la colaboración entre todos los ramos de la economía.

La propuesta comunista es la imposición de la única interpretación posible del socialismo, filtrada por los supuestos ideológicos de Lenin y de Stalin; con el paso del tiempo y el cambio de la situación internacional, las hipótesis teóricas son modificadas. Según las consideraciones generales, se introduce la economía planificada, centralizada y relacionada directamente con la política del partido comunista único. Se elimina el beneficio individual para fomentar los objetivos nacionales: la propiedad es colectivizada –para ser consolidada en dominio popular– y subordinada a las metas del desarrollo indicadas en los planos. El Estado posee un monopolio en varios ramos de la producción y de la agricultura, y asume la administración de la totalidad de ciertos sectores económicos, por lo que puede decidir sobre la cantidad de bienes y servicios, y su reparto en la sociedad sin clases (aunque orientada a las necesidades del proletariado). Se presume que, tras la revolución y el triunfo del comunismo, la comunidad pasará a ser la dueña de los medios de producción, confirmando el carácter colectivista del Estado.

La caída final de las economías basadas en el intervencionismo agresivo – especialmente tras la desintegración de la Unión Soviética en 1991– evidencia el alcance de la

problemática social en el siglo XX. El factor humano resulta clave para la comprensión del verdadero coste de los cambios políticos y de la revolución moral que ocurre en su trasfondo desde las primeras décadas del siglo. Los catalizadores de las transformaciones en el principio de la centuria son los nuevos movimientos sociales que agitan tanto las ciudades como la provincia. Los sindicatos de ideología socialista, o incluso anarquista, reclaman los derechos del proletariado para mejorar sus condiciones de vida, y convierten los asuntos como la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, la lucha por la refutación del feudalismo y de sus derivados o el sufragio universal en cuestiones corrientes. La culminación a sus esfuerzos son las distintas formas de legislación laboral que normaliza las condiciones de trabajo de cientos de miles de trabajadores de la industria y de la agricultura, entre ellos mujeres y niños.

Otro aspecto importante es la separación gradual del Estado de las instituciones religiosas y la extendida laicización de la vida. Las relaciones definidas como muy estrictas por los siglos de la historia se suavizan debido a la acumulación de experiencias e ideas, y la posición cada vez más fuerte de los grupos anticlericales. Los impulsores principales de tal giro son las experiencias del siglo XVIII, la Ilustración y la Revolución Francesa, que estimulan el despertar de la conciencia liberal del hombre. Uno de los aspectos relacionados directamente con dicho cambio es el acceso popular a la educación primaria convertida en obligatoria: la Iglesia pierde su papel primordial en la enseñanza y su posición la ocupa el Estado.

Un poco contra viento y marea –dada la influencia devastadora de la guerra– y como reflejo de los acontecimientos históricos en el siglo XX, florece la cultura. En las artes se desarrollan corrientes estéticas nuevas, cuyo desprendimiento de la realidad cruda indica un deseo popular de cortar radicalmente con el pasado; lo posibilita, por ejemplo, el cine, liberado ya de la sombra de ser una diversión plebeya, y abierto a las nuevas tendencias artísticas y temáticas. El enriquecimiento gradual de las sociedades y la modernización del estilo de vida influyen en la masificación del entretenimiento que consigue convertirse en una industria potente, pero dispuesta a adecuarse a los gustos y emociones populares. Esta flexibilidad puede ser considerada tanto una ventaja como un defecto: en la búsqueda de la popularidad masiva el valor artístico y la libertad de expresión despiertan muchas dudas.

Los conflictos bélicos no consiguen congelar las transformaciones sociales que superan las dos guerras mundiales, el tradicionalismo arraigado y los esfuerzos reaccionarios de los sistemas antidemocráticos; las sociedades europeas se enriquecen y modernizan su estilo de vida. La liberalización de las costumbres progresa a un ritmo frenético en Europa Occidental, centrándose en la segunda mitad del siglo XX en la posición social de los jóvenes y de las mujeres, hasta ahora prácticamente ignorados como ciudadanos. Las protestas de los

estudiantes en 1967 y 1968, y la revolución sexual de los años 70 en las culturas occidentales se encuadran en las acciones contra la sociedad convencional que acepta irreflexivamente la política de las grandes economías mundiales del momento y la división de roles sociales según la jerarquía rígida del sexo⁵.

Los procesos mencionados poco a poco irradian a la zona de influencia comunista, superando los esfuerzos de la censura y de los medios de comunicación polarizados, y socavando desde el interior los regímenes no democráticos que tienen que rendirse en la confrontación con la realidad y su propia ineficiencia. La caída del comunismo en los 90 devuelve a las sociedades de Europa Central y del Este la libertad de autodeterminación no solo en la dimensión política. Los cambios incitan incluso al historiador Francis Fukuyama a declarar el “fin de la historia”: con el derrumbamiento del comunismo y la adopción por la mayoría de los países de la democracia liberal y de sus valores culmina el proceso histórico, sobre las ruinas de las ideologías totalitarias triunfa un equilibrio político y económico. Sin embargo, varios científicos se oponen a tal sumario del pasado, indicando, por ejemplo, los acontecimientos del comienzo del siglo XXI como la antítesis de los conceptos de Fukuyama⁶.

Una imagen tan insustancial y transversal de la Europa del siglo pasado conciencia sobre la complejidad de los acontecimientos y procesos que definieron el continente. Su interpretación deja muchos interrogantes solo por la cantidad de perspectivas desde las que la historia puede ser analizada, sin mencionar la abundancia de los documentos históricos – comenzando por los textuales– que atestiguan cronologías específicas. En este contexto una mirada hacia España y Portugal alambica aún más la perspectiva analítica. La Península Ibérica es uno de pocos territorios europeos intactos por los cambios geopolíticos de las guerras mundiales –con la intervención limitada de los ejércitos portugueses en el bando de los Aliados en la Primera Guerra Mundial– pero su neutralidad se muestra muy aparente. En los años 30 y 40 en ambos países florecen los regímenes que oscilan entre el fascismo y el autoritarismo, y que consiguen sobrevivir hasta los años 70 manteniendo vivo el legado ideológico propio. Su coexistencia, a pesar de ciertas similitudes, abunda en contradicciones y divisiones que no facilitan el estudio comparativo, pero con certeza encuentra su lugar en el rico panorama de la historia europea.

⁵ Las protestas en el período mencionado ocurrieron en varios países del mundo –España, Polonia, Japón, Estados Unidos, Australia, entre otros–, sin embargo, las con la mayor resonancia fueron las manifestaciones estudiantiles y la huelga general en Francia en mayo de 1968.

⁶ Fukuyama publicó en 1992 su más famoso libro *El fin de la historia y el último hombre* (Planeta, 1992) en el que declara la democracia liberal como un sistema político más perfecto (pero no ideal). Esa observación ha suscitado mucha polémica por ser una imagen unidimensional de la globalización, que ignora la complejidad de las transformaciones contemporáneas.

1.2. Historias paralelas en la Península Ibérica. Época de las dos dictaduras⁷

El bagaje cronológico de las relaciones entre los países vecinos de la Península Ibérica rebasa los clásicos contactos políticos, económicos o culturales entre dos naciones. A una experiencia tan mixta y abundante se sobreponen, obviamente, las vivencias probablemente más significativas para la España y el Portugal del siglo XX: las dictaduras franquista y salazarista. Al igual que en los siglos anteriores, los acontecimientos que llevaron a la formación, al desarrollo y, más tarde, a la caída de dos regímenes ocurrieron a escala regional, sin dejar jamás al país fronterizo sin reacción. Al mismo tiempo, sus características tuvieron una fuerte relevancia individual, distintiva tanto en el contexto histórico ibérico como europeo. La conciencia de estas diferencias ayuda a comprender mejor no solo la coexistencia ibérica, sino también cada país por separado.

Cualquier glosa de los cambios políticos en los principios del siglo XX requiere una mirada hacia la crisis cada vez más profunda de las monarquías, que data aún del siglo XIX. Tanto en España como en Portugal, la segunda mitad del siglo mencionado está dominada por un modelo que distribuye el poder entre los dos principales partidos políticos: las formaciones en el poder se alternan no tanto conforme al resultado de las elecciones, como de acuerdo con la decisión del rey, principalmente en función de una crisis política que amenace la estabilidad estatal. Así, el turno constituye uno de los fundamentos de la Restauración borbónica tras el fracaso de la Primera República Española en 1874. El sistema de turnos tiene como objetivos garantizar la estabilidad institucional y la moderación en la vida política. Sin embargo, los partidos que se alternan en el gobierno –el Conservador y el Liberal– impulsan con sus líderes una decadencia progresiva a causa del desgaste natural del sistema y por la falta de un pluralismo político saludable. En el símbolo de la desintegración del estado se convierte el desastre del año 1898, cuando España, muy estable desde el punto de vista interno, pierde en una guerra con Estados Unidos sus últimas colonias en América y Asia, lo que se convierte en un gran choque y un trauma simbólico para toda la sociedad.

En el país vecino el rotativismo se basa en los turnos del poder entre los dos principales partidos políticos portugueses de centro derecha y centro izquierda, el Partido Regenerador y

⁷ El presente subcapítulo se funda en la investigación previa para el trabajo final del Máster en Estudios Portugueses Multidisciplinares (Universidad Abierta), ampliada y completada. Vea: Olchówka, Anna Maria (2018) “Cinema e Poder: a representação das relações luso-espanholas em periódicos cinematográficos de autoridades - *Jornal Português e Noticiário Cinematográfico Espanhol*”, 4.05.2018, Trabajo final (Máster en Estudios Portugueses Multidisciplinares) <http://hdl.handle.net/10400.2/7374> [25.08.2020].

el Partido Progresista. Al igual que en el caso español, el supuesto funcionamiento eficaz del país está paralizado por los condicionantes internos y externos. Los cambios regulares de los gabinetes impotentes ante los problemas económicos y sociales alientan peligrosamente los sentimientos antiestatales. En el área de la política internacional el sorprendente Ultimátum británico de 1890⁸ provoca un verdadero terremoto que humilla y traumatiza una nación con fuerte identidad colonial, incitando a una reacción decidida a los ambientes antimonárquicos, para la que no hay que esperar mucho. El regicidio de 1908, en el que muere el rey Carlos I y su heredero, el príncipe Luis Felipe, llevado a cabo por dos simpatizantes del republicanismo, sella simbólicamente tanto el siglo XIX como el largo proceso de desintegración de la monarquía lusa.

La implantación tras la rápida revuelta del 5 de octubre de 1910 de la Primera República basada en los valores republicanos franceses trae más esperanzas que efectos reales. Hasta 1926, habrá en Portugal cuarenta y cinco gobiernos, permanentemente divididos y sin perspectiva de consenso para la creación de una sola identidad política. La inestabilidad provocada por la rivalidad política y la corrupción bloquea cualquier intento más eficiente de reforma del Estado, aunque una constitución republicana progresista se aprueba ya en 1911. Otros aspectos problemáticos son la fracasada participación portuguesa en la Primera Guerra Mundial⁹, el conflicto no resuelto entre los siguientes gobiernos profundamente seculares y la Iglesia católica, y las desigualdades económicas de la población rural y de los obreros que profundizan la estratificación social. Confrontados con la realidad, los grupos marginalizados de los medios monárquicos, militares y católicos comienzan a poner en duda el funcionamiento del Estado así constituido. En consecuencia, el 28 de mayo de 1926 los militares portugueses, liderados por el general Manuel Gomes da Costa y apoyados por los derechistas y conservadores, derrocan la tornadiza Primera República Portuguesa. Todo acontece con la aprobación silenciosa de una sociedad bastante apática ante la insuficiencia del Estado. Se suspenden la constitución y las libertades individuales, se vedan los partidos políticos, se disuelven los organismos estatales, sustituyendo las autoridades civiles por los representantes

⁸ Un “Memorando” presentado al gobierno portugués reivindicaba la retirada de los ejércitos lusos de los territorios en África –la zona entre las colonias de Mozambique y Angola– bajo el pretexto de los disturbios entre los portugueses y las tribus locales. En realidad, la presencia lusa entorpecía los planes británicos de construcción de una línea ferroviaria transcontinental entre Cairo y la Ciudad del Cabo; proyecto que, finalmente, no fue realizado.

⁹ Portugal entró en guerra en el bando de los Aliados tan solo en 1916, aplazando al máximo su decisión. Las primeras tropas del Cuerpo Expedicionario Portugués (CEP) fueron enviadas al frente de Flandes en 1917. La movilización total cuenta con casi 200 mil soldados, de los que aproximadamente 10 mil pierden vida y miles son heridos. La decisión sobre la participación en el conflicto mundial nunca tuvo un gran apoyo social, por lo que la sangrienta Batalla de La Lys (abril de 1918) prácticamente puso fin tanto al CEP como al compromiso activo del gobierno portugués.

militares. En efecto, se proclama la *Ditadura Nacional* que parece solo un cambio temporal, porque los insurgentes no consiguen construir un gabinete eficaz que diera una respuesta satisfactoria a los gobiernos republicanos. No obstante, la situación se altera con el aparecimiento en el escenario de António de Oliveira Salazar en el papel del ministro de finanzas en 1928. Su plan de saneamiento de las finanzas públicas trae resultados y reaviva la economía nacional, lo que le garantiza a este economista de la Universidad de Coimbra la popularidad tanto política como social. El futuro dictador comienza a acumular distintas responsabilidades ministeriales, encargadas con el objetivo de realizar el amplio proceso de renovación; en 1933 llega al cargo de jefe del gobierno portugués, función que cumplirá incesantemente hasta 1968.

El camino español hacia la república y la propia experiencia de esta parecen descompasados, no solo temporalmente, de la experiencia portuguesa, pero el suyo no es un planteamiento correcto. La monarquía española es consciente del aumento de la popularidad de las ideas republicanas, especialmente en Cataluña, y de la versatilidad del ambiente político y social tanto en el país, como en Portugal. Una tentativa provisional de la salvación de la corona es en 1923 un golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera. El capitán general de Cataluña gobierna en un directorio militar y, más tarde, civil, desarrollando fuertemente el intervencionismo y el proteccionismo del mercado nacional, pero descuida la cuestión del verdadero saneamiento de la política española. Aunque autorizado por el rey español Alfonso XII de Borbón¹⁰, sirve de nada: la dictadura quiebra en 1930 sin traer la mejora significativa de la situación en un país con graves problemas políticos (conflictos entre distintas facciones políticas), económicos (producción nacional paralizada por huelgas en varios ramos de industria) y sociales (altas tasas de criminalidad, pauperización y exclusión del medio rural). Es el momento en el que saltan al primer plano los partidarios del republicanismo: dos días después de las elecciones municipales dominadas por las candidaturas republicano-socialistas, el 14 de abril de 1931, se proclama la Segunda República Española.

De esta manera, la Península Ibérica entra en la década de los 30 desgarrada entre dos realidades políticas opuestas. Las acciones del gobierno republicano español durante el llamado “bienio de reformas” (1931-1933) anuncian cambios radicales en la vida del país en todas las dimensiones. Lo confirma la Constitución proclamada aún en 1931; la renovación es urgente por causa del atraso civilizador de España. Las fuerzas conservadoras quedan despojadas de

¹⁰ La “pasividad” del monarca español puede ser comparada con el comportamiento antecedente del rey italiano, Víctor Manuel III, quien decidió apoyar la “marcha sobre Roma” del Partido Nacional Fascista en Italia en 1922, iniciando así el proceso de legitimización de Mussolini al poder.

sus privilegios históricos en las cuestiones militares, educativas y morales, dependientes tradicionalmente de la aristocracia y de la Iglesia. Empiezan los preparativos para la aprobación de las autonomías regionales y para la ampliación de las competencias de las autoridades locales; un modelo para seguir es, desde siempre, Cataluña que está elaborando un compromiso político con el gobierno en Madrid para proclamarse como “entidad autónoma”. Por añadidura, la rigurosa laicización del Estado tiene un impacto moral notable: la sociedad se revoluciona con la liberalización de la vida privada (divorcios, mayor autonomía de las mujeres, entre otros) en una escalada sin precedentes.

Simultáneamente, el gobierno en Lisboa concentra todos sus esfuerzos en la construcción del Estado Nuevo (*Estado Novo*), heredero directo de la etapa militar previa. Consolidado con la aprobación de la Constitución en 1933, el régimen luso observa con recelo las reformas aplicadas por los republicanos en España. La Segunda República acoge con brazos abiertos a los exiliados liberales y el liberalismo español desbarata peligrosamente los fundamentos del autoritarismo portugués, basado en el pleno control del poder ejecutivo y legislativo, el corporativismo, el nacionalismo orientado por los valores conservadores y el anticomunismo, y las propias estructuras de represión. Por eso, Portugal apoya —aunque silenciosamente— la tentativa fracasada de golpe de Estado del general José Sanjurjo en 1932 y recibe con alivio los resultados de las elecciones de 1933 en las que el poder para dos años siguientes lo toma la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA). El llamado “bienio negro” (1933-1936) de esta alianza de los partidos católicos de derechas interrumpe las reformas republicanas para volver al orden tradicional a cualquier precio. Obviamente, la suspensión de los procesos modernizadores no queda sin repercusión en una sociedad cada vez más fraccionada.

Desde el punto de vista portugués, las turbulencias políticas en la Segunda República traen la esperanza de cambios favorables para el clima político luso. Sin embargo, nadie piensa en las consecuencias posibles de la creciente agresividad en la vida pública en España, que parece estar a punto de estallar; una situación muy parecida al clima político europeo del momento dominado por la incredulidad ante la premeditación de las medidas tomadas por Hitler. Después de las siguientes elecciones españolas, tras la dimisión del gobierno cedista por causa de un escándalo de corrupción, en febrero de 1936, son los grupos republicano-socialistas, unidos bajo el nombre del Frente Popular, quienes vencen, aunque con muy poca ventaja, y deciden volver a las reformas bloqueadas por las derechas. En costumbre diaria se convierten las confrontaciones entre reaccionarios y reformistas, lo que torna imposible la reconciliación política y social. La violencia llega a su máximo apogeo en julio de 1936: una

serie de asaltos y asesinatos por ambos lados de la escena política da una señal clara a los militares unidos con otros conspiradores, que comienzan una sublevación el 17 de julio.

Defendiendo España ante el alegado peligro comunista –y, en realidad, luchando contra el gobierno republicano legítimamente elegido– los rebeldes provocan una guerra civil que en tres años devasta por completo el país y su sociedad, y provoca reacciones extremas en el panorama político europeo, desde la “política de no intervención” francesa y británica a las implicaciones directas de Italia, Alemania y la Unión Soviética¹¹. Portugal reacciona a la confrontación entre las “dos Españas” con alivio; todavía en la fase de planificación, el país luso servía como base preparatoria para los futuros sublevados (muchos de ellos reclutados de los exiliados políticos, como el general Sanjurjo). En octubre de 1936 Lisboa rompe relaciones diplomáticas con el gobierno republicano para reconocer ya en abril de 1938, como uno de los primeros, el gobierno provisional nacional. El régimen salazarista posibilita a los rebeldes el uso de las carreteras portuguesas y del puerto lisboeta, administra armas a los rebeldes y colabora en la fase posterior del conflicto en el intercambio de prisioneros. Además, un grupo de voluntarios llamado los Viriatos coopera con las fuerzas nacionalistas en los frentes; no obstante, este no constituye una representación oficial del país vecino.

Los gestos de Lisboa no pasan desapercibidos: los insurrectos se dan cuenta de que del respaldo internacional depende la legitimación de sus acciones. El caudillo de la sublevación, general Francisco Franco, envía aún en febrero de 1938 a su hermano Nicolás a la capital portuguesa: el nuevo embajador debe tomar control de la cobertura mediática del régimen español y organizar entre los banqueros lusos la ayuda financiera a la causa. Igualmente, el emisario supervisa los trabajos diplomáticos que llevan a la firma del Tratado de Amistad y no Agresión en 1939. El documento, en vísperas del estallido de la Segunda Guerra Mundial, garantiza la defensa mutua en el caso de las intervenciones externas y ofrece una posición privilegiada a los contactos políticos de España, debilitando las relaciones luso-británicas. Tal ardid posiciona bien a Madrid que recupera la disputa histórica por el estatus de Gibraltar, el polémico territorio británico desde 1713 (tras la Guerra de Sucesión Española y las decisiones del Tratado de Utrecht).

La causa de la derrota de la República española radica en varios aspectos. Las divisiones internas (principalmente entre comunistas y anarquistas) imposibilitan cualquier

¹¹ Para defender sus intereses al lado de los sublevados, los italianos participaron en el Cuerpo de Tropas Voluntarias (*Corpo Truppe Volontarie*) y el ejército alemán mandó una Legión Cóndor de las fuerzas aéreas que bombardeó en 1937 la localidad emblemática del País Vasco, Guernica. Por su parte, la República recibió el apoyo material y armas de la Unión Soviética, y acogió a numerosos voluntarios de todo el mundo que constituyeron las Brigadas Internacionales.

colaboración con la causa común de la lucha contra los nacionales que, en esta situación, juntan esfuerzos de todas sus fracciones – fascistas, militares, monárquicos y carlistas– para derrocar el enemigo común. Los sublevados mantienen la unidad disciplinada pese a varias adversidades –la muerte de sus figuras clave (los generales Sanjurjo y Mola), inicial apoyo minoritario– y se reúnen en torno del general Franco, un militar experimentado de las campañas españolas en Marruecos de las dos primeras décadas de los años 20. Siendo un observador reservado, el comandante consigue neutralizar distintos círculos en sus filas y tomar el pleno control sobre España. De esta manera, la construcción de la Nueva España, del Nuevo Estado Nacional, se fundamenta en parte significativa en la figura del caudillo quien condiciona el funcionamiento del régimen a su compromiso personal. La dictadura instaurada lleva influencias claras de los fascismos alemán e italiano, basándose en el modelo de autarquía antiliberal y anticomunista, con un fuerte nacionalcatolicismo.

Coincidiendo casi con el fin de la Guerra Civil española (el 1 de abril de 1939), inicia la Segunda Guerra Mundial. Ambos regímenes, ahora con una característica antidemocrática indiscutible, proclaman su neutralidad en el escenario europeo, pero las operaciones de los gobiernos demuestran algo distinto. El acercamiento claro entre Berlín y Madrid –su culminación, al menos desde la perspectiva española, parece el encuentro entre Franco e Hitler en octubre de 1940 en Hendaya (ciudad fronteriza francesa)– se manifiesta en los proyectos secretos de una operación para la anexión de la Península Ibérica por los ejércitos del Tercer Reich y la conversión de Portugal en un satélite español, según un protocolo español-alemán de 1940. Franco quiere mantener la movilización bélica española, a pesar de la verdadera miseria que define la realidad del país tras el conflicto interno, para realizar sus objetivos imperialistas. No obstante, su vacilación en cuanto a la forma de participación de España en la guerra resulta ventajosa en el contexto de la situación posterior en los frentes; la colaboración militar con los nazis prácticamente no va más allá de la fase de planificación, a lo que contribuyen, sin embargo, los sobornos generosos ofrecidos por la inteligencia británica a los embajadores, diplomáticos y políticos españoles.

El gobierno portugués actúa de manera mucho más cautelosa, optando por la cooperación económica tanto con los Aliados como con los países del Eje. La venta de volframio –la materia prima para la industria armamentística– a los ingleses y a los alemanes aporta a Lisboa grandes beneficios económicos, tan necesarios en la construcción de las nuevas infraestructuras del Estado Nuevo. Además, la específica neutralidad portuguesa –pese a las inclinaciones abiertas del salazarismo para soportar las potencias fascistas– convierte la capital portuguesa en un centro europeo de espionaje y el destino de cientos de miles de fugitivos, no

solo judíos, para los que la capital lusa se ofrece como una posible parada anterior a la continuación del viaje rumbo al continente americano. Sin embargo, el robustecimiento de las relaciones entre los alemanes y los españoles reaviva las viejas animosidades y presiona a Salazar a repensar la seguridad del país. Así, en febrero de 1942, se firma un nuevo Pacto Ibérico que realza la cooperación tanto militar como política, y que asegura la inviolabilidad de las fronteras peninsulares existentes.

La pérdida de los países del Eje en 1945 lleva consigo el imperativo de la adaptación a la posición predominante de los EE. UU. En este contexto, los casos de España y Portugal no pueden ser más desiguales. Por su compromiso –más teórico que práctico– con la Alemania nazi, Madrid se convierte en un paria europeo. Washington controla el tono negativo de la narrativa dirigida contra los coligados fascistas y la consolidación de la dictadura franquista en el periodo de la posguerra agrava aún más la imagen de la política española. Por eso, la España franquista depende de las relaciones ibéricas y de la posible mediación portuguesa en el panorama internacional. Sin embargo, en 1947 Lisboa, sin recordar la solidaridad ibérica, se convierte en uno de los beneficiarios del Plano Marshall y en 1949 firma el Tratado del Atlántico Norte que fundamenta el nacimiento de la OTAN. España es el único estado europeo no convidado a la participación en los proyectos de recuperación: el aislamiento económico y diplomático se puede sentir fuertemente en el país que todavía se encuentra en el periodo de la depresión política, económica y social tras la guerra civil. Al favor de Lisboa hablan sus buenas relaciones con el viejo aliado británico y la colaboración directa en las fases decisivas de la guerra con los EE. UU., a los que Portugal posibilita la creación de una base naval en las Azores, localización estratégica para el control del Atlántico. La única sombra en esta imagen perfecta parece ser el decreto de Salazar sobre el luto nacional tras la noticia sobre la muerte de Hitler, pero el hecho queda menospreciado gracias a la política eficaz de Londres.

La nueva realidad del Telón de Acero y de la Guerra Fría trae la posibilidad del cambio de orientación de los países ibéricos que al final de los años 40 y en los 50 deciden borrar de su identidad las referencias totalitarias. Tanto España como Portugal se transforman en los mensajeros del anticomunismo y realizan alteraciones sustanciales de su legislación e ideología estatal para demostrar apariencias de democratización. Madrid gradualmente rompe el aislamiento internacional –en 1955, por fin, ingresa la ONU– y cuando, a finales de los años cincuenta, al gobierno acceden los ministros económicos considerados “tecnócratas”, responsables por los planes de retraining de la autarquía, el país comienza a recuperarse del atraso industrial y económico. La visita del presidente estadounidense Dwight D. Eisenhower en España en 1959 simbólicamente tacha el pasado vergonzoso, abre las fronteras al turismo

extranjero a gran escala y, en consecuencia, inicia una etapa de apertura a las influencias y modas extranjeras. Sin embargo, la simultánea actividad propagandística del gobierno parece abocada al fracaso: la fuerza del consumismo y los cambios sociales resultan imparables.

El salazarismo, por su lado, tan centrado en las cuestiones económicas, “evoluciona en continuación”, por lo que descuida distintos asuntos relacionados con la vida política y social, reflejados en la creciente emigración, la oleada de huelgas estudiantiles y manifestaciones de la oposición, el vertiginoso empobrecimiento y el atraso de las zonas rurales. Así, las condiciones de resistencia política en los tiempos nuevos constituyen un desafío para la sobrevivencia del sistema. Cuando al primer plano emerge la situación de las colonias –desde la revisión constitucional en 1951 llamadas “provincias ultramarinas”, para destacar la integración total del imperio– en África y Asia, el gobierno insiste en preservarlas a toda costa, pese al ambiente internacional de descolonización y a la posición del estado incapaz de evitar soluciones violentas. El empeño de Salazar y de su sucesor Marcelo Caetano en el mantenimiento del dominio luso intacto, desemboca en 1961 en la guerra colonial que absorberá Portugal hasta el fin de la dictadura, trece años más tarde.

La vecindad de dos dictaduras constituye un fenómeno interesante de coexistencia sin demasiado compromiso. En la realidad de la segunda mitad del siglo XX el concepto de la Unión Ibérica parece dejado para siempre en el olvido¹², pero no pueden ser vencidos por totalmente los viejos prejuicios basados en el miedo y en la falta de confianza. Así, el apoyo mutuo se expresa más en el papel que en las acciones. Las visitas de los jefes de Estado no van más allá de la cortesía oficial, como sucede con la llegada de Franco a Portugal en 1949, pagada casi en totalidad por los portugueses y convertida en una gira triunfal del jefe español. Los acontecimientos referidos anteriormente alienan los regímenes ya bastante solitarios en la escena política europea. La respuesta común a los problemas de las décadas de 60 y 70 es apretar el tornillo de la seguridad interna –en lucha contra la oposición– y centrar la atención en los aspectos ideológicos de las dictaduras, una intervención completamente abstracta en la realidad europea del momento. Por tanto, no sorprende la ascendente debilidad de los regímenes que parecen inconscientes de su propia situación.

¹² La idea de la Unión Ibérica ha estado vigente en los debates políticos y filosóficos desde el siglo XIX, con numerosas fórmulas e interpretaciones entre las que destacan las de Oliveira Martins, Miguel de Unamuno o Fernando Pessoa, entre otros. No obstante, aunque Alfonso XIII rechaza decididamente tal concepto y niega por completo la atención española frente a los cambios políticos acaecidos en Portugal en 1910, el gobierno republicano luso exige más aclaraciones, por lo que el alejamiento simbólico entre dos países crece. La vecindad de dos sistemas no democráticos en la Península Ibérica durante la guerra los aproxima al nivel ideológico y finalmente parece disipar cualquier concepto de la unión. Para saber más, vea: de la Torre Gómez, Hipólito (ed.) (2000) *Portugal y España contemporáneos*. Madrid: Marcial Pons.

La cronología del fin de franquismo y salazarismo comienza en Portugal. La Revolución de los Claveles, al 25 de abril de 1974, cierra definitivamente la época del Estado Nuevo. En el seno del Ejército un grupo de militares decide actuar para derrocar un sistema ya completamente degenerado. El levantamiento del Movimiento de las Fuerzas Armadas (*Movimento das Forças Armadas*, MFA) tiene lugar prácticamente sin derramamiento de sangre, y sus consecuencias, como las elecciones libres al año siguiente, permiten establecer una verdadera democracia parlamentaria y poner fin al compromiso portugués en la guerra colonial. Todos estos acontecimientos sirven de fuerte catalizador para los cambios en España. El general Franco fallece en 1975, dejando la jefatura del Estado al príncipe Juan Carlos de Borbón, designado en 1969 en virtud de la Ley de Sucesión¹³ de 1947. Las decisiones del monarca en sus primeros años en el trono —durante el llamado periodo de Transición— culminan en nueva constitución democrática promulgada en 1978 y en la implantación del sistema democrático, enterrando de esta manera la identidad política franquista. Con el remate de las dictaduras acaba igualmente el Pacto Ibérico, substituido en 1977 por el Tratado de Amistad y Cooperación entre España y Portugal que subraya la solidaridad de los países vecinos.

En símbolos de la nueva entrega a nivel de la imagen internacional se convierten los acontecimientos de los ochenta y noventa. El acceso común a la Comunidad Económica Europea en 1986, la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos de la XXV Olimpiada de Barcelona —ambos en 1992¹⁴—, o la Exposición Internacional de Lisboa en 1998 consiguen restaurar España y Portugal en la consciencia mundial, privando la Península Ibérica de las etiquetas políticas incómodas. Sin embargo, algunas sombras del franquismo y salazarismo permanecen presentes en el discurso público interno por más tiempo de lo que cabría esperar. Los entre actos, protagonistas o representaciones, sin mencionar las interpretaciones de las dictaduras tras décadas de la experiencia democrática continúan provocando conflictos, sea al nivel político, como en el caso de la aplicación de la Ley de la Memoria Histórica en España¹⁵,

¹³ La Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, firmada por Franco en 1947, estableció en España nuevamente la monarquía y designaba a Franco como jefe del Estado. Sin embargo, su sucesor fue indicado oficialmente por el Caudillo solo en 1969: se le nombró a Juan Carlos, omitiendo a Juan de Borbón, su padre, hijo de Alfonso XIII y heredero directo al trono español.

¹⁴ Para completar la imagen de ese año tan significativo para la imagen mundial de España, hay que mencionar que también en 1992 se celebró oficialmente el quinto centenario del primer viaje de Colón a América, el F.C. Barcelona ganó por primera vez la nueva entrega de la Champions y Madrid fue proclamada la Capital Europea de la Cultura.

¹⁵ La derecha contemporánea española, representada en gran mayoría por el Partido Popular, se ha mantenido muy crítica con la Ley, considerándola innecesaria y limitando significativamente sus presupuestos en los periodos de su gobernación.

o social, cuando los propios portugueses evalúan las figuras del Estado Nuevo¹⁶, entre otros. Así, en el contexto científico, un posicionamiento tan multifacético –o ambiguo– requiere una mirada cuidadosa y responsable: la herencia del franquismo y salazarismo pertenece tanto al pasado como a la actualidad.

1.3. Nuevo Estado español y Estado Nuevo portugués: en torno de los fundamentos

Los sistemas antidemocráticos del siglo XX nacen en el seno de un conflicto entre las fuerzas conservadoras y liberales, provocado por las inestabilidades sociales y el sentido de la injusticia histórica. Los nuevos regímenes prometen el restablecimiento del orden y la apertura de un nuevo capítulo histórico basado en las manifestaciones del poder y del control en la vida estatal y social. Por eso, no sorprende que las dictaduras cautiven las comunidades enteras, frustradas por el estancamiento económico, cansadas y apáticas por causa de los conflictos políticos sin remedio. El franquismo y el salazarismo aprovechan un ambiente similar, presentándose como las mejores –si no únicas– soluciones a los problemas de las naciones de la Península Ibérica. Sin embargo, su clasificación teórica entre los totalitarismos o autoritarismos no se resume en una simple asignación de características, tales como la posición del líder político, la presencia de una ideología oficial, el comportamiento frente al pluralismo o el nivel de institucionalización. La más completa resulta una mirada comparativa: permite observar al mismo tiempo ciertas similitudes en términos cronológicos y contextuales, y la coexistencia de las realidades dispares.

La primera idea sobre la orientación de los regímenes de Madrid y Lisboa puede incluirse ya en los lemas de la patria, utilizados en las movilizaciones populares o relacionados con programas políticos concretos. Entre los españoles destacan especialmente dos máximas, “¡Una, Grande y Libre!”, incorporada en el escudo franquista del país, y “Una Patria, Un Estado, Un Caudillo”, de inspiración alemana obvia (“Ein Volk, ein Reich, ein Führer”). Ambas apoyan la visión imperial del Estado unificado y liberado de las influencias enemigas nocivas, liderado por un dirigente militar fuerte que cuida paternalmente a la Nación, su seguridad y

¹⁶ En un programa televisivo de la Radiotelevisión Portuguesa (RTP) *Los Grandes Portugueses (Os Grandes Portugueses)*, emitido en los años 2006-2007, los portugueses eligieron a António de Oliveira Salazar como la más grande figura en su historia. Salazar ganó con, entre otros, los poetas Luís Vaz de Camões y Fernando Pessoa, y el primer rey de Portugal Alfonso Enríquez.

bienestar. Los lemas portugueses –“Deus, Pátria, Família” (“Dios, Patria, Familia”) o “Tudo pela Nação, nada contra a Nação” (“Todo por la Nación, nada contra la Nación”)– se inscriben en el mismo modelo, pero ponen acento directo en elementos distintos. En el centro permanecen la Nación y la defensa de sus fundamentos: los principios católicos y la familia.

Ambos sistemas resaltan el significado de los componentes ideológicos como el orgullo nacional, la fe y la vida familiar, pero lo hacen de manera distinta. La variante española se basa, ante todo, en la necesidad de eliminación de la identidad republicana caracterizada por el laicismo, la libertad de expresión, la politización de la sociedad o el pluralismo político. De esta necesidad nace el concepto de la Cruzada: una lucha por la verdadera España nacional, tal como era en la época de los Reyes Católicos, defensora de la paz mundial y libre de influencias extranjeras nocivas. Al mismo tiempo, el pacifismo no impide la consideración de la guerra civil como indispensable para la restauración del país, la única respuesta posible al republicanismo.

El ideario luso hace hincapié en los valores que suponen la esencia del auténtico carácter portugués, descuidado por las décadas del liberalismo. Se elogia moral y culturalmente la vida tranquila en el campo, la proximidad a la naturaleza, las tradiciones y costumbres nacionales. La simplicidad y la modestia –no solo económica– constituyen un determinante del comportamiento apacible de los portugueses, cuya existencia alejada de las agitaciones históricas de la época les garantiza el bienestar y la paz. Sin embargo, tal concentración en el Portugal continental no excluye el interés de los políticos por el legado histórico del país: a cada paso se resalta la unión de la metrópoli con sus territorios ultramarinos y la indisolubilidad de este organismo.

Las dos propagandas ofrecen una imagen de un hombre nuevo, patriota obediente a los mandatos del Estado por su propio bien. Una atención especial se le dedica a la preparación de las mujeres para su papel social en el que realizan el modelo de ama de casa perfecta, sumisa al marido y básicamente retirada de la vida pública, incluso sin derecho al voto¹⁷. En España les patrocinan las acciones diferentes ramas de la Falange Española, como la Sección Femenina, dirigida por Pilar Primo de Rivera, hermana de fundador de la FE, y el Frente de Juventudes, un organismo creado para controlar y adoctrinar a los jóvenes (de ambos sexos). En Portugal las instituciones con las mismas funciones son la Juventud Portuguesa (*Mocidade Portuguesa*), con su sección para las jóvenes, y la Obra de las Madres para la Educación Nacional (*Obra das Mães para a Educação Nacional*), organización responsable por la integración de las mujeres

¹⁷ Este se les admite a las mujeres solo en 1966 en España y en 1968 en Portugal.

con el fin de estimular la educación en las familias y las escuelas. Los ejemplos personales son promovidos por las organizaciones de encuadramiento de masas dirigidas a todos los grupos etarios y a ambos sexos, y trabajan para crear una mentalidad nueva.

Una posición relevante en la especificación de los comportamientos deseados la ocupa la Iglesia católica. Su apoyo a las causas franquista y salazarista es innegable, no obstante, más complejo de lo que pueda parecer. Ambos países son estados confesionales, pero es en España donde la Iglesia recibe una serie de prerrogativas, de la autonomía casi completa en la educación a las posiciones políticas en el gobierno, incomparable a los privilegios en Portugal. Tal presencia en la vida pública –y privada– de los españoles, convertida en el nacionalcatolicismo, significa una alianza obvia con el régimen y un intercambio de beneficios¹⁸, pero no una sumisión completa al partido único (Tusell 1996: 298). Es interesante que, para Vaticano, la situación española en los 60 parezca ya una singularidad; los cambios revolucionarios del Concilio Vaticano II descubren el desprendimiento de la Iglesia en España de la realidad. Además, sorprende que los concordatos no hayan sido firmados por los países ibéricos de inmediato; el español data de 1953 y el portugués, de 1940, lo que revela negociaciones bastante prolongadas y arduas, sin gran prisa.

El fuerte condicionamiento personal de los regímenes ibéricos permite observar otros contrastes elementales. La carrera militar de Francisco Franco está marcada por la larga experiencia africana en Marruecos¹⁹ durante la cual el general español obtiene fama de un jefe disciplinado y duro, audaz en el campo de batalla, pero reservado fuera de él. La observación de la impotencia del Ejército en la lucha de las tribus marroquíes contra las autoridades coloniales españolas y francesas y, más tarde, de la España republicana degenerada le confirman a Franco en su nacionalismo y en la convicción de que se necesita una solución decidida para la crisis en el país. De la aversión hacia los políticos republicanos nacen su antiliberalismo, anticomunismo y el odio a la masonería. El Nuevo Estado español debería fundamentarse en un Ejército potente, en los valores de la Iglesia católica y en la Familia como célula social básica. Franco consigue exponer incluso esta creencia en la novela-guion *Raza* –escrita bajo el seudónimo *Jaime de Andrade*– de 1940, que recoge sus pensamientos, frutos de los años de la experiencia militar en África y en la Península, y los recuerdos idealizados de su vida privada inscritos en la imagen de la España renovada.

¹⁸ Con excepción del País Vasco en el que, tradicionalmente, la Iglesia apoya a los grupos autonomistas e independentistas.

¹⁹ Son dos estadías en los periodos 1912-1917 y 1920-1926, que abarcan casi en total la segunda guerra de Marruecos, o la guerra del Rif.

Es sustancioso observar que el compromiso de Franco con la conspiración antigubernamental no es firme. Las decisiones tomadas dependen de la seguridad de su posición profesional, por lo que el futuro dictador en el último momento se apartará de los círculos responsables del fracasado golpe de Estado del general Sanjurjo en 1932, salvando su reputación y rango, ya bajo la observación de las autoridades republicanas, que no permanecen sordas a los rumores sobre las actividades y los supuestos miembros de los grupos antirrepublicanos. Más tarde, ya durante la Guerra Civil española, Franco manobra con mucha habilidad entre numerosas fracciones interesadas por la toma del poder y se sitúa a la cabeza de todo el movimiento; totaliza el poder (Tusell 1996: 147).

José Antonio Girón, ministro y procurador franquista, en una breve caracterización captura los rasgos fundamentales del caudillo: “paso de buey, vista de halcón, diente de lobo y hacerse el bobo” (Tusell 1996: 140). Es un resumen gráfico, pero muy acertado. A lo largo de las décadas la ambigüedad, la flexibilidad, la arbitrariedad y el pragmatismo de Franco se convierten en los símbolos del funcionamiento del Estado español y le aseguran al dictador la sobrevivencia en la cumbre del poder, por encima de las instituciones estatales. Franco cree en su misión de salvación y reconstrucción de la España imperial, y traduce la autonomía autootorgada como una herramienta indispensable de la providencia divina; no necesita instituciones estatales para construir una imagen de Estado potente. La concentración del poderío y la falta de control sobre sus acciones esconden la mediocridad del dictador como líder político, ajeno al conocimiento de la realidad política y sin ganas de aprenderla; son características que se descubren especialmente al final de la vida del general. Su comportamiento es muy alejado de la disposición movilizadora y demagógica de Mussolini o de Hitler (Tusell 1996: 316). Así, en las manos de una sola persona se reúnen los títulos políticos más altos, los de Jefe de Estado y de Jefe de Gobierno, lo que ejemplifica, en palabras del ministro Ramón Serrano Suñer, “la totalización del poder” (Tusell 1996: 281), y no tanto el poder totalitario. Es una posición privilegiada para controlar la situación política y aprovechar los momentos adecuados para cambiar de opinión, de acuerdo con las condiciones externas o el ambiente social. El giro doctrinal tras la derrota de la Alemania nazi parece el mejor ejemplo de esta táctica: se traduce la pasividad de Franco ante Hitler como expresión de astucia y prudencia que salva la Patria de la participación en la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, el hecho del acercamiento al fascismo italiano y al nacionalsocialismo alemán está borrado de la conciencia pública.

António de Oliveira Salazar llega al gobierno portugués en 1928 como un reconocido economista da la Universidad de Coimbra y un intelectual tradicional, vinculado a las ideas del

corporativismo católico. Al igual que Franco, no posee una experiencia política previa, pero su imagen austera y retirada parece sorprendente para un líder de un país en cambio, como Portugal tras los acontecimientos de 1926. Sin embargo, desde el principio el ministro está muy concentrado en su encargo, independientemente de las orientaciones políticas, religiosas o sociales de la Dictadura Militar, por lo que en poco tiempo se convierte en una figura imprescindible para el funcionamiento efectivo del Estado: tal dependencia le garantiza la cartera del Jefe de Gobierno (Tusell 1996: 275).

La función de primer ministro de Portugal, cumplida desde 1932 hasta 1968, le coloca en un lugar determinado de la realidad política, construida precisamente en torno a los organismos estatales cuyo funcionamiento limita el poder del jefe de Estado. El apego por el orden, por las leyes y por la escrupulosidad le convierte en el prisionero de los conceptos del intervencionismo económico y agricultor, reacio a las modificaciones; sus gobiernos son caracterizados frecuentemente como “pedagógicos y doctrinarios” (Sousa 2011: 269). Salazar excluye la idea de una revolución en Portugal porque cree en la evolución orgánica, profunda y no artificialmente acelerada. Tal postura rechaza varios esquemas políticos, tanto el pragmatismo y arbitrariedad de Franco, como su inclinación posterior hacia la tecnocracia en los 60. Es también un alejamiento de los supuestos del fascismo italiano y del nazismo (Tusell 1996: 277): una variante “catedrática”, en las palabras de Miguel de Unamuno²⁰ (Pais de Sousa 2011: 269).

La austeridad de la vida de Salazar, su laboriosidad e invisibilidad en la vida pública se convierten tanto en proverbiales como simbólicas: la imagen popular del político presenta un hombre dedicado totalmente a la resolución de los problemas vitales de los portugueses, por encima de los posibles conflictos internos. Sin embargo, el jefe del Estado portugués es muy consciente de la complejidad de la realidad política y de las normas que regulan la existencia en ella. Un grupo de amigos y asesores de confianza –en gran parte de los círculos universitarios de Coimbra– en posiciones claves, le permite estar al día con el ambiente de distintos círculos, de los militares a los clericales; el teniente Horácio de Assis Gonçalves y secretario privado de Salazar o el cardenal Manuel Gonçalves Cerejeira, patriarca de Lisboa, no solo le informan, sino que su estatus les permite presionar a los distintos grupos y forzar el apoyo a la política de Salazar (Pais de Sousa 2011: 316-317).

El núcleo del Estado comandado por un líder paternalista es el partido único, la fuerza legislativa y ejecutiva. El partido determina la fuerza de una burocracia centralizada en la que

²⁰ Vale la pena saber que el escritor llega a Portugal con una visita en 1935, invitado por el SPN portugués para conocer la nueva realidad lusa.

los militares ocupan a menudo altos cargos, y la arbitrariedad del sistema jurídico. En varios casos, su funcionamiento esconde los abusos abiertos del poder por los grupos elitistas –en España llamados “familias”, en Portugal asociados con grupos oligárquicos– y tanto privilegiados como dependientes de las decisiones de Madrid o Lisboa. La FE, es decir, la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de la Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) en España y la Unión Nacional (*União Nacional*, UN) en Portugal nacen no solo como organismos de unificación de los grupos de derechas. Para Franco y Salazar la consolidación de todo el escenario anti-pluralista es un método eficiente para controlar distintos entornos y vencer la posible resistencia política incluso antes de que haya crecido. Al mismo tiempo, es la esencia del antiparlamentarismo reforzado por la supresión de las elecciones libres. Ambos organismos destacan en sus características la orientación de base, evitando o omitiendo la palabra “partido”: no quieren ser asociados con la realidad política del pasado.

El caso de la FET y de las JONS se muestra especialmente interesante por su evolución impuesta, por así decirlo. Los fascistas constituyen solo uno de los muchos grupos de derechas involucrados en la sublevación de 1936, pero con el aumento de la influencia alemana reclaman con determinación creciente un apoyo inequívoco y radical para un régimen totalitario en España. Aunque Franco les garantiza la posición dominante del único partido español, la FET y de las JONS en poco tiempo –simultáneamente a los avances de los aliados– queda desplazada a la posición puramente ideológica, responsable de la movilización política y social, y convertida del partido en un movimiento, un concepto mucho más ambiguo y fácil de defender en la Europa de la posguerra. Así, el Movimiento Nacional recreado parece ocupar todo el espacio político nacional: es demasiado dependiente de Franco para luchar por la plena autonomía.

A pesar de ciertas similitudes, la situación de la UN es desigual. Su fundación en 1930 –y legitimación como el partido único por la aprobación de la Constitución tres años más tarde– ocurre en un fuerte ambiente de institucionalización del régimen, una de las prerrogativas de Salazar. Toda la actividad del partido (o movimiento), relacionada más con el encuadramiento que con la movilización social, tiene que inscribirse precisamente en la estructura rígida de los organismos estatales y condicionar con moderación tanto la vida pública como la privada, la cotidiana. Así, la UN consigue sobrevivir hasta 1974 y la Revolución de los Claveles, aunque con el nombre modificado –desde 1970 funciona como Acción Nacional Popular (*Acção Nacional Popular*, ANP) y en una atmósfera social ya muy diferente de la época de sus comienzos.

Al nivel económico el franquismo y el salazarismo se distancian del capitalismo y del liberalismo económico para nacionalizar y centralizar sus economías. Sin embargo, en el caso español, la falta de institucionalización de la dictadura provoca problemas graves, especialmente en los años cuarenta, cuando el país intenta recuperar el equilibrio en la realidad bélica del continente y por sus compromisos con los países del Eje. En condiciones duras la única solución parece ser la autarquía cuartelera, es decir, el autoabastecimiento y el rechazo del comercio exterior entre 1939 y 1959. Esto, por su parte, provoca el desarrollo del mercado negro y la disminución significativa del nivel de vida, especialmente de los más pobres (Tusell 1996: 301). Al mismo tiempo, se restringen las autonomías tradicionales de regiones como Cataluña o el País Vasco, históricos motores industriales y tecnológicos. Solo con el cambio forzado de orientación a la “tecnócrata” y más aperturista, la economía española consigue tomar impulso para crecer. La importación de capital extranjero, la emigración y el turismo son otros factores que llevan para el régimen consecuencias tanto positivas (económicamente) como negativas (ideológicamente), estas últimas relacionadas con la pérdida del pleno control sobre la sociedad.

En Portugal la condición económica del país constituye un aspecto fundamental en comparación con los estados fascistas y el franquismo. Las finanzas portuguesas están subordinadas a un programa de reservas ortodoxo e inversiones en grandes proyectos infraestructurales a escala nacional; no obstante, tal orientación no puede ser considerada como una transformación o industrialización. El ordenamiento institucional portugués, muy similar al ejemplo italiano y tan distinto de la incapacidad organizativa española, establece un principio sólido para el corporativismo portugués en el que las corporaciones profesionales organizan sus comunidades de trabajo y asumen el control de los principales aspectos económicos del Estado. Durante la Segunda Guerra Mundial tal estrategia –y la situación internacional en la que ambos lados del conflicto intentan entablar relaciones económicas con el Portugal neutral– garantiza al país la balanza comercial positiva. Sin embargo, el fuerte control del Estado salazarista convierte el sistema más en el dirigismo que imposibilita cualquier reacción a las condiciones del mercado en el periodo de posguerra: la preocupación extrema con el equilibrio financiero bloquea las vías para el desarrollo. Además, la explotación de los recursos de los dominios coloniales sin inversiones en su sostenibilidad también lastra la economía nacional. Así, las medidas posteriores –el aumento del incentivo industrial, inversiones en el mercado nacional, planes de fomento– no consiguen compensar las finanzas siendo la realidad portuguesa mayoritariamente rural, sin subvenciones suficientes.

Otro pilar de ambas dictaduras parece el Ejército. Los militares constituyen la fuerza eficiente de las acciones que provocan los cambios políticos fundamentales; su objetivo es la renovación del Estado, la vuelta al orden del pasado, asociado con la tradición y la posición de primer plano de los militares. En una perspectiva comparativa, los países ibéricos siguen sendas distintas. Para el Estado español el Ejército, al lado de la Iglesia, es un factor fundamental para la construcción de la nueva realidad. Ya la guerra civil y sus consecuencias resultan decisivas para cualquier análisis del franquismo, porque el conflicto puede ser considerado una confrontación del Ejército con una parte significativa de la sociedad (Tusell 1996: 174). Franco considera a las fuerzas militares el vínculo con la idea general del fascismo. Él mismo se identifica como Generalísimo y Caudillo, términos estrictamente militares, no centrados en el poder como idea, tal como sucede con los títulos dictatoriales de Mussolini (it. *Duce*) o Hitler (al. *Führer*). Las carteras ministeriales comienzan a ser asignadas a los civiles solo a partir de los sesenta, con la aceleración económica; las décadas anteriores en el gobierno transcurren bajo el signo del uniforme. Sin embargo, la España franquista no puede ser considerada una dictadura organizada por el Ejército-colectividad. Las distintas visiones de España –entre las que se encuentran, entre otras, la idea de la instauración inmediata de la monarquía o la mayor participación de la Falange en el régimen– de los círculos de derechas y de algunos grupos en el seno del Ejército no lo permiten (Tusell 1996: 299).

En la visión del Estado Nuevo se observa una separación estricta entre el Ejército y la política. Salazar reconoce el papel crucial de los militares en el momento de impulsar y condicionar los cambios en 1926 y en los años siguientes, pero con la consolidación del régimen llega el momento de su reorganización, una división clara de funciones entre los militares y los políticos (Tusell 1996: 280). Así, a partir de 1933 el Ejército debe centrar su atención en el mantenimiento del equilibrio y de la estabilidad social, dando su pleno apoyo a los gobernantes. El símbolo de la unión con el mundo político es la cesión del cargo de presidente –limitado a las funciones representativas, sin mucha iniciativa– a los militares elegidos por la UN. Serán, respectivamente, António Óscar Carmona, Francisco Craveiro Lopes y Américo Thomaz, personas de reputación impecable, dedicadas al país y a la nación, y –de acuerdo con un contrato no escrito– no interesadas en cualquier forma de gobierno activo; Craveiro Lopes, que intenta romper el estereotipo, queda rápidamente echado por tierra y no recibe apoyo de la UN para el segundo mandato.

En un soporte lógico de ambos regímenes y una herramienta muy fácil de controlar por las dictaduras se convierten los medios de comunicación y, a mayor escala, las obras de la cultura. Con la ayuda de la censura previa –establecida ya en 1926 (el Decreto de 29 de Julio)

en Portugal y en 1938 (Ley de Prensa) en España— las autoridades toman el mando de las publicaciones, emisiones y grabaciones, con el objetivo de borrar las referencias al poder republicano, y criticarlo profundamente. En España el organismo responsable por la difusión del ideario franquista es la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, creada en 1937 bajo la tutela de FET y de las JONS. En Portugal su homólogo corresponde al Secretariado de Propaganda Nacional (*Secretariado da Propaganda Nacional*, SPN) fundado en 1933 y en 1945 convertido en el Secretariado Nacional de Información (*Secretariado Nacional de Informação*, SNI). Las iniciativas de ambos organismos tienen raíces similares: se omiten los elementos de la realidad que sean adversos a las dictaduras, construyendo así el mundo de acuerdo con las orientaciones ideológicas. No obstante, la ejecución de la propaganda nacional por parte del Estado español o portugués es ya muy distinta.

En Portugal, la misión cultural del Estado Nuevo se relaciona con el concepto de la “Política del Espíritu” (*Política do Espírito*), creado por el iniciador y primer director del SPN/SNI, António Ferro, que lo resume en un discurso de 1934, durante la primera entrega de los nuevos premios literarios:

“A *política do Espírito* (...) não é nem pode ser (...) a simples e legítima elaboração dum programa de assistência aos artistas e escritores, um simples e necessário estímulo às realizações materiais da arte, isto é, às corporizações do Espírito. (...) não consiste, apenas, (...) em fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, em acarinhar os artistas e os pensadores, fazendo-os viver numa atmosfera em que lhes seja fácil criar. (...) é a que se opõe, fundamental e estruturalmente, à política da matéria. (...) Política do Espírito é aquela que proclama, precisamente, a independência do Espírito, que o liberta da escravidão do materialismo tirânico, insinuante, que pretende constantemente suborná-lo, embriagá-lo.”²¹ (Ferro 1935-38: 6-7)

Esta idea se refiere, más precisamente, a la necesidad innata de belleza, sentida por el pueblo portugués, que debería ser realizada al nivel tanto moral como espiritual. Así, los talentos de los portugueses deberían ser formados y desarrollados de acuerdo con el buen gusto comprendido como la renuncia del materialismo y la apología del campo luso. Por eso, se da importancia a las artesanías, al arte popular, considerados originales y próximos al hombre. Obviamente, el intervencionismo cultural abarca todo el panorama cultural del país, sin

²¹ “La *política del Espírito* (...) no es ni puede ser (...) la simple y legítima elaboración de un programa de asistencia a los artistas y escritores, un simple y necesario estímulo a las realizaciones materiales del arte, es decir, a las corporeizaciones del Espírito. (...) no consiste, apenas, (...) en fomentar el desarrollo de la literatura, del arte y de la ciencia, en acariciar a los artistas y pensadores, haciéndoles vivir en un ambiente en el que les sea fácil crear. (...) es la que se opone, fundamental y estructuralmente, a la política de la materia. (...) Política del Espírito es aquella que proclama, precisamente, la independencia del Espírito, que lo libera de la esclavitud del materialismo tiránico, insinuante, que pretende constantemente sobornarlo, embriagarlo.”

embargo, ciertos de los campos de la actividad cultural resultan bastante abandonados en las vísperas del fin del salazarismo.

La nueva cultura española no tiene en sus bases grandes ideas o teorías originales a semejanza de los pensamientos de Ferro. Su condición depende directamente de las necesidades del Estado. Así, en los primeros años tras la guerra civil bajo fuertes influencias falangistas, fascizantes, está dominada por los contenidos religiosos, filtrados por el nacionalismo fanático, el conformismo pequeñoburgués y la visión idealizada del trabajo y de las relaciones sociales (Llorente Hernández 1995: 58); todos estos elementos inscritos en el ideario estatal. El objetivo de tal orientación es muy claro: la moralización y reeducación de la sociedad y la respuesta decidida a las tendencias liberales y anticlericales del periodo republicano. Los elementos relacionados con el arte popular y con el folclore ganan en importancia, tanto como en el país vecino, pero a la voz llega también la monumentalidad, visible especialmente en la arquitectura urbana (“avenidas imperiales”, “plazas de la Victoria”; Llorente Hernández 1995: 79); es una característica relacionada también con el culto del Jefe de Estado.

En el arma infalible del arsenal estatal se convierte en ambos países su sistema policial represivo, inscrito en el sistema legal sobre el pleno control estatal. Tanto en la realidad española como portuguesa funcionan instituciones reaccionarias con agentes y espías, prisiones, campos de concentración o de trabajo. Sin embargo, los contextos de su actividad son ya distintos. El aparato español funciona con mayor dinamismo –y sumarísimo– justo después de la guerra civil, lo que reflejan las depuraciones regulares en los diversos grupos profesionales, el alto número de encarcelados debido a las denuncias anónimas y a las detenciones programadas. El régimen intenta tanto punir a los perdedores, como condenar públicamente el republicanismo y reforzar la posición del ganador ante las tropas guerrilleras que se mantienen activas aún en los cuarenta. Los recuerdos de la guerra funcionan como un correctivo social: la España franquista no retrocede ante las evocaciones de las memorias difíciles para mantener el control sobre la sociedad (Tusell 1996: 228). Sin embargo, con el paso de tiempo y el aperturismo creciente, aparece una brecha cada vez más significativa en la imagen monolítica del franquismo. El régimen no tiene fuerzas para luchar por los espíritus de los españoles que se despolitizan cada vez más y tienen consciencia de la superficialidad del poder franquista. Así, las represiones se convierten mucho más orientadas y selectivas, para mantener la eficiencia del sistema. En los enemigos más grandes del régimen en sus últimos años se convierten las organizaciones autonomistas o independentistas (Tusell 1996: 295-296).

En Portugal las represalias son bastante generalizadas, principalmente por causa de la susceptibilidad social a la manipulación: a causa de la prolongada crisis política, la gran

mayoría de los portugueses toma una posición pasiva frente a los cambios regimentales. La falta de una conciencia política profunda facilita la creación de la impresión del funcionamiento del pluralismo formal teórico y de algunos partidos ocasionales, plenamente controlados. Otro aspecto significativo es la limitación de la actividad de la oposición clandestina a las zonas urbanas; los movimientos en contra de salazarismo no consiguen salir a la provincia incluso justo antes de la Revolución de los Claveles. No obstante, el trabajo discreto de la Policía de Vigilancia y de Defensa del Estado (*Polícia de Vigilância e Defesa do Estado*, PVDE)²², crea un ambiente de permanente sospecha y de terror, pero para un ciudadano medio su presencia parece invisible.

Los totalitarismos y autoritarismos se propagan durante todo el siglo XX según modelos distintos en Italia, Alemania o Unión Soviética, pero igualmente Rumanía, Japón, China, Cuba o Corea del Norte trazan sus sistemas con fuertes características individuales. Así, la fluidez clasificatoria de los regímenes franquista y salazarista proviene de su dualidad doctrinal y de la imposibilidad de supervivencia sin modificaciones debidas a las condiciones externas. Tanto en España como en Portugal en sus primeras etapas los regímenes enlazan lo imposible: el catolicismo conservador con los ideales abiertamente fascizantes; la unión que acaba con la pérdida definitiva del fascismo en 1945, cuando se necesita una reinención de la identidad política que indica una orientación hacia el corporativismo católico y anticomunista. Ninguno de los sistemas consigue someter enteramente su sociedad al Estado: les faltan tanto la movilización política global como un ideario ideológico preciso. Y cuando sus líderes desaparecen del panorama político, se hunden casi inmediatamente.

La contrarrevolución del franquismo tiene raíces tradicionalistas: el régimen quiere perdurar en forma pura, pero asume modificaciones para sobrevivir (Tusell 1996: 100). El salazarismo, rechazando la modernización total según los modelos extranjeros (y el propio calificativo “totalitario”, considerando un sistema dictatorial un modelo inadecuado para los problemas de los portugueses), hasta sus últimos momentos se mantiene fiel al reaccionarismo; desarrolla las ideas nacionalistas para compensar la creciente marginalización. La consciencia de estas evoluciones y de sus diferencias parece mucho más significativa que la clasificación definitiva de ambos sistemas.

²² Creada en 1933, la policía salazarista, se dedicó a la seguridad interna del Estado, al control de las fronteras y de los extranjeros, y a la fiscalización de la emigración. En 1945 fue remplazada por la Policía Internacional y de Defensa del Estado (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*, PIDE).

II Del Cine al Poder²³

2.1. De la diversión a la revolución: un cine en transformación continua

No será una exageración declarar que la aparición del cine a finales del siglo XIX ha revolucionado tanto la realidad de los medios de comunicación como la simple cotidianeidad. Comenzando como una diversión popular y un modo de pasar el tiempo libre, la secuela de los experimentos atrevidos con la fotografía se ha convertido rápidamente en una industria en desarrollo y evolución constante. Atenta a los acontecimientos, fenómenos y cambios del entorno, la cinematografía posee la fuerza suficiente para influir en regímenes o entidades, sin mencionar ya a los seres humanos. Al mismo tiempo, por su versatilidad y adaptabilidad, no consigue escapar de las acciones inversas: la imagen registrada se transforma a través de pequeños retoques a nivel visual, sonoro o contextual en un objeto de manipulación política, cultural o económica. La confrontación entre estas dos dimensiones del poder creativo del cine trasluce durante más de un siglo de su historia.

El cine nace en el seno del negocio de entretenimiento que propone a su público el juego con las ilusiones ópticas bien conocidas desde las décadas, como, por ejemplo, la cámara oscura, el prototipo de la cámara fotográfica; en los finales del siglo XIX las fáciles técnicas precedentes a la cinematografía divierten tanto a las clases populares como a la aristocracia, dispuesta a pagar, por ejemplo, por las linternas mágicas personalizadas (Smith 2008: 95). Por eso, no sorprende que en la carrera prestigiosa por una patente para un aparato que capte las imágenes en movimiento y facilite la proyección pública participen numerosos inventores europeos y estadounidenses, entre ellos Thomas Alva Edison, Georges Méliès, Max Skladanowsky y Jean Acme Le Roy. Sin embargo, los cuyo nombre para siempre será relacionado con el invento del cine son los hermanos Auguste y Louis Lumière. Con el cinematógrafo los franceses consiguen patentar su propia cámara que también permite realizar proyecciones e incluso su copiado. Así, la fecha del 28 de diciembre de 1895 se inscribe en la historia como el día de la primera exhibición dirigida a un público amplio que podía comprar

²³ El presente capítulo se funda en la investigación previa para el trabajo final del Máster en Estudios Portugueses Multidisciplinares (Universidad Abierta), ampliada y completada. Vea: Olchówka, Anna Maria (2018) “Cinema e Poder: a representação das relações luso-espanholas em periódicos cinematográficos de autoridades - *Jornal Português e Noticiário Cinematográfico Espanhol*”, 4.05.2018, Trabajo final (Máster en Estudios Portugueses Multidisciplinares) <http://hdl.handle.net/10400.2/7374> [25.08.2020].

sus entradas para las proyecciones en el sótano del Grand Café parisino por un franco (Karney 2003: 18-19).

El aparato de los Lumière rápidamente gana popularidad no solo entre la audiencia atraída por la innovación tecnológica que permite registrar y reproducir imágenes de la realidad como si fueran su evidencia palpable. Los periodistas están especialmente entusiasmados por el ingenio de la nueva diversión. El cinematógrafo, a comparación del vitascopio desarrollado y promovido por Edison al otro lado del Atlántico, no requiere preparativos grandes para las sesiones que se llevan a cabo solo con un espacio oscurecido y un aparato de proyección bastante simple y barato (Smith 2008: 96). Además, la cualidad de imágenes ofrecidas por el aparato francés es muy superior a los cuadros planos y tambaleantes, oscilantes, realizados por el inventor estadounidense. Sin embargo, al mismo tiempo los cronistas ya preguntan por la posible evolución de la creación: reconocen su falta de colores y de sonido que deberían de manera natural acompañar el movimiento en las imágenes.

Las películas entran en la consciencia del público ante todo como una forma de diversión y educación básica: presentan imágenes tanto de la realidad como del mundo inventado, ficticio; divierten, fascinan o incluso chocan. Como se había descubierto poco antes, la eficacia de los operarios dependía directamente de su descanso y no de las cantidades de horas pasadas en la línea de producción. Así, el reposo se transformó en la continuación natural del día laboral y en la preocupación de los grandes industriales, dispuestos a promover entre sus trabajadores distintas formas de recreo siempre y cuando éste se tradujera en las ganancias máximas. El deporte, el turismo, o la cultura parecían las mejores propuestas para aprovechar el tiempo libre, y el cine se ha inscrito enteramente en las condiciones de un entretenimiento inmediato y accesible.

Entre las primeras películas se encuentran los conjuntos de escenas cómicas inspiradas en la vida cotidiana, cuadros bíblicos (que garantizaban al nuevo pasatiempo el apoyo de la Iglesia, muy pendiente de la moralidad en todas las dimensiones de la vida), históricos o mitológicos, o imágenes de carácter informativo –a menudo reconstrucciones de los acontecimientos actuales o pasados– con duración de pocos minutos. No obstante, la fuente más significativa de las historias constituye la literatura: la abundancia de temas y motivos, y el interés de los lectores garantizan el éxito. Al mismo tiempo, tal popularidad impone a los realizadores responsabilidad por la cualidad de su obra: la crítica naciente no tiene miedo de reprochar las desviaciones de las adaptaciones fílmicas, cortes de los personajes secundarios o subtramas; una polémica todavía actual cuando se hable de las relaciones entre el cine y la literatura.

Proyectados al principio en salas con poca capacidad, especialmente adaptadas en teatros musicales, cafés, parques de atracciones o incluso iglesias, los filmes ya al principio del siglo XX son mostradas en establecimientos dedicados, lo que prueba la popularidad de la nueva distracción. Los precios bajos de los billetes favorecen participación en sesiones frecuentes, por lo que el cine entra en competición con el teatro y con la ópera, considerados placeres reservados –también por razones económicas– para las élites. Sin embargo, uno de los aspectos más relevantes parece la simplicidad en la recepción del material visual: aparentemente, no requiere preparación intelectual especial. Esta predisposición atribuye a las películas un valor de una proximidad al hombre, del alcance popular.

Obviamente, aparte de la función de entretenimiento, el cine se convierte en sus inicios en una fuente de información sobre la actualidad y una herramienta educativa. Las primeras películas de los mismos Lumière tienen un fuerte matiz documental, siendo registros de los acontecimientos reales –salida de los operarios de una usina en Lyon, llegada de los congresistas a una conferencia– y no las historias de ficción, por lo que pueden funcionar como materiales útiles para el análisis del pasado²⁴. De esta manera, los sucesos como, por ejemplo, el caso Dreyfus (1894-1906) o la Primera Guerra Mundial (1914-1918), llegan a la gran pantalla como imágenes de los noticiarios cinematográficos o interpretaciones artísticas (en el caso de las reconstrucciones); el primer noticiario destinado a amplia distribución –un semanario *Pathé faits divers*– aparece ya en 1909. A partir de este momento las productoras y los estudios emergentes entran en competición, sea en los tribunales, o sea en las trincheras, para asegurar posiciones privilegiadas del acceso a la información procurada, ofrecer al público una mirada al gran mundo y decididamente propulsar el culto naciente de popularidad.

Aunque desde sus principios el cine claramente conquista el público internacional, los que dominan en el mercado y sientan las bases de la nueva industria son los franceses. Al lado de los hermanos Lumière deben ser mencionados los creadores como Georges Méliès, padre de los trucos visuales y efectos especiales; los hermanos Pathé, cuatro fundadores de la Compañía Hermanos Pathé (*Société Pathé Frères*), productora cinematográfica más grande del mundo que en 1908 distribuía en los EE. UU el doble del reparto de todas las empresas estadounidenses del momento (Karney 2003: 78); Ferdinand Zecca (1864-1947), famoso director, productor, actor y guionista, más tarde director principal de la productora de los hermanos Pathé; Alice Guy-Blaché (1873-1968), la primera mujer a realizar una película, pionera de las películas de

²⁴ Ya en 1898 se publica en París un pequeño folleto intitulado *Une nouvelle source d'histoire (La nueva fuente de la historia)* cuyo autor, el polaco Bolesław Matuszewski, incita a la recogida y el almacenamiento de las películas para propósitos de crónica.

ficción y colaboradora de otro productor significativo, Léon Gaumont (1864-1946). El florecimiento del cine en Francia está interrumpido solo con la eclosión de la Gran Guerra que paralizará la vida cultural en todo el continente y dará vida a la industria cinematográfica en los EE. UU.

Los principios americanos del séptimo arte están relacionados directamente con la figura de Edison y con la ciudad bulliciosa de Nueva York donde crecen rápidamente tanto el interés por la nueva forma de diversión como las semillas institucionales de la industria. Los intentos infructuosos de Edison de convertirse en el inventor del cine pasan en las primeras décadas del siglo XX a enfocarse en el control del mercado cinematográfico estadounidense. Sin embargo, tal amago tampoco termina con éxito: las productoras y los estudios neoyorkinos, para huir de las influencias del empresario (y de la tasa obligatoria pagada a su compañía por el uso de sus cámaras patentadas), comienzan a trasladarse a la costa oeste, a California, donde descubren, básicamente por accidente, decorados naturales arreglados y un clima mucho más favorable para los largos días de rodaje. El primer estudio en las afueras de Los Ángeles se funda en 1911, y no hay que esperar mucho por sus seguidores que en poco tiempo convierten el pequeño poblado de Hollywood en el centro mundial de la cinematografía basada en la producción masiva, géneros populares y nombres de grandes estrellas. El éxito del sistema de la centralización del negocio y de su integración vertical, de la preparación del guion a la exhibición de la película realizada –una estrategia tomada por cada productora hollywoodiense de la época– les pone a los estudios en una posición hegemónica.

La entrada tardía de Washington en el conflicto mundial, en 1917, no influye en la evolución del cine de tal modo como lo hizo en Europa. Los estudios estadounidenses acogen con brazos abiertos a los inmigrantes que huyen del continente envuelto por la contienda: los artistas y productores forasteros se unen a numerosos nombres extranjeros ya reconocidos que constituyen la fuerza impulsora del nuevo ramo de entretenimiento. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, Adolph Zukor, de origen austrohúngaro, y Louis B. Mayer, nacido en el Imperio Ruso, creadores y exponentes del sistema de estrellato hollywoodiense, responsables por las carreras del cómico británico Charlie Chaplin y de la canadiense Mary Pickford, la actriz más poderosa de la época; Carl Laemmle, proveniente de Alemania, cofunda el Universal Studios, uno de los mayores estudios del mundo; la actriz polaca Pola Negri es la primera gran estrella europea que se traslada a California, atraída por las posibilidades ofrecidas por Hollywood. Así, en 1920 la cinematografía es ya la quinta industria del país. Con los ensayos cada vez más productivos de la sonorización que culminan en 1927 con el estreno de *El cantante de jazz*, el

primer largometraje comercial con fragmentos con el sonido sincronizado²⁵, la posición preponderante del cine como fuente de entretenimiento al nivel mundial parece bien establecida.

A pesar del desplazamiento de la atención del cine europeo a la producción estadounidense, el impacto de la guerra se refleja especialmente en la progresión de las películas políticamente comprometidas. Su poder se manifiesta en los intentos de moralización o de instrucción del público, por lo que el uso de la cinematografía con los objetivos informativos rápidamente cruza la frontera entre la simple satisfacción de la curiosidad humana y la manipulación consciente de los contenidos para el beneficio de una persona, institución o un gobierno específico. La popularidad de los documentales y de las películas de propaganda anima a la realización de los noticiarios cinematográficos que informan sobre la situación en las frentes. Los reportajes breves tanto reportan los acontecimientos como cumplen la función de movilizar la consciencia social, transmiten una visión positiva de los esfuerzos bélicos y animan a los civiles. Las mismas imágenes, dependiendo de la perspectiva política, adquieren una dimensión distinta gracias al montaje adecuado, a la sincronización sonora de los cuadros o la narración en *off*.

Un buen ejemplo de esta situación lo representa la obra de David Wark Griffith, autor del famoso y hoy muy polémico por su carácter racista *El nacimiento de una nación* (1915)²⁶. En 1918, al pedido del gobierno británico, el cineasta realizó *Corazones del mundo*, cuyo fin principal era la crítica de ciertas posiciones pro-alemanas en los EE. UU. durante la Primera Guerra Mundial. Es uno de los primeros casos de la inclinación propagandística de la ficción en el cine. Los alemanes son tipificados como caricaturas brutales y cínicas, mientras que, por otro lado, los Aliados ganan toda la simpatía del público. La historia está enriquecida por las imágenes de la frente francesa para apoyar la credibilidad de la historia, de sus personajes o motivaciones (Karney 2003: 131).

La historia repite, obviamente, durante la Segunda Guerra Mundial. El avance de los ejércitos hitlerianos en Europa cierra las puertas a las producciones de Hollywood en casi todo el mercado, con excepción de Portugal, Suecia y Suiza. Al mismo tiempo, los estudios estadounidenses dejan de interesarse por el conflicto debido a la política de neutralidad de

²⁵ La primera película completamente hablada es *Lights of New York* de Bryan Foy, de 1928.

²⁶ La película muda de Griffith cuenta historia de dos familias del norte y del sur de los EE. UU. durante la Guerra de Secesión. Sin embargo, promueve abiertamente la supremacía de la raza blanca y elogia las acciones del Ku Klux Klan; los representantes de raza negra son caracterizados como ignorantes y atrasados, especialmente en comparación con los blancos.

Washington²⁷. La situación cambia en los fines de 1941, con el ataque japonés a Pearl Harbor: los EE. UU. entran al conflicto, lo que moviliza todas las industrias en un esfuerzo patriótico; la industria cinematográfica parece presentarse como especialmente flexible en tal tipo de obligación (Karney 2003: 306). Al mismo tiempo, no se puede olvidar sobre las películas de la época realizadas por los países del Eje, que constituyen un caso ejemplar de la instrumentalización política del cine y hoy en día sirven como fuentes importantes para el conocimiento de la realidad totalitaria y autoritaria²⁸.

La vuelta a la normalidad después de la guerra no resulta una cuestión fácil. Los artistas intentan encontrar su espacio en una realidad profundamente marcada por la historia. Las productoras de EE. UU. consiguen volver a sus temas preferidos y más ligeros aún ante el armisticio, pero están obligadas a subordinarse al restrictivo código de producción, centrado en la calidad moral del contenido. Coescrito por William H. Hays, el código llamado con su apellido constituía un riguroso sistema de censura creado con el objetivo de salvar los valores de una sociedad puritana, ajena a la vulgaridad, criminalidad o cualquier aspecto de la sexualidad humana, entre otros. Aplicado en 1934 y abolido solo en 1968 –a favor de un sistema de clasificación por grupos etarios– el *Código Hays* no solo imposibilita la distribución de las películas desde fuera de Hollywood, inconsistente con las directrices de costumbres. Las normas engendran un imaginario manipulado de la sociedad estadounidense perfecta: conservadora, familiar, fuertemente masculinizada; muy cómodo para el gobierno enfocado en la lucha interior y exterior con el comunismo²⁹.

Otro peligro para la industria lo constituye también el apareamiento de la televisión. Se registra una salida significativa del público de las salas oscuras, desinteresado por tramas blandas e irracionales, ansioso por ver algo nuevo, más cercano a la realidad, tal como lo ofrecía la televisión. Por eso, para atraer la atención de los jóvenes, los cines introducen novedades tecnológicas –color, pantallas amplias, imágenes en tres dimensiones, nuevos efectos especiales o con el sonido estereofónico– que poco a poco recuperan la posición debilitada del séptimo arte.

El cambio más significativo se refiere a las grandes productoras de Hollywood, hasta el momento controladoras totales del sistema de producción y distribución que deciden incluso

²⁷ Muy pocas películas rompen deciden abordar el tema: entre otras, *Confesiones de un Espía Nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*; Anatole Litvak, 1939), *El sargento York* (Howard Hawks, 1941) o *El gran dictador* (Charlie Chaplin, 1941).

²⁸ La propaganda cinematográfica y las relaciones entre el Poder y el Cine están analizados con más detalles en el subcapítulo siguiente.

²⁹ En referencia a la serie de acusaciones y procesos por supuesta traición o espionaje para los comunistas, coordinada por el senador Joseph McCarthy entre 1950 y 1956 y llamada popularmente “caza de brujas” se usa el término “macartismo”.

sobre el formato de proyecciones y conjuntos de títulos promocionados. Los cinco grandes estudios –Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros, MGM y RKO– pierden su monopolio en 1948 por la decisión del Tribunal Supremo de Estados Unidos que condena el sistema centralizado, forzando una evolución hacia más fluidez y autonomía por parte de los autores y profesionales individuales. Además, el desprendimiento del cine de sus tiempos y de los cambios sociales en el momento de la ruptura (por lo menos parcial) con la censura moral llevan al choque brutal con la realidad, del que nace la fuerte apuesta por más libertad conceptual y de todo el proceso productivo. De esta nueva orientación e incentivos a la expresión autónoma nace no solo un cine aislado de Hollywood, independiente tanto en el sentido de las relaciones empresariales como ideas artísticas. La “fábrica de sueños” redefine su estrategia y fraterniza las tendencias mayoritarias con mayor independencia de los creadores, con ejemplos de *Tiburón* (1975) o *E.T., el extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg, la saga de *La guerra de las galaxias* (1977-) de George Lucas o *El padrino* (1972) y *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, convirtiendo el nuevo *mainstream* estadounidense en una maquinaria eficiente en el escenario de la cultura cinematográfica internacional. Los lucros financieros de las productoras se relacionan con la creación de las redes de influencia que dominan en el mercado cinematográfico, y con la construcción de una imagen idealizada, irreal de los EE. UU.

En Europa tras la guerra la situación se presenta como mucho más complicada. Una cuestión significativa para varios creadores es el sentido del arte en las cenizas de la época anterior³⁰. Destaca también el estado de las infraestructuras arruinadas tras casi seis años de la guerra; en varios casos, los estudios tienen que partir de cero para establecer cualquier tipo de diálogo con la industria. Sin embargo, en tales condiciones consigue desarrollarse una orientación filmográfica a contracorriente, centrada más en la presentación realista de la vida, en la perspectiva de autor, artística, y no en la masificación de las ganancias de los productores; las películas retratan las historias de vida cruda, sin perfeccionismo o idealización. Así, a partir de 1945 el neorrealismo italiano, la vanguardia francesa o el retrato de la clase obrera británica desbaratan las normas de los grandes estudios y consiguen encontrar su espacio en el panorama internacional, ganando el amplio favor de los críticos. Obviamente, las propuestas cinematográficas en Europa no se limitan a las producciones únicamente artísticas, sin embargo, el cine puramente de diversión permanece en el dominio de Hollywood.

Con el cine de autor de los años 60 –y en las condiciones del año 1968– llega una onda vigorizante para los festivales de cine. Los certámenes prestigiosos en Cannes, Venecia o Berlín

³⁰ En una de sus citas más conocidas, el filósofo y sociólogo alemán Theodor Adorno dice que “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

pasan a ofrecer algo más que una plataforma de intercambio de ideas artísticas. Además, en las décadas posteriores, sus organizadores quieren librarse de las etiquetas que reduzcan los actos cinematográficos a una feria de vanidad, pasarela de moda en la alfombra roja, durante la que la cualidad de las películas pasa al segundo plano. Así, las historias contadas en las proyecciones festivaleras tienden reflejar con mucha audacia los problemas contemporáneos, tanto sociales como morales o políticos, a la vez sin compromisos artísticos, aunque tales riesgos amenacen con una derrota final. Por fin, para las pequeñas o crecientes industrias cinematográficas una cualificación para un concurso apreciado crea una oportunidad para interesar al público internacional, promover sus creaciones y mercados. Para los talentos desconocidos, el descubrimiento exitoso en un evento de gran formato constituye un trampolín sólido para las cinematografías de más renombre.

Al mismo tiempo, en oposición al cine capitalista de Hollywood (“primer cine”) y al elitismo del cine de autor en Europa (“segundo cine”), en América del Sur de los años 60 –y más tarde, en África y Asia– crece el Tercer Cine: una respuesta cultural al crecimiento de la consciencia de la raza, a la lucha anticolonial y a la revisión de los idearios marxista y maoísta; una forma de contracultura. El Tercer Cine rechaza los géneros y las técnicas clásicas conocidas del cine estadounidense o europeo: intenta, de este modo, desenmascarar la injusticia y el poder, invitar a la lucha contra el capitalismo, el socialismo, el imperialismo. Por eso, prefiere las formas vanguardistas (cortas metrajes), crónicas, películas históricas realistas, documentarios de agitación y propaganda, sátiras sociales (Parkinson, 2012: 169). La propuesta de una revolución a través del cine no trae efectos llamativos, pero marca su presencia en el desarrollo del cine y en el debate sobre su independencia, o sea, pregunta sobre el caso en el que la cultura al mismo tiempo influencia y es influenciada por la política. Asimismo, parece obvio que fuera de las clasificaciones teóricas crecen sistemas de producción que –imitando las soluciones y la dinámica de Hollywood– encuentran su propio estilo original y público fiel, como en el caso de Bollywood en la India o Nollywood en Nigeria.

La segunda mitad del siglo XX es también un momento en el que el cine, por fin, enlaza relaciones oficiales con la educación. Las escuelas de cinematografía o los cursos de cine en las universidades ofrecen un entorno perfecto para la evolución de las ideas artísticas originales: sus alumnos consiguen observar los cambios sociales contemporáneos en su medio natural. Los asuntos estudiados, al principio, prestan atención casi únicamente a los aspectos directos de la producción: la dirección, el arte de la actuación o la fotografía. Poco a poco, con el apareamiento de nuevas teorías, el desarrollo del análisis y de la crítica, el cine comienza a

ser vinculado con los temas menos evidentes, como la psicología o la historia, y se convierte en la fuente creíble de materiales para el análisis científico, a la par con los textos escritos.

Las funciones originales del cine –proporcionar diversión o informar– adquieren nuevos significados gracias a la revolución digital que, iniciada ya en los años 50 del siglo pasado, a comienzos del siglo XX y XXI ha ganado aún más impulso. Las innovaciones, tanto al nivel puramente tecnológico como al de la comercialización, han abierto numerosos hilos para un debate sobre las posibles direcciones del progreso de toda la industria. El desarrollo rápido del equipo –cámaras, programas de procesamiento de imágenes, efectos como la multidimensionalidad o interactividad– no solo ha simplificado el proceso creativo. La inclinación hacia la compacidad, en conjunto con el progreso estelar de las telecomunicaciones que sigue equipando los teléfonos móviles con cámaras de cada vez mayor calidad, han convertido a cada usuario de un aparato en un director potencial, dispuesto a grabar en cualquier situación sin preparación previa. Por otra parte, la accesibilidad (tanto legal como ilegal) a los contenidos audiovisuales a través de la Internet ha dado un nuevo significado al cine casero, el *home cinema* sin fronteras, compuesto de un simple ordenador con una cuenta en algún servicio de distribución de contenidos audiovisuales como Netflix, Disney+ o HBO Go.

La magnitud de la mercantilización del entretenimiento redefine la percepción global de la industria cinematográfica. Obviamente, el cine desde sus inicios aprovechaba la disposición de los espectadores para pagar por la posibilidad de encontrarse más cerca de sus estrellas favoritas, sea literal o metafóricamente. Comenzando por la prensa rosa y postales-retratos de los actores de moda, pasando por las entradas para proyecciones especiales o ediciones coleccionistas de los títulos más populares, la fabricación de diversos recuerdos –de figurillas a piezas de vestuario– hasta las exposiciones, parques temáticos o el turismo cinematográfico, el mercado parece ilimitado en sus propuestas para monetizar el interés de los espectadores. En una realidad tan dinámica y susceptible de modas es, otra vez, Hollywood que parece, todavía, decidir sobre las tendencias mundiales, tanto en el contexto artístico como comercial. Sus productoras proponen, de nuevo, historias ya conocidas, en forma de segundas adaptaciones, precuelas, secuelas o construcciones de universos completos. Así, reutilizan soluciones probadas y ciertas desde el punto de vista mercantil, por lo que las ganancias financieras se transforman fácilmente en el poder concreto sobre imágenes e imaginaciones, y –como lo prueba la historia– no solo en las pantallas.

2.2. Propaganda en la pantalla. El Cine y el Poder

Ante la verdadera explosión de interés popular por el cine en los principios del siglo XX, la pasividad de los gobiernos ante un nuevo canal de comunicación sería una reacción incomprensible. En efecto, la nueva herramienta de comunicación desde sus comienzos ha resultado perfecta para informar, agitar o sugerir –con frecuencia, imponer directamente la autoridad–, aprovechando el lado emocional del hombre y su inclinación hacia la sensación o el escándalo. Los espectadores, sin mucha consciencia de la complejidad de los mecanismos que se encuentran por detrás de las informaciones transmitidas, creen sin duda alguna en el contenido de las proyecciones: la fuerza persuasiva de las imágenes que supuestamente denuncian, manipulan, revelan o prometen algo, consigue movilizar el público, convencer escépticos o incluso destrozales a los enemigos.

El objetivo con el que las potestades mundiales aprovechan el cine, la propaganda³¹, lleva consigo más implicaciones negativas que positivas; presentando cualquier elemento de la realidad de un modo determinado, cada película podría ser reconocida como propaganda. Sin embargo, a principios del siglo XX la idea de su empleo parece completamente neutral; las relaciones entre el arte y la política datan su inicio todavía en la Antigüedad (Clark 2000: 7-10). Así, el cine fácilmente acepta discursos compuestos de información parcial, seleccionada, controlada o calculada para producir reacciones y comportamientos emocionales, desprendidos de la racionalidad. Además, en las primeras décadas de la cinematografía persiste la fuerte convicción sobre la autenticidad de las imágenes en celuloide, aunque en varios casos las escenas del frente o de los acontecimientos públicos corresponden a reconstrucciones de sucesos, y no a grabaciones auténticas desde el lugar de los hechos (Parkinson 2012: 104).

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la propaganda se radicaliza a una escala sin precedentes. Los gobiernos advierten que la masificación de sus mensajes cuidadosamente contruidos a través de la prensa, carteles o comunicados en la radio puede tener un poder destructivo. Las partes del conflicto estimulan la agresividad para afrentar directamente a sus oponentes y presentarles bajo otra luz. A menudo, bajo la mirada atenta de los censores se hace ilusión con datos escogidos, redefinidos o falsos, se omiten detalles crueles o se utiliza la desinformación para movilizarle o tranquilizar a la población civil. Se aprovechan también los

³¹ “1. f. Acción y efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores.

2. f. Textos, trabajos y medios empleados para la **propaganda**.

3. f. Asociación cuyo fin es propagar doctrinas, opiniones, etc.

4. f. *Rel.* En la Iglesia católica, organismo de la curia romana encargado de la propagación de la fe.” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.2 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [04.07.2019])

eslóganes, simplificaciones, exageraciones o proyecciones. De esta manera, los locutores intentan persuadir con su versión de la realidad, no necesariamente en relación con la verdad.

El choque que constituye para la opinión pública mundial la brutalidad del conflicto de los años 1914-1918 descubre el potencial político de la cinematografía. En primer lugar, es la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) que decide explotarla en una dimensión doctrinaria. Después de la Revolución de 1917 que les lleva a los bolcheviques al poder e implementa el comunismo—se desarrolla el concepto de arte público financiado y controlado por el Estado, dirigido a las masas: en consecuencia, se nacionaliza la industria cinematográfica. De acuerdo con una de las citas más populares y tergiversadas en la historia, Vladímir Lenin consideraba el cine la más importante de las artes y una herramienta educativa muy útil. Por eso, con ayuda de la censura, la pseudociencia y el ilusionismo se fabricaba una imagen idealizada del Estado y de la vida cotidiana de los obreros, y del discurso oficial desaparecieron las posibles asociaciones negativas del término “propaganda” (Clark, 2000: 73-74).

La base del nuevo programa cultural de la URSS la constituye el cine científico, documental y animaciones; el objetivo general de las producciones realizadas es la educación en consonancia con las directrices comunistas. El cine de ficción, plenamente vigilado por la censura, usa el lenguaje artístico para celebrar los aniversarios estatales o para conmemorar los personajes simbólicos del comunismo en determinadas circunstancias. En este esquema se inscribe ciertamente la cinematografía de Serguéi Eisenstein en la que destacan *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928) y *Alejandro Nevski* (1938), entre otros títulos. La completan los episodios del noticiario *Propaganda Soviética Animada* (*Советская мультипликационная пропаганда*, 1924-1984), un discurso unidimensional sobre la realidad soviética y la crítica del imperialismo y del fascismo (Ferro, 2011: 135-136).

Los sistemas fascistas, a semejanza de lo que sucede en la URSS, adaptan el cine como herramienta de propaganda con mucha agilidad, y el Tercer Reich se atreve a la apropiación y politización total del arte. Su ministro de Propaganda, Josef Goebbels, presenta en 1933 un concepto completo de cultura centrada en el ideal alemán socialista, y la industria cinematográfica se convierte en el fundamento del régimen nazi. Se rechaza el racionalismo, se idealiza el estado utópico y se crea una nueva mitología nacional, inspirada en el patrimonio de la Roma antigua. En el centro se encuentra la figura de Adolf Hitler, el carismático *Führer*, quien une toda la nación, y las manifestaciones del apoyo de su política asumen un carácter ritual, teatral y obligatorio (Clark, 2000: 49). El cine alemán debería inscribirse en tal ámbito, por lo que toda la producción cinematográfica ha sido nacionalizada. Las producciones dependen de los fondos estatales, lo que frena la realización de las imágenes políticamente no

comprometidas o inadecuadas. Al igual que en la URSS, el cine acepta un fuerte papel educativo, dirigido ahora a los jóvenes, con un fuerte componente militar. Los filmes para los adolescentes –*Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff, 1933) o *Hans Westmar* (Franz Wenzler, 1938), entre otros– incitan a la adhesión a las Juventudes Hitlerianas, una organización paramilitar, y elogian los valores de la Alemania nazi (Karney, 2003: 246).

El nombre con más reconocimiento entre los cineastas que servían a la ideología del estado nazi es Leni Riefenstahl, cuya filmografía en los años 30 puede ser caracterizada como la propaganda estricta. La alemana realiza en 1935 *El triunfo de la voluntad* sobre la reunión del Partido Nacionalsocialista de 1934 en Núremberg. La película fascina con las imágenes de escenas colectivas, demostrando la grandeza del acontecimiento y su perfecta organización. Así, funciona como una metáfora del perfeccionismo de la estructura estatal liderada por un verdadero ídolo, Hitler. *Olympia*, de 1938, legitima la instrumentalización del deporte por los nazis. La película documenta los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín y, al mismo tiempo, constituye una apoteosis del Tercer Reich en imágenes animadas, las técnicas de trabajo de la cámara y la edición –dinámica, llena de contrastes, con montaje original– culminan en la naturaleza ritualista del olimpismo aprovechado por la propaganda.

Ya durante la guerra, en la Europa invadida la cinematografía de los países ocupados tiene que ceder espacio a las producciones propagandísticas alemanas. El cine fascizante glorifica la historia nacional, la fuerza militar y el antisemitismo. Tales son los títulos como *El judío Süß* (Veit Harlan, 1941) o *Die große Liebe* (Rolf Hansen, 1942), o las producciones de la Francia de Vichy, un estado de marionetas gobernado por el mariscal Pétain (Muller y Wieder, 2008: 127-144). No obstante, las producciones alemanas prefieren distanciarse de la realidad brutal, especialmente en la fase final del conflicto. En la Italia de Mussolini, el escapismo se demuestra en los llamados “teléfonos blancos”, películas que imitan las comedias estadounidenses y en las que los aparatos mencionados simbolizan el alto estatus social de los protagonistas, relacionado también con los valores conservadores representados por ellos. Son títulos claramente apoyados por el Estado italiano que en 1937 abre el complejo de estudios de Cinecittà para crear una base de producción de propaganda y estimular la producción nacional (Muller y Wieder, 2008: 59).

La propaganda cinematográfica en los años 30 y 40 no pertenece únicamente al arsenal de los sistemas totalitarios o autoritarios. Los países democráticos, tras la experiencia de la Primera Guerra Mundial, comprenden que no pueden quedar atrás en la carrera propagandística. Las industrias fílmicas de los Aliados transforman los principales argumentos y motivos en historias bélicas, con la Alemania nazi y sus ejércitos en papeles de los villanos estereotipados

por excelencia. El realizador estadounidense Frank Capra y Anatole Litvak crean la serie de siete filmes informativos *Por qué luchamos* (1942-1945) con el objetivo de levantar la moral entre los soldados y en la nación. Asimismo, una de las películas más conocidas de este periodo es *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), un clásico de la historia del cine. Un caso interesante parece también la cinematografía británica, en profunda decadencia al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, con excepción de la producción documental, pero involucrada en los fines propagandísticos después de la declaración de resistencia de Churchill en 1940, tras la derrota de Francia. Se produce una serie de documentales y títulos de ficción para consolidar la moral de los ciudadanos y animarlos a la defensa del país: *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings o *Western Approaches* de Pat Jackson (1944) (Karney, 2003: 307). Sin embargo, a partir de 1944, con la guerra prácticamente resuelta a favor de los Aliados, la industria cinematográfica, especialmente en Hollywood, vuelve a los temas y las formas no bélicas, una vez más dislocando sus intereses.

Cualquier comentario sobre las relaciones entre el Cine y el Poder debe abordar la cuestión de la cinematografía estadounidense. Recordando siempre el cine nazi o soviético, no se puede olvidar que prácticamente desde sus comienzos las producciones de Hollywood han funcionado en una simbiosis específica con el gobierno de Washington. Cuando en 1915, en respuesta a las imágenes consideradas en la época como audaces (besos, escotes, contenidos contra las normas éticas o religiosas), el Tribunal Supremo de los EE. UU priva el cine del derecho de la libertad de expresión, las productoras se someten sin protestas a las voces críticas. Estas encuentran su paradigma en el *Código Hays* (o *Motion Picture Production Code*, en inglés), un conjunto de normas de censura que empieza a controlar la distribución de las películas en Hollywood, y los contenidos son clasificados como correctos según las normas humanas y divinas. El *Código* funciona entre 1930 y 1968 (Parkinson, 2012: 103) casi sin alteraciones, lo que confirma la fuerte intervención estatal en la industria y el temor tanto a la influencia negativa del cine en la sociedad como a las pérdidas financieras de las productoras.

La mencionada unión de la política con la industria cinematográfica estadounidense tiene su continuación evidente también después de la Segunda Guerra Mundial. Con la transformación de la URSS, partidaria de los Aliados en la lucha contra el fascismo, en el enemigo público número uno y tras el comienzo de la Guerra Fría, se desarrolla la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas. La comisión busca rastros de movimientos comunistas en la vida pública y privada de los estadounidenses, y el mundo cinematográfico no se libra de su mirada atenta. Los políticos preocupados con los contenidos “problemáticos” –películas demasiado realísticas con la imagen deprimente de la realidad de posguerra y, supuestamente,

marxistas en la interpretación final (Parkinson, 2012: 128)– crean, en 1948, la Lista Negra de Hollywood, con más de 100 nombres de la industria del entretenimiento, los alegados simpatizantes del comunismo. En efecto de las presiones tanto de Washington como de Wall Street, las personas cuyos nombres se encuentran en la Lista –en muchos casos sin pruebas evidentes– no pueden ser contratadas por los grandes estudios. Las productoras, haciendo cara a la crisis de la industria que poco a poco pierde el poder de competición con la televisión, y por miedo de las consecuencias de la posible desobediencia, aceptan las normas de la “caza de brujas”. Son numerosos los actores y escritores acusados: en la Lista aparece el actor afroamericano Canada Lee, el dramaturgo Arthur Miller o novelista y guionista Dalton Trumbo. Los estudios imponen una censura estricta que paraliza la vida cultural e intelectual; el mito de la fábrica de sueños es derrumbado por la influencia de la política a mediados de los años 60 (Parkinson, 2012: 128-129).

La sombra del macartismo y del puritanismo moral impuesto por el *Código Hays* pesa mucho en el cine estadounidense aún en las décadas posteriores. Por eso el cine de aventura de los años 70 del siglo XX, con las franquicias de *La guerra de las galaxias* o sobre Indiana Jones, entre otros, escapa intencionalmente de las cuestiones problemáticas como la violencia drástica o la erótica, para dirigirse a un público amplio, compuesto en gran parte por los jóvenes. Las características principales de las nuevas películas son acción dinámica, llena de giros imprevistos, efectos especiales espectaculares, elementos cómicos entrelazados en tramas que causan sensación, catastróficas o de ciencia ficción. Resulta interesante que, al mismo tiempo, las producciones siguen paso a paso a la política: el “Imperio del mal” galáctico³² o los retratos estereotipados de los nazis con los que se enfrenta el aventurero Indiana Jones se acomodaron bien también fuera de la pantalla.

Un complemento interesante en este panorama es la propuesta del cine histórico o patriótico estadounidense: una visión épica imponiendo un modo de entender el pasado como un drama. Las películas construyen emociones y relatan experiencias; representan grandes narraciones universales. Sin embargo, no evitan asociaciones directas o indirectas con la política. Sus personajes principales, héroes individualistas, sirven como símbolos – inequívocamente positivos en cualquier confrontación con el mal– del poder de los EE. UU en distintas dimensiones: política, militar, económica o tecnológica. Entre centenas de títulos de este tipo basta mencionar *Top Gun: Ídolos del aire* (Tony Scott, 1986) que promocionaba la

³² La doctrina de la política exterior del presidente Ronald Reagan en los 80, centrada en la lucha contra el comunismo –e, indirectamente, contra la URSS– aprovechó la expresión “el Imperio del mal” de la saga de George Lucas en referencia al Estado soviético.

Armada de los Estados Unidos; *Juego de Patriotas* (Phillip Noyce, 1992) sobre un ex agente de la CIA en lucha contra los terroristas del IRA o *Armageddon* (Michael Bay, 1998) en el que la NASA prepara una misión especial para salvar la humanidad de una catástrofe. Buenos ejemplos constituyen también las producciones de Steven Spielberg – *El color púrpura* (1986), *La lista de Schindler* (1993), *Salvar al soldado Ryan* (1998) *Múnich* (2005), entre otros– que no solo establecen una imagen de acontecimientos definida como oficial, sino que evocan episodios, personajes y momentos históricos olvidados o ignorados, de acuerdo con la línea deseada por Washington. Es un ejemplo muy claro del poder blando, *soft power*, concepto inventado por Joseph Nye, según el que la cultura consigue sustituir la fuerza militar o industrial (el *hardpower*) como medida diplomática eficaz (Martel 2012: 14-15).

En la era de las informaciones rápidas y al alcance de un clic, el cine se mantiene cercano a la política y al poder, especialmente en casos de las limitaciones de la libertad de la expresión o de la violencia real. Una comedia estadounidense *The Interview* (Seth Rogen y Evan Goldberg, 2014) provocó una grave crisis en las relaciones entre EE. UU. y la Corea del Norte en 2014³³. La película trata del supuesto asesinato del líder del país comunista, un hecho que el régimen coreano ha denunciado como una “producción terrorista”; teniendo en cuenta su bien arraigado antioccidentalismo feroz y la narrativa propagandística vigente –también en la cinematografía nacional³⁴– tal reacción no fue sorprendente. No obstante, la productora Sony fue víctima de un ataque organizado (y probablemente inspirado por el régimen totalitario) de ciberpiratas norte-coreanos que reveló la correspondencia electrónica de la empresa y otros datos confidenciales para impedir el estreno de la película, como destaca la investigación del FBI. El asunto dio origen a un debate no solo sobre la seguridad informática internacional, pero igualmente sobre la libertad de expresión y sus límites.

Otro caso significativo es la situación de la industria cinematográfica en Rusia. Al abrigo de la misión de renovación moral, iniciada por el ministro de Cultura, Vladimir Medinsky, la cinematografía actual del país parece evocar los peores fantasmas del pasado. Ha vuelto la censura, la aprobación final de los guiones por instancias apropiadas y la manipulación de la imagen del pasado³⁵, al mismo tiempo que los realizadores pierden la independencia financiera o incluso libertad, como Oleh Sentsov, un cineasta ucraniano, sentenciado a veinte

³³ Vea: Yan, H. y Ben Brumfield (2014) “North Korea lambasts U.S. over ‘The Interview’, says Obama is the ‘culprit’”, [en:] CNN World, 29.12.2014, <http://edition.cnn.com/2014/12/27/world/asia/north-korea-the-interview-reaction/index.html> [21.08.2019];

³⁴ Vea: Kim Jong-il (1989) *On the Art of the Cinema*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House.

³⁵ Gorlewska, P. (2017) “Szukając kina, które da się oglądać” [en:] *EKRANy*, 5 (39) 2017, Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej *EKRANy*, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego): 4-13.

años de prisión por supuesta actividad terrorista en Crimea tras la anexión rusa (Kruk 2018: 27-29). Se producen únicamente los títulos que tratan de los temas “encomendados” por el Ministerio de la Cultura, de acuerdo con la lista creada por los funcionarios. Apenas los títulos que transmiten una imagen positiva de Rusia pueden ser presentados y esto se refiere también a las producciones extranjeras: la distribución de la comedia satírica británica *La muerte de Stalin* (Armando Iannucci, 2017) estuvo prohibida en Rusia por “humillar la dignidad de la persona rusa (soviética)”³⁶.

En un contexto muy parecido funciona la industria cinematográfica en la República Popular China donde el Partido Comunista controla estrictamente tanto la cultura como los medios de comunicación. Una densa red de censores, policías y agentes especiales, subordinados al Ministerio de Propaganda –o sea, casi directamente al Partido– inspecciona todos los pasos de la producción creativa para detectar lo antes posible el empleo de temas tabú (el homosexualismo, la violencia, el islam, el Dalai Lama, la independencia de Taiwán, entre otros), la crítica más o menos disimulada de las acciones del gobierno (el famoso caso de la masacre de la plaza de Tiananmen) o de sus aliados (Rusia, Cuba, Venezuela), o una supuesta apología de la potencia enemiga (Japón, India). Incluso las obras ya realizadas o los artistas demasiado atrevidos tienen que tener en cuenta las posibles restricciones: estos son los ejemplos de la película *One second* (*Yi miao zhong*, 2019) de Zhang Yimou sobre la “revolución cultural” de 1966-1976, retirada en el último momento del concurso principal ya durante el festival de Berlín en 2019³⁷ o del director Ai Weiwei, vejado por su desenmascaramiento de la corrupción y de las negligencias del gobierno chino tras la serie de terremotos en Sichuan en 2008 (Kruk 2018: 28). Obviamente, las limitaciones son aplicadas también a las producciones extranjeras: su distribución está restringida tanto por la intención de condicionar el nivel de las influencias occidentales, como por el deseo de la protección del mercado interno, con las indispensables cuotas minoritarias para el cine de fuera de China (Martel 2012: 202-205).

Existe aún otro modelo, relativo a las imágenes de la sangrienta guerra civil siria que, dependiendo del lado desde el que se representen, desde el inicio del conflicto en 2011 representan perspectivas distintas. La oposición quiere mostrar con los reportajes y documentales publicados en Internet la verdadera cara del presidente Bashar al-Assad. Por su

³⁶ Bonet, P. (2018) “Prohibido reírse de Stalin” [en:] *El País*, 24.01.2018, https://elpais.com/internacional/2018/01/24/actualidad/1516814605_224442.html [11.07.2019]

³⁷ Qin, A. (2019) “Film Set in China’s Cultural Revolution Is Pulled From Berlin Festival” [en:] *The New York Times*, 13.02.2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/13/world/asia/zhang-yimou-berlin-film-festival.html> [21.08.2019]

vez, el gobierno emite comunicados manipuladores e ignora todas las acusaciones. Al lado de esta lucha siguen los documentales internacionales sobre la gehena de los civiles y el esfuerzo de los que intentan protegerles (mayoritariamente voluntarios), como *The White Helmets* (2016) de Orlando von Einsiedel, premiado con un Óscar del mejor cortometraje documental.

Como demuestran los casos mencionados, las relaciones entre el Cine y el Poder continúan en desarrollo continuo. En una realidad de globalización cultural que abarca al mismo tiempo los fenómenos tan contradictorios como la dominación de la industria de entretenimiento estadounidense o de su modelo general, y la creciente apropiación por la cultura estadounidense de varios elementos de las culturas locales (latinas o asiáticas, por ejemplo) (Martel 2012: 417), la propaganda parece funcionar en segundo plano, pero con intensidad invariable desde décadas. Al abrigo de procesos y técnicas refinados e inmersos en la dimensión cibernética, sus objetivos canalizados a través de las pantallas consiguen ser realizados con la misma –si no mayor– efectividad que hace un siglo.

2.3. Cine franquista y el salazarista: una mirada histórica

Para comprender bien la realidad de las cinematografías franquista y salazarista, hay que mirar hacia atrás y observar tanto las condiciones del nacimiento de las dos industrias como el estado del cine ibérico justo antes de los cambios políticos. Las influencias internacionales llegaban a España y Portugal de dos direcciones principales: Francia, de donde provenían los primeros aparatos cinematográficos, y EE. UU. cuyos modelos de producción, sistemas de estrellas o estudios establecieron el perfecto patrón industrial y comercial. Así, el crecimiento de nuevas cinematografías resulta, en gran parte, de la rivalidad entre los dos países creadores del Séptimo Arte.

En España, las primeras proyecciones cinematográficas tienen lugar en mayo de 1896 en Madrid. Son organizadas, independientemente (y probablemente), por un tal Boulade, un óptico francés delegado por los hermanos Lumière, y el húngaro Erwin Rousby, agente comercial de Robert William Paul, fabricante británico de proyectores cinematográficos. Hasta el final del año, la cámara se estrena en distintas localizaciones de todo el país, junto con algunas producciones nacionales: cortometrajes (por ejemplo, *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, supuestamente de Charles Kall, de 1896), imágenes, cenas típicas o actualidades de Madrid; la primera película española de ficción, *Riña en un café*, de Fructuós Gelabert, data probablemente de 1897. Sin embargo, el cine nacional no se desarrolla con gran ímpetu por causa de los

cambios sociales y transformaciones industriales, y el fenómeno nuevo aún despierta conflictos entre los tradicionalistas y progresistas (Gubern et al. 2010: 27). Por eso Cataluña, la región más industrializada y moderna del país, se convierte en el centro entusiasta del progreso de la cinematografía española: en Barcelona abren sus sedes las productoras nacionales (Films Barcelona en 1902, Hispano Films en 1906, Cuesta Films en 1905) y francesas, llegando también varios representantes de los estudios italianos. Así, el capital internacional y la afluencia de los técnicos experimentados ofrecen un impulso significativo a la producción local su profesionalismo y estabilidad. En nombres reconocidos se convierten, entre otros, Florian Rey, Francisco Elías Riquelme, Jacinto Benavente o Imperio Argentina. No obstante, la censura vigente y la resistencia moral de los espectadores, impulsada por la desconfianza eclesiástica, siguen obstaculizando el desarrollo de la industria durante casi una década en el resto del territorio español. La cinematografía consigue aprovechar su oportunidad y echar raíces de forma permanente solo con la transformación del mismo cine en un formato más atractivo (inspirado en las soluciones extranjeras, con guiones interesantes, historias próximas al público, nuevas tecnologías y estrellas nacionales) y la crisis del formato de la diversión teatral.

Las primeras proyecciones públicas en Portugal tienen lugar en Lisboa y Oporto ya en 1896, unos meses después del estreno español; es otra vez Erwin Rousby quien promueve la cámara británica por todo el continente europeo. Uno de los espectadores de Rousby es un floricultor, Aurélio da Paz dos Reis. Entusiasmado por la proyección, en poco tiempo consigue traer a su Oporto natal un aparato de los Lumière y organizar sesiones durante las que muestra películas de su autoría; sin embargo, ninguna de ellas ha sido encontrada hasta hoy (Costa 1978: 7). Tanto la inauguración como las proyecciones posteriores no despiertan mayor interés en el público y durante la década siguiente el cine no parece mucho más atractivo que una curiosidad. Simultáneamente, en otros países europeos, como Dinamarca, Italia o, obviamente, Francia, comienzan ya experimentos tecnológicos y artísticos, ofreciendo una base para la evolución posterior de las cinematografías respectivas.

La situación cambia un poco en 1909 con la constitución de la productora Portugália Film. La empresa de Manuel Cardoso y João Freire Correia realiza unos de los primeros filmes portugueses: documentales de Correia (*Batalha das Flores no Campo Grande* y *A Viagem da Família Real às Colónias*, probablemente de 1907) e historias de ficción, como *O Rapto de uma Actriz* (Lino Ferreira, 1907) o *Os crimes de Diogo Alves* (João Tavares, 1909). Un poco antes, en 1904 y 1906, abren los primeros cines –en Lisboa y Oporto, respectivamente– que intentan atraer más público con títulos extranjeros y las primeras realizaciones nacionales, producciones históricas y adaptaciones de la literatura portuguesa del siglo XVIII. Además, el

gobierno republicano pretende incorporar –sin resultados– las películas como herramienta educativa auxiliar. Sin embargo, solamente consigue aprovechar el potencial del cine con la participación de las tropas portuguesas en la Primera Guerra Mundial: se envía a las trincheras un equipo con cámaras para preparar materiales destinados a un público amplio. No obstante, según uno de los decretos del año 1917 que pone el estricto control estatal sobre los temas y contenidos bélicos, todo el material rodado tiene que pasar por las manos de la Censura (Cortes 1978: 17).

La primera productora grande en Portugal nace en 1918: es la Invicta Film de Alfredo Nunes de Matos. Su aparición propulsa toda la industria, especialmente en la capital, para recuperar el atraso en relación con la producción europea. Se invita a Portugal a varios extranjeros para operar el equipo, educar a los actores, desarrollar las competencias técnicas de los realizadores; son franceses, alemanes, italianos, británicos. En Lisboa y Oporto emerge la prensa especializada (*Cine Lisboa* y *Cinéfilo* en Lisboa, *Porto Cinematográfico* y *De Cinematografia* en Oporto), y aparecen las asociaciones cinematográficas, con el primer cineclub fundado en 1924 en Oporto, la Asociación de los Amigos del Cine (*Associação dos Amigos do Cinema*) (Cortes 1978: 53).

Las décadas de los 20 y 30 en la Península Ibérica llevan consigo cambios relevantes al nivel cultural, cinematográfico. Las producciones nacionales encuentran su público y la industria ya con más ánimo adopta novedades tecnológicas foráneas, como, por ejemplo, el sonido sincronizado. Sin embargo, los golpes de Estado de los años 20 inician modificaciones sustanciales de las industrias que pasan de manos privadas a ser posesión del Estado. Además, crecen las restricciones de las libertades democráticas y el carácter de la censura se intensifica, tanto por las razones consideradas como morales, como políticas o sociales; se prohíbe, por ejemplo, mostrar imágenes de los huelguistas y revolucionarios, con el objetivo de evitar posibles alborotos.

La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) es un periodo de lucha por la defensa de la producción nacional contra el declive. Con el surgimiento de la Segunda República renacen las esperanzas, pero, una vez más, el gobierno no consigue presentar un plan congruente de desarrollo de la industria. Las decisiones más importantes son la descentralización de la censura, nuevos impuestos y ciertas regulaciones de la importación de las películas (Gubern et al. 2010: 124). Así, el cine no se enfrenta directamente con la administración republicana y se desarrollan distintas iniciativas privadas, como la Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA) o los experimentos surrealistas de Luís Buñuel, con su película emblemática, *El perro andaluz*, de 1929, a la cabeza de la lista. En las ciudades, poco a poco el “séptimo arte”

logra convertirse en un pasatiempo popular. Crece un subgénero típico, las españoladas –títulos basados en estereotipos sobre los españoles y su carácter, enfocados en la realidad andaluza modélica–, cuyo auge llegará en las décadas siguientes. Las producciones extranjeras, que dominan en las salas gracias a su atracción técnica, muestran un estilo de vida y costumbres nuevos, seductores, desplazando a un segundo plano las cuestiones de la turbulenta política nacional (Báez y Pérez de Tudela, 2012: 97-155).

Con el estallo de la Guerra Civil, la cinematografía nacional apuesta –o parece forzada a hacerlo– por el discurso de propaganda. El cine es aprovechado por ambos lados del conflicto para construir versiones propias de la realidad. El discurso cinematográfico del bando republicano se presenta como amplio y diversificado. Los títulos son producidos por grupos marxistas, anarquistas y representantes del gobierno en los estudios de Madrid y Barcelona, controlados por los republicanos prácticamente hasta el final de la guerra. La producción nacionalista obtiene el apoyo de Berlín, Roma y Lisboa que ofrecen recursos tanto tecnológicos como humanos. Se introducen rápidamente las estructuras para controlar y proteger la cinematografía (Gubern et al., 2010: 164-165). Todavía en noviembre de 1936, los franquistas abren la Oficina de Prensa y Propaganda, convertida en 1938 en el Departamento Nacional de Cinematografía y finalmente transformada en Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro en 1941; solo hasta 1951, la dirección de la entidad pasará por los departamentos estatales de Comercio e Industria, Gobierno, y la Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional.

En 1939 el nuevo régimen restablece la censura, pero en una posición mucho más fuerte que en los años 20. El Estado admite concesiones para filmaciones y exhibiciones, e introduce el derecho a sugerir modificaciones cortes, remontajes consideradas como indispensables. Aparece la supervisión de los guiones y se inicia la categorización de las producciones según los grupos etarios. Además, las producciones extranjeras obtienen el doblaje español obligatorio, lo que permite modificar los diálogos. (Gubern et al., 2010: 189-201).

En este ambiente restrictivo crece la productora de cabecera del franquismo, la CIFESA. Sus estudios imitan ideas de Hollywood –el sistema de estrellato, las grandes producciones– y prevalecen en las realizaciones como filmes históricos y comedias al estilo de las españoladas. Los títulos presentan una imagen idílica de la España franquista, sin embargo, ni condiciones internas ni externas facilitan el progreso cultural: la situación económica del país de la posguerra, la Segunda Guerra Mundial y el aislamiento posterior del Estado franquista bloquean varios caminos de avance.

Solo con la apertura del país y el regreso a la escena política internacional, a finales de los 50, se crea algún espacio para producciones ambiciosas y alejadas de las exigencias estatales. En *Muerte de un ciclista* (1955) Juan Antonio Bardem se inspira en el neorrealismo italiano. Luis Buñuel con *Viridiana* (1961) triunfa en Cannes y escandaliza España. Carlos Saura descubre y destaca fracturas en la imagen pulida del franquismo en *La caza* (1966) y *Cria cuervos* (1976) (Benet, 2012: 280-283). Obviamente, la industria nacionalizada continúa a producir películas de acuerdo con las normas propagandísticas, títulos de diversión, sin ambiciones temáticas ni artísticas.

El general Franco es un gran cinéfilo y asiste regularmente a sesiones privadas en su residencia. Esta pasión lo convierte incluso en guionista: su novela *Raza. Anecdotario para el guion de una película* da origen a un largometraje dirigido por José Luis Sáenz de Heredia en 1942. La adaptación reúne las bases ideológicas del franquismo: las generaciones siguientes de la familia Churruca viven en profunda simbiosis con la historia española, defendiendo la patria tanto al lado de la monarquía en el fatídico año 1898, como en las filas de los nacionalistas en 1936. La película tuvo dos versiones: la de 1950, con el título alterado (*Espíritu de una raza*), contiene diálogos modificados y cortes significativos para disimular los contenidos obviamente fascistas, impensables en la realidad después de la Segunda Guerra Mundial (Sánchez-Biosca, 2006: 116-127).

Como otra herramienta ideológica destaca el *Noticiario Cinematográfico Español* (NO-DO). Inspirado en los formatos italiano y alemán, responde directamente a las necesidades del régimen: es el único noticiario mostrado en los cines nacionales y una producción con monopolio para obtener y reunir imágenes con funciones informativas. Su exhibición obligatoria ante cada proyección subraya el carácter político del proyecto que crea una sola corriente oficial de información, muy fácil de manipular. El NO-DO se concentra en las actualidades españolas, noticias breves o curiosidades internacionales, y tiene amplia variedad temática (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 79-82). En efecto, gana una posición fundamental en la realidad cinematográfica nacional: su exhibición es obligatoria hasta 1976 (y opcional por aún cinco años), lo que se traduce en 4016 ediciones en total (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 163), acompañadas por otras revistas y ediciones para el extranjero, por ejemplo, el *Noticiario NO-DO para Portugal*³⁸.

En Portugal, la primera medida directa de protección de la industria es la llamada “Ley de los Cien Metros” (el decreto 13564 de 6 de mayo de 1927): una legislación que obliga a

³⁸ Producido entre 1949 y 1977, con 1500 episodios (Tranche y Sánchez-Biosca 2006: 172).

preceder cada sesión por una película portuguesa de, por lo menos, cien metros de cinta. El objetivo es fomentar la industria nacional, pero la eficacia de la norma despierta dudas, principalmente por causa de la cualidad de los materiales mostrados, muy a menudo cortados, sin buena imagen o sonido (Piçarra 2006: 38). Sin embargo, con la disminución de las tensiones políticas, el cine portugués parece tomar nuevas fuerzas. Los cambios cualitativos marcan dos obras de Leitão de Barros: *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), un cortometraje documental sobre la vida y las tradiciones de los pescadores de la costa central, y el primer título sonoro luso, *A Severa* (1931), sobre la legendaria fadista. Un nuevo camino abre también el documental poético de Manoel de Oliveira, *Douro, Faina Fluvial* (1931), sobre la ribera de Oporto; la película fue muy bien valorada en el extranjero, mientras que en Portugal encontró una crítica (o incomprensión) fuerte.

El creciente interés por parte de los espectadores, los artículos entusiastas en la prensa especializada y un ambiente político favorable animan toda la industria cinematográfica, principalmente gracias al empeño ferviente del primer director del SPN, António Ferro. El concepto, construido según el ejemplo italiano del Instituto fascista de cultura (*Istituto fascista di cultura*), apareció durante una entrevista entre Ferro y Salazar: la misión del SPN sería la promoción nacional e internacional del arte y de la cultura portuguesas (Piçarra 2006: 81). Como resultado, el cine se convierte en una herramienta funcional para el Estado Novo, incluso en la realidad frágil de la industria lusa. Ferro, inspirado en su juventud por el modernismo y partidario de los movimientos fascistas y autoritarios³⁹, ve en el cine un instrumento práctico de la ideología moderna, capaz de construir realidades y vidas. Consciente del estado de la industria cinematográfica nacional, dedica mucha atención al proyecto de reposición del cine luso, conforme la estética fascista y la “Política del Espíritu”. Este último concepto pretende responder a la necesidad de la belleza, sentida por los portugueses, pero amenazada por los vicios y la amoralidad de la época, tal como “a morte do homem, a sua decomposição”⁴⁰ (Ferro A., 1935-38: 24). La cultura portuguesa y el cine deben estar orientados al buen gusto: su responsabilidad es formar espíritus sanos en el pueblo y devolver el honor a la cultura nacional, basándose en las tradiciones lúdicas de las épocas de la grandeza histórica del país y en la moralidad cristiana. En cambio, el régimen ofrecería apoyo financiero a los cineastas y condiciones adecuadas para su trabajo; por eso, en 1932 nace la Compañía Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangilm (*Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangilm*).

³⁹ Ferro publicó en 1927 un conjunto de reportajes sobre los países fascistas y entrevistas con Mussolini, Primo de Rivera e Kemal Atatürk, titulado *Viagem à volta das ditaduras*.

⁴⁰ “la muerte del hombre, su descomposición”.

Ferro quiere también aumentar el número de las salas de cine y promocionar géneros y producciones “prácticas”, como biografías, adaptaciones de la literatura nacional o películas históricas; lo opuesto del “cancro do cinema nacional [...] onde se procura fazer espírito com a matéria com o que há de mais inferior na nossa mentalidade⁴¹” (Ferro A., 1950: 64), como llamó varias veces la comedia.

La realidad portuguesa resulta decepcionante, confrontada con las suposiciones propagandísticas de Ferro. En los años 30 en Portugal triunfa la comedia y los esfuerzos para interesar al público por los contenidos propagandísticos o ideologizados fracasan. La “comédia à portuguesa”, representada por los títulos como *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933), *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937), *Aldeia da Roupa Branca* (Chianca de Garcia, 1939), *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), *O Leão da Estrela* (Arthur Duarte, 1947), interesa mucho más al público que las tentativas no logradas del cine “político”. Las comedias construyen una imagen ligera de la sociedad que sabe reírse de sí misma, consciente de sus imperfecciones. Aparecen en ellas las estrellas favoritas —por ejemplo, Beatriz Costa o Vasco Santana— conocidas del teatro popular y asociadas directamente con el entretenimiento sencillo.

El cine políticamente involucrado, producido con el apoyo del SPN, aprovecha temas y asuntos prácticamente ajenos a la sociedad (Piçarra, 2006: 94). *A Revolução de Maio* (1937) intenta criticar el comunismo a través de una historia de amor. *Feitiço do Império* (1940) propone un elogio del Portugal salazarista visto como potencia civilizadora en las colonias africanas. Ambos títulos mencionados son realizaciones de António Lopes Ribeiro, también reconocido guionista. *Ala-Arriba!* (1942) de Leitão de Barros aprovecha los motivos populares: una historia sobre los pescadores de una pequeña comunidad norteña reúne elementos de una historia de ficción y de un documental. *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, mezcla los motivos ideológicos e históricos, como la campaña histórica de Mouzinho de Albuquerque en Mozambique⁴².

El nombre de Lopes Ribeiro representa uno de los proyectos cinematográficos más prestigiosos del SPN, el *Jornal Português (JP)*. Al igual que en otros países fascistas, pero con exhibición no obligatoria, este noticiario mensual es producido por la Sociedad Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (*Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas*)

⁴¹ “cáncer del cine nacional [...] donde se busca hacer espíritu con la materia con lo más inferior que hay en nuestra mentalidad”.

⁴² Durante las campañas de África (1894-1895) Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque ganó fama con la captura del último imperador tribal que se había rebelado contra los portugueses, Ngungunhane.

entre 1938 e 1951. Por causa de los elevados costes de producción tiene solamente 95 episodios y seis ediciones especiales; el mismo Salazar, completamente desinteresado por el cine, considera el proyecto demasiado caro (Piçarra, 2006: 38). Cada episodio fue supervisado por la Censura: el objetivo de la serie era relacionar los acontecimientos más importantes desde el punto de vista nacional (por ejemplo, las Conmemoraciones del Centenario Duplo en 1940⁴³) e internacional (la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, entre otros), pero, construir un discurso dominado por la *portugalidade* perfecta (Piçarra, 2006: 119). Por causa de los costes de financiación, irregularidades en los estrenos de los reportajes actuales y problemas con la distribución en la provincia, el *JP* no trae los efectos esperados. Así, en la perspectiva final, la contribución de Ferro y del SPN falla tanto al nivel de las nuevas producciones como en el caso de las estadísticas de audiencia: basta mencionar que, en 1955, el año conocido como el “año cero”, en Portugal no se produce ninguna película nacional.

Los cineclubes –el primer fundado en Oporto en 1945– y su lucha por la independencia intelectual culminan en una nueva ola de realizadores audaces y ambiciosos. Paulo Rocha (*Os Verdes Anos*, 1963), Ernesto de Sousa (*Dom Roberto*, 1962) o António da Cunha Telles (*O Cerco*, 1970) son algunos de estos jóvenes que durante sus becas artísticas en Francia se inspiran en la *Nouvelle Vague* y en el neorrealismo italiano (António, s/d: 6). Sus experimentos cinematográficos crean el Nuevo Cine Portugués (*Novo Cinema Português*), mostrando lo contrario a la imagen inmaculada del Estado Novo. Incluso la creación en 1948 del primer sistema de financiación oficial de la producción portuguesa, el *Fundo do Cinema Nacional*, con una tasa sobre los rendimientos de las exhibiciones, no consigue detener el cambio radical, catalizado por la caída del salazarismo (Torgal, 2011: 307-309).

Los cambios regimentales de la mitad de los años 70 tanto desnudan las debilidades de las cinematografías nacionales como impulsan sus reformas. En España, el fermento cultural en los últimos años del franquismo y los primeros de la Transición da lugar a la Movida, un amplio movimiento contracultural de la capital, que en el cine se manifiesta en la apertura a los temas ignorados o escondidos por el franquismo, como la sexualidad o la droga, historias excepcionales de personajes marginales o la característica escenografía de la urbe nocturna, con las primeras obras de Pedro Almodóvar, Fernando Trueba o Iván Zulueta. Por su lado, en el país vecino las transformaciones iniciales son menos llamativas. La atención de los realizadores

⁴³ Diferentes acontecimientos organizados en Portugal en 1940 con el nombre común de las Conmemoraciones del Centenario Duplo (*Comemorações do Duplo Centenário*) se referían a la fundación de la Nacionalidad Portuguesa (1140), la Restauración de la Independencia (1640) y la consolidación del Estado Nuevo. La Gran Exposición del Mundo Portugués (*Grande Exposição do Mundo Português*) en Lisboa fue su celebración máxima.

se centra en las películas documentales y en el cine militante o de intervención, sobre los asuntos hasta el momento abandonados, al igual que en España; los ejemplos son *Lisboa, o direito à cidade* de Eduardo Geda (1974), *Terra de Pão, Terra de Luta* de José Nascimento (1977) o *Bom Povo Português* de Rui Simões (1980). En la corriente se inscriben varias cooperativas e iniciativas colectivistas nuevas, que realizan sus trabajos originales, como, por ejemplo, el Sindicato de Trabajadores de la Actividad Cinematográfica (*Sindicato de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica*) con *As Armas e o Povo* (1975) sobre los primeros días de la Revolución de Abril.

Una mirada comparativa coloca las cinematografías ibéricas en una posición especialmente interesante. Aunque, por las razones políticas y económicas, las dos hayan permanecido en gran parte fuera de la competición internacional, al mismo tiempo han conseguido aplicar más tarde nuevas soluciones y tendencias para atraer la atención del público nacional. El cine español, a pesar de la herencia del pasado devastadora y divisora, mantiene su carácter dinámico y aperturista, al contrario del homólogo portugués que apuesta por el cine de autor, de cámara y experimental, manteniéndose al margen del cine *mainstream*. Sin embargo, la politización del cine en todas sus dimensiones, tal como ocurrió con otros aspectos de la vida de los españoles y portugueses durante el franquismo y salazarismo, no parece aún un tema cerrado desde el punto de vista científico.

III El deporte y cultura popular

3.1. El deporte moderno: panorama internacional

Cualquier intento de presentación de la historia del deporte en un panorama global –al igual que ocurre en el caso de la historia del cine– tiene que acabar con un fracaso. La cinematografía cuenta con un poco más de un siglo de sucesos que abarcan todos los continentes, pero es que la actividad física le acompaña al hombre desde los tiempos prehistóricos. Así, la abundancia de datos y hechos relacionados con el deporte condena cualquier tipo de análisis a un mejor o peor sesgo y al reduccionismo. La consciencia de tal limitación, así como la necesidad de establecer ciertos márgenes metodológicos, permiten concentrarse en nombres, acontecimientos o fenómenos verdaderamente cruciales para la perspectiva teórica en estudio, es decir, al deporte moderno.

A semejanza del séptimo arte, el deporte rápidamente encuentra su posición como pasatiempo popular al final del siglo XIX y Gran Bretaña se convierte en su cuna. Sin embargo, gran importancia para la divulgación del ejercicio tiene no solo el desarrollo del concepto de tiempo libre. Con la ascendente consciencia del significado de la higiene y de la protección de la salud, ya en la primera mitad del siglo XIX los pedagogos británicos comienzan a introducir la actividad física en los programas educativos de los institutos privados. Los deportes populares de la época –el cricket, el boxeo, las corridas o el remo, entre otros– ayudan, según los educadores, en el desarrollo tanto de la condición física como de caracteres y cualidades como el sentido de cooperación, la creatividad o la paciencia, entre muchas otras. Poco después, el deporte comienza a surgir como una forma de ocio en las regiones y ciudades industrializadas, entre los obreros incitados por los propietarios de fábricas y grandes empresas industriales; el compromiso permite controlarlos mejor a los trabajadores, prevenir su implicación en asuntos –políticos– considerados peligrosos o inadecuados.

También en otros países aparecen movimientos y fenómenos que empujan el desarrollo del deporte en nuevas direcciones. En la Europa Central de principios del siglo XX mucha popularidad ganan los grupos (sindicatos) gimnásticos y asociaciones de tiro. Esta forma de actividad –representada por los movimientos Orel o Sokol– atrae a los jóvenes checos, polacos o eslovenos porque aparte del entrenamiento del cuerpo ofrece varios aspectos de educación cívica o incluso paramilitar, y proporciona una oportunidad de identificación local o étnica muy clara. Para las naciones que en ese momento no poseían su propio estado, semejante tipo de asociacionismo permite eludir las prohibiciones estrictas de los países invasores y, bajo

el abrigo de la actividad física, organizarse para la posible lucha por la independencia en el futuro.

A cierta distancia de los acontecimientos en el continente europeo el deporte constituye su posición en EE. UU. La herencia de los colonialistas británicos –el individualismo firmemente arraigado, la diversidad étnica de la sociedad o la extensión territorial que dificulta la uniformidad organizacional (Lipoński 2012: 527)– son visibles, pero los deportes que triunfan en la sociedad estadounidense difieren de los populares en Europa. De las modificaciones del *rugby* inglés nace el fútbol americano, casi totalmente ignorado en el Viejo Mundo. De diferentes juegos de balón proviene el béisbol, otro fenómeno de popularidad en América. A la conciencia pública entran ya en los inicios del siglo XX varios boxeadores estadounidenses que dominan a nivel mundial, ensombreciendo a otros representantes de este deporte. Además, en las universidades norteamericanas crecen también el baloncesto y el voleibol, propuestas dirigidas directamente a los jóvenes.

En ese ambiente complejo la figura clave cuyo trabajo ha marcado y transformado profundamente el deporte es Pierre Fredy de Coubertin (1863-1937). Este francés, conocido como fundador de los Juegos Olímpicos (JJ.OO.) modernos y del pentatlón actual, propuso una vuelta a las raíces del deporte cuando los descubrimientos arqueológicos en los años 70 del siglo XIX (excavaciones de Heinrich Schliemann en Troya y de Ernst Curtius en Olimpia) encendían la imaginación de los contemporáneos. La idea audaz ha sobrevivido hasta hoy, con los JJ.OO. siendo el acontecimiento deportivo –y mediático– más grande a nivel mundial, desde sus principios funcionando como un punto de referencia para otras iniciativas deportivas.

El barón de Coubertin no fue ni el único ni tampoco el primero en sus intentos de renovar la idea de competencia conocida ya en la Antigüedad⁴⁴. No obstante, su propuesta tiene características únicas que la distinguen de otros proyectos más o menos avanzados. Comenzando por la fundación del Comité Olímpico Internacional (COI) durante el I Congreso Olímpico en 1894 en París, de Coubertin invita a sus juegos a todas las naciones (“todos los juegos son para todos”, fr. *tous les sports sont pour tous*), y a los deportistas no profesionales; la profesionalidad en el sentido actual en ese momento prácticamente no existe. Así, propulsa la internacionalización del deporte, de acuerdo con una propuesta de creación de un espacio de

⁴⁴ En 1859 y 1899 se llevan a cabo en la Grecia ya independiente cuatro ediciones de los Juegos panhelénicos, pensados como un elemento constructivo de la nueva identidad de la nación liberada. En Gran Bretaña el interés por el deporte y por la historia conduce a la organización de los Juegos Olímpicos de Wenlock (Lipoński 2012: 466-471).

acuerdo y unidad para todos los participantes, una idea original en la época (Lipoński 2012: 476).

Los primeros JJ.OO. tienen lugar en Atenas en 1896. Sus participantes, de trece nacionalidades, concurren en nueve modalidades deportivas: atletismo, ciclismo, esgrima, gimnasia, halterofilia, tiro, natación, tenis y lucha. Especialmente para los primeros Juegos se crea el mítico maratón olímpico⁴⁵, ganado en esa ocasión por un griego (Rodríguez López 2008: 213). Sin embargo, el éxito del evento y sus ediciones posteriores cada vez más desarrolladas –y ya con la rotación geográfica– no reflejan plenamente la visión del barón de Coubertin. El francés se oponía fuertemente a la participación femenina y expresaba opiniones racistas sobre los indígenas y deportistas de razas diferentes a la blanca.

Con la aparición de un nuevo tipo de acontecimiento deportivo, mundial e inclusivo, a pesar de la resistencia de algunos de los activistas olímpicos, cambia el modelo de atleta. La actividad física con su ideal igualitario –sin mirar la posición económica o comunitaria de sus participantes– empuja al activismo en distintos círculos sociales. Las mujeres por primera vez concurren a los Juegos ya en 1900 en París⁴⁶. La aparición en la escena deportiva de las etnias marginadas o los países nuevos, la representación tanto de sus asuntos como de estados recién renovados ofrece una oportunidad de dar más voz a los problemas silenciados e incómodos, como discriminación, violencia o desigualdades financieras. La incorporación consciente de los deportistas con discapacidades (físicas, mentales, sensoriales) y el desarrollo del movimiento paralímpico –los Juegos Paralímpicos son organizados en paralelo a los JJ.OO. desde 1960– aumenta la consciencia sobre las dificultades a las que estos tienen que enfrentarse no solo en la pista (Lipoński 2012: 668-672).

Un poco en paralelo a estas cuestiones, con la misma intensidad, se desarrolla el debate sobre la profesionalización de los atletas, su rivalidad con los no profesionales y la propia definición de quién es deportista. Mayoritariamente no admitidos en los Juegos hasta 1991 –cuando el COI suprime de la Carta Olímpica⁴⁷ el artículo sobre la condición del amateurismo–, los profesionales forman parte del panorama moderno desde los inicios del movimiento olímpico; los esgrimistas profesionales participan en un torneo organizado con motivo de los JJ.OO. en 1896. Con el desarrollo de los medios de comunicación y la comercialización del

⁴⁵ La carrera en la que se recorren 42,195 km fue ideada para conmemorar el mito de un soldado Filípides quien, como se supone, en el año 490 a. C. corrió el camino de Maratón a Atenas donde cayó muerto de fatiga tras anunciar la victoria griega sobre los persas.

⁴⁶ La primera campeona olímpica fue la británica Charlotte Reinagle Cooper (1870-1966), tenista titulada, y en París vencedora de la final femenina y del doble mixto.

⁴⁷ La Carta Olímpica es un código de funcionamiento del COI, que especifica también las normas organizativas de los JJ.OO.

deporte el nuevo concepto de la profesión arraiga en la conciencia popular y les convence tanto a los directivos como a los aficionados. Sin embargo, la democratización del deporte contribuye principalmente a la popularización de la actividad física de los *amateurs*; como dice una de las máximas, atribuida popularmente a de Coubertin, “lo más importante del deporte no es ganar, sino participar”. Así, eligiendo cualquier modalidad, cada uno puede convertirse en deportista gracias a su compromiso o voluntad, independientemente de la edad, el sexo o el estado físico: desde los niños jugando al balompié en las clases de Educación Física, pasando por los participantes de un curso de esquí, hasta los corredores de los fines de semana. La actividad física puede ser tratada como una moda cuyas manifestaciones cambian con el tiempo y las tendencias de otros campos. A menudo no requiere grandes gastos, equipos ni éxitos espectaculares, aunque el ambiente mercantil creado por el negocio de diversos accesorios deportivos –de la ropa a los dispositivos electrónicos para controlar los resultados logrados– pruebe lo contrario.

Poco a poco, el deporte se democratiza. De los jardines privados sale a la calle, ya no pertenece únicamente a los círculos aristocráticos, privilegiados. Emerge en el espacio público: las gradas de estadios, las pistas se transforman en lugares de encuentro, integración, entretenimiento, incluso de interés turístico. Los aficionados ganan un escenario para expresar entusiasmo hacia su atleta o equipo preferido y fomentar su propia actividad, un hecho que, sumado al cambio del estatus del deportista, parece otra transformación significativa en el modo de valorar el deporte moderno. Los hinchas y los deportistas funcionan en una simbiosis estricta. Las victorias en la cancha son propulsadas en gran parte por el apoyo del público, que tiene el poder de subir a un pedestal o hacer caer de él. A los grandes en la historia del deporte les siguen miles de simpatizantes que, a su manera, viven las victorias, derrotas y rivalidades, y no solo en el aspecto deportivo. Con la creciente exposición mediática de las estrellas de la actividad física, la supuesta distancia entre los dos grupos desaparece, y las redes sociales que definen el siglo XXI prácticamente la borran: entre las personas o entidades con más seguidores en el Instagram o en el Facebook se encuentran los futbolistas y clubes de fútbol⁴⁸.

Un aporte significativo a la realidad la tienen, igualmente, la presión del éxito –omnipresente en la vida cotidiana– y la monetización de las conquistas. Así, una carrera triunfal puede venderlo todo, satisfaciendo al mismo tiempo la curiosidad de los hinchas y las cuentas

⁴⁸ Vea: Clement, J. (2019) “Most liked Facebook page 2019”, [en:] Statista, 2.09.2019, <https://www.statista.com/statistics/269304/international-brands-on-facebook-by-number-of-fans/> [29.10.2019]; Clement, J. (2019) “Instagram accounts with the most followers worldwide 2019”, [en:] Statista, 2.09.2019 <https://www.statista.com/statistics/421169/most-followers-instagram/> [29.10.2019].

bancarias de los patrocinadores. De esta manera, los detalles sobre la vida privada de los ídolos resultan tan interesantes como los resultados obtenidos. Un buen ejemplo de esta vinculación es el caso de Tiger Woods, uno de los mejores golfistas de la historia. Los problemas familiares provocados por las infidelidades del jugador estadounidense, hechos públicos en 2009, empañaron gravemente su imagen perfecta a los ojos de los aficionados. Llevaron también a la ruptura de varios de sus millonarios contratos publicitarios: nadie quería vincular sus productos a un carácter negativo⁴⁹.

Con el creciente interés por las distintas modalidades se observa un gran fomento de los medios de comunicación, que reconocen el potencial comercial de las noticias deportivas. Poco a poco, las relaciones simples, informaciones cortas para cumplir con el deber informativo evolucionan para convertirse en temas de primer plano, publicaciones y coberturas exclusivas; obviamente para satisfacción de los aficionados. Hoy en día, con el acceso ilimitado a la Internet, las noticias sobre cualquier deporte están al alcance de un clic, siempre disponibles y actuales. No obstante, ha sido el desarrollo de los medios tradicionales –prensa, radio, televisión– la que ha tenido su contribución innegable en el aumento del atractivo del deporte.

Los periódicos que, en las últimas décadas del siglo XIX, constituyen una fuente primordial de información masiva, se involucran en la organización y el patrocinio de los eventos deportivos para concitar más la atención de los lectores. Los casos más relevantes para la historia del deporte parecen relacionados con el ciclismo: en la época de la dominación del texto escrito esta modalidad entró en una relación muy especial con la prensa. Las crónicas cuentan las horas de competición que ocurren fuera del alcance de la mayoría de los aficionados. Así, para mantener su atención, no dudan en especular, imaginar acontecimientos posibles, destacar o depreciar pormenores dramáticos y episodios heroicos (Moore 2018: 257-258). Este ambiente de conjeturas descrito con lenguaje literario, a veces muy poético y emocional, interesa e incita a actuar. Aprovechando la popularidad del ciclismo, en 1903 los editores de *L'Auto* francés –antecesor del reconocido *L'Équipe*– organizan la primera edición de una competición ciclista por etapas en Francia, el Tour de France, que se convertirá en la carrera más significativa de este tipo. La italiana *La Gazzetta dello Sport* imita el concepto francés –nacido igualmente en medio de la rivalidad con otros títulos deportivos– y en 1909 impulsa el

⁴⁹ Vea: Hernandez, H. (2017) “The downfall of Tiger Woods: A look back at when it all started to unravel”, [en:] Sporting News, 30.05.2017, <https://www.sportingnews.com/us/golf/news/tiger-woods-arrest-dui-back-injury-affair-elin-nordegren-lindsey-vonn-career-majors-pga-tour/1xtp4wqx6ghl21ubnlwz1rnxiu> [29.10.2019]; Rishe, P. (2019) “Tiger Woods, Nike and MeToo: How a decade impacted the existence of an iconic partnership”, [en:] Forbes, 15.04.2019, <https://www.forbes.com/sites/prishe/2019/04/15/tiger-woods-nike-and-metoo-how-a-decade-impacted-the-existence-of-an-iconic-partnerships/#295a4f595896> [29.10.2019].

Giro de Italia. Es interesante que, en ambos casos, el color del maillot que lleva el líder de la carrera, tanto en aquella época como hoy, proviene del color del papel en el que se imprimía el periódico, amarillo para el Tour y rosa para el Giro; una influencia dictada por la práctica y las necesidades publicitarias que se ha convertido en tradición.

Con la difusión internacional de la radio en los años 20 y 30 del siglo XX y con la posibilidad de perfeccionar las relaciones a través de los contenidos auditivos, en la realidad deportiva aparece la innovadora cobertura en vivo. La falta de la imagen parece no molestar a los oyentes: otra vez, el estilo animado de los locutores permite atraer multitudes de oyentes y despertar las fantasías de los aficionados que, por primera vez, tienen la oportunidad de seguir al mismo tiempo varios estadios, sean cuadriláteros o campos de fútbol. De este modo, con la aparición de transistores portátiles, en una figura común en las gradas de balompié se convierte el aficionado pegado a un pequeño aparato, siguiendo los acontecimientos de otros estadios.

Sin embargo, la gran revolución llega con las transmisiones televisivas, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, cuando los receptores empiezan a convertirse en dispositivos imprescindibles en varios hogares. Relatos y narraciones ganan el aspecto visual con el que es posible sumergirse en la rivalidad a una escala comparable con la participación directa, si no mejor. La evolución de las soluciones técnicas, adoptadas directamente del cine –repeticiones, cámara lenta– y, más tarde, los recursos como ojo de halcón⁵⁰ en tenis o el videoarbitraje⁵¹ en fútbol, adaptados como soluciones oficiales, parecen incluso favorecer a los telespectadores, que disponen de medios para captar detalles invisibles desde las gradas. La evolución en la calidad de las emisiones –tanto respecto a la imagen como al sonido– garantiza a la televisión altos índices de audiencia, pero no consigue amenazar los números de asistencia a los estadios. Las primeras transmisiones universales en directo de los JJ.OO. en Roma de 1960 han dado un paso significativo a la construcción efectiva de la imagen moderna del deporte. Sin embargo, la magia del legado olímpico parece insuficiente en la actualidad, con los índices de audiencia en descenso, a pesar de los altos presupuestos y las novedades tecnológicas, y con los costes desorbitados de los derechos televisivos, cifrados en miles de millones euros.

La mediatización incuestionable del deporte es un proceso imposible de frenar o parar: la información rápida parece moldea la existencia humana en múltiples aspectos. Un caso

⁵⁰ El ojo de halcón (ing. *Hawk-eye*) es una herramienta usada en diversos deportes de balón para seguir la trayectoria de la bola, generando imágenes de su comportamiento en la arena de juego a partir de varios datos reunidos durante el juego.

⁵¹ El árbitro asistente de video (ing. *Video Assistant Referee, VAR*) es un juez de video que durante el partido observa la retransmisión televisiva para poder comunicarse con el árbitro principal y verificar sus decisiones en las jugadas polémicas.

análogo se revela mediante la observación de los procesos de politización o ideologización de la actividad física. Hay varias asociaciones inmediatas con los regímenes que aprovechaban deportes para fines propios, con el objetivo principal de construir una identidad nacional nueva: un modelo de hombre fuerte y vital, dedicado plenamente al servicio nacional. No obstante, la relación estrecha entre los sistemas antidemocráticos y el deporte no debería ser considerada como exclusiva. Después de la Primera Guerra Mundial no se les permite a los deportistas alemanes participar en los Juegos hasta 1928, transfiriendo alguna parte de responsabilidad por haber provocado el conflicto a los atletas; esta decisión es tratada como extensión de los acuerdos del Tratado de Versalles.

Los regímenes fascistas y autoritarios en la primera mitad del siglo XX siguen el ejemplo mussoliniano, es decir, una ideología construida en torno al carisma del líder político (y militar), las reminiscencias del pasado glorioso y una exhibición de poderío físico. En un arquetipo de la alianza del deporte con la doctrina se transforma la ideología del Tercer Reich, que, tras ciertas vacilaciones, hace de la actividad física uno de los pilares del desarrollo y de la protección de la raza aria. El cuerpo gana el estatus de herramienta militar para controlar el mundo: el entrenamiento –especialmente la gimnasia y el atletismo– y la higiene corporal avanzan al rango de obligaciones de los alemanes, independientemente de su edad o sexo. En la encarnación viva de tal política se convierten los JJ.OO. de 1936 en Berlín, saturados más bien de símbolos estatales (esvásticas, saludos romanos, etc.) que deportivos. Inmortalizado por la película *Olympia* de Leni Riefenstahl, el acontecimiento tiene un objetivo: demostrar, a través de la propaganda insolente, resultados y la arquitectura monumental de los estadios, la pujanza del Estado nazi, el bienestar de la nación y sus posibilidades ilimitadas.

Un patrón particular es desarrollado en la Unión Soviética. De acuerdo con la ideología de la igualdad de clases, los comunistas rechazan la rivalidad y los deportes organizados por ser una influencia burguesa inmoral. Proclaman también la necesidad de crear nuevos deportes, la verdadera esencia de la cultura física, sin récords ni competitividad. Se apoyan las actividades consideradas proletarias, como la gimnasia (Rokita 2018: 33-36) y los dirigentes soviéticos se distancian de la afiliación y participación, tanto en organismos como eventos deportivos internacionales (Aja 2002: 104). Solo después de la Segunda Guerra Mundial, la política deportiva de la URSS pasa a la centralización y al pleno control para demostrar al mundo occidental su superioridad.

El deporte continúa siendo aprovechado para fines políticos o económicos, inscribiéndose perfectamente en la definición del *soft power*. La organización de un evento deportivo mundial por un país con reputación dudosa, sobre todo en referencia a los derechos

humanos (China y los JJ.OO. en 2008 y los Juegos de Invierno en 2022, Rusia y los Juegos de Invierno en 2014)⁵² permite disimular los problemas vergonzosos gracias al entusiasmo de los aficionados y la construcción de nuevas infraestructuras. Una tapadera tan concreta resalta, sin embargo, numerosos problemas de carácter mucho más matizado.

Como ocurre en el caso de la cultura, el deporte se ha convertido en un producto de consumo rápido, con el dominio de la imagen sobre el comunicado, o sea, el texto. Informaciones, resultados y acontecimientos se siguen uno tras otro en una serie –por lo general– audiovisual en la que las emociones están sometidas a un control estricto y pierden gran parte de su naturalidad; la popularidad de los canales de televisión o *streaming* dedicados enteramente al deporte es constantemente alta. Las cámaras acompañan a los deportistas en cada etapa de su actuación, no solo durante el corto periodo comprendido entre la entrada a los tacos y la llegada a la línea de meta: el objetivo es aumentar la atracción de la competencia, aproximarle al público los gestos, muecas o tics invisibles desde las gradas. Aún así, el factor humano explotado en el primer plano parece encubrir otros sentimientos, mucho menos dramáticos, que resultan de la actividad física como, por ejemplo, el puro placer del juego.

Muchas veces los descubrimientos técnicos o tecnológicos introducidos en el deporte a lo largo de las décadas y hoy consideradas como naturales –nuevos materiales (por ejemplo, la goma en la producción de pelotas), equipo (p. ej. la introducción de deportes de motor), métodos de acción (p. ej. el cambio de la postura inicial a otra más baja en las carreras de velocidad)– revolucionan en la dimensión financiera tanto la propia actividad física como la industria en general. Así, dado el aumento de la popularidad del deporte dado, la necesidad de buscar nuevas soluciones y un mayor potencial comercial crecen. Los nombres de los deportistas famosos funcionan como marcas independientes y tienen tirón comercial. Un ejemplo clásico de esta correlación es el caso de Michael Jordan, uno de los símbolos del baloncesto estadounidense y de la liga profesional NBA (*National Basketball Association*). Siendo imagen de varias marcas internacionales –Coca-Cola, McDonald’s, Chevrolet–, el nombre del jugador ya jubilado está conectado para siempre con un modelo de zapatillas

⁵² Vea: Coca, N. (2019) “Beijing’s Olympics paved the way for Xinjiang’s camps”, [en:] Foreign Policy, 8.02.2019, <https://foreignpolicy.com/2019/02/08/beijings-olympics-paved-the-way-for-xinjiangs-camps/> [29.10.2019]; S/A (2008) “China: Hosting Olympics a Catalyst for Human Rights Abuses”, [en:] Human Rights Watch, 22.08.2008, <https://www.hrw.org/news/2008/08/22/china-hosting-olympics-catalyst-human-rights-abuses> [29.10.2019]; Bursztynsky, J. (2019) “2022 Winter Olympics should not be held in China, GOP Sen. Rick Scott says”, [en:] CNBC, 22.10.2019, <https://www.cnbc.com/2019/10/22/2022-winter-olympics-should-not-be-held-in-china-gop-sen-rick-scott-says.html> [29.10.2019]; Zurcher, A. (2014) “Sochi Olympic success: Russia and the West have differing views”, [en:] BBC News – Echo Chambers, 8.02.2014, <https://www.bbc.com/news/blogs-echochambers-26092729> [29.10.2019]; Sonne, P., Richard Boudreaux (2012) “Russia Readies for Sochi 2014 – The Putin Games”, [en:] The Wall Street Journal, 13.08.2012, <https://www.wsj.com/articles/SB10000872396390443404004577581292650924750> [29.10.2019].

creadas especialmente para él, las *Air Jordan* de Nike, que generaron ganancias históricas para la empresa y el deportista.

En paralelo a este panorama se encuentran las situaciones en las que las finanzas predominan de tal manera que dejan la rivalidad deportiva en el segundo plano, o incluso la perjudican, como acontece en los últimos años con los derechos por la organización de grandes eventos. Admitidos con antelación y tratados como compromisos de prestigio, los campeonatos requieren inmensas inversiones por parte de los organizadores, que casi siempre superan los beneficios obtenidos. En consecuencia, los anfitriones de los JJ.OO. en 2004 y 2016, las ciudades de Atenas y Rio de Janeiro, siguen afrontando los gastos realizados, especialmente la capital griega. En un intento de limitar pérdidas, algunos organizadores del Campeonato de Europa en Fútbol (Austria y Suiza en 2008) o de los Juegos de Invierno (Pyeongchang en 2018) han decidido desmontar una parte de sus gradas o incluso estadios enteros.

Un aspecto de gran importancia en el contexto de los derechos por la organización de un evento es la corrupción en el proceso de admisión de los mismos. El caso del fútbol, bastante bien descrito por varios periodistas y autores, no es el único ni está aislado. Al lado de la profunda investigación de los periodistas franceses sobre los derechos al Mundial de 2022, según la cual el acontecimiento ha sido “comprado” por los jeques de Catar con petrodólares, las mismas sospechas circulan en torno del Campeonato Mundial de Atletismo de 2019. El acontecimiento, organizado en Doha, se encontró con grandes críticas de los propios deportistas, activistas y comités deportivos. Entre las razones de tal reprobación estaban tanto el clima de la región –desfavorable para la actividad física intensa– como la falta de interés de los catarís por el atletismo y los casos abiertos de violación de derechos humanos por las autoridades del país. La climatización en el estadio o el horario vespertino y nocturno de las competiciones no mejoraron mucho el ambiente del campeonato: las gradas del estadio para 40 mil aficionados permanecieron vacías durante casi todo el evento, destacando así aún más el intento claro del *sport-washing*, “lavado deportivo” de la imagen internacional de Catar⁵³.

En la búsqueda del éxito en el deporte no solo el dinero es puesto a prueba. El dopaje, conocido desde la Antigüedad, en el siglo XX ha demostrado su cara oscura a gran escala. Puede sorprender que esto haya ocurrido gracias al desarrollo de la medicina deportiva que ha

⁵³ Vea: Chadwick, S. (2019) “How Qatar’s sporting vision failed at World Athletics”, [en:] Ejinsight, 3.10.2019, <http://www.ejinsight.com/20191003-how-qatars-sporting-vision-failed-at-world-athletics/> [30.10.2019]; Dudley, D. (2019) “Qatar’s soft power ambitions suffer a setback at World Athletics Championships”, [en:] Forbes, 7.10.2019, <https://www.forbes.com/sites/dominicdudley/2019/10/07/qatar-soft-power-athletics/#28b9af6723e9> [30.10.2019]. Para saber más sobre las polémicas en torno de la Copa Mundial de Fútbol en 2022, vea: Montague, J. (2017) *The Billionaires Club: The Unstoppable Rise of Football’s Super-rich Owners*. London-New York: Bloomsbury Sport.

evolucionado con el objetivo de mejorar el entrenamiento y la rehabilitación. No obstante, en el proceso de exceder los límites humanos varios deportistas, médicos o entrenadores han percibido una posibilidad cómoda de fraude. El caso de Lance Armstrong, ganador consecutivo del Tour de France entre 1999 y 2005, suspendido de por vida por dopaje sistemático, ha sido el más impactante en los últimos años, así como para incidentes posteriores. Admirado por su lucha contra el cáncer –por la que se había retirado de la vida deportiva durante dos años– y por los resultados increíbles, tras terminar la carrera definitivamente en 2011 Armstrong fue acusado de actuar en contra de las reglas de la competencia justa. Los resultados de la investigación realizada a lo largo de 2012 refutaron el mito, descubriendo un sistema organizado y sofisticado de estimulación ilegal, y sacudieron los fundamentos del ciclismo que hasta hoy brega con la etiqueta de ser una modalidad llena de casos semejantes.

La historia de Armstrong no es la única, pero seguramente ha estado muy presente en los medios de comunicación. No faltan los ejemplos de actividad ilegal organizada por los estados, tanto en el pasado como en la actualidad. El programa del dopaje obligatorio en Alemania del Este entre 1974 y 1989 ha destruido la salud de miles de atletas, a veces inconscientes de la influencia de los medicamentos suministrados. El “sistema nacional de dopaje” que funcionó en Rusia entre 2011 y 2015 –con el apoyo de las autoridades y del servicio de inteligencia– sigue poniendo sombra en la imagen del deporte ruso que continúa encontrándose al margen del panorama internacional⁵⁴. El último de los identificados como culpables por incitar al dopaje, Alberto Salazar –entrenador de las estrellas de las carreras de fondo y director del proyecto exclusivo para la promoción de las carreras de larga distancia en EE.UU., Nike’s Oregon Project– fue condenado a cuatro años de descalificación en octubre de 2019⁵⁵.

Tales sucesos provocan comentarios extremadamente críticos por parte de los aficionados, decepcionados con la traición a los ideales de la deportividad. El temor de los profesionales, preocupados por el futuro del deporte y su popularidad, también parece razonable, teniendo en cuenta otras polémicas en torno al juego limpio. La discriminación racial todavía constituye un problema grave en el mundo deportivo, aunque en dimensión distinta de la observada, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XX, cuando Sudáfrica fue excluida

⁵⁴ Vea: S/A (2016) “Russia state-sponsored doping across majority of Olympic sports, claims report”, [en:] BBC Sport, 18.07.2016, <https://www.bbc.com/sport/36823453> [30.10.2019]; Peiroth, N., Tariq Panja (2019) “Microsoft says Russians hacked antidoping agency computers”, 28.10.2019, <https://www.nytimes.com/2019/10/28/sports/olympics/russia-doping-wada-hacked.html> [30.10.2019].

⁵⁵ Vea: S/A (2019) “AAA Panel imposes 4-year sanctions on Alberto Salazar and Dr. Jeffrey Brown for multiple anti-doping rule violations”, [en:] USADA News, 30.09.2019, <https://www.usada.org/sanction/aaa-panel-4-year-sanctions-alberto-salazar-jeffrey-brown/> [30.10.2019].

por el COI de la participación en los JJ.OO. entre 1961 y 1992 por su política oficial de *apartheid*. En actualidad, el principal disgusto lo provocan todavía los grupos de aficionados vinculados con extremistas de derechas que, en las gradas de los campos de fútbol, con sus abucheos, cantos o pancartas incitan al odio racial⁵⁶; una situación cada vez más rara, pero en otras modalidades casi inexistente.

Un asunto aún pendiente resultan ser las desigualdades entre el deporte femenino y masculino, tanto en la remuneración de su trabajo como en el interés por las actividades de las deportistas y en su cobertura mediática: la realidad del duelo de tenis entre Billie Jean King y Bobby Riggs en 1973 parece vigente décadas más tarde⁵⁷. Las mujeres a menudo no son consideradas tan profesionales como los hombres y, en consecuencia, su actividad es tratada como menos admirable o meritoria. Así, las ganancias y el dinero invertido en el deporte femenino son sorprendentemente más bajos que los fondos de los que disponen los clubes masculinos. Uno de los ejemplos más claros de esta situación es la historia de la laureadísima velocista Allyson Felix que, tras el nacimiento de su hija en 2018, recibió una propuesta de renovación de su contrato con la proveedora de material deportivo Nike 70% más baja de la cuantía anterior, con insinuaciones evidentes de que sus resultados deportivos (y comerciales) serían peores tras la licencia de maternidad. El contrato no fue firmado y Felix decidió contar su experiencia en los medios de comunicación⁵⁸. En el Campeonato en Doha en 2019, ya con patrocinadores nuevos, ganó dos medallas de oro, convirtiéndose en la atleta más premiada de la historia y superando el récord de 12 medallas de Usain Bolt⁵⁹.

Obviamente, las distinciones pueden aplicarse para destacar las grandes disparidades entre deportes, siendo la más conspicua la posición y los importes astronómicos del fútbol comparado con, por ejemplo, el voleibol o los deportes de invierno. No obstante, a principios del siglo XXI, los cambios revolucionarios no paran. Ante el descenso del interés entre los jóvenes por los JJ.OO., el COI expresa cada vez más comprensión y apego hacia los deportes electrónicos. Los partidos de los videojuegos formarán parte del programa de eventos oficiales acompañantes a los Juegos en Tokio en 2020 (2021), tal como ya ocurrió en los Juegos de

⁵⁶ Vea: McNulty, P. (2019) “England stand tall on shameful night of racism in Bulgaria”, [en:] BBC Sport, 15.10.2019, <https://www.bbc.com/sport/football/50050410> [30.10.2019]

⁵⁷ Riggs, campeón de Wimbledon en 1939, retó a King para probar “la superioridad del hombre sobre la mujer”; la jugadora desde hace mucho tiempo reclamaba las desigualdades entre los hombres y las mujeres en el tenis, por ejemplo, las diferencias en premios monetarios. El tenista estaba seguro de su victoria, pero perdió a años luz por 6-4, 6-3, 6-3 (Lipóński 2012: 684-685).

⁵⁸ Vea: Felix, A. (2019) “Allyson Felix: My Own Nike Pregnancy Story”, [en:] The New York Times, 22.05.2019, <https://www.nytimes.com/2019/05/22/opinion/allyson-felix-pregnancy-nike.html> [30.10.2019].

⁵⁹ Vea: Reynolds, T. (2019) “Allyson Felix: World Athletics Championships record-breaker on life-changing year”, [en:] BBC Sport, 7.10.2019, <https://www.bbc.com/sport/athletics/49952710> [30.10.2019].

invierno de 2018⁶⁰; se menciona también la posible representación de los *e-sports* en los JJ.OO. de 2024 en París. Es un reflejo muy fuerte del cambio de tipo de aficionados y de la naturaleza del deporte. Las fronteras geográficas o políticas han perdido su significado anterior, un deportista ya no tiene que representar una identidad local o nacional y los hinchas se rinden fácilmente al proceso de la globalización del deporte, muy parecido a los cambios observados en la cultura popular. El contexto en el que funciona el balompié actual parece explicar plenamente este fenómeno.

3.2. La emancipación del fútbol

El dinamismo con el que el balompié conquista el público en el siglo XX y el eurocentrismo de esta modalidad en la centuria pasada resultan muy interesantes. Las primeras en rendirse ante el potencial del fútbol son las naciones europeas. En consecuencia, durante casi todo el centenario son ellas, con ciertas excepciones de algunos países suramericanos – Argentina o Brasil, entre otros –, las que dictan las normas y modalidades de juego. Solo en la última década del siglo XX, con la popularización de la televisión por cable y el crecimiento de los mecanismos de globalización, las potencias hasta el momento centradas en otros deportes considerados “nacionales” –Japón, EE. UU., China e India– comienzan, poco a poco, a descubrir y compartir el fenómeno del fútbol; los países mencionados crean sus ligas profesionales de fútbol solo entre 1993 y 1996 (Kuper 2012: 21). Estos dos aspectos demuestran que la popularidad del llamado “deporte rey” continúa siendo una cuestión viva y en evolución firme, tan como las distintas actividades lúdicas divulgadas entre las sociedades.

La comprensión de la complejidad de la perspectiva europea para el desarrollo del fútbol es sustancial para cualquier análisis particular. Tradicionalmente, Inglaterra suele indicarse como la cuna de esta modalidad. En realidad, de los diversos juegos relacionados con el balón a lo largo de los siglos –el *calcio* italiano, el *jeu de pomme* francés o la pelota española–, el balompié de los ingleses resulta el más resistente a las modificaciones y modas. La facilidad de sus normas favorece la importación del deporte fuera de las fronteras del mundo anglosajón. Su adopción está también relacionada con el desarrollo de la industria británica: con la fundación, en Europa y más allá, de minas o fábricas inglesas, los forasteros llevan consigo sus costumbres y prácticas, el balompié incluido. La misma situación acontece con los estudiantes:

⁶⁰ Vea: S/A (2019) “Intel technology set to deliver several innovations during Tokyo 2020”, [en:] Olympic, 12.09.2019, <https://www.olympic.org/news/intel-technology-set-to-deliver-several-innovations-during-tokyo-2020> [30.10.2019].

los británicos traen consigo el juego nuevo a las escuelas y universidades mundiales, y los extranjeros trasplantan la experiencia aprendida en las instituciones británicas a su país de origen.

Así, en el primer club de fútbol en el sentido moderno del término se convierte el Sheffield Football Club, creado en 1855, y cinco años más tarde también la capital de Gran Bretaña posee su propio equipo. Como el primer partido internacional se indica el encuentro entre Inglaterra y Escocia, terminado con un empate 0-0. Las tendencias centristas convierten la asociación londinense en 1886 en F.A. Board Internacional (ing. *Internacional Football Association Board*) cuyo objetivo principal es el control de toda la actividad futbolística en el Imperio Británico y, a largo alcance, la exposición de su autoridad en la realidad de la modalidad en el mundo, siendo la cuna del deporte. No obstante, a principios del siglo XX, cuando los países europeos en los que el fútbol gana admiración notoria –Francia, Bélgica, Suécia, entre otros– expresan su deseo de afiliarse a la F.A. Board Internacional, los ingleses rechazan esta posibilidad. En respuesta, bajo el mando francés, en 1904 los representantes de ocho países crean en París la Federación Internacional de Fútbol Asociación (fr. *La Fédération Internationale de Football Association*, FIFA). Sus propósitos son la organización de los juegos internacionales, la unificación de las normas de juego y la verificación de las federaciones que surjan. En breve, será integrada por cuatro miembros británicos (Inglaterra, Escocia, Gales, Irlanda del Norte), pero no por mucho tiempo: tras la Primera Guerra Mundial, protestando contra la inclusión de las Potencias Centrales y el creciente favor hacia el fútbol profesional, los países británicos abandonarán la FIFA y su competencia oficial hasta 1947 (Lipoński 2012: 482-483).

Con las estructuras nacionales e internacionales cada vez más sólidas, el fútbol se desarrolla como una modalidad tanto de equipo como de individualidades. Para los clubes y selecciones nacionales las narraciones de sus éxitos se basan igualmente en el esfuerzo colectivo de todos los jugadores y en los nombres singulares de sus estrellas. Pelé, Johan Cruyff, Franz Beckenbauer, Alfredo Di Stéfano, Diego Armando Maradona: estos nombres, entre muchos otros, a lo largo del siglo XX han construido distintas facetas del modelo de ídolo futbolístico, que continúa evolucionando, tanto en el aspecto de la forma física, como del comportamiento fuera de la cancha. Así, los astros de hoy son –o deberían ser– campeones en cuidar su salud, un entrenamiento adecuado, el desarrollo de sus mejores capacidades físicas y la compensación de posibles carencias en este campo; elementos que han comenzado a cobrar importancia profesional solo con el progreso de la medicina deportiva y del significado de la higiene en la vida cotidiana. Al mismo tiempo, los deportistas no pueden despreciar la fuerza

de las características adicionales que completan su imagen, aunque no estén relacionadas directamente con el lado puramente futbolístico: el atractivo físico, el potencial comercial, la vida privada. La combinación adecuada de todas estas piezas crea a un futbolista perfecto, al menos a la luz de las cámaras, que llama la atención y no deja indiferente a nadie. Así, la vida de Lionel Messi, el astro argentino y de la Primera División española, podría convertirse en el guion de un espectáculo acrobático⁶¹; los jugadores simbólicos de las selecciones nacionales o clubes concretos –como por ejemplo, Zinedine Zidane para el combinado francés y el Real Madrid– tras la jubilación encuentran sin problemas un nuevo camino profesional de entrenador en su viejo club⁶²; el más conocido futbolista sueco, Zlatan Ibrahimović, descubre su propia estatua en su ciudad natal Malmö⁶³.

Con pocas excepciones, otros protagonistas de la realidad futbolística profesional –los instructores, asistentes, médicos, directivos, árbitros– parecen trabajar a la sombra de los atletas, considerados como personajes mucho más mediáticos. No obstante, su influencia en el funcionamiento y en los resultados de los equipos es incuestionable, pero sus decisiones son desbaratadas con más facilidad. Los conocimientos del personal técnico comprometido en la creación de los resultados van mucho más allá de dar instrucciones simples, porque el fútbol actual aprovecha estudios minuciosos y comparación de datos reunidos durante los juegos y entrenamientos; así, los equipos reunidos en torno a los entrenadores podrían parecer laboratorios analíticos. En cuanto a los directivos, se supone que, oscilando entre el mundo deportivo y de negocio, crean las mejores condiciones para la preparación de los equipos sin interferir directamente en su régimen de entrenamientos. Sin embargo, en varios casos las sugerencias equivalen a instrucciones concretas, lo que perturba significativamente el equilibrio entre las realidades mencionadas. Por fin, en una posición aún más polémica se encuentran los jueces: sus decisiones regularmente despiertan dudas y son escrutadas especialmente en los partidos de gran importancia.

Los hinchas son observadores atentos y comprometidos de la así construida realidad futbolística. Sus emociones se relacionan mayoritariamente con la dimensión deportiva de la competición que, por la globalización –tanto económica como emocional–, ha perdido varios

⁶¹ Vea: Anton, J. (2019) “El circo golea a Messi” [en:] *El País*, 11.10.2019, https://elpais.com/ccaa/2019/10/10/catalunya/1570735718_575721.html [11.12.2019]

⁶² Vea: García, J. (2016) “Zinedine Zidane, nuevo entrenador del Real Madrid” [en:] Real Madrid, 04.01.2016, <https://www.realmadrid.com/noticias/2016/01/zinedine-zidane-nuevo-entrenador-del-real-madrid> [12.12.2019]; S/A (2019) “Zidane regresa al Real Madrid” [en:] Real Madrid, 11.03.2019, <https://www.realmadrid.com/noticias/2019/03/zidane-regresa-al-real-madrid> [12.12.2019]

⁶³ Vea: S/A (2019) “Zlatan Ibrahimovic statue unveiled in Sweden” [en:] BBC Sport, 09.10.2019, <https://www.bbc.com/sport/football/49983244> [12.12.2019]

de sus anteriores aspectos polémicos, relacionados con la representación nacional, local, política o social (Kuper 2012: 25). La identidad obrera de los clubes nacidos en las ciudades fuertemente industriales –y provinciales desde el punto de vista de la capital– a finales del siglo XIX (Manchester, Liverpool, Turín, Marsella, Hamburgo, Múnich...) garantizaba a miles de migrantes laborales del país y del extranjero un elemento para unificarse, solidarizar a distintos niveles. Aunque en ciertos casos, algunos sentimientos y asociaciones se mantienen vivos, no conforman una realidad en la que los aficionados simpatizan con las grandes marcas internacionales, sin cuidar mucho la herencia histórica o, obviamente, el recorrido de las fronteras. Lo demuestra, entre otros, la popularidad aplastante de los clubes europeos en los países asiáticos, confrontada con el desarrollo de la modalidad al nivel local (Kuper y Szymanski 2017: 225-233).

Los héroes futbolísticos de la conciencia popular necesitan un escenario especial para sus actuaciones. Así, los estadios más grandes se han convertido en palcos comparables con los teatrales, reconocidos internacionalmente tanto por su arquitectura como por el ambiente creado por los aficionados. Los clubes y las selecciones nacionales aprecian el apoyo de muros “propios”, de “casa” y no dudan ante influir en la construcción de narraciones originales relacionadas con la arquitectura o localización. Este tipo de curiosidades les atrae tanto a los hinchas como a los turistas, los llamados *groundhoppers* (“saltacampos” o coleccionistas de estadios)⁶⁴. Así, el estadio del Manchester United es llamado “el Teatro de los Sueños” (*The Theatre of Dreams*), y otro campo británico sagrado, el Estadio de Wembley, lleva el apodo de “la Casa del fútbol” (*The Home of Football*) por acoger a la selección nacional. El *Stadio Giuseppe Meazza* en Milán continúa siendo más conocido como Estadio San Siro, por el nombre del barrio en el que está localizado. En Múnich, el Allianz Arena por su forma redondeada es popularmente llamado “el Bote inflable” (*Schlauchboot*), mientras que el Estadio Alberto J. Armando del Boca Juniors argentino, por ser rectangular, se conoce como La Bombonera.

Obviamente, la edificación constituye solo uno de varios elementos de la imagen cuidada de cada club. Aún más importancia suelen tener los vínculos con el pasado y con el futuro. La historia –o la herencia de las generaciones anteriores– presentada en los museos y en las páginas *web* de las entidades futbolísticas destaca la excepcionalidad de las condiciones en las que se construían sus identidades deportivas y éxitos. Las academias en las que entrenan los jóvenes de alguna manera continúan este entramado. Tienen como objetivo principal no solo

⁶⁴ Vea: Vande Rusten, P. (2019) “Los coleccionistas de campos de fútbol” [en:] *El País #EsLaLiga*, 18.11.2019, https://elpais.com/deportes/2019/11/14/es_laliga/1573740986_004101.html [11.12.2019]

formar las nuevas generaciones de jugadores de las primeras plantillas: en su misión instructiva el papel de la educación intelectual y de la transferencia de los valores del club –reflejados en su legado– tiene tanta importancia como los aspectos físicos. Así acontece, entre otros, en el caso de la academia del Ajax de Ámsterdam, *De Toekomst* (esp. “Futuro”) o de La Masía, el centro formativo del Fútbol Club Barcelona, que suele citarse como paradigmático.

Aparte del realce de la importancia de los idearios de cada equipo, resulta obvio que el fútbol es un negocio de varias dimensiones y distintos socios. El valor de la marca futbolística depende al mismo tiempo del interés del hinchas y de las habilidades comerciales de la directiva del club. El patrocinio (de camisetas, derechos de marca sobre los estadios) y la publicidad adecuados adquieren un lugar importante en las estrategias económicas del fútbol contemporáneo (Alcaide Hernández 2009: 210-220). Comenzando por un elemento tan simple como las tiendas –de casetas provisionales a grandes superficies especializadas– de los clubes que consiguen producir una parte significativa de las ganancias de estos, el balompié ha desarrollado su economía propia, separada incluso del negocio deportivo en general. Los nombres de los equipos o futbolistas individuales tienen un tirón comercial incomparable con el de otros deportistas, y consiguen vender de todo, desde los productos bancarios (tarjetas, depósitos, seguros) a los alimenticios (y no necesariamente considerados saludables, por ejemplo, patatas fritas de bolsa o refrescos gaseosos), sin mencionar las mercancías tan obvias como las prendas deportivas, accesorios (deportivos o no), colecciones de cromos o tarjetas, videojuegos, etc. Con ocasión de partidos o torneos importantes, la promoción y venta crecen aún más, a veces también para los artículos no relacionados directamente con el fútbol; un caso más que significativo sigue siendo la cerveza, vista como bebida inseparable de los partidos, tanto en los estadios como en la pequeña pantalla (Alcaide Hernández 2009: 163-164).

Las mayores emociones de los aficionados están relacionadas con los días de juego y máximos desafíos a los niveles nacional e internacional. Según el calendario de competición europeo, tradicionalmente, los fines de semana quedan reservados para las ligas domésticas, mientras que las contiendas internacionales se disputan durante la semana (Liga de Campeones, Liga Europa) o ya tras el fin de la temporada (Copa Mundial de Fútbol, Eurocopa); a veces acontecen excepciones a esta norma, como en el caso del Mundial de 2022 en Catar, al ser realizado en noviembre y diciembre en vez de en los meses habituales de junio y julio, demasiado calurosos en Oriente Próximo. Los encuentros en la cumbre despiertan gran interés, avivado aún más por la intensa cobertura mediática en la que la pugna por la victoria eclipsa cualquier otro aspecto de la rivalidad. El fracaso pasa siempre a un segundo plano y les hace a los perdedores invisibles, pero la dimensión de una derrota puede convertirse en un factor

psicológico comparable con un trauma real. Este es el caso de la percepción del fútbol en Brasil, cuya selección continúa como la más titulada en la historia de los campeonatos mundiales. El famoso *Maracanazo* –la derrota imprevista del once brasileño ante su propio público en Rio de Janeiro en la final de la Copa Mundial de 1950 contra Uruguay (2-1), cuando los periodistas y aficionados estaban más que seguros del triunfo de los anfitriones– sobrevive hasta hoy en la conciencia popular, como sinónimo de un fracaso brusco e inexplicable: en la semifinal de la Copa Mundial de 2014, organizada en Brasil, el resultado chocante –y el peor en la historia– de 7-1 para Alemania consiguió invocar la pesadilla del pasado.

Un papel indiscutible en la creación de la imagen atractiva del fútbol lo cumplen los medios de comunicación. Gracias a su popularidad, el balompié ocupa el lugar principal entre las noticias deportivas, dominando también en las programaciones de las emisoras especializadas. Además, las sociedades más grandes suelen tener sus propios canales de televisión o radio, series de *podcast*, periódicos, sin mencionar los perfiles en las redes sociales y sitios *web* que reúnen toda la información histórica y actual. Esta última opción es especialmente útil para la publicidad internacional: las versiones de las páginas en lenguas asiáticas –principalmente chino y japonés– representan una proporción significativa de todo el interés digital relacionado con un club (o futbolista) dado.

La influencia de los medios de comunicación revela otro aspecto de su potencia en la invención de los *popballers*, cruces entre estrellas del pop y futbolistas conocidos, cuya actividad supera las funciones profesionales en la cancha. El ejemplo más representativo de este fenómeno lo constituye la figura del británico David Beckham, considerado el primer “hombre-anuncio” futbolístico de su época. Elevado por los medios británicos a la posición de un ídolo total –también por su matrimonio con Victoria Adams, miembro de la exitosa banda de música Spice Girls– Beckham se convirtió a finales de los años 90 en un hombre de referencia no solo en el fútbol: sus apariciones públicas con motivo de los eventos de moda, cine o música armaban tanto revuelo como sus resultados deportivos. El traspaso del Manchester United al Real Madrid en 2003 generó una fiebre futbolística de alcance mundial, haciendo disparar las ventas de las mercancías del club (principalmente camisetas del nuevo jugador *galáctico*) a un nivel incomparable con el de otros fichajes históricos; las cesiones posteriores –al Los Angeles Galaxy y París Saint-Germain– siempre despertaron emociones (Alcaide Hernández 2009: 232-235). Incluso después de jubilarse en 2013, su nombre es visto como inseparable del mundo de los negocios: la inversión en un nuevo club estadounidense Inter Miami CF (es uno de sus propietarios y, al mismo tiempo, presidente) está considerada

una decisión tanto deportiva como mercantil, teniendo en cuenta las perspectivas de desarrollo del balompié en EE. UU.

El caso de Beckham demuestra las estrechas relaciones entre el fútbol y la cultura popular. El fenómeno del jugador le ha convertido en protagonista de películas (p. ej. *Quiero ser como Beckham* de 2002, sobre una joven aspirante a ser jugadora) y libros (biografías autorizadas o no), imagen de distintas marcas de moda e ícono de estilo, imitado por miles de aficionados. Tal idolatría y omnipresencia pueden evocar emociones extremas por parte de las personas que consideren el fútbol nada más que una forma de entretenimiento ordinario. No obstante, a lo largo del siglo XX no han faltado autores y artistas fascinados por este deporte y su ferviente recepción, observadores atentos de su desarrollo: Milan Kundera, Umberto Eco, Eduardo Galeano, Nick Hornby, John Houston, Emir Kusturica, Pablo Picasso. Tampoco es posible sobreestimar cierta responsabilidad social del balompié: los clubes y jugadores se involucran en varias obras de carácter educativo o humanitario, aprovechando su popularidad para las grandes causas, como la lucha contra el racismo o las desigualdades sociales entre los niños, entre otras.

Observando la influencia del deporte en distintas áreas de la vida, resulta obvio que el fútbol no podría liberarse del interés del mundo político (en sentido amplio): el peso de esta modalidad se puede percibir continuamente a través de las décadas. En la Italia fascista que organizó y ganó el Mundial en 1934, la victoria final estuvo considerada como una tarea obvia del conjunto nacional, facilitada por las decisiones organizativas motivadas políticamente y las presiones de Mussolini sobre otras selecciones y árbitros⁶⁵ (Alcaide Hernández 2009: 23-27). El ejemplo italiano se reflejó visiblemente en el caso de la Copa del Mundo de 1978 que tuvo lugar en la Argentina bajo la dictadura del general Jorge Videla (la FIFA había elegido a Argentina aún en 1966, todavía con un régimen constitucional). Las autoridades decidieron aprovechar el evento para desviar la atención –del pueblo argentino y de la opinión pública internacional– de las violaciones a los derechos humanos, desapariciones, asesinatos y torturas. Las infraestructuras construidas sin límites financieros (y en medio de procesos corruptos) y el éxito final del once argentino cumplieron el papel del “opio del pueblo” marxiano, sin ninguna duda por parte de otros participantes y la FIFA sobre el estado de la democracia en el país (Kuper 2012: 266).

⁶⁵ Además, cuatro años más tarde, durante la Copa Mundial en Francia, Mussolini envió un telegrama al seleccionador nacional Vittorio Pozzo ante el encuentro final, con solo tres palabras: “Vencer o morir” (it. “Vincere o morire”). Los italianos, como los primeros en la historia del torneo en hacerlo, refrendaron el título de campeones.

No obstante, el ambiente y emociones que acompañan el fútbol comprometido en los asuntos políticos no siempre se basan en los rasgos negativos. Las relaciones sobre la Tregua de Navidad, un alto de fuego en la frente de la Primera Guerra Mundial durante las Navidades de 1914, mientras la que, como se supone, los soldados alemanes y británicos disputaron partidos de balompié ocasionales, han pasado a la historia como símbolo de la reconciliación transnacional y del poder pacificador del deporte (Alcaide Hernández 2009: 68). La Copa Mundial de 2006 en Alemania ofreció una oportunidad de unir, por primera vez desde la caída del Muro de Berlín, a toda la nación en torno a los símbolos nacionales cuya alabanza, debido a la difícil herencia de la Segunda Guerra Mundial, parecía hasta el momento inconveniente y cargante. El tercer puesto obtenido y la condición de anfitriones se transformaron en un motivo de celebración y satisfacción de la población alemana, y normalizaron las demostraciones del orgullo nacional⁶⁶. En caso de la Eurocopa de 2012, los anfitriones –Polonia y Ucrania– se centraron en el desarrollo infraestructural y económico para construir una imagen positiva en la conciencia internacional y romper estereotipos relacionados con el supuesto atraso de sus países⁶⁷.

Este panorama del deporte más popular e influyente del mundo no estaría completo sin mencionar ciertos aspectos que parecen desintegrar fuertemente el potencial positivo del fútbol. En 2016 el diario alemán *Der Spiegel* comenzó a publicar artículos y reportajes sobre los delitos fiscales de numerosas estrellas del fútbol. Las pruebas de las evasiones –la documentación de los contratos, la correspondencia por correo electrónico– habían sido filtradas en una pagina web Football Leaks, a semejanza de publicaciones anónimas de WikiLeaks⁶⁸. Las revelaciones sobre un sistema no oficial de salarios astronómicos y fraudes indignaron a la opinión pública y dieron inicio a varias investigaciones de las Haciendas nacionales. Sin embargo, la irritación de los observadores creció aún más ante la visible pasividad de las autoridades futbolísticas, absteniéndose de reacciones decididas más allá de los comentarios. Además, varias investigaciones se estancaron o no fueron iniciadas por las razones jurídicas (obtención y publicación ilegal de información) y el denunciante de las

⁶⁶ Vea: Sullivan, G.B. (2014) “How feel-good ‘party patriotism’ drove Germany on the long road to success” [en:] The Conversation, 15.07.2014, <http://theconversation.com/how-feel-good-party-patriotism-drove-germany-on-the-long-road-to-success-29239> [12.12.2019]

⁶⁷ Vea: Wasilczuk, J.E. y K. Zawadzki (2011) *Euro 2012. Czy ten mecz można wygrać?* Warszawa: CeDeWu.

⁶⁸ WikiLeaks es una organización mediática internacional que revela en su página web documentos e informes sobre temas de interés público, especialmente relacionados con comportamientos no éticos de gobiernos, empresas o figuras públicas.

irregularidades y creador de la página, el portugués Rui Pinto, fue arrestado tras revelar su identidad en marzo de 2019⁶⁹.

En semejantes condiciones, la implicación de los miembros de la FIFA o UEFA en prácticas de corrupción es un secreto a voces. La venta de votos en los sufragios decisivos, las presiones y los sobornos han hundido las carreras de varios dirigentes futbolísticos, como Joseph Blatter o Michel Platini. Las decisiones sobre la adjudicación de grandes eventos a Catar en 2022 o Rusia en 2018, influidas por ambos Estados por motivos de imagen (y tomadas por los directivos a pesar de esas influencias), constituyen solo la punta del iceberg sobre la polémica gestión en el mundo del fútbol, relacionada con el patrocinio o la publicidad, la lucha contra las apuestas ilegales y el amaño de partidos o las desigualdades entre las modalidades masculina y femenina, entre otros. Como, acertadamente, observan Simon Kuper y Stefan Szymanski, la economía del fútbol contemporáneo está basada en la financiación desigual: los contratos televisivos, la construcción de estadios nuevos o los fichajes de jugadores benefician solo a los más populares (2017: 241). Así, parece que se necesiten aún mucho tiempo y esfuerzo para, por lo menos, nivelar las oportunidades de todos los implicados en este deporte.

La observación de ciertos elementos de la realidad futbolística demuestra que ésta se presenta como muy heterogénea. Sin embargo, en los ojos de los aficionados son los aspectos no siempre relacionados directamente con el deporte, controlados por las emociones y la subjetividad, los que deciden en gran parte sobre su atracción y excepcionalidad a niveles locales e internacionales. En este contexto una mirada sobre la posición preponderante del deporte rey en España y Portugal puede traer observaciones todavía más fascinantes y llamativas.

3.3. Deporte rey en la Península Ibérica

En la historia del fútbol español y portugués no faltan fechas, nombres o acontecimientos de gran importancia, significativos también para la historia internacional de esta modalidad. Su selección resulta problemática a la hora de presentar un panorama que no sea una simple enumeración de hechos en orden cronológico. De forma análoga, la exposición de los procesos o transformaciones constituye un desafío a causa de la abundancia de información, de

⁶⁹ Vea: Buschmann, R. y C. Winterbach (2019) “In Germany, Pinto Never Would Have Been Sent to Jail” [en:] Spiegel Online, 16.09.2019, <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/interview-with-lawyer-of-football-leaks-informant-rui-pinto-a-1287024.html> [12.12.2019]

perspectivas y estudios ya disponibles. Así, el equilibrio entre estos dos abordajes requiere conciliar un resumen sintético con narraciones más amplias, de hilos múltiples.

Las raíces del fútbol ibérico son, al igual que en numerosos países europeos, profundamente inglesas. Tanto en España como en Portugal, los divulgadores del balompié son súbditos del Imperio Británico: sean empresarios, trabajadores o estudiantes. Los primeros partidos en España se juegan en Madrid, Barcelona, Bilbao, Huelva y Vigo, puertos –con excepción clara de Madrid– muy influidas económica e industrialmente por la presencia de los británicos. Así, los primeros clubes surgen entre 1876 y 1878, cuando aparecen las asociaciones creadas por los ingleses, el Exiles Cable Club y el Rio Tinto Foot-ball Club. Según las crónicas, el primer partido de fútbol lo disputaron en 1890 el Sevilla FC y el Huelva Recreation Club, ganado por 2-0 por el equipo de la capital andaluza (Burns 2017: 35-41). Los partidos de la liga española se inician en la temporada 1928/1929, pero con los primeros encuentros a partir de febrero de 1929. Sin embargo, ya en 1902 se crea la primera competición a nivel nacional, la Copa de la Coronación que más tarde se convertirá en la Copa del Rey (y entre 1939 y 1976, Copa del Generalísimo). En 1913 se funda la Real Federación Española de Fútbol y en 1920, con el objetivo de participar en las Olimpiadas de Amberes, se crea la selección nacional que en esa misma competición conseguirá un gran éxito, ganando la medalla de plata e introduciendo el fútbol español en el panorama internacional.

En Portugal, el primer partido de balompié transcurre –a cargo de un inglés Henry Hinton– en 1875 en la localidad madeirense de Camacha. Más tarde, en 1888, se organiza un encuentro en Lisboa entre un club inglés de la empresa de comunicación Cabo Submarino y los deportistas portugueses; el responsable de promocionar la modalidad en el Portugal Continental es en este caso un portugués, Guilherme Pinto Basto. La Unión Portuguesa de Fútbol (*União Portuguesa de Futebol*), precedente de la Federación Portuguesa de Fútbol (*Federação Portuguesa de Futebol*), nace en 1914 y organiza sus primeras competiciones a partir de 1922. No obstante, el campeonato nacional aparece solo en los años 30, mucho más tarde que los campeonatos regionales y los amistosos entre los equipos de Lisboa y Oporto. La selección nacional jugó su primer encuentro internacional –con España– en 1921, perdiendo por 3-1 (Melo 2006: 14-17).

Las razones de la marcha triunfante del fútbol por la Península Ibérica son varias. El nuevo deporte gana popularidad gracias a la posición fuerte de la prensa y por el desarrollo de otros medios de difusión, la radio (desde los años 20) y la televisión (en las décadas de los 50 y 60), con el que la presencia de este deporte en la cotidianeidad –y en la consciencia popular– se multiplica (Quiroga Fernández de Soto, 2014: 31-32). Hasta hoy los periódicos deportivos –

entre los más populares se encuentran, en España, *Marca* (fund. En 1938) o *As* (fund. en 1967), y en Portugal *A Bola* (fund. en 1945), *Record* (fund. en 1949) y *O Jogo* (fund. en 1985)– se encuentran entre los títulos de más amplia difusión, con las mayores tiradas; es importante mencionar que la inmensa mayoría se dedica a las noticias relacionadas con el fútbol y no tanto con otros deportes. Los programas deportivos radiofónicos o televisivos también mantienen su posición privilegiada en las programaciones, acompañando a los españoles y portugueses en su día a día; un caso ejemplar es el *Carrusel deportivo* de la Cadena SER, emitido desde 1952⁷⁰.

Los nuevos clubes aparecen tanto en la provincia como en las ciudades. Es una respuesta a las necesidades de los aficionados. Miles de jóvenes buscan un grupo para identificarse, construir su identidad en torno a valores relacionados con su mundo laboral, político, social o con la realidad de su región, y el nuevo deporte lo facilita. Entre las sociedades creadas en las primeras décadas del crecimiento del fútbol en España y Portugal, muchas se han convertido en marcas atemporales, con más de cien años de historia: Real Madrid Club de Fútbol (fund. en 1902), Fútbol Club Barcelona (fund. en 1899), Athletic Club (de Bilbao, fund. en 1898), Sporting Clube de Portugal (de Lisboa, fund. en 1906), Sport Lisboa e Benfica (fund. en 1904) o Futebol Clube do Porto (fund. en 1906). Con los nuevos clubes, ganan también notoriedad los jugadores excepcionales: empieza a crecer el culto a los ídolos. En primera estrella del fútbol español se convierte Ricardo Zamora (1901-1978), el portero mítico de la selección nacional, del R.C.D. Español y del Real Madrid, medallista de Amberes; su nombre lleva el trofeo anual para el mejor (menos goleado) guardameta de la temporada en España. En Portugal, el título del primer *crack* se atribuye a Artur José Pereira (1889-1943), jugador del Benfica y del Sporting, más tarde fundador del otro club lisboeta, Clube de Futebol Os Belenenses. Los pasos de Zamora y Pereira los siguen varios deportistas, todos ellos considerados símbolos del fútbol ibérico. La enumeración de apellidos podría continuar sin fin o incorporar protagonistas completamente distintos, dependiendo de la perspectiva tomada, el club preferido o el periodo analizado. Solo hasta los años ochenta del siglo XX, se podría mencionar, entre otros, a Alfredo di Stéfano (1926-2014) y Paco Gento (n. 1933) y Amancio (n. 1939) del Real Madrid; a Ladislao Kubala (1927-2002) y Luis Suárez (n. 1935) del F.C. Barcelona; a Telmo Zarra (1921-2006) del Athletic Club de Bilbao; a Guilherme Espírito Santo (1919-2012), Mário Coluna (1935-2014) e Eusébio da Silva Ferreira (1942-2014) del Benfica;

⁷⁰ Retransmitido todos los fines de semana, de 15:00 a 1:30, es el programa radiofónico español más antiguo que continúa en emisión.

a los Cinco Violines del Sporting de Lisboa⁷¹; a Valdemar Mota (1906-1966) y Hernâni Ferreira da Silva (1931-2001) del FC Oporto...

En ambos países, aparte de los pilares futbolísticos fundamentales como son los grandes clubes y jugadores de reconocimiento internacional, hay que distinguir el papel de mitos o estereotipos transcendentales para la construcción del imaginario de la modalidad. En España, es la “narrativa de la furia y el fracaso” que une el carácter nacional con aspectos psicológicos del éxito y de la derrota, y su interpretación final filtrada por las circunstancias sociopolíticas (Quiroga Fernández de Soto 2014: 22). Por primera vez, la furia es mencionada en las relaciones de la prensa belga y neerlandesa de los JJ.OO. en Amberes que describen el estilo de juego español como violento, salvaje y físico; la brutalidad está relacionada tanto con el fútbol como con los clichés sobre el comportamiento brusco, apasionado e impulsivo de los españoles. Sin embargo, esta visión poco amistosa se convierte en España en una virtud distintiva, una manifestación patriótica de la identidad nacional, es decir, del coraje y la dedicación. El fracaso, por otro lado, es explicado por los españoles como una combinación de mala suerte, injusticia histórica y parcialidad del entorno (árbitros, público, etc.), así que se añade al panorama para explicar la derrota final de la selección que perdió la medalla de oro contra Bélgica (Quiroga Fernández de Soto 2014: 40-43). La mezcla de ambos elementos gana rápidamente popularidad, así que las informaciones en la prensa –y más tarde en otros medios de comunicación– sobre las victorias y derrotas del balompié español en la competición internacional adquieren una orientación muy clara y previsible.

La popularidad del concepto posibilita su uso con fines políticos o propagandísticos y el franquismo nunca ha dudado en aprovechar la modalidad para adoctrinar a la nación; aún durante la Guerra Civil el bando franquista creó una selección española para reclamar la ilegitimidad del equipo del periodo republicano. La Delegación Nacional de Deporte, dirigida por el general Moscardó, introdujo en los campos el saludo fascista y el himno falangista *Cara al sol* al principio de los encuentros, y una camiseta azul en vez de la tradicional roja; las directivas estuvieron vigentes hasta mediados de los años 40, cuando España intenta reorientar su política para disimular sus simpatías previas tras la derrota de los nazis. Además, se eliminan los extranjerismos del lenguaje deportivo: en el discurso de los medios de comunicación se introducen términos castellanos en vez de los populares anglicismos (*corner*, *match*, entre otros) y ciertos clubes están obligados a traducir sus nombres del inglés (por ejemplo, el

⁷¹ El famoso grupo de cinco delanteros de los años 40 era compuesto por António Jesus Correia (1924-2003), Manuel Soeiro Vasques (1926-2003), Fernando Peyroteo (1918-1978), José António Barreto Travassos (1926-2002) y Albano Narciso Pereira (1922-1990).

Sporting de Gijón, el Deportivo tras la modificación). Al mismo tiempo que se destaca la pureza del fútbol nacional y construye la imagen del deporte centralizada y controlada, a nivel interno se intenta suprimir cualquier expresión de la identidad local o regional; un elemento fundamental de los equipos de Cataluña o del País Vasco (Quiroga Fernández de Soto 2014: 53-54). En este contexto, la “narrativa de la furia y el fracaso” se inscribe plenamente en los requisitos doctrinarios del franquismo: elogia y defiende la nación, explicando de manera lógica tanto las victorias como los fracasos futbolísticos y adoctrinando a los españoles. Los éxitos – hasta la dominación europea del Real Madrid en los años 50 y 60⁷², muy raros– se ven apropiados por el régimen, aunque éste de ningún modo interviene directamente a favor del deporte en sí. Las declaraciones de compromiso están supeditadas al interés propagandístico, y la suspensión de la salida de la selección nacional para jugar la eliminatoria para la Eurocopa de 1960 con la URSS en Moscú es una buena confirmación de este enfoque: Franco no podía dejar que el equipo comunista jugara la revancha en territorio español (especialmente en el caso de la posible derrota española en el primer partido), así que la descalificación por no presencia parecía la mejor solución. Tras el escándalo, en 1964 tal dilema ya no existe: en la final de la Eurocopa en el estadio Santiago Bernabéu, en presencia de Franco, los españoles se enfrentan con la selección soviética y ganan el título (Quiroga Fernández de Soto 2014: 61). Esta victoria y la década de éxitos del Real Madrid son, sin embargo, las únicas manifestaciones de la efectividad de la “furia española”: hasta los finales del siglo XX, en un elemento preponderante de la narrativa, ante la falta de triunfos del fútbol español, se convierten las explicaciones de los fracasos, fatídicos resultados fruto de las mismas adversidades (independientes de la disposición física) de siempre.

Un concepto que intenta explicar la realidad portuguesa salazarista a través del balompié son las “tres efes”: fado, Fátima y fútbol, o sea, la música folclórica de reconocimiento internacional gracias a la “Reina del Fado”, Amália Rodrigues, la religión católica, renovada tras las apariciones marianas de 1917 en Fátima, y el deporte más popular entre los portugueses. Así, la idea global suele referirse a los elementos culturales significativos por las necesidades identitarias del Estado Nuevo, en torno a las que el régimen quería unir a la nación para controlarla y desviar su atención de las cuestiones políticas y sociales. No obstante, como indican, entre otros, Francisco Pinheiro, João Nuno Coelho o Ricardo Serrado, esta concepción no debería vincularse directamente con el salazarismo. La idea –aunque no la posición fuerte de sus constituyentes– nació ya después de la Revolución de los Claveles y simplificó, en vez

⁷² Entre 1956 y 1960 el Real consigue ganar cada edición de la Copa de Europa; actualmente (julio de 2020), el club es el más titulado entre todos los participantes de la competición, con 13 títulos.

de explicar, el funcionamiento de los elementos mencionados en la realidad politizada: mucha más fuerza incluía el eslogan “Dios, Patria, Familia”, oficializado por las autoridades.

Comparando la situación en la Italia fascista o, incluso, en la España franquista, el ingrediente deportivo de las “tres efes” gana un interés estatal bastante tardío y de forma muy distinta a lo que podría ser considerado como un caso de institucionalización. Para el régimen portugués, el deporte cabe en la definición de una actividad saludable, y nada más, por lo que la competitividad en la que se basa el balompié, su popularidad y capacidad de despertar emociones extremas lo eliminan de su círculo de intereses. Lo que es más, el fútbol-espectáculo urbano puede ser visto como una amenaza para el orden rural y la disciplina, tan deseados por el régimen. Es muy interesante, teniendo en cuenta que el deporte moderno –y, en consecuencia, el balompié– en Portugal se encuentra fuera de la órbita de cualquier acción de los gobiernos, sean democráticos o no, hasta 1942 con la fundación de la Dirección General de Educación Física, Deporte y Salud Escolar (*Direcção-Geral de Educação Física Desporto e Saúde Escolar*, DGEFDSE), primer organismo estatal que trata de incluir las cuestiones del deporte en la agenda política del país. Sin embargo, sus actividades se reducen al nivel puramente teórico y de centralización, confrontando la realidad con ciertas convicciones del salazarismo acerca de la posición del deporte en la vida de los portugueses. Así, se apoya la formación gimnástica y la educación física generalista –promovidas, por ejemplo, por la Juventud Portuguesa–, pero se desprecia totalmente el deporte profesional: en 1943, la profesionalización queda incluso prohibida –hasta 1960– lo que en caso del fútbol significa un obstáculo serio en el desarrollo de la modalidad al mismo ritmo que en otros países, en mayoría ya acostumbrados a considerar la actividad física como una forma de trabajo remunerado (Serrado 2012: 70-78). Un buen ejemplo de esta dependencia es la selección portuguesa y su debilidad en las confrontaciones internacionales (la goleada más dolorosa parece la de 10 por 0 frente a Inglaterra en 1947): los jugadores aficionados no consiguen prepararse tan adecuadamente como sus rivales profesionales. Además, se impide por ley la competición futbolística antes de cumplir 18 años y se introducen requisitos estrictos de admisión de los atletas adultos a la modalidad (atestado y ficha médicos, comportamiento moral y civil adecuados, entre otros), completamente aislados de la realidad deportiva de la época (Serrado 2012: 84-85).

Son solo los éxitos –inesperados y sorprendentes, si se toman en cuenta las condiciones desfavorables creadas en torno del balompié en Portugal– los que despiertan la atención del régimen, cambiando un poco su posición parcial frente al fútbol y la legislación arcaica. Con la llegada de entrenadores extranjeros –el brasileño Otto Glória, el chileno Fernando Riera o el húngaro Béla Guttmann– que, a pesar de las limitaciones, intentan modernizar la modalidad

desde el punto de vista puramente deportivo, comienza la etapa de grandes victorias en el fútbol portugués, tanto al nivel de los clubes (dos títulos de campeones europeos del Benfica de Guttman en 1961 y 1962 y la Recopa de Europa del Sporting de Anselmo Fernandez en 1964) como de la selección (el tercer lugar en el Mundial de 1966, con Glória como seleccionador). Como en España, las autoridades aprovechan la situación: los éxitos deportivos absorben la sociedad, suavizan la imagen en el panorama internacional y de algún modo legitiman su política, por ejemplo, en referencia a las colonias; Eusébio o Mário Coluna, entre otros, provenientes de las colonias, se convierten en ejemplos de integración perfecta en la sociedad lusa multicultural. Sin embargo, tras la década de las victorias, el interés estatal disminuye y el fútbol, aunque constantemente popular entre los portugueses, desaparece del primer plano, también a causa de la situación política.

Los éxitos más significativos del fútbol español y portugués –la supuesta renovación del fútbol en la Península Ibérica, ya sin influencias políticas, más o menos enérgicas– llegan en el siglo XXI, aunque los primeros síntomas del cambio de la situación tienen lugar todavía en los últimos años de la centuria anterior (la medalla de oro de la selección española en los JJ.OO. de Barcelona en 1992; la Copa de Europa y la Supercopa de Europa en 1987 del FC Oporto). Las victorias internacionales provocan interés por los jugadores españoles y portugueses cuyo estatus y reconocimiento en el mercado de fichajes empieza a crecer; obviamente, en este contexto sus habilidades deportivas no carecen de importancia. Toda una generación de futbolistas españoles como Xavi Hernández, Iker Casillas, Andrés Iniesta, David Villa o Carles Puyol representa no solo el alto nivel nacional del deporte rey. Gracias a sus actuaciones la Roja –como se llama popularmente a la selección– en 2008 conquista el Campeonato Europeo de Fútbol, lo que abre una etapa de dominación mundial, con la Copa del Mundo ganada en 2010 y otra Eurocopa en 2012.

La ola de triunfos tiene mucha importancia no solo para la situación del deporte en el país. Tras la “narrativa de la furia y el fracaso” llega el momento de construcción de un nuevo discurso, adecuado para la situación. Así, los medios de comunicación comienzan a establecer la “narrativa del éxito”, unificadora en el contexto de fuertes divisiones regionales –especialmente entre Cataluña y el resto de España– y reconfortante cuando el país balancea al borde del declive económico total, provocado por la crisis financiera mundial y las condiciones internas críticas (inflación, crisis inmobiliaria y del sistema bancario nacional). Las demostraciones del orgullo nacional acercan a todos los españoles de manera excepcional, por lo que los gobernantes entre 2008 y 2018, tanto de izquierdas como de derechas, intentan –sin mucho éxito, por la distancia y moderación visibles de los miembros de la selección– inscribir

la notoriedad futbolística en los comunicados sobre la esperanza y austeridad (Quiroga Fernández de Soto 2014: 150-155). No obstante, con el final un poco inesperado del ciclo de victorias en 2014, se puede preguntar por el nuevo camino del fútbol español, en la dimensión tanto deportiva como política, social o mediática.

Para el balompié portugués contemporáneo en el momento crucial se convierte la organización de la Eurocopa de 2004. El evento consigue movilizar a toda la sociedad que, por primera vez desde hacía décadas, se reúne en los espacios públicos con banderas, bufandas y camisetas en rojo y verde para celebrar en común no solo los éxitos de la selección nacional (que pierde en la final, al igual que en el encuentro de apertura, con Grecia), sino el fútbol en general y demostrar su pasión a miles de aficionados de otros países. El equipo luso inaugura así su presencia regular en los grandes acontecimientos futbolísticos –prácticamente hasta los comienzos del siglo XXI, los *Lusos* no conseguían clasificarse para los torneos– y en el Mundial de 2006 y en la Eurocopa de 2012 ocupan el cuarto puesto. El éxito más grande llega en 2016 con la victoria en el Campeonato Europeo en Francia: para un país que, al igual que España, ha pasado la última década lidiando con una grave crisis económica, es una oportunidad para olvidarse por un momento breve de los problemas financieros y festejar tanto el resultado como a los propios campeones, convertidos en verdaderos héroes populares.

La posición de los futbolistas en el deporte internacional merece una referencia aparte. Desde la introducción de la Ley Bosman en 1995 (que atribuye la libertad de fichaje al jugador, y no al club) las canteras de los clubes lusos y sus primeros equipos se convierten en el principal escenario de la búsqueda europea de nuevos talentos y futuras estrellas, con la clase de Luís Figo, Vítor Baía, Ricardo Carvalho, Nani o, esencialmente, Cristiano Ronaldo, desde varios años un fenómeno futbolístico (y comercial) de dimensión mundial. A esta lista de ídolos hay que añadir también a los entrenadores lusos, reconocidos por sus logros en el fútbol portugués y contratados por entidades deportivas internacionales⁷³: Jorge Jesus (en la temporada 2019-2020 en el brasileño Clube de Regatas do Flamengo), Carlos Queiroz (la selección de Colombia desde 2019), André Villas-Boas (Olympique de Marsella de la Ligue 1 francesa, desde 2019) y, el más mediático y laureado de todos ellos, e igualmente polémico, José Mourinho (el británico Tottenham Hotspur, desde 2019).

Analizando distintos contextos del fútbol ibérico no se puede evitar la cuestión de la rivalidad entre ambos países que constituye un capítulo importante de su historia deportiva. Las confrontaciones entre vecinos suelen encontrarse entre los grandes acontecimientos recurrentes,

⁷³ Según los datos actuales del 1 de septiembre de 2020.

no solo en el calendario futbolístico; las representaciones atléticas o pugilísticas, compuestas de los mejores representantes de las secciones de los distintos clubes, competían entre sí al nivel peninsular con mucha frecuencia. Tras el primer encuentro internacional de la selección portuguesa –el ya mencionado partido con España en 1921– hasta la caída del franquismo y salazarismo los equipos vuelven a enfrentarse en numerosos amistosos y solo dos partidos oficiales, dominados definitivamente por la Roja⁷⁴; en el periodo democrático las victorias se distribuyen de manera mucho más equilibrada (seis empates, tres triunfos españoles y portugueses hasta finales de 2019). Los encuentros tienen gran peso político en la época de las dictaduras ibéricas y especialmente en las décadas de los 30 y 40. Para la selección portuguesa, apartada de los modelos de progreso universales, cada partido internacional es una oportunidad de verificar su nivel y las confrontaciones con el fútbol vecino –dinámico y en desarrollo constante– exponen las carencias del deporte nacional (aunque sin mucha reacción por parte de las autoridades responsables). Sin embargo, los encuentros con Portugal tienen aún más importancia para el lado español: en el periodo del aislamiento político en los 40 el fútbol permite mantener la fachada de actividad internacional.

La rivalidad luso-española puede ser vista como un punto de partida para la observación de la competición a nivel regional. Ésta, especialmente en España, provoca grandes emociones por causa de conflictos entre la identidad nacional y local como, entre otros, en Cataluña donde la memoria difícil del franquismo desempeña un papel importante en la construcción de una imagen completa de la situación. A la sombra de los mitos, calentados por pasiones y animosidades estereotipadas, su interpretación final resulta difícil y las tensiones entre el Real Madrid y el F.C. Barcelona solo lo confirman; cada Clásico, como se suele llamar las confrontaciones entre dos clubes, añade un nuevo capítulo a esta historia común, más o menos polémico. Ambos se fundan en el mismo ambiente de decepción y necesidad de renovación tras el desastre de 1898. En la capital los cambios son relacionados principalmente con las ideas de una reforma central mientras que en Cataluña las tendencias progresistas provienen de los medios del nacionalismo local. Sin embargo, el Real –o sea, Madrid CF⁷⁵– es fundado en 1902 por un catalán, Carlos Padrós Rubió, defensor de la modernización del país y de las reformas de educación, quien veía en el fútbol una herramienta para animar a los jóvenes a trabajar. Tras la guerra civil es prácticamente olvidado por el club y aficionados que ignoran

⁷⁴ De los 23 partidos realizados entre 1921 y 1975, 14 fueron ganados por los españoles y seis acabaron con un empate.

⁷⁵ El título „Real” y la corona real en el escudo del club aparecen solo en 1920, cuando este solicita –como varias sociedades deportivas populares de la época– el patrocinio del Rey; como presidente de honor de la Sociedad es nombrado el hijo primogénito de Alfonso XIII, el príncipe Alfonso de Borbón (1907-1938).

las innegables raíces catalanas de la entidad. Es una situación muy distinta de la del F.C. Barcelona, creado por Hans (Joan) Gamper en 1899. El suizo, a pesar de poseer una biografía discutible –fue perseguido por la dictadura de Primo de Rivera, descuidó las finanzas del club, lo que le llevó, supuestamente, a suicidarse– es considerado un símbolo fundamental del club, conmemorado anualmente con un torneo amistoso y un trofeo con su nombre (Relaño 2012: 16-19).

Uno de los clichés más populares sobre el conflicto Real-Barça se basa en la convicción de que los blancos fueron los favoritos del régimen franquista y los azulgranas, víctimas de la injusticia política. En la historia de las relaciones mutuas no faltan casos de aversión tan propios de la rivalidad deportiva, como el Barça que bloquea la entrada del Real en la liga catalana tras el estallido de la guerra civil, por el miedo a perder su posición dominante ante el adversario⁷⁶. Para probar las desigualdades, se le reprocha al Real el caso del “robo” de Alfredo Di Stéfano, la Saeta rubia y estrella de la época⁷⁷, las decisiones favorables de los árbitros o la presunta simpatía del propio Caudillo. No obstante, durante la guerra y tras ella el club de Barcelona se encuentra en una situación mucho más cómoda que los rivales. Las destrucciones bélicas no discriminaron a la infraestructura deportiva madrileña: los primeros juegos del Real tienen lugar en una localidad suburbana (en aquel momento) de Vallecas. Los grandes éxitos, primeros desde el periodo republicano en el que el Madrid (ya sin apodo “real”, por declararse leal a las nuevas autoridades), llegan solo con la contratación de Di Stéfano, o sea, en los años 50. Como mucho más politizado –involuntariamente, por intervenciones externas– podría ser considerado el rival directo del Real, conocido antes la guerra como el Athletic. En 1939 el club es juntado con el equipo del Aviación, fundado por los franquistas durante el conflicto, y entra en la Primera División como el Atlético Aviación, equipo de vínculos claramente militares y estatales⁷⁸ (Relaño 2012: 233).

No existe ninguna prueba de que Franco simpatizase personalmente con el Real: sus visitas en el Estadio Santiago Bernabéu son escasas, a pesar de los grandes éxitos del club en

⁷⁶ La propuesta del Real Madrid de formar parte de la liga catalana, apoyada por los clubes y el sindicato de los jugadores catalanes, tuvo como objetivo principal el mantenimiento del funcionamiento del club. Los blancos estaban dispuestos a renunciar a los títulos ganados en el futuro y a la parte significativa de las ganancias de las entradas para no integrarse en la liga a coste de las entidades catalanas (Relaño 2012: 57-59).

⁷⁷ En 1953 Di Stéfano era jugador del Millonarios de Bogotá, pero los derechos a su contrato pertenecían al argentino River Plate; el jugador huyó de Buenos Aires para jugar en Colombia porque ahí se le había prometido más dinero. El Real negociaba el traspaso del futbolista con el Millonarios y el Barça, con el River Plate. Por eso se decidió que durante cuatro primeras temporadas en España Di Stéfano jugara alternativamente en ambos clubes y que tras ese periodo los clubes trataran la cuestión definitivamente. En ese momento el F.C. Barcelona se retiró de las negociaciones (Relaño 2012: 119).

⁷⁸ La entidad funciona así hasta 1947, cuando de su nombre se retira el “Aviación” y se eliminan por completo las asociaciones con el Ejército.

los 50 y 60. Es el régimen que se da cuenta, con mucho atraso, del potencial político (o diplomático) de los éxitos del club madrileño, pero no se puede decir que contribuyó a la construcción ni de la potencia del Real Madrid, ni tampoco de las dificultades del F.C. Barcelona. Como respuesta a la polémica de la Saeta rubia, se debe citar el caso de Ladislao Kubala, jugador brillante y refugiado de la Hungría comunista, cuyo contrato en 1950 solicitaban ambos clubes. Los esfuerzos del Madrid son insuficientes: parece que a los directivos les falta determinación. Así, es el club azulgrana que consigue el fichaje. Curiosamente, el Estado franquista aprovecha la situación del complicado estatus político del jugador⁷⁹, dando la luz verde al Barça e impulsando una gran campaña anticomunista para presentarse como el defensor europeo de los valores cristianos, o sea, democráticos ante el bloque del Este.

La rivalidad a nivel local en Portugal no ocupa tanto espacio en los medios de comunicación internacionales, no obstante, sus características parecen no menos interesantes. Por falta de interés político durante el salazarismo (el dictador no se interesó mucho por el deporte y seguramente no tuvo un club preferido), los enfrentamientos entre Los Tres Grandes (*Os Três Grandes*), o sea, los clubes portugueses más grandes y titulados –el Benfica, el Sporting y el Oporto– que reparten entre sí todas las victorias titulares de la Primera División de Portugal (con excepción de dos temporadas) y dominan en otras competiciones, tienen mucho significado social o cultural. El antagonismo entre el Norte (Oporto) y el Sur (Lisboa) es histórico, pero data especialmente del siglo XIX y del fuerte desarrollo industrial de la metrópoli norteña que pretendía también convertirse en un centro político y decisivo equivalente a la capital. Además, su influencia la tenían también los clichés relacionados con los orígenes de cada club y sus seguidores: el Sporting era relacionado con los ámbitos aristocráticos de la capital, mientras que el Benfica se caracterizaba como un club igualitario, para todas las clases; el Oporto omitía en sus características el factor socioeconómico y destacaba la relación estrecha con la vida de la ciudad anfitriona (Serrado 2012: 214-215). Hoy en día, el peso de la rivalidad se basa explícitamente en la posición económica de los clubes y su reconocimiento internacional.

Los representantes de Lisboa y Oporto, las dos ciudades lusas más grandes y significativas, alternan sus períodos de supremacía con épocas de equilibrio relativo. En los

⁷⁹ Como miembro de un equipo compuesto por exilados húngaros, el Hungría, y no reconocido oficialmente por la FIFA, Kubala no podía fichar libremente por ningún club. A la luz de la ley, los derechos de su contrato pertenecían a la federación húngara que no daba el consentimiento para cualquier traspaso de los fugitivos políticos. El futbolista puede formar parte de la plantilla azulgrana solo en 1951.

años 40 y 50 triunfa el Sporting con sus Cinco Violines, dos décadas siguientes pertenecen al Benfica que compite con éxito también en los estadios europeos, y desde los años 80 hasta los comienzos del siglo XXI se observa la hegemonía del Oporto; en los últimos años son las Águilas del Benfica quienes vuelven a vencer. Los encuentros entre los clubes, al igual que en el caso del Clásico español o del Derbi madrileño (Real Madrid-Atlético de Madrid), despiertan grandes emociones y movilizan a miles de aficionados que, a pesar de las preferencias locales, eligen su bando también en la rivalidad de Los Tres Grandes. El Clásico (*O Clássico*) disputado entre el Oporto y el Benfica parece tener el mayor peso frente al Clásico de los Clásicos (*O Clássico dos Clássicos*) entre el Benfica y el Sporting, y el Dragones vs. Leones (*Dragões vs. Leões*) entre el Sporting y el Oporto.

El panorama del fútbol español y portugués abarca definitivamente más elementos que los mencionados hasta ahora. Se puede comentar el papel identitario del balompié en el País Vasco, los motivos precisos para el dominio de la modalidad sobre otros deportes, la formación de los jugadores jóvenes, los fraudes financieros de las estrellas de las Primeras Divisiones española y lusa, expuestos por la página de autoría portuguesa, Football Leaks ... A pesar de ciertas limitaciones de la selectividad adoptada, los temas aludidos consiguen demostrar con enorme fuerza la posición excepcional del deporte rey en la Península Ibérica. Por eso resulta obvio que el análisis del fútbol en sus contextos históricos y socioculturales se presenta como una fuente fascinante de conocimientos no solo sobre el mundo deportivo, sino también sobre la realidad fuera de la cancha.

IV Cine, narración y aspectos metodológicos del trabajo

4.1 Cine, narración y diégesis en una perspectiva metodológica.

Preguntas y dudas⁸⁰

No será una exageración admitir que el arte contemporáneo se desarrolla gracias a su facilidad para transgredir modelos estéticos y normas. Para el posmodernismo es un equivalente del distanciamiento de las interpretaciones únicas y de una visión de la realidad ordenada; una llamada a la exploración libre de los márgenes de lo existente y lo reconocido (Lodge 1984: 89-90). En este contexto, las relaciones entre palabras e imágenes, o sea, entre la literatura y el cine pueden ser caracterizadas como muy intensas, especialmente desde el punto de vista comparativo. La complejidad proviene tanto de semejanzas como de desigualdades – semánticas, sintácticas o pragmáticas– propias de un texto escrito o audiovisual, y siempre destacadas por los investigadores con mucho empeño. Los intentos de comprender la verdadera naturaleza de este diálogo abundan en enfoques que establecen una amplia perspectiva cognitiva, libre de límites teóricos y contraria a varias apariencias, ya que ofrecen la posibilidad de examinar la diversidad de los mundos narrativos creados en función de sus necesidades.

El fundamento del diálogo entre el cine y la literatura –y de su interpretación–, según gran parte de los investigadores literarios, es la deuda que el Séptimo Arte tiene con los textos escritos, comenzando por el interés por las historias contadas en las páginas de periódicos, novelas o cuentos populares, hasta las interpretaciones de las soluciones narrativas. No obstante, el arte cinematográfico, a consecuencia de su plasticidad y libertad visual, excede fácilmente las normas metodológicas constituidas por y para la literatura. Esta flexibilidad puede ser vista al mismo tiempo como una ventaja o una inferioridad. El mundo construido por y en torno de las palabras escritas depende de un factor principal, lingüístico-lexical, y de la habilidad del autor de operar con él. El mundo cinematográfico, por su parte, engloba más componentes determinativos. Las palabras en el cine –expresadas al nivel más fundamental a través de diálogos– funcionan en la dimensión compleja de las imágenes, subordinadas tanto al guion como a las habilidades del equipo realizador: actores, caracterizadores, montadores, compositores de música, para mencionar solo algunos de especialistas; su dinamismo y potencia imaginativa no pueden ser explicadas solamente en clave estética o como modo de

⁸⁰ El presente subcapítulo se funda en parte significativa en: Stam, R., R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

comunicación claramente definido. Así, resulta obvio que, incluso contando la misma historia, la literatura y el cine siempre lo hacen de manera diferente.

El análisis de la narración refleja distintos campos de estudio –desde la psicología a la sociología, pasando, naturalmente por la estética– e interpretaciones, como la de representación, estructura o proceso, siempre dentro de los límites de la ficción (Aguilar 2018: 30; Bordwell 1996: XIII). Ambos medios interpretan la realidad a través de un discurso característico, constituyendo propias circunstancias y cualidades –a menudo transtextuales–, por lo que el receptor (lector o espectador) se confronta con un texto filtrado por una carga significativa de subjetividad. Los requisitos metodológicos para un estudio complejo deben contener, por consiguiente, tanto una base teórica como práctica, reunir definiciones disponibles y hechos concretos, observar su aplicación y exposición. Sin embargo, un examen rápido del estado de las investigaciones acerca de la narración en el cine permite concluir que tal procedimiento ofrece aún más preguntas que respuestas. En consecuencia, para un estudio que intenta conocer y ordenar imágenes de la realidad dispuestas por un material cinematográfico supuestamente ideologizado, esta situación se presenta como extremadamente complicada.

En el análisis de la narración como uno de los conceptos básicos funciona la diégesis. Su definición resulta muy interesante debido a la pertenencia –no siempre bien marcada– tanto a la realidad literaria como filmica, aunque los estudios teóricos no siempre señalan esta naturaleza dual. Así, según el académico Gerald Prince (1987), la idea se refiere, primero, a “the (fictional) world in which the situations and events narrated occur⁸¹” y, segundo, a “telling, recounting, as opposed to showing, enacting⁸²”. El “Diccionario de términos literarios” de Ana María Platas Tasende (2007) propone la siguiente definición: “sucesión de acontecimientos resultantes de las acciones narradas en un relato (...) (historia narrada)”; el glosario de Demetrio Estebáñez Calderón (2004) especifica un “relato o exposición con el que se designa la sucesión cronológica de las acciones y acontecimientos que constituyen una historia narrada o representada”. La descripción cinematográfica de Marie-Thérèse Journot (2009) explica que la diégesis “designa a narrativa (...) é o mundo ficcional que o leitor ou o espectador constrói a partir dos dados do filme: dados espaço-temporais, personagens, lógica narrativa definida dentro de um género que assenta na verosimilhança e em regras estéticas⁸³”. Por fin, en el

⁸¹ “El mundo (ficticio) en el que ocurren las situaciones y acontecimientos narrados.”

⁸² “Contar, rememorar, a diferencia de mostrar, representar.”

⁸³ “Designa la narrativa (...) es el mundo ficticio que el lector o espectador construye a partir de los datos de la película: datos espaciotemporales, personajes, lógica narrativa definida dentro de un género que se centra en la verosimilitud y en reglas estéticas.”

diccionario de la Real Academia Española como diégesis se describe el “desarrollo narrativo de los hechos”, tanto en un texto literario como audiovisual, cinematográfico⁸⁴.

Las definiciones mencionadas se refieren a varios aspectos, pero prácticamente todas dan vueltas en torno a la acción de contar los acontecimientos ocurridos. La perspectiva cinematográfica incrementa la totalidad de los componentes del universo ficticio en el que se desarrolla la narración; convierte en sus ejes constitutivos al espacio, tiempo y los personajes. Además, hay que recordar que, de acuerdo con sus raíces antiguas, el concepto se basa en el eterno contraste entre narración y representación: la mimesis (del griego “imitación”) se identifica con la manipulación o imitación de la naturaleza, y la diégesis (gr. “relato”, “exposición”, “explicación”) con el acto de narración verbal, es decir, representación de hechos. La diégesis, por medio del narrador, significa y crea un mundo ficticio, una creación imaginaria, parecidos a la realidad, verosímiles, que funcionan de acuerdo con un conjunto propio de reglas, al contrario de la simple reproducción de las convenciones por parte de la mimesis (Estebáñez Calderón 2004; Platas Tasende 2007).

Con el desarrollo de nuevas corrientes teóricas acerca de la narración –especialmente en el siglo XX– la diégesis y sus interpretaciones adquieren nuevas dimensiones. Con los formalistas rusos y los estudios de Vladímir Propp sobre los cuentos de hadas rusos, aparece la gramática de la narración: normas de funcionamiento y clave para el análisis profundo a través de personajes y sus funciones. Como efecto de la revolución estructuralista en la literatura –y a raíz de los conceptos de Charles Sanders Pierce y Ferdinand de Saussure– surgen independientemente en los años 60 del siglo XX la teoría semiótica (teoría general de los signos) y la semiología (teoría de los sistemas de signos). El cine consigue encontrar sus contenidos en narratología (o análisis del relato), el psicoanálisis que relativiza un poco las teorías anteriores, o la transtextualidad que destaca una idea de la narración como un sistema determinado por la dimensión espaciotemporal y la convierte en una estructura dinámica de dependencias múltiples, construida a partir de elementos esenciales, tales como hablante, lenguaje, mundo y narratorio (Alcides Jofré 1987: 11-12).

⁸⁴ Vale la pena mencionar que al lado de la diégesis funciona también el concepto de la ambientación. Según distintas aproximaciones, la idea abarca contextos o motivos del mundo presentado, o contenidos específicos relacionados con tiempo, espacio, protagonistas, acontecimientos, procesos descritos en la obra. En todos estos casos, son designatos ficticios, creados por palabras, frases o fragmentos del texto escrito. Su fundamento es el material temático que funciona de acuerdo con las reglas impuestas por la estética, idea artística o ideología adoptada. Así, la ambientación funciona como uno de los elementos esenciales del texto, junto con la trama o el tema. Sin embargo, su uso bastante limitado no facilita aplicación práctica ni permite a los autores encontrar una posición común en referencia a su significado; muchas veces, la ambientación es vinculada con otras disciplinas, así que desaparece de los radares literarios.

Siendo un medio con identidad propia, que solicita herramientas y acciones adecuadas, el cine se mueve dentro de un discurso narrativo separado, lo que determina otra manera de inmersión en la obra. La diégesis cinematográfica, mencionada por primera vez en el contexto de cine (“historia contada”) por Étienne Souriau en los años 50, abarca los elementos situados dentro del mundo fílmico –hechos, personajes, acciones– y los métodos literarios clásicos, propios del estudio de las palabras y el lenguaje verbal, no encuentran en referencia a imágenes, fotos o planos su plena realización.

Los trabajos dedicados al problema no solo confirman plenamente las observaciones anteriores, sino que añaden nuevas dimensiones al asunto. El trabajo pionero de Siegfried Kracauer de 1960, *Teoría del cine*, presenta características generales de películas, también con el trasfondo histórico y crítico, su composición y relación con otros géneros narrativos (drama, novela). Igualmente arroja luz sobre las cuestiones de contenido, es decir, su ámbito, tema y motivos, que pueden ser influidos por el mundo exterior (Kracauer 1996: 325-326). Según el alemán, esta perspectiva permite observar varias dimensiones de la realidad y comprender el juego con la ficción e imaginación de los realizadores; es una observación especialmente valiosa para la crítica de la época en la que los artistas de la *nouvelle vague* francesa empiezan a contestar las normas del cine clásico, tradicional, bastante teatral.

La disección estructuralista de la narración cinematográfica tiene como objetivo descubrir toda la configuración de normas internas que rigen la obra desde dentro y, colocando la palabra en el centro, traducen la imagen en un lenguaje no verbal (Pérez Bowie 2008: 10-16). Esta es la misión de Christian Metz, semiólogo y uno de los principales teóricos cinematográficos. Para el francés, que en sus trabajos se refiere a de Saussure y Jacques Lacan, la organización interna de cada filme está estrictamente relacionada con las formas narrativas: son imágenes y sonidos que forman sus sintagmas. El lenguaje cinematográfico o escritura fílmica (ya en los casos concretos), reúne siempre varios códigos, también antropológicos o culturales. Cada título –unidad cerrada– los aprovecha a su manera: ellos, en conjunto, determinan la construcción del texto. La palabra puede ser uno de los componentes de tal código, pero no el único ni el más importante. Así, la diégesis, entendida como historia contada, se refiere a todo lo que constituye o pertenece al mundo proyectado, no solo visualmente, por la película (Metz 1973: 337-338).

Los conceptos de Metz encuentran su reflejo en diversas ocasiones. Uno de los fundadores de la narratología, Gérard Genette, estudia las cuestiones relativas al tiempo en la narrativa y define la diégesis-historia como universo espaciotemporal cuyos límites provienen de la narrativa (1979: 273). Las observaciones del teórico distinguen lo perteneciente a la historia (lo diegético) de lo externo a ella (lo no diegético), de la misma manera que en su

interpretación cinematográfica⁸⁵. Además, el francés desarrolla el concepto de transtextualidad –tipos de relaciones entre textos– que también encuentra su aplicación en el caso de las películas, especialmente si se piensa sobre la literatura y su influencia en el Séptimo Arte⁸⁶.

Una perspectiva más pertenece a David Bordwell, historiador de cine popular que, inspirado por el formalismo ruso, en uno de sus trabajos más emblemáticos, *La narración en el cine de ficción* (1996), estudia niveles narrativos, elementos diegéticos y no diegéticos y el mundo ficticio. Comenzando por la definición de diégesis –el mundo presentado por la narración, también con acontecimientos históricos no mostrados en la pantalla– y a diferencia de sus predecesores, Bordwell comenta ampliamente teorías estructuralistas sobre la narración y sus modos históricos para destacar algunos puntos débiles de estos, como analogías limitadas con otros tipos de representaciones artísticas, concentración selectiva, u omisión del papel activo del espectador. Para el estadounidense es importante separar la percepción de una película de sus cualidades semióticas. Por eso, en el primer plano pone el aspecto estético y transfiere cierta parte de responsabilidad interpretativa al público, refiriéndose a la psicología cognitiva que cumple un papel significativo en una reconstrucción de trama congruente. El investigador junta también en el mismo discurso teoría, historia y crítica, para crear una perspectiva más completa (1996: 335). Otro de trabajos de Bordwell, editado en cooperación con Kristin Thompson por primera vez en 1979, también reúne enfoques analítico, teórico y histórico; las cuestiones acerca de la narración constituyen aquí solo uno de los aspectos de la naturaleza de la cinematografía y del estilo-forma (2018).

Una revisión de corrientes de narratología y de diversos relatos cinematográficos es fundamento del estudio de André Gaudreault y François Jost (2010). La característica de los conceptos clave, como narrador, tiempo y punto de vista, demuestra la necesidad de comparaciones con otros medios –literatura, teatro, pintura– para distinguir nuevas tendencias y pensar sobre su desarrollo posible. Seymour Chatman, crítico literario y fílmico, y teórico de la narratología, basa su investigación en la distinción entre la historia y el discurso, o sea, el contenido y la forma de expresión, el *qué* y la *forma* de la narrativa (2013: 11). Indica la necesidad de separar la estructura narrativa de sus manifestaciones para simplificar el proceso

⁸⁵ Un ejemplo clásico de la distinción entre elementos fílmicos diegéticos o no diegéticos es la música. La primera categoría está representada por las composiciones que, de alguna manera, forman parte de la historia (p. ej. canciones de la radio escuchadas por los protagonistas u oídas en el fondo, protagonistas tocando piano). La música añadida “artificialmente”, externa (p. ej. las canciones sincronizadas con los créditos, la banda sonora) es no diegética.

⁸⁶ Para saber más, vea: Genette, G. (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

de comunicación (la narración) y eliminar sus interferencias posibles, especialmente en referencia al tiempo y espacio.

Las distintas definiciones de la narración forman parte de los estudios relacionados con el proceso de análisis y su desarrollo. Como subrayan Jacques Aumont y Michel Marie en su trabajo más conocido (2013), cada película representa distintos sentidos tanto a través de sus datos audiovisuales como de las estructuras narrativas. Esta observación acompaña el capítulo dedicado al análisis textual en el que se recuerda los sistemas de signos y códigos estudiados por Umberto Eco (desde la perspectiva de comunicación), Roland Barthes (desde la perspectiva del nivel de sentido) y, como ya se ha mencionado, Metz (código como sustituto del lenguaje) (2013: 129-131). Además, la riqueza de conceptos e interpretaciones lleva a la constatación que no existe uno solo método de análisis, universal para cada tipo de producción: el material para análisis es siempre ilimitado. Una postura semejante está representada por Francesco Casetti y Federico di Chio. Centrados en el análisis como manera de descomponer y estudiar “los principios de la construcción y el funcionamiento” (2010: 17), enumeran minuciosamente los métodos de análisis de personajes, ambientes, acontecimientos y transformaciones como elementos fundamentales de la narración (2010: 155-185).

El resumen de todas las observaciones acerca de la perspectiva teórica lleva a la conclusión de que no existe ningún concepto preciso ni único de la diégesis y de su funcionamiento en el universo de la ficción narrativa. El primer problema aparece ya al nivel de las definiciones: la idea de diégesis funciona solo en relación con otros niveles narrativos, como el argumento (hechos narrados secuencialmente en la película), la misma narración (expresión del argumento a través del lenguaje cinematográfico, o sea, por imágenes, sonido, puesta en escena y edición) y la historia (todos los acontecimientos del argumento, mostrados o no en la narración), que se influyen incesantemente y deciden sobre la construcción de una película (Aguilar 2018: 31-37). Es obvio que cada uno de estos elementos puede ser analizado por separado, no obstante, las dependencias entre ellos determinan tanto su recepción como la imagen completa de un filme. Este es el caso de universos expandidos –principalmente de fantasía o ciencia ficción–, minuciosamente contruidos, que “viven” también fuera de la ficción cinematográfica y de las pantallas gracias al compromiso de los espectadores (la serie de televisión *The Witcher* o, mencionada ya, *La Guerra de las galaxias*, entre otros).

Lo que ocurre dentro del propio filme –todos los elementos que funcionan en un tiempo y espacio determinados por el autor, con características y límites concretos– requiere del investigador plena atención, precisión y pensamiento analítico; esta cantidad de variables puede fácilmente descontrolarse y paralizar todos los esfuerzos de la investigación. Al mismo

tiempo, la consciencia de esta complejidad legitima las selecciones del científico, siempre que sean motivadas y explicadas. Una imagen puede tener varios significados por lo que las analogías y comparaciones posibles ya no bastan, convirtiéndose en una fuente inagotable de interpretaciones.

Así, el análisis del mundo cinemático requiere hacerse preguntas sobre el tema estudiado y clasificar los elementos del texto según su importancia para la investigación. Como indica Sergio Aguilar, una herramienta para conocer la diégesis es la narración, tanto interior (hechos principales para la historia) como exterior (informaciones y factores que influyen en los hechos) (2018: 39). Igualmente, en la perspectiva de la cultura visual con alcance global, los textos audiovisuales no deben continuar a siendo cuestionados por la ciencia debido a la imprecisión metodológica o a su tema. La observación de la complejidad de los filmes, tanto estética como técnica o narrativa, revela varios planos y significados que merecen atención, y los estrictos métodos semióticos o lingüísticos no siempre se ajustan para el análisis tan amplio⁸⁷.

⁸⁷ Para saber más sobre la cultura visual, vea: Evans, J., S. Hall (ed.) (1999) *Visual Culture: The Reader*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

4.2 Metodología del estudio

La construcción de un estudio a partir de numerosos datos teóricos, hipótesis preparadas, análisis y observaciones propias es un desafío. El trabajo consiste en equilibrar todos los factores mencionados para garantizar la objetividad, especialmente cuando el campo temático –tanto el fútbol como el cine– no excluye emociones extremas, sino que, además, las despierta. En este contexto las herramientas y métodos aplicados al proceso científico no pueden fallar: su selección se convierte en la etapa crucial de toda la investigación.

El trabajo proyectado está subordinado a una hipótesis de que el fútbol cumplía un papel importante para los regímenes franquista y salazarista, pero las prácticas cinematográficas española y portuguesa, y los efectos de las mismas, fueron desiguales. De esta manera, teniendo en cuenta las circunstancias y limitaciones del tema elegido, el estudio realizado ha abordado el problema principal en forma de una pregunta: ¿cómo era el imaginario del fútbol en la cinematografía de la época franquista y salazarista? El desarrollo de esa cuestión lo constituyen las preguntas auxiliares, imprescindibles para sacar el provecho máximo del material y ordenar la estructura de toda la investigación:

- ¿quiénes y cómo son los protagonistas de las películas estudiadas?
- ¿cuáles y cómo son los espacios mostrados en la filmografía de la investigación?
- ¿qué objetos son característicos de los materiales examinados?
- ¿cuáles son las experiencias destacadas en las películas?
- ¿cuáles son los contextos que acompañan a los filmes estudiados?

Tanto la hipótesis como las cuestiones presentadas requieren métodos orientados a la interpretación de los datos. Es una aproximación cualitativa en la que se inscribe el análisis de texto o del contenido, la fórmula más adecuada por su flexibilidad para los materiales audiovisuales que frecuentemente escapan de los criterios científicos inequívocos. Los títulos seleccionados no se inscriben en un solo género o una visión artística, pero esta diversidad, aunque problemática desde la perspectiva de la realización del estudio, resulta un valor positivo: permite concentrarse en los aspectos concretos del contenido, igualmente en la dimensión de la comparación.

Tratando la narración cinemática como una estructura informativa, es posible extraer de ella un testimonio interesante sobre la realidad ficticia. Cada información, de acuerdo con el concepto de las cinco “W” (de los interrogativos en inglés) –popularizado por el periodismo, aprovechado en la investigación–, debe responder a cinco preguntas que delimitan las dimensiones básicas del asunto estudiado: quién(es) (*who*), qué (*what*), dónde (*where*), cuándo

(*when*), por qué (*why*). Si se intenta traducir este esquema en los términos de la narración cinematográfica, los aspectos de interés serán, respectivamente: protagonistas, objetos, espacios, experiencias y contextos o significados.

El buen entendimiento de los elementos que componen una película, y de su funcionamiento permite combinar contenidos adecuados para cada estudio y proyectarlo de manera muy precisa. Entre las categorías mencionados anteriormente, los protagonistas, espacios y objetos son las características más manifiestas, tanto por su inmediatez como por la facilidad para la descripción, incluso solo a partir de las imágenes singulares; sin embargo, a pesar de la descripción clara, el análisis no puede limitarse a la simple identificación visual. El catálogo de personajes revela informaciones cruciales para toda la historia: sus comentarios, compromisos o acciones –tanto pasados como presentes y futuros– constituyen un marco determinante para los aspectos más complejos, como experiencias y contextos que necesitan una pesquisa mucho más profunda, relacionada con el previo conocimiento de disciplinas como, por ejemplo, la cultura o la historia sociocultural. En este momento vale la pena mencionar que el cine siempre ha ofrecido –y aprovechado– varias inspiraciones relacionadas con otras áreas artísticas, no solo con la literaria; se puede enumerar aquí también la pintura o el teatro, así que diferentes tipos de enunciados –escritos, visuales, sonoros– consiguen influenciar la estética o narración de los textos audiovisuales.

En un aspecto esencial de todo el proceso científico se convierte la selección de la filmografía. Su marco cronológico es la duración oficial de los regímenes franquista (1939-1975) y salazarista (1933-1974), casi perfectamente sincronizados en su persistencia entre los años 30 y 70 del siglo XX; en el conjunto investigado se encuentran los filmes realizados durante ese cincuentenario. Un poco más complicado se presenta el aspecto temático: entre las películas escogidas hay tanto aquellas cuyo tema principal está subordinado al fútbol, como ciertos títulos en los que aparece solo un motivo futbolístico, a veces incluso en segundo plano. No obstante, de ayuda resultan los análisis con elementos cuantitativos ya realizados. Los catálogos temáticos existentes –*Presencia del deporte en el cine español. Una primera aproximación, un primer inventario* de Joaquín Romaguera i Ramió (2003), *Fútbol y cine. El balompié en la gran pantalla* de Carlos Marañón (2005) y el artículo *O esporte no cinema de Portugal* de Victor Andrade de Melo (2008)–, completados con indagaciones locales en la Filmoteca Española y en la Cinemateca Portuguesa, permitieron elaborar una lista principal de 36 títulos españoles y portugueses, 30 y 6, respectivamente, de acuerdo con los marcos temporal y temático del estudio. La concluye una lista abierta de películas de referencia –tanto histórica como cultural– tanto de las cinematografías ibéricas como mundiales. Las escenas singulares,

los hilos, caracteres o acontecimientos retratados en ellas resultan un suplemento necesario desde el punto de vista contextual e interpretativo: la imagen construida es más completa.

Las publicaciones escritas aprovechadas pueden ser divididas entre cuatro temas básicos: historia, cine, deporte –sobre todo fútbol– y metodología; además, algunos de los textos pueden ser considerados multidisciplinarios. Capítulo aparte merecen las fuentes, disposiciones legislativas (Sabín Rodríguez 1997) o discursos públicos (Ferro 1927; 1935-38; 1950), porque manifiestan directamente los marcos de la realidad histórica dada. Además, en el caso de escritos personales, es posible determinar opiniones singulares, así como la influencia de las condiciones políticas en las actuaciones y sus modificaciones.

Los libros del ámbito histórico se refieren en su mayoría a la realidad de la Península Ibérica, pero hacen varias observaciones contextuales sobre la historia universal. La historia contemporánea de España y Portugal, también por causa de las experiencias franquista y salazarista, permanece un tema abierto, sometido a estudios continuos, contemporáneo. Los trabajos elegidos de Santos Juliá (2007) y su colaboración con Miguel Martorell (2012), de Javier Tusell (1996), Paul Preston (2016), António Costa Pinto e Nuno Gonçalo Monteiro (2013-2015), Jorge Pais de Sousa (2011), João Medina (2000), Fernando Rosas (1986; 1998; 2015) o Manuel Loff (1996, 2008), entre otros, construyen narraciones sólidas y reconocidas, subrayando el carácter antidemocrático de los dos regímenes. Aunque no existe un discurso uniforme sobre la orientación fascista de las dictaduras en España y Portugal –las polémicas sobre el carácter de los regímenes datan ya de los años 70 y 80 del siglo pasado–, varias de las publicaciones mencionadas proponen sus marcos de definición e interpretación del totalitarismo en la Península Ibérica.

Las lecturas dedicadas al cine incluyen varios textos de carácter popular (Clark 2000; Karney 2003, Parkinson 2012) con informaciones útiles desde el punto de vista de la investigación: fechas, nombres, estadísticas, listas. Es una característica que se relaciona directamente con la capacidad del cine de observar la realidad y personalizar su visión. Por eso, también una parte significativa de la bibliografía cinematográfica la ocupan artículos de la prensa especializada, tanto científica (*Ekrany*) como popular (*Kino*), que responde rápidamente a nuevos fenómenos, actualidades culturales y análisis del pasado. Los trabajos e investigaciones sobre el cine español o portugués (Benet 2012; Gubern et al. 2010; Areal 2011; António 2002), y entre ellos los orientados a los periodos dictatoriales (González González 2009; Moral Roncal y Colmenero Martínez 2015; Huerta Floriano y Pérez Morán 2012; Olchówka 2018; Piçarra 2006; Torgal 2011), destacan del conjunto; como en el caso de otros temas relacionados con el franquismo y salazarismo, igualmente la cultura constituye un fondo interesante y bien

desarrollado para la ciencia. No obstante, la materia más frecuente en menciones o títulos completos es la relación entre el cine y la política o entre el cine e historia (Cabrera 2013; Gawrycki 2011; Muller y Wieder 2008; Seabra 2017; Short 2014;), bien estudiada y en evolución constante.

Otro tema que, desde el punto de vista bibliográfico, parece dificultoso para la ciencia es el deporte y, más específicamente, el fútbol. Considerado un fenómeno cultural o social, oscila entre dos realidades, científica y popular, y tal vez por esto la mayoría de las publicaciones acerca de la actividad física permanece en el rango seguro de textos históricos, de revisión, o, en el caso de los escritos más técnicos, incluso médicos. Sin embargo, en la Península Ibérica, el catálogo de los títulos disponibles es amplio y bien diversificado, gracias a la posición sólida del deporte en la consciencia colectiva. La reconstrucción bibliográfica de la imagen de la modalidad y del trasfondo sociocultural de su desarrollo abunda en propuestas interesantes. No sorprende que los libros de carácter tanto general (Neves y Domingos 2011) como más específico (Kuper 2017; Pinheiro y Andrade de Melo 2013) son, muy a menudo, efectos de investigaciones académicas interdisciplinarias e internacionales; Xavier Pujadas coordina el panorama de la historia social del deporte (2011), mientras que Teresa González Aja reúne en un volumen textos sobre los sistemas autoritarios y sus aproximaciones a la actividad física (2002). Además, se dedican a perspectivas temporales o geográficas determinadas: Francisco J. Capistegui y John K. Walton (2001), o Alejandro Quiroga Fernández de Soto (2014) estudian el fútbol y las identidades locales o regionales; Carlos Fernández Santander presenta la historia del balompié durante la Guerra Civil y el franquismo (1990); Ricardo Serrado echa abajo las teorías sobre las relaciones estrictas entre el régimen salazarista y el fútbol (2009; 2012).

La última categoría de lecturas señala y resume todos los problemas comprobados durante la investigación. La bibliografía metodológica abarca varias cuestiones, desde las más generales de la organización del trabajo científico (Flick 2012; Rapley 2013; Rivera-Camino 2014) hasta los pormenores como el uso del vocabulario futbolístico (Holgado 1999; Teruel Sáez 2007) o la adaptación de los métodos de recogida de datos a los contenidos digitales (Beller y Leerssen 2007; Banks 2013). En conjunto con referencias y propuestas teóricas sobre la audiovisualidad (Metz 1973; Bordwell 1996; Kracauer 1996; Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999), la óptica del trabajo se convierte en un campo tanto atractivo como complejo para la exploración, incluso con un plano bien elaborado y minuciosamente realizado.

4.3 Problemas de la investigación

A la luz de las observaciones previas, la investigación de los imaginarios futbolísticos en el cine franquista y salazarista se presenta como una tarea meticulosa y multifacética. Los materiales audiovisuales son un índice tanto del entorno social como de sus posibles proyecciones. En el contexto de manipulación y propaganda realizadas a través de los medios de comunicación, el estatus de las películas puede distorsionar la perspectiva objetiva requerida por la ciencia. Igualmente, la carga emocional de las producciones y el lenguaje cinematográfico basado en metáforas, elementos tan significativos para la interpretación global y en contraste obvio con la imparcialidad científica, constituyen un verdadero desafío susceptible de simplificaciones y clasificaciones estereotipadas.

Para estudiar los determinados aspectos de la diégesis –el contenido y su exposición, y no el propio modo de contar– el lado estético y la crítica de películas, aunque igualmente interesantes y de gran referencia, deben pasar al segundo plano para no impedir una recepción orientada a la hipótesis principal. Sin embargo, no pueden ser ignorados por completo; muy a menudo su identificación permite indagar con éxito las cuestiones básicas y descubrir nuevas perspectivas sobre ellas. Además, debido a su construcción narrativa, cada película podría constituir un caso singular para el análisis. A pesar de todo esto, las fronteras entre distintos niveles narrativos se entremezclan, así que las metodologías dedicadas a la narración cinemática pueden o deben ser creadas por investigadores a partir de los conceptos existentes y de acuerdo con las necesidades de estudios realizados.

El análisis de materiales audiovisuales –cuyas distintas facetas de subjetividad constituyen su característica principal– representa toda una gama de dificultades metodológicas. La primera es la selección del material estudiado, de acuerdo con su contexto histórico. Las escenas no deportivas pueden tanto incluir elementos imprescindibles para la visión global de la modalidad, como los elementos futbolísticos tienen la posibilidad de sorprender por su falta de relieve para la hipótesis investigada. Por eso, cada fragmento debe ser visionado con la misma minuciosidad, y los materiales no vistos tratados como un contenido supuestamente importante. La exhaustividad del estudio es un ideal, sin embargo, no siempre ejecutable, y la consciencia de este hecho es sustancial.

Siendo siempre realizaciones de perspectivas individuales, las películas están sujetas a opiniones y críticas dictadas en gran parte por gustos particulares. La forma cinematográfica no equivale al contenido y en este contexto la eliminación o indicación visible de los comentarios externos resulta indispensable para no crear contenidos inexistentes y, en

consecuencia, mantener íntegro el material básico. Hay que recordar también la precisión en la separación de bloques o escenas de las películas; una imagen separada de otras de manera descuidada puede fácilmente cambiar significado de la totalidad. Por eso, el propio proceso analítico y la respuesta a la pregunta que cada investigador, ante todo, debe responder –¿qué significa analizar?– ganan tanta importancia.

Uno de los aspectos cruciales para cualquier estudio es su calidad. Ya en la etapa de planteamiento hay que confrontarse con simplificaciones y estereotipos sobre los temas tratados. La popularidad del balompié en la Península Ibérica, su presencia viva en la vida cotidiana y las emociones que le acompañan al nivel internacional entorpecen la reconstrucción del imaginario. Las ideas bien enraizadas en la consciencia popular y repetidas de modo irreflexivo, como, por ejemplo, las tres efes portuguesas –fado, Fátima, fútbol– vistas como primordiales para la cultura del periodo salazarista, sin soporte bibliográfico adecuado se convierten en conceptos difíciles a explicar.

La cantidad de bibliografía y su uso adecuado pueden constituir otros inconvenientes. Gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías el acceso a publicaciones científicas no solo españolas y portuguesas es casi ilimitado, lo que garantiza una amplia perspectiva analítica. Sin embargo, la búsqueda de la objetividad en el exceso de libros y artículos puede convertirse en una tarea imposible. Los números de ediciones crecen constantemente, así que el pleno control del campo de investigación parece bastante problemático; hay que tener consciencia de que la imagen completada pueda quedar fragmentada. Por eso la revisión bibliográfica y las anotaciones claras de las referencias constituyen un aspecto fundamental en el trabajo con la bibliografía seleccionada, también en el caso del uso de los textos o estudios propios, ya desarrollados (el riesgo del auto plagio).

En el caso de la filmografía, la situación es aún más difícil. A pesar de los límites cronológicos y temáticos elegidos, no se puede excluir de que existan títulos omitidos u olvidados por los catálogos consultados, no disponibles para su consulta o desaparecidos. Esto ocurre, por ejemplo, con una de las producciones españolas. *Bienvenido Mister Krif* de Tulio Demicheli figura en las listas de películas rodadas en 1974, pero en la Filmoteca Española no existe ninguna copia de esta y, en consecuencia, su análisis se basa en la transcripción del argumento; su inclusión en vez de eliminación de los materiales estudiados fue dictada por el valor de los contenidos escritos. Una historia semejante acontece con un título portugués de 1936, *O Trevo de quatro folhas*, adaptación de un libro homónimo cuyos únicos rastros en la Cinemateca Portuguesa son las publicaciones sobre el estreno en la prensa de la época, el guion y el propio libro; el filme está oficialmente desaparecido.

El acceso a los títulos analizados ha resultado mucho más fácil en el caso de los materiales españoles. Con el caso único de *Bienvenido Mister Krif* y, en total, nueve películas visionadas en la Filmoteca Española, todas las producciones han sido disponibles de modo legal en la Internet (por ejemplo, *Historias de la radio* o *Vuelve San Valentín* en la ya inexistente plataforma Filmotech de la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales) o editadas en DVD en series completas (una colección “El fútbol que hizo historia” que incluye ocho filmes, entre ellos los con Alfredo Di Stéfano y Ladislao Kubala). Los títulos portugueses, en el conjunto, son tanto minoritarios como, en su mayoría, de acceso limitado en el archivo de la Cinemateca Portuguesa. Este contraste problemático desde el punto de vista organizativo de la investigación ya desde principio dice mucho sobre la condición de las filmografías nacionales, la importancia de los elementos futbolísticos en ellas y su popularidad. La comparación y el compromiso salen a favor de España, y los materiales lusos en su escasez forman el mejor testimonio de la infravaloración que en la época experimentaron la industria cinematográfica y el fútbol en Portugal.

Los problemas metodológicos pueden aparecer en cualquier etapa del proceso de investigación: durante el planteamiento, la recogida de los materiales o su visionado, o mientras la escritura y revisiones. Las consecuencias de afrontar estas dificultades no resultan siempre de acuerdo con las expectativas del científico. No obstante, los obstáculos imprevistos también forman parte del estudio. Enriquecen el trabajo con nuevas perspectivas que llevan a conclusiones tanto inesperadas y espontáneas como exactas.

V Protagonistas

La revolución tecnológica en el cuerpo técnico, el alza astronómica de los presupuestos y salarios en los clubes o la mediatización del deporte en la segunda mitad del siglo XX cambiaron la visión general del fútbol, pero no alteraron mucho los modelos personales presentes en el cine y reconocidos por el público. En las pantallas –en la escenografía del estadio o fuera de él– al jugador profesional o aficionado le acompañan sus colegas del equipo, amigos y familiares, técnicos, representantes de los medios de comunicación y, obviamente, los hinchas. Todos ellos construyen una galería de individuos, rasgos, comportamientos, gustos y costumbres independientes del paso del tiempo y de las condiciones.

Las exposiciones cinematográficas sobre los participantes del mundo del balompié en España franquista y Portugal salazarista tienen mucho en común con los correspondientes ejemplos europeos o estadounidenses. Entre las películas se notan, entre otros, biografías de carácter casi hagiográfico (*Los Ases buscan la paz* ; *Kubala!!*, *Eusébio*, *a Pantera negra*, *Saeta rubia*), dramas con el motivo del castigo y de la redención (*Bola ao centro*, *Volver a vivir*) o retratos paródicos (*Las Ibéricas F.C.*, *O Leão da Estrela*, *La Liga no es cosa de hombres*). Gracias a este panorama amplio de protagonistas, el fútbol se infiltra en distintos ambientes, confrontándose con diversos contextos.

5.1. Los jugadores

Entre todos los protagonistas de las películas analizadas, es el futbolista quien acapara la máxima atención del público. Aunque el panorama está dominado por los retratos de los jugadores ficticios, las cinematografías franquista y salazarista se inspiraron a menudo en figuras reales. Las apariciones, aun episódicas o imaginarias, de los grandes nombres de la época, como Di Stéfano, Kubala o Eusébio, atraían a los cines a la más amplia audiencia. Al mismo tiempo, con cada título nuevo cuajaba el ejemplo modélico de un futbolista-estrella: siempre un gran profesional en el campo y un honesto hombre de familia fuera de la cancha.

Alfredo Di Stéfano (1926-2014), el mítico delantero del Real Madrid C.F. entre 1953 y 1964, puede ser considerado la mejor encarnación del mencionado ideal. El argentino grabó su nombre al lado de los mejores del mundo en el deporte rey gracias a sus habilidades – velocidad, perfecta preparación técnica y extraordinaria facilidad para meter goles– que le aportaron, aun en los comienzos de su trayectoria deportiva, el apodo de *la Saeta rubia*. El

exitoso recorrido del jugador por diferentes clubes e impresionantes logros comenzaron a interesar a los directores de cine muy temprano; el futbolista, conocido cinéfilo, aparece en las pantallas argentinas ya a finales de los años 40 (*Con los mismos colores*, 1949, dir. Carlos Torres Ríos) (Marañón 2005: 119).

La primera actuación cinematográfica de Di Stéfano en España es un episodio en la película *Once pares de botas* (1954, dir. Francesc Rovira). El futbolista recién llegado al Real Madrid ha logrado rápidamente el estatus de verdadero astro y se torna en un modelo tanto para el protagonista principal del filme, un debutante en la Primera División, como para todos los jóvenes espectadores que sueñan con una carrera profesional. Aunque el argentino todavía no puede competir para la selección española por tener pendiente la nacionalización, la narradora de la historia –una farola callejera– le sitúa en el club elitista de los pretendientes a la camiseta absoluta: “para la carrera del futbolista es algo así como el examen del doctorado, un vehículo de plazas limitadas al que sólo concurren los grandes ases: Kubala, Di Stéfano, Puchades, Gonzalvo, Muñoz, Alsúa...”⁸⁸.

En la siguiente producción, Di Stéfano figura ya como el personaje principal. La película *Saeta rubia* (1956, dir. Javier Setó) retrata al jugador con una posición determinada, adorado por los aficionados de los blancos y respetado por los rivales. Las cualidades que contribuyen a tal estima son su plena concentración en las responsabilidades futbolísticas y el carácter cordial, tanto en los contactos profesionales o públicos, como en las relaciones privadas. El primer aspecto está especialmente presente en el filme. Di Stéfano se entrena regularmente, con gran dedicación, cumple rigurosamente las instrucciones del técnico madridista Pepe Villalonga con quien discute los pormenores de los ejercicios y de las tácticas. La cámara dedica mucho tiempo a las secuencias con el balón, en las que está expuesto el esfuerzo físico del jugador y su estilo individual de juego. El mismo futbolista se ríe de su consagración; “Sophia Loren se gana el sueldo con menos trabajo que yo”, suelta a los compañeros en el vestuario. No obstante, el salario pagado a Di Stéfano le permite llevar una vida próspera en comparación con la familia media española de los años 50. El jugador reside en una casa cómoda y bien equipada (“¡Vaya chabola! Se notan los fichajes”, exclama un chaval amigo, Miguel el Chispa), tiene un buen coche, fuera del campo viste rigurosamente prendas elegantes, de calidad.

⁸⁸ La narradora enumera los nombres más conocidos de la selección, representantes de clubes nacionales como el F.C. Barcelona (László Kubala, Josep Gonzalvo), el Real Madrid (Alfredo Di Stéfano, Miguel Muñoz), el Valencia CF (Antonio Puchades) o el Racing de Santander (Rafael Alsúa Alonso).

La lujosa vida del astro no es, obviamente, ostentosa, pero contrasta con la realidad de unos golfillos que aparecen, literal y figurativamente, en su camino: unos muchachos escenifican atropellos para aprovechar el tumulto y robar carteras a los conductores desorientados. Al verificar el contenido del último portamonedas hurtado, resulta que el chófer desafortunado ha sido el mismo Di Stéfano. Llevados por remordimientos, los chicos deciden devolver todo a su ídolo. El jugador, conmovido por la honestidad de los chavales y por la precariedad de la colonia madrileña del Viso⁸⁹ en la que se crían, decide –con el apoyo de su esposa y compañeros del equipo– ayudarlos a través del deporte.

El futbolista de alguna manera “prohíja” a los chicos: enseña y disciplina, organiza su tiempo libre en torno a los entrenamientos en La Saeta Fútbol Club, les ayuda a encontrar pequeños trabajos. Les dedica su tiempo y atención, lo que impresiona a los chicos mucho más que los constantes avisos y súplicas de los padres; “La Saeta rubia, mi maestro”, dice Andrés, el más talentoso de todos los jóvenes jugadores, animado al duro trabajo para tornarse un profesional. El objetivo del as –la misión pedagógica de apartar a los jóvenes del perjudicial camino de la delincuencia, a pesar de las condiciones humildes de vida que parezcan predestinarlos a este destino– se asocia con su responsabilidad cívica como persona pública. Sin embargo, Di Stéfano nunca presume de esta imagen benefactora. Los chicos le adoran y respetan por su autenticidad. Para expresar su gratitud, componen y dedican al futbolista una canción elogiadora:

“Argentino y madrileño en una pieza,
Argentino como fiero y San Martín,
Madrileño de los pies a la cabeza,
Bautizado en Chamartín.

Hala, Saeta Rubia,
Que el árbitro deje acullá,
Acecha tocando ese balón
Anima el clamor de la afición

Hala Saeta Rubia,
El equipo seguro campeón,
Por fin, se canta nuestro barrio
¡Alirón! ¡Alirón! ¡Alirón!”

Tan como *Once pares de botas* abre la carrera futbolística de Di Stéfano en España, otra película simbólicamente cierra la etapa madridista del jugador. En *La Batalla del domingo* (1962, dir. Luis Marquina), rodada a dos años antes de su salida como competidor del Santiago

⁸⁹ El barrio cercano al estadio del Real Madrid en el distrito madrileño de Chamartín.

Bernabéu, el futbolista repasa los momentos más significativos de su carrera para corregir un desmedido guion estadounidense preparado para una superproducción biográfica. La película abre con una secuencia del estadio del Real, vacío después de un partido ganado por los merengues. El astro contempla la vista en compañía de un guardia del recinto:

El conserje: ¡Enhorabuena, don Alfredo! Estupendo una vez más.

Di Stéfano: De todo, como siempre, bueno y malo.

El conserje: De usted malo poco, don Alfredo, muy poco, se lo digo yo que llevo 34 años en el Madrid.

Di Stéfano: Gracias.

El conserje: Ni gracias, ni nada, la pura verdad. Yo que lo que digo es lo que diría esto [indica a las gradas y a la césped] si hablase.

Di Stéfano: A ver si nos salen las cosas como uno quisiera...

El conserje: Usted ha salido siempre al campo dispuesto a dar el alma.

Di Stéfano: Eso sí, todo el alma. Por eso me duele pensar que algún día dejaré todo esto...

El conserje: ¿Dejarlo?

Di Stéfano: Estaré hasta mi cuerpo aguante, pero algún día se acabará la fuerza.

La imagen del futbolista modesto, siempre dedicado al club y, ahora, consciente de sus limitaciones físicas predomina en toda la película. A Di Stéfano le molesta el trato especial (“¡Si vuelve a llamarme «Fenómeno», no firmo!”, advierte a Mister Thomson, el productor), protesta también contra la menor exageración del guion de Pat Candy (Mary Santpere) y reclama las modificaciones, sin mucho éxito:

Di Stéfano: «Los Millonarios» era un nombre de un club de fútbol, formado por jugadores profesionales. No teníamos tanta plata, ni por supuesto viajábamos, ni yo por particular...

Pat: El público tiene una imaginación muy primitiva. Si se les dice «Millonarios», en seguida piensan en la riqueza, en el lujo, en los brillantes...

Di Stéfano: Pero yo no era millonario, desgraciadamente.

Pat: Lo reajusto sobre la marcha. Aceptemos la realidad. ¡El arranque ganará en dramatismo! [se dirige a la secretaria] Apunte, Nelly. Correcciones: “Di Stéfano no es millonario. No tiene plata. ¡Di Stéfano es pobre! ¡Pobrísimos! Se ha metido de polizón en el *yacht* de los Millonarios para llegar a España con la ilusión de ser un gran futbolista y librar de la miseria a su anciana madre que vive en los suburbios de Buenos Aires.

Solo la seria amenaza del jugador de abandonar definitivamente el proyecto provoca la rescritura del guion; Pat comienza a acompañarle en sus actividades diarias para dar al texto una perspectiva más directa y realista. Aunque el objetivo evidente de la película es caricaturizar a los extranjeros ignorantes, al mismo tiempo se puede observar una visión bastante grotesca del proceso de la construcción de la imagen comercial. En la época de los imperios empresariales levantados sobre los nombres futbolísticos, este aspecto demuestra lo atemporal de las relaciones entre los negocios y deportes.

En la década de los 50 con el astro del Real Madrid “rivaliza” una de las leyendas del Fútbol Club Barcelona, László Kubala (1927-2002). La competitividad es siempre amistosa: los dos son buenos compañeros de la selección española, lo que aprovecha la película *Saeta rubia* para fingir una conversación telefónica entre los jugadores. Las dramáticas experiencias del Kuksi –huida de la Hungría comunista y separación de familia– constituyen la base del argumento cinematográfico de *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* (1954, dir. Arturo Ruiz Castillo), centrado en una longa retrospectiva que culmina en la dramática evasión a Viena. Como refugiado en Austria, y después en Italia, Kubala tiene que interrumpir su exitosa carrera de futbolista; la federación húngara le acusa de romper el contrato con el Vasas Budapest SC, salir del país sin permiso y eludir el servicio militar obligatorio, por lo que la FIFA suspende al deportista por un año.

Sin embargo, este período difícil no inmoviliza a Kubala: no deja de entrenarse en cada momento libre, trabaja con equipos juveniles y en Italia ayuda a crear una plantilla futbolística de emigrantes en la que también se desempeña. Se dedica a todas las actividades con esperanza de volver rápidamente al fútbol profesional: su modestia, afán y concentración llaman la atención de numerosos clubes, entre ellos también españoles. Cuando termina la suspensión, el futbolista responde a la invitación del Barça; se traslada a la capital de Cataluña donde espera la llegada de su mujer e hijos, que consiguen salir de Hungría gracias a la ayuda de la Cruz Roja Española. Kubala acepta también la nacionalidad de su nueva patria para poder representarla oficialmente y, de esta manera, agradecer por la hospitalidad recibida. La película demuestra que – manteniéndose fiel a los ideales y valores universales como el trabajo, la humildad o honestidad, y a pesar de distintos obstáculos– es posible realizar sus sueños, tan como ha hecho el ídolo del *Blaugrana*.

Las estrellas de Di Stéfano y Kubala dominan en el fútbol nacional e internacional de los años 50. Sus retiradas como jugadores coinciden con la aparición de un nuevo gigante del balón, esta vez en Portugal. Eusébio da Silva Ferreira (1942-2014), un joven de Lourenço Marques en el África Oriental Portuguesa (hoy, respectivamente, Maputo y Mozambique), entra en el Sport Lisboa y Benfica en la temporada 1960-1961, entre disputas con el rival local, el Sporting Clube de Portugal, que también solicitaba su fichaje. Por eso, el jugador no puede participar en el primer gran triunfo del club en la Copa de Europa⁹⁰, pero se compensa la ausencia ya en el año siguiente, cuando el Benfica logra retener el título, y Eusébio para a la

⁹⁰ La final de la Copa de Campeones de Europa, a 31 de mayo de 1961 en el Wankdorfstadion en Berna, Suiza, entre el Benfica y el Fútbol Club Barcelona, ganada por el equipo portugués por 3 a 2.

misma Saeta rubia⁹¹. Con el título del máximo goleador del Mundial de 1966 y el tercer lugar de la selección portuguesa en el torneo, el futbolista se consagra como uno de los nombres de referencia del fútbol internacional y gana los apodos de la Pantera Negra, la Perla Negra o *King* (“Rey”, en inglés).

Poco después Eusébio, acompañado por su mujer Flora, debuta en la gran pantalla. El semidocumental *Eusébio, a Pantera negra* (1973, dir. Juan de Orduña)⁹² combina los episodios biográficos con numerosos elementos ficcionales, lo que aparta a la película de un reportaje clásico. El argumento se inicia en la infancia del jugador, pasada en los barrios pobres de la capital de la colonia portuguesa. El joven Eusébio destaca como jugador entre sus colegas de la plantilla y despierta interés de los instructores: “os seus pontapés nas latas de conserva e nas bolas de papel fizeram este futuro campeão”⁹³, prevé Chico (José Moreno), su primer entrenador y amigo. De adulto, Eusébio a menudo vuelve a pensar en su familia, amigos y pasado, especialmente en los momentos de reconocimiento⁹⁴.

Como Di Stéfano, Eusébio siente una gran responsabilidad por sus actuaciones. Por encima de las gratificaciones individuales y de la fama el futbolista aprecia los triunfos en equipo, especialmente el éxito en el Mundial en Inglaterra de 1966, al que ha dedicado todos sus esfuerzos y habilidades. El miedo a la “inutilidad” en el campo es su gran preocupación. Inmovilizado por causa de una grave lesión de la rodilla, espera con impaciencia el regreso a los entrenamientos regulares, y si este no fuese posible, considera volver con su familia a Mozambique. Es su mujer quien le convence de no ser tan exigente respecto a sí mismo y darse más tiempo para la convalecencia.

⁹¹ La final de la Copa de Campeones de Europa, a 2 de mayo de 1962 en el Estadio Olímpico en Ámsterdam, Holanda, entre el Benfica y el Real Madrid, ganada por el Benfica por 5 a 3.

⁹² Como destaca Rafael Nieto Jiménez, la película proyectada como una coproducción luso-española, por causa de los desacuerdos entre las productoras de ambos países, Deva Filmes y Tritón P.C., acaba por ser rodada como una realización exclusivamente portuguesa. V. Nieto Jiménez, Rafael (2014) *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español*. Santander: Shangrila Textos Aparte.

⁹³ “Sus puntapiés en las latas de conserva y en los balones de papel hicieron este futuro campeón”.

⁹⁴ En el guion se encuentra incluso una escena, no utilizada en la película, en la que el jugador no puede creer que ha sido galardonado con un premio para el mejor futbolista de la temporada en Europa, la Bota de Oro (recibió este premio dos veces, en 1968 y 1973):

“Eusébio: Não pode ser... Há outros melhores que eu. Foi engano com certeza.

Flora: Não, Eusébio, se a rádio deu a notícia é porque é verdade.

Eusébio: Deram-me a “Bota de Ouro”!... A mim que tantas vezes joguei com os pés descalços!... Tantas vezes...”

“Eusébio: No puede ser... Hay otros mejores que yo. Fue un engaño, con certeza.

Flora: No, Eusébio, si la radio dio la noticia es porque es verdad.

Eusébio: ¡Me dieron la “Bota de Oro”! ¡A mí, que tantas veces jugué con los pies descalzos!... Tantas veces...”

Las estrellas demuestran sus habilidades en las escenas de los encuentros futbolísticos que, muy a menudo, son fragmentos filmados de los partidos reales. De esta manera, la película *¡¡Campeones!!* (1943, dir. Ramón Torrado) cuenta con la participación de Jacinto Quincoces (1905-1997) del Real Madrid, Ramón Polo Pardo (1901-1966) del Celta de Vigo, Pasarín (1902-1986) y Guillermo Gorostiza (1909-1966) del Valencia C.F., y la portuguesa *Bola ao centro* (1947, dir. João Moreira) está protagonizada por António Feliciano (1922-2010) del Os Belenenses, Guilherme Espírito Santo (1919-2012) del S.L. Benfica, Albano Pereira (1922-1990) y José Travassos (1926-2002) del Sporting. En ambos títulos todos los nombres de los jugadores están distinguidos en los créditos de abertura; en la película española, la mayor estrella de los años 30, el portero Ricardo Zamora, “el Divino” (1901-1978), interpreta al entrenador. Sin embargo, muchos futbolistas desarrollan sus carreras cinematográficas más allá de las actuaciones en la cancha (y no sólo dentro del contexto futbolístico⁹⁵). Luis Molowny (1925-2010), el jugador del Real Madrid y compañero de la *Saeta rubia*, aparece en *Historias de la radio* (1955, dir. José Luis Sáenz de Heredia) para ser entrevistado por un joven locutor de la Radio Madrid, Gabriel (Francisco Rabal), sobre el desarrollo de su carrera en el club. En la comedia *Las Chicas de la Cruz Roja* (1958, dir. Rafael J. Salvia) el portero del Sabadell Fútbol Club, hijo del Divino, Ricardo Zamora de Grassa (1933-2003) interpreta a León, un guardameta cuyos éxitos profesionales impresionan a todos, menos a una chica, lo que despierta su interés por ella. Isabel (Mabel Karr), voluntaria de la Cruz Roja Española, participa con sus amigas en el Día de la banderita en las calles de Madrid y con su hucha se acerca al jugador rodeado por aficionados en el vestíbulo de un hotel. A Pepéfano (Manolo Gómez Bur), el amigo de León, le sorprende la ignorancia de la mujer que no reconoce a una de las mayores estrellas de la actualidad, pero el deportista parece encantado con la sinceridad de Isabel:

León: ¿También quiere un autógrafo?

Isabel: Sí, del gobernador del Banco de España. [comienza a colocar una banderita en la solapa de su traje]

León: Pues, algo vale mi firma.

Pepéfano: A lo mejor aquella doña no sabe quién eres. (...) Yo lo que digo es que hay mucha ignorancia...

León: Sepa usted, señorita, que yo soy León.

Isabel [con ironía]: Uy, ¡qué miedo!

Pepéfano: León, mujer, el famoso León.

⁹⁵ Ricardo Zamora aparece en 1958 en *El puente de la paz* (1958, dir. Rafael J. Salvia). Ramón Polo obtiene pequeños papeles en *El triunfo del amor* (1943, dir. Manuel Blay) y *Eloísa está debajo de un almendro* (1943, dir. Rafael Gil). Jacinto Quincoces es un actor de reparto en *El camino del amor* (1943, dir. José María Castellví) y en *Tierra sedienta* (1945, dir. Rafael Gil). José Samitier trabaja en *La gran mentira* (1956, dir. Rafael Gi) (Marañón 2005: 126-128).

Isabel: ¿El de la Metro⁹⁶?
Pepéfano: El portero.
Isabel: ¿De qué casa?
Pepéfano [enervado]: De fútbol, monada.
Isabel: ¿De fútbol? Yo creí que era algo importante.

Los casos y figuras reales pueden inspirar a la creación de los protagonistas ficticios. Así ocurre con la película *Bienvenido, Mister Krif* (1975, dir. Tulio Demicheli) cuyo protagonista principal, Joe (Joe Rígoli), alude al mítico jugador del F.C. Barcelona contratado en 1974, Johan Cruyff. Joe es ascensorista, pero para llamar la atención de Susana (Susana Mayo), de la que está desesperadamente enamorado, acepta la propuesta de hacerse pasar por un conocido futbolista de proveniencia holandesa, Krif. Al “astro” le contratan los directivos del Villanueva CF, dispuestos a todo para vencer a su eterno rival local de Villavieja. No se dan cuenta de que el candidato propuesto por la agencia deportiva es pura invención de sus trabajadores:

Lisardo: ¿Cómo es ese Krif?
Jorge: Pues... qué le diré... Tiene una cabeza...
Juan: Sí. Y dos brazos, y dos piernas...
Doris: ¡Un fenómeno! Alto, rápido, ágil, veloz...

Las expectativas de los habitantes del pueblo que reciben con gran entusiasmo la llegada de su “estrella” paralizan a Joe. El chico no tiene ninguna idea sobre la práctica de juego, pero ya es demasiado tarde para desenmascararse. Está obligado a continuar el engaño: “¡Yo no soy jugador! Digo sí, digo no. ¡Yo no soy orador! Bueno, soy jugador ni orador, pero... es decir... o sea... ¡Pueblo de Villanueva! ¡Lo que tengo que decir, lo diré en el terreno de juego!”, admite. A pesar de no saber jugar, Joe sorprende a todos –y a sí mismo– con excepcionales habilidades futbolísticas; se descubre, accidentalmente, que después de beber un vaso de *whisky*, el protagonista demuestra su excelente técnica y fácilmente derrota a los porteros. Así, juntando el alcohol con el deporte, se ridiculizan el estilo de vida sano y las recomendaciones médicas.

Otro futbolista fingido es el protagonista de *El Fenómeno* (1956, dir. José María Elorrieta). A Claudio Henckel (Fernando Fernán Gómez), un catedrático alemán de ética que llega a Madrid para un congreso, le confunden en el aeropuerto con un conocido jugador ruso Alejandro Pavlovski (o Pavloxy, en algunos de los escritos en la película), recién contratado

⁹⁶ Referencia a Metro-Goldwyn-Mayer Studios, una compañía de producción cinematográfica, en cuyo logotipo aparece un león, circundado por una película de celuloide con el lema *Ars Gratia Artis* (“el arte por el arte”).

por el Castellana Fútbol Club. La calurosa bienvenida organizada por los directivos, periodistas y aficionados sorprende al científico. Claudio se halla “atacado” por las preguntas de los curiosos por cómo es en realidad la grande estrella-disidente de un país comunista. Responde sinceramente a todas ellas, en español perfecto –gracias a su madre española–, todavía no consciente del equívoco producido. En consecuencia, el contraste entre las perspectivas futbolística y científica produce un efecto cómico:

El periodista: ¿A qué atribuye sus grandes triunfos personales?
Claudio: Todo se lo debo al estudio.
El periodista: ¿Quiere decir que emplea una táctica cerebral?
Claudio: Sí, naturalmente, el cerebro es importantísimo.
El periodista: ¿Más que las piernas?
Claudio [sorprendido]: Desde luego.
El periodista: ¿Usted qué prefiere? ¿La acción individual o un perfecto engranaje en conjunto?
Claudio: Espera, yo creo, con Nicolás Cufano, que toda cosa está referida, en cada uno de sus puntos, a todas las demás, que es contracción individual del conjunto cósmico. Y recordemos también aquella afirmación de Malebrandt...
El periodista [interrumpe a Claudio]: Muy bien, muy bien, y díganos, ¿usted tiene algo que ver con la VVN⁹⁷?
Claudio: No, no, no, yo soy independiente.
El periodista: ¿Con quién triunfa aquí?
Claudio: Sé que debo alternar con colegas muy preparados. Procuraré estar a la altura de los demás.
El periodista: Modesto, como todos los grandes valores.
Claudio: Gracias, muy amable.
El periodista: Buenos, me parece que Don Plácido está deseando hacerle alguna pregunta.
Don Plácido: Sí, una sola. ¿Cómo viene usted de moral?
Claudio: Figúrese, de lo que voy dando lecciones desde hace algunos años...
El periodista: Magnífico. Y Marcelo Rodríguez, ¿quiere preguntar algo?
Marcelo Rodríguez: Sí, tengo curiosidad por saber una cosa. ¿Le costó mucho salir de su país?
Claudio: Pues, no creo que está fácil la obtención de billetes, no, hay mucha demanda, mucha demanda...
[Las risas de la gente]
El periodista: Muy ingeniosa su respuesta.
Claudio: ¿Así?
El periodista: Una última pregunta. ¿Qué opinión tiene del fútbol español?
Claudio: Pues, la verdad es que yo de fútbol no entiendo una palabra...

El motivo del cambio erróneo de identidad en el contexto futbolístico aparece en la más antigua de las películas abarcadas por el presente estudio y, desgraciadamente, no conservada hasta hoy, *O Trevo de quatro folhas* (1936, dir. Chianca de García). Los contemporáneos disponen únicamente de la novela homónima de Tomás Ribeiro Colaço (1899-1965), de unas noticias y publicidades del estreno en las revistas de época, y de copias

⁹⁷ *Die Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes* (“La Unión de los Perseguidos del Régimen Nazi”, en español) es una asociación antifascista fundada en 1947. Durante la Guerra Fría fue objeto de polémica entre Alemania Oriental y Occidental.

del guion guardadas en Cinemateca Portuguesa. La película fue un gran éxito de taquillas gracias a varios factores: su formato popularísimo de comedia; la participación de las estrellas portuguesas y brasileñas del momento —Beatriz Costa, Nascimento Fernandes y Procópio Ferreira— en los papeles principales; la inclusión de canciones que rápidamente conquistaron al público. El enredo se enfoca en la característica peculiar de Zé Maria (Nascimento Fernandes): el hombre es constantemente confundido con alguien —“se parece com toda a gente”⁹⁸, como dice— lo que provoca una serie de malentendidos y situaciones divertidas. En la última parte de la película el protagonista tiene que representar al excelente guardameta de la selección española durante el partido con el combinado nacional de Portugal. El encuentro termina con la victoria sensacional de los portugueses por 9 a 0: el portero sabotea a “su” equipo y deja pasar todos los balones. Después del partido se descubre la verdadera identidad del jugador: Zé Maria va a la cárcel de la que podrá salir después de la repetición del juego anulado.

Los protagonistas que se dedican de manera más o menos profesional al fútbol comienzan a aparecer visiblemente sólo en la década de los 50, pero no es un cambio radical. Con la llegada de las grandes estrellas y la mediatización del deporte, el balompié empieza a quitarse la estampa de un simple juego y se convierte en una medida didáctica, identitaria o estatuaría, tanto para los niños como para los adultos. Los chavales golfillos presentados en *Saeta rubia* con ayuda de Di Stéfano desarrollan sus habilidades futbolísticas en un club de aficionados porque el deporte les ofrece un futuro seguro y honesto, distante de pequeñas estafas y robos; a algunos de ellos les salva incluso de una estancia en el reformatorio. Completamente distintos son los objetivos de los padres de los alumnos del Gran Colegio Ferrán en *El sistema Pelegrín* (1952, dir. Ignacio Iquino). La propuesta del profesor de educación física de crear un equipo para rivalizar con los estudiantes de la Academia Enciclopédica resulta movilizar más a los adultos que se toman muy en serio las visiones de la victoria gloriosa difundidas por el director de la escuela. Los padres están capaces a lisonjear, sobornar o incluso amenazar al enseñante-entrenador para que modifique las normas del juego con el fin de que sus hijos tengan una posición privilegiada en la plantilla y metan más goles que otros; esta característica parece determinar a un buen jugador. Los propios “futbolistas” se despreocupan de toda la situación: les interesa más la posibilidad de gastar nuevas bromas a su profesor o desafiar —no siempre de acuerdo con el espíritu deportivo— a los chicos de la escuela vecina.

⁹⁸ “Se parece a toda la gente”.

Para los jugadores mayores de edad, el fútbol forma parte de la rutina diaria pero nunca como la actividad principal. El deporte puede ser sólo una forma de descanso de las tareas laboriosas o, de alguna manera, una prolongación de estas, si el equipo está compuesto de los operarios del mismo taller. Los protagonistas de *¡¡Campeones!!*, obreros de los talleres aéreos y ferroviarios, son miembros de los clubes de trabajadores, el Volador Fútbol Club y el Deportivo Locomotor. Entre ellos se encuentra Eduardo (Carlos Muñoz), para quien el convite al Volador –al principio, de suplente del portero, para entrar después en el once principal– es la realización de sus sueños de infancia. Sus padres no apoyan el entusiasmo del hijo: para ellos, el fútbol no es una cosa seria, sino “ese maldito juego” que no ofrece nada bueno en la vida. El chico le dedica al deporte todo su tiempo y corazón, a veces incluso se abandona en el taller porque, siendo un hombre responsable y de gran honor, no puede ignorar ninguno de sus compromisos no profesionales, lo que le aporta numerosos problemas, también personales. El padre de Eduardo considera el trabajo una de las cosas más importantes en la vida y teme que la afición del joven perjudique su futuro; obviamente, en las escenas finales, tras la victoria decisiva del Volador sobre el Deportivo en el Campeonato de Transportes, admite siempre repetir que “el porvenir de este chico estaba en el fútbol”.

Veinte años después, otro obrero, Ramón (Manuel Gil) de *Los Atracadores* (1962, dir. Francisco Rovira Beleta) pasa todo su tiempo libre en la cancha del barrio y su futuro, en las palabras del entrenador, parece prometedor gracias a las buenas condiciones físicas del protagonista. El hombre conoce por si acaso al Señorito (Pierre Brice), un joven burgués cansado de su vida de fachadas, que le incita a probar una vida de delincuente. Al principio, a Ramón no le gusta nada amenazar y atracar a los más débiles; piensa en centrarse en el fútbol y en las perspectivas que le ofrece. No obstante, de pequeños robos y hurtos que excitan y dan impresión de libertad, los protagonistas pasan a delitos cada vez más graves cuya culminación en el homicidio provoca la muerte del cabecilla del grupo y quiebra la carrera de Ramón, condenado a 30 años de la cárcel; los policías reconocen, sorprendidos, en el delincuente a aquel “futbolista” del barrio.

Una galería de futbolistas interesantes se esconde muy a menudo en las filas de los protagonistas secundarios. En *Los económicamente débiles* (1960, dir. Pedro Lazaga), los miembros de un modesto club de la Segunda Regional, el Casamata F.C., luchan contra las adversidades del destino (falta de dinero para la compra de nuevas botas) y las debilidades individuales (falta de habilidades, tanto por parte de los jugadores, como del entrenador), para continuar jugando en la división. La llegada al Castellana Fútbol Club –en *El Fenómeno*– del “gran delantero ruso”, como lo definen los agentes deportivos (o de las “mejores piernas de

Europa”, como se le escapa a la secretaria del club), intimida a la plantilla. Durante el primer entrenamiento ni los jugadores ni los directivos –incluso del club rival– notan que el supuesto Pavlovski no sabe nada del fútbol, y sus caídas, faltas o malogradas tentativas de chutar la pelota son interpretadas, irreflexivamente, como técnicas revolucionarias, todavía desconocidas en España: “¿Un remate de nariz? Esto sí que es nuevo en España. (...) Nuestros muchachos tienen todavía mucho que aprender”. Así, el “jugador” logra horrorizar a los adversarios (“este tío es peligroso, muy peligroso”) y suscitar la admiración de los distraídos colegas del equipo que inmediatamente comienzan a imitar los novedosos trucos; en efecto, en el entrenamiento siguiente todos aparecen con las narices vendadas. Más de una vez, la película ridiculiza las expectativas depositadas en los deportistas y parodia el entorno futbolístico sin piedad.

El protagonista principal de *Once pares de botas*, Ignacio Ariza (José Suárez), está presentado a los espectadores con las palabras de los emocionados miembros de la junta directiva del Hispania como “un fenómeno”, “un ciclón”, “un ariete que se desbanca de su propia sombra, que no se detiene ante nada”. La narradora de la historia dedica al personaje una breve bienvenida en el vestuario del club –“y tú, chaval, ya sabes, la camisola alistada con el nueve en la espalda es tuya. Ahora a meter goles, que es tu obligación”–, pero al mismo tiempo describe algunos de los nuevos compañeros de Ignacio. En el equipo coexisten diferentes caracteres y temperamentos, algunos muy estereotipados y con un visible toque cómico, como el dormilón Toñi o presumido Ramallet:

“Este es el favorito, Mario Valero, a la hora de chutar un cañón. A la hora de renovar la ficha, una ruina. Ahí tienes el guardameta, un muchacho que sabe cuidar de sí mismo, un donjuán que se llama Antonio, Antonio Ramallet⁹⁹. El bromista es Enrique, el defensa central, un hombre feliz, si no le impusieran restricciones a la hora de comer... pero, hombre, Toñi, aquí también vas a dormirte. No podía faltar el jugador cerebral, Marcet¹⁰⁰, un veterano con mucho fútbol en los pies y mucha anécdota en el equipaje. Ha metido goles en cinco idiomas.”

La imagen de Ignacio es muy parecida a la de Zé António de *Bola ao centro*. Ambas películas retratan a jugadores cuyas carreras evolucionan; los dos pasan por momentos de crisis e incertidumbre, entran en conflictos con los compañeros, pierden por algún momento la fe en sí mismos. Pero en el caso del jugador portugués la historia no tiene su final feliz en los estadios internacionales. La realización de un sueño infantil le aleja a Zé António (José Amaro) de su familia y de verdaderos amigos reemplazados por impostores e hipócritas, interesados

⁹⁹ El personaje fue interpretado por Antoni Ramallets i Simón (1924-2013), el conocido futbolista del F.C. Barcelona.

¹⁰⁰ El personaje fue interpretado por Javier Marcet (1928-2016), el jugador del Real Club Deportivo Español.

únicamente en el dinero y la popularidad. La fama del protagonista aclamado “o maior interior esquerda de Portugal... talvez da Europa. E porque não do mundo, porque não?!”¹⁰¹ resulta tan rápida como efémera: cuando aparecen los problemas de forma y primeros fracasos en el campo, Zé António es olvidado por casi todo el mundo. Aunque consigue recuperar su buen nombre en un esfuerzo heroico, lo paga con su salud. El hombre decide abandonar de manera definitiva el deporte: encuentra su “vocación” en la vida normal de un revisor de trenes, entre sus allegados.

En la cinematografía española hay todavía más ejemplos de los futbolistas que se enfrentan a diferentes contrariedades y sus propias debilidades. Carlos Valle (Germán Lobos), de *El Ángel está en la cumbre* (1958, dir. Jesús Pascual), suspende su prometedora carrera por una grave enfermedad, la tuberculosis, pero gracias a la ayuda de los verdaderos amigos y de la enfermera María (María Cofán) de la que se enamora, consigue cambiar su vida y volver a la aprendida profesión de arquitecto. Doria (José María Rodero), un inspector de policía en *Muerte al amanecer* (1959, dir. Josep María Forn), recuerda resentido su exitoso trayecto de defensor, interrumpido por una lesión que todavía le impide moverse libremente. En *La Vida sigue igual* (1969, dir. Eugenio Martín) el recién convocado guardameta del Real Madrid, Julio Iglesias –quien se encarna a sí mismo y cuenta la historia de su vida– sufre un grave accidente y queda semiparalítico. Durante larga convalecencia descubre su talento musical, se recupera de la lesión y decide dedicarse, con éxito, a la canción. El padre de Andrés (en *Saeta rubia*), de quien el joven hereda el talento futbolístico, cae en el alcoholismo y desperdicia todas sus habilidades. El propio Andrés se da cuenta del peligro de la vida al margen de la ley: “si quiero ser futbolista, no debo robar a un compañero [Alfredo Di Stéfano] (...) ojalá llegue a ser como él”. A los dos les salva Di Stéfano quien propone al padre un trabajo de asistente en La Saeta Fútbol Club, y prepara a Andrés para la competencia profesional. El astro del Real ayuda también a Pedrín (Manuel Gil), su joven colega de la plantilla, quien pierde el rumbo por causa de una amante y las diversiones irresponsables. Julio (José María Seoane), el guardameta competidor de Eduardo en *¡¡Campeones!!*, tiene miedo de los éxitos del joven en la portería del Volador y comienza a pasar cada vez más tiempo de juerga e idear un plan de venganza; en consecuencia, pierde su lugar en el equipo. Mario Valero (Javier Armet), la gran estrella del Hispania en *Once pares de botas*, para incrementar sus ganancias, se deja sobornar para determinar el resultado de un importante partido en Málaga; Ignacio, arriesgando su propia carrera, desenmascara las intenciones del compañero.

¹⁰¹ “El más grande lateral de Portugal... tal vez de Europa. ¿Y por qué no del mundo?! ¿Por qué no?”

A las imágenes de los exfutbolistas o de los jugadores en un dilema hay que juntar un retrato de don Anselmo (Alberto Romea) de *Historias de la radio* (1955, dir. José Luis Sáenz de Heredia). Un anciano maestro se presenta a un concurso de radio para reunir el dinero para la operación de un niño de su pueblo. Don Anselmo responde correctamente a todas las preguntas de geografía y ciencia pero los organizadores deciden ponerle la última “intranscendente, casi infantil”, con la intención de que el anciano no obtenga el premio: “¿Quién fue el delantero centro que marcó el primer gol oficial en el antiguo campo del club ciclista de San Sebastián cuando se inauguró?”. La inesperada respuesta de don Anselmo descubre la verdad sobre el pasado del protagonista y sorprende a todos: “Yo, Anselmo Iñaki Pichirri, en el 1915. ¡Y de penalti!”.

Los años 70 introducen en la perspectiva española la figura de una futbolista. No es una imagen positiva. Contrastadas con los jugadores masculinos, las mujeres en la cancha son tratadas como una curiosidad con visibles tintes sexistas: visten camisetas escotadas y *shorts* ajustados, se cansan rápidamente, no son capaces de comprender las reglas del juego. En la ligera comedia *Las Ibéricas F.C.* (1971, dir. Pedro Masó) las integrantes del equipo femenino tratan su afición como pura diversión y oportunidad de pasar tiempo libre juntas; prácticamente no les interesa la posibilidad de aprender algo nuevo. Más que por la calidad del juego, las chicas se preocupan por los celos y temores de sus parejas por la condición física, mental (y a veces moral) de las mujeres que practican esta disciplina. La única protagonista caracterizada como responsable –por su condición de mujer casada y con familia– es Luisa (Ingrid Garbo), ama de casa que se decide a jugar al fútbol para variar su rutina diaria, lo que no le gusta nada a su marido. No obstante, de todo el grupo solo Lolita (Tina Sáinz) piensa en una carrera profesional, aunque no revela grandes habilidades sino mucha determinación:

Chonita: Chica, con el carrerón que me he pegado, tengo el corazón aquí. [jadeante, señala la garganta]

Luisa: Y luego dicen que los futbolistas no trabajan.

Menchu: Y que se hacen ricos en tres temporadas.

Piluca: Pues a mí ya me podían dar todos los millones del mundo, que iba a jugar su padre.

Lolita: Eso tampoco, porque si a mí me ficharan por dos mil duros al mes, estaría todo el día dándole al balón.

Julita: ¿Quién sabe? A lo mejor un día nos fichan a todas.

Todavía más machista en su tono es el filme *La Liga no es cosa de hombres* (1972, dir. Ignacio F. Inquino). Su protagonista principal –interpretado por el famoso cómico Cassen– es un futbolista italiano mujeriego, borracho y perezoso. Cuando se descubre su aventura con la mujer del presidente del club, Julián se disfraza de mujer y se hace pasar por la famosa

jugadora argentina Raimunda, la Coqui. El protagonista se encuentra muy bien en su camuflaje y en la presencia de las atractivas compañeras de la plantilla, pero durante el partido fuera de casa, en Barcelona, revela accidentalmente su identidad –se le cae la peluca– y tiene que escapar; esta vez no a solas, sino con la hija del presidente del club femenino.

Aunque en esta película las futbolistas parecen ser más profesionales que las integrantes del Las Ibéricas F.C., toda la atención está dirigida hacia la atracción física de las mujeres. Julián se aprovecha de su posición en el ambiente femenino únicamente para satisfacer sus deseos sexuales y el hecho de que los hombres ven de misma manera a la Coqui no le extraña. Así, el protagonista puede ser tratado –debido a sus vicios– como un anti-modelo de jugador y, al mismo tiempo, un macho ibérico ejemplar.

5.2. Los hinchas

Sería una simplificación pensar que la lista de los protagonistas relacionados con el balompié se limita a los retratos de las estrellas de la cancha. Aunque los competidores y sus peripecias todavía obtengan más relieve en los argumentos, principalmente por su aspecto mediático, las historias de los partidarios entusiastas, leales o novatos, hombres o mujeres, ancianos o adolescentes, añaden a los hilos del primer plano un aspecto de verosimilitud e identificación. En la afición las ganancias, limitaciones físicas o restricciones de edad no tienen importancia, no se traducen en los modelos únicos; en las gradas de los estadios hay espacio para todos. Así, cada espectador puede encontrar entre las numerosas manifestaciones fílmicas de la afición los reflejos de sus propios comportamientos, hábitos o manías.

Las imágenes muestran que el fervor de la devoción futbolística tiene una dimensión única en la Península Ibérica. Es una perspectiva común para todas las producciones. La afición permite añadir a las vidas comunes un tinte de delirio emocional, lo que destaca la película *Once pares de botas*, en las palabras de la farola-narradora:

“Se trata de una extraña locura, aún por clasificar, con sus complejos, sus files y sus fobias, que solo cobra caracteres agudos el domingo por la tarde. El primer síntoma suele presentarse hacia las tres y consiste en difícilísima digestión. Los atacados manifiestan gran tendencia en las aperturas, en los estrujones y una increíble resistencia física que suele desmoronarse el lunes, al entrar en la oficina.”

El filme ilustra la condición mencionada con el retrato de Ernesto (Manolo Morán), un padre de familia, quien somete toda su vida y, en consecuencia, la vida familiar a la afición por el Hispania. Ernesto es un hincha por excelencia, con sus rituales sagrados del partido del domingo y la presencia del club favorito en la cotidianeidad. No tolera ninguna insinuación en

contra del Hispania: al oír en la radio que hasta el último pito del partido con el Barcelona el resultado permanezca abierto, explica con disgusto a sus familiares que “están vendidos todos al oro del Barcelona”. En sus conversaciones sobre el fútbol dominan la excitación y el distanciamiento de la realidad que crecen, gradualmente, con la aproximación de la hora del partido.

Cada domingo la familia de Ernesto –mujer y tres hijos– en silencio soporta los arranques casi histéricos del futbolero que insta a su esposa Ana (María Victoria Durá) a que le sirva el postre –aunque todavía no haya terminado el almuerzo–, replica agitado a los comentarios en un programa deportivo de la radio o comprueba inquieto el contenido de sus bolsillos para localizar el billete. Su equipamiento de hincha lo completan un pito, un banderín del club y un puro; el deber de Ana es colocar todo en su sitio para que Ernesto pueda encontrar los objetos sin ningún problema. Antes de salir de casa, el protagonista saluda a sus familiares con un grito “¡aúpa Hispania!” al que los niños siempre tienen que responder con un “¡aúpa!” animado; de misma manera el hombre termina la conversación telefónica con su mujer. No sorprende que cada partida de Ernesto esté acogida con alivio; “Fútbol, fútbol, ¡qué pesadilla!” suspira cansada Ana.

Por el lado luso, hay que mencionar a Anastácio, protagonista de una de las grandes comedias portuguesas de los años 40, *O Leão da Estrela* (1947, dir. Arthur Duarte). Contabilista y padre de familia, Anastácio (António Silva) es un aficionado incondicional del Sporting de Lisboa, dispuesto a todo para acompañar a su plantilla favorita. La devoción afecta tanto a su trabajo como a la familia. En la oficina, el homólogo portugués de Ernesto simula problemas con salud para poder salir más temprano y ponerse en fila para comprar las entradas; en casa, emula con un balón imaginario las acciones más importantes –derribando muebles y decoraciones– y cansa a todos los hogareños y visitantes con sus opiniones y previsiones futbolísticas. La mujer de Anastácio, Carlota (Maria Olguim), tanto como Ana, aprueba resignada el entusiasmo del esposo: “Maldita mania de futebol. [Anastácio] Quase não dorme”¹⁰².

Las preparaciones de Anastácio para el encuentro del Sporting fuera de casa, con el gran adversario *Futebol Clube do Porto*, están plagadas de dificultades desde el principio. La obtención de cualquier tipo de entrada parece un milagro: en la larga fila que espera ante la taquilla en la *Praça dos Restauradores* (Plaza de los Restauradores) en el centro de Lisboa se

¹⁰² “¡Maldita manía de fútbol! [Anastácio] Casi no duerme”.

rumorea sobre la cantidad insuficiente de los billetes. Al oír estos comentarios, Anastácio se pone cada vez más nervioso:

Anastácio: Isso anda ou não anda?

Aficionado 1: Pois sim... nunca mais lá chegamos...

Aficionado 2: E quando chegamos, já não há bilhetes.

Anastácio: O diabo seja surdo! Não há agora!

Aficionado 3: Para Lisboa só vieram cinco mil bancadas.

Aficionado 4: Isso não chega nem para os sócios do Sporting.

Anastácio: Comigo não brincam, que eu não sou leão embalsamado! Até os mordo! Ai, mordo!¹⁰³

De un desánimo inevitable le salva la aparición de un conocido, el *senhor doutor*, a quien siempre le sobran algunas entradas adicionales. Anastácio, para conmovérle, cuenta sobre su mala suerte e injusticia en tal situación. Más una vez, se identifica como un hinchista absoluto del Sporting, un verdadero y fiel *leão* (“león”, en portugués), al mismo tiempo expresando su determinación para aparecer en el estadio en Oporto:

Anastácio: Ó senhor Doutor! Tenha dó para este pobre leão desembolado... Sim, porque eu sem a bola, não passo de um gato inofensivo...

Doutor: Mas o que é que você quer, afinal?

Anastácio: Um bilhete... Meio bilhete... Um vigésimo! De pé, sentado, de cócoras... No telhado das bancadas... Nem que seja ao pé duma sehora!¹⁰⁴

Con la entrada en la mano, Anastácio se enfrenta a otro problema: la falta de billetes para el tren de la capital a Oporto. Al hinchista totalmente desesperado le salva el novio de su criada, Miguel (Artur Agostinho), quien le ofrece su propio coche y sus servicios de motorista; tiene proyectada una visita en casa al final del partido para presentar a Rosa (Laura Alves) a sus padres. En efecto, a Oporto llegan tanto los novios y el aficionado, como toda su familia que aprovecha la excursión para encontrarse con la amistosa familia de los Barata. En el estadio las reacciones animadas de Anastácio despiertan la ira de los socios del FC Oporto. Uno de

¹⁰³ Anastácio: ¿Esto avanza o no avanza?

Aficionado 1: Pues sí... nunca llegamos...

Aficionado 2: Y cuando llegamos, ya no hay entradas.

Anastácio: ¡Toca madera! ¡No las hay ahora!

Aficionado 3: Para Lisboa solo llegaron cinco mil tiques.

Aficionado 4: Eso no llega incluso para los aficionados del Sporting.

Anastácio: ¡Conmigo no bromean, yo no soy un león embalsamado! ¡Incluso puedo morder! ¡Uy, muerdo!

¹⁰⁴ Anastácio: ¡*Senhor Doutor!* ¡Tenga piedad para este pobre león despelotado! Sí, porque yo sin la pelota, no soy más que un gato inofensivo...

Doutor: Pero, al fin, ¿qué quiere usted?

Anastácio: Una entrada... Media entrada... ¡Una vigésima parte! A pie, sentado, en cuclillas... En el tejado de las gradas... ¡Incluso a los pies de una señora!

ellos –después del partido ganado por el Sporting, 2 por 1– resulta ser el señor Barata: calmoso, reservado, casi flemático en su afición. Es interesante que en este momento, en la mitad del filme, el argumento pasa a centrarse íntegramente en la intriga familiar y abandona por completo las referencias al fútbol.

A pesar del lugar especial de Anastácio en el panteón de los protagonistas cinematográficos portugueses, los hinchas lusos aparecen en el cine siempre en el segundo plano, incidentalmente. Así, prácticamente, todo el panorama pertenece a la cinematografía española. Un hincha total, presentado en una de las historias que componen *El Día de los Enamorados* (1959, dir. Fernando Palacios), testa –inconscientemente– la paciencia de su novia. Conchita (Concha Velasco) está harta de someter todas sus actividades a la afición de Antonio (Antonio Casal). El fútbol no le atrae a la chica y la irresponsabilidad de su pareja en cuanto a la vida en común se hace cada vez más fastidiosa. A pesar de quedar con su prometida en el cine, el hombre llega atrasado del partido del Real y pegado a un pequeño transistor para escuchar otras retransmisiones. Cuando, sin disculparse, comienza a contarle a Conchita la victoria de su equipo, la mujer le echa una bronca en medio de la calle y rompe el compromiso. Antonio se siente abatido, pero parece más preocupado por la noticia sobre la victoria del gran adversario del Madrid:

Conchita: ¿No te da vergüenza tenerme a mí esperando aquí más de media hora? ¿Y hacer que pierda el NO-DO, que es lo que más me gusta? (...) ¿No se va al fútbol cuando se tiene novia!

Antonio: ¡Ya te he dicho mil veces que el fútbol es sagrado!

Conchita: ¡Pues, elígete entre el fútbol y yo!

Antonio: Pero Conchita, mira, se puede dejar todo, el trabajo, la familia, la felicidad, pero el fútbol...

Conchita: Pues, sabes lo que te digo, que hemos terminado. [Se va ofendida]

Antonio [escuchando la radio, decepcionado]: Y el Barcelona, otro gol.

La comedia *El Hincha* (1957, dir. José María Elorrieta) es el primer título dedicado enteramente al personaje del hincha. El largometraje comienza con la introducción ocasional del Narrador opinando que la afición por el fútbol equivale a un trastorno grave. Es una explicación que casi repite las palabras preliminares de *Once pares de botas*:

“Son pacientes atacados por este microbio, el más peligroso entre todos que amenazan al hombre moderno: el fútbol. Aquí tenemos un enfermo sin posibilidad de curación. Vean los síntomas típicos de su extrema gravedad: sobre todo, el complejo de columpio. Es lo que actualmente se llama un hincha.”

La vida de Nicolás García (Ángel de Andrés) gira en torno del club La Centella y de la peña de aficionados La Madrileña. Su devoción le proporciona al protagonista tanto nuevos amigos como adustos oponentes. Poco después de descubrir un alma gemela en don Gregorio (Antonio Riquelme), un compañero de trabajo, ambos quedan despedidos por el incumplimiento de cargos. De verdad, la mitad de los funcionarios del banco se interesa más por las últimas novedades de la cancha que por las responsabilidades profesionales, mientras que el patrón oculta, con esmero, su afición para el rival eterno de La Centella, La Unión.

En casa, Nicolás no tiene coraje para admitir la expulsión, especialmente enfrentado con la suegra a quien no le gusta que el yerno dedique más tiempo al fútbol que a su propia familia. Tanto la doña Amalia (Mary Santpere) como María (Licia Calderón), la mujer del protagonista, consideran el balompié un juego “maldito” y no dejan de sospechar que las actividades de la peña son una excusa para los encuentros secretos con una amante. El hombre encuentra apoyo en los miembros de La Madrileña a la que se une también don Gregorio, después de jurar con el solemne “¡Todos para uno y uno para todos!” la declaración del miembro de la peña:

“Obligaciones a las que están sometidos todos los socios de La Madrileña.
Primero: atención incondicional al Centella Club del Fútbol.
Segundo: reunión diaria en el café para el cambio de impresiones.
Tercero: dar la razón a los nuestros, aunque la tengan los contrarios.
Cuatro: asistencia a todos los partidos que juegue nuestro equipo.
Quinto: gritar más fuerte que los hinchas del contrario.
Sexto: guerra al árbitro que pite a los nuestros.
Séptimo: compañerismo inquebrantable y, optativo, haber leído *Los Tres Mosqueteros*.”

Nicolás –ahora sin trabajo y sin fondos para su afición– decide engañar a la doña Amalia para pagar con el dinero de la suegra un viaje a Sevilla con La Madrileña; los compañeros le echan una mano con el camelo. No obstante, la señora descubre la estafa y, acompañada por su hija y un abogado –para entregar al supuesto adúltero la solicitud de separación– también se dirige a la capital de Andalucía. Todos se encuentran en el estadio, durante el partido entre La Centella y La Unión. Inesperadamente, la doña Amalia y María comienzan a interesarse por los acontecimientos en el campo. El espectáculo les parece al mismo tiempo ridículo y fascinante. La suegra, emocionada, está confundiendo todos los conceptos explicados pacientemente por uno de los hinchas; preguntada por su hija “¿quién es el penalti?”, le responde “No sé, a lo mejor el portero”. En sus reacciones animadas, las mujeres ya no se distinguen de los miembros de la peña deportiva. Con el pitido final, la afición de Nicolás gana el respaldo absoluto de doña Amalia, ahora gran amante del fútbol, y el perdón

de la mujer. El director del banco, también presente en Sevilla, admite la superioridad de La Centella y, para remediar su decisión previa, contrata de nuevo al protagonista y a su compañero.

Una variante interesante del fenómeno aparece en el filme *Tres de la Cruz Roja* (1961, dir. Fernando Palacios). Pepe (Tony Leblanc), Manolo (Manolo Gómez Bur) y Jacinto (José Luis López Vázquez) son buenos amigos y grandes aficionados, pero su constante escasez de dinero no les deja contemplar los encuentros desde las gradas. Siguen las noticias en la radio y prensa, y en los días de los partidos quedan en la puerta del estadio Santiago Bernabéu para escuchar las relaciones de los conserjes que corren entre el graderío y la puerta. El más astuto de los protagonistas, Pepe, es fontanero y regularmente origina pequeñas averías en los apartamentos de los clientes que tienen televisores. De esta manera consigue, sin levantar sospechas, ver retransmisiones y noticiarios. Después, telefonea —una vez más, de los aparatos de sus clientes— para pasar las novedades a la peluquería en la que trabaja Manolo o a alguna de las tiendas próximas que puede visitar Jacinto, un representante comercial.

Durante una de las “retransmisiones” en la puerta del Bernabéu los chicos encuentran a un conocido vestido de uniforme de la Cruz Roja. Viendo que Marcelino “entra y sale como si estuviera en su casa”, tras una pequeña investigación los chicos descubren que los voluntarios de la Cruz Roja obtienen varios privilegios, y entre ellos, el acceso gratuito a distintos recintos deportivos. Juntos, deciden afiliarse a la organización con el objetivo principal de ver de gorra los partidos. El capitán de la unidad de la Cruz Roja rápidamente descubre que las motivaciones de Pepe, Manolo y Jacinto van mucho más allá del “espíritu”: los chicos, de buena fe, le anuncian que están interesados solamente por los turnos durante los acontecimientos deportivos, de preferencia los futbolísticos. El superior decide enseñarles una lección: después de un exhaustivo curso preparativo les asigna los deberes lejos de los estadios. Frustrados, los protagonistas piensan en retirarse del servicio, pero —gracias a una intervención aleatoria en la que salvan de un accidente de tráfico a una muchacha— reciben una asignación al Santiago Bernabéu. Allí, en breve se dan cuenta que su asistencia no se limitará a ver tranquilamente el partido:

Hincha 1 [a Marcelino]: A ver, aquellos de la Cruz Roja, ¡deprisa!

Marcelino: Venga, muchachos, traed ese señor que se ha desmayado.

Pepe: ¿Por qué se ha desmayado? Yo he venido para ver el partido.

Marcelino: Tú has venido para cumplir con tu obligación, vamos a recoger a don José.

Pepe: Pero ¿quién es don José?

Marcelino: Uno que se desmaya siempre cuando pierde el Madrid, ¡vamos!

Pepe [se inclina sobre el inconsciente]: No se preocupe, don José, vamos a empatar en seguida. [observando los acontecimientos en la cancha] ¡A Puskas, a Puskas, pásale a Puskas!

Después de unos turnos, Manolo y Jacinto comprueban que el servicio altruista es una virtud en sí misma y el ocio pasa al segundo plano; se preparan con antelación para asistir a don José. Intentan convencer a Pepe para que vea el otro lado de su nuevo cargo, pero el compañero no quiere renunciar a los privilegios recién adquiridos. Solo el heroico rescate de unos niños del gran incendio del orfanato cambia su actitud y calma su entusiasmo futbolístico.

Sin embargo, en la mayoría de las películas los hinchas no destacan por las características individuales, sino por pertenecer al panorama amplio del protagonista colectivo. La afición está relacionada con las actividades de grupo, sostenidas entre habitantes de la misma población, parientes o amigos que –muy a menudo organizados en peñas– cumplen el papel de segunda familia, siempre indulgente y tolerante, incluso con las más extremas manifestaciones del amor al fútbol. El mayor aficionado de Ignacio Ariza (*Once pares de botas*) es el párroco de su pueblo natal quien ocupa con orgullo un lugar en las gradas del estadio del Hispania, entre estandartes, banderines y bufandas de distintos equipos. Según el guion de *O Trevo de quatro folhas* las masas emocionadas reciben a las selecciones española y portuguesa en Oporto, y miles de hinchas observan el encuentro desde las gradas. El juego entre los alumnos del Gran Colegio Ferrán y la Academia Enciclopédica (*El sistema Pelegrín*) anima tanto a los padres como a los vecinos del barrio, cuyo comportamiento se radicaliza hasta el punto en el que los camareros, barberos o chóferes que apoyan a la mencionada escuela, no proporcionan servicios a los aficionados del equipo contrario. Los golfillos de *Saeta rubia* escamotean un radiotransmisor para poder escuchar la retransmisión del partido entre el Real y el Barça; ya como miembros de La Saeta Fútbol Club, celebran su primera visita en el Santiago Bernabéu gracias a Di Stéfano. Los hinchas del Villanueva del Tránsito C.F. (*Bienvenido Mister Krif*) acogen a Joe Krif “como en los desfiles triunfantes de la Quinta Avenida neoyorkina”, con pancartas y animados gritos de bienvenida (“Villanueva da la bienvenida a Joe Krif”, “Krif: Villanueva está contigo”, “¡Viva Krif, el más macho del mundo!”) que expresan su confianza en las victorias inminentes. Las muchedumbres aguardan también con impaciencia la llegada de Pavlovski (*El Fenómeno*) en el aeropuerto; los aficionados del Castellana Fútbol Club acompañan –siempre pidiendo autógrafos– a la supuesta estrella en todos los espacios posibles, desde el hotel hasta el estadio. En la misma situación se encuentra Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*) quien despierta entusiasmo en cualquier lugar en el que aparezca. Para ver los importantes partidos de su amigo, Chico –quien llegó de Lourenço Marques a Lisboa en busca

de trabajo y lo obtuvo gracias a Eusebio— engaña incluso a su patrón: simulando un dolor de muelas (como Anastácio en *O Leão da Estrela*) o un importante encargo fuera de la agencia, se escapa con sus compañeros-hinchas.

La presencia simbólica, modesta de los perfiles femeninos en los estadios confirma el profundo arraigo de la convicción de que la mujer no pertenece al mundo del fútbol. La caracterización de doña Amalia (*El Hinch*a) explota tanto la indiferencia profana como el fervor de neófita: ambas cualidades son efectos de la incomprensión del balompié. El mismo camino sigue la escéptica Isabel (*Las Chicas de la Cruz Roja*) que —al percibir la sinceridad de las intenciones de León— en un instante se deja llevar por el entusiasmo de las masas y olvida su desprecio por la fama: “León, ¡qué parada! Todos te aplauden, todos hablan de ti, eres el hombre del día, el portero más grande del mundo. León, ¡eres un genio!”.

El extremo interés femenino por el fútbol está desarrollado, de manera casi caricaturesca, en *La Batalla del domingo* cuya protagonista no es solo una simple aficionada del Real Madrid. La doña Aurorita (Isabel Garcés) visita regularmente las gradas del estadio Chamartín y acompaña al club también en los juegos fuera de casa. Está siempre informada de los últimos resultados o de posibles fichajes ¹⁰⁵, y sus elaborados análisis futbolísticos contrastan con la postura un poco resignada de su marido, don Paco (José Franco). El hombre comparte la afición de la mujer, pero sin tanto vigor. Una de las causas de esta postura será la mala suerte que don Paco tiene para los enfrentamientos con los hinchas contrarios: nunca sale ileso de ellos. La situación no es diferente después del encuentro del Real con Los Millonarios Fútbol Club, perdido por los merengues a causa de la brillante actuación de Di Stéfano (todavía en el club colombiano)¹⁰⁶. En el café, don Paco aparece con el brazo en el cabestrillo. Paco, el limpiabotas amigo, constata que “parece que hoy no se ha dado mal” y el protagonista lo confirma: “me he escapado de la conmoción cerebral de otros días. Sólo contusiones, ligeros

¹⁰⁵ No obstante, su interés por el fútbol no incluye las informaciones no relacionadas directamente con el Real. Lo demuestra una conversación sobre la final de la Copa de Europa de 1961:

Pat: Esta final es la de la sexta Copa de Europa, ¿no?

Doña Aurorita: ¡No, la séptima!

Cayetano: La sexta fue la del año pasado.

Pat: ¿Dónde?

Doña Aurorita: Ay, no sé, en cualquier villorrio, no la jugó el Madrid.

El llamado “villorrio” fue, la capital de Suiza, Berna, citada ya en el subcapítulo anterior. Y el triunfador de la final, el S.L. Benfica.

¹⁰⁶ El juego disputado fue parte del programa oficial de las Bodas de Oro del Real Madrid Club de Fútbol en 1952 que conmemoraban el quincuagésimo aniversario del club. Se organizó, entre otros, un torneo internacional con la participación de los campeones de Suecia y de Colombia, el Idrottsföreningen Kamraterna Norrköping y el Club Deportivo Los Millonarios.

traumatismos. Y el hombro, que se me vuelve a salir de su sitio a la primera de cambio, desde la hora del partido con el Celta”. Por su lado, la doña Aurorita está disgustada por el resultado y no oculta su indignación, también por la conformidad de su esposo:

Doña Aurorita: Tengo uno que no lleva sangre del Madrid en las venas...

Don Paco: Será por culpa de la última transfusión. Me la debieron inyectar de uno del Atlético.

Doña Aurorita: Oy, y yo por mi equipo doy la vida si es preciso.

Don Paco: La tuya, bueno, pero no compliques a los demás.

Doña Aurorita: Lo que pasa es que tú no tienes afición. No llevas al Madrid dentro del pecho.

Don Paco: No me cabe.

Doña Aurorita [suspirando]: Ay, mi Serafín, sí que era otra cosa... Como un pajarito sujetado en la tribuna. Cuando el Santander¹⁰⁷ nos metió dos tantos seguidos, no le aguantó el corazón... Ay, qué lástima que no viera el final del partido. Mira, seis goles se llevaron en la cancha. Fue el único consuelo que tuve...

(...)

Pepe: ¿Qué me dicen del delanterito rubio? Vaya, ¿Di Stéfano?

Don Paco: Por lo que más quieras, Pepe, no remuevas el alma en la herida, que luego pasa lo que pasa.

(...)

Pepe: Vaya, hombre, ya no me queda ninguna broma de fútbol siquiera.

(...)

Doña Aurorita: Entérate de una vez, para mí el jugador que no ha vestido de blanco, no existe.

En el mismo café la estrella de Los Millonarios se encuentra con Cayetano (Manolo Gómez Bur), un buen amigo y hombre de negocios, para celebrar la victoria y hablar sobre las posibilidades del *transfer* a algún club español. Al ver que “aquí se está tramando algo” doña Aurorita decide tomar el asunto en sus manos. Como madridista, se siente responsable por el futuro de su equipo y está lista para estorbar cualquier diligencia posible contra el Real:

Doña Aurorita: Aquí es donde está haciendo falta [Di Stéfano en el Real Madrid]. Mira cómo Cayetano es, y ya se está moviendo. En gabinetes del Madrid hoy yo no sé en qué piensan. ¡Bernabéu debía estar aquí! (...) Ay, no me fío ni un pelo de tanta conversación. [cada vez más preocupada] Pero, ¿será capaz de engatusarlo y va a hacerlo el Atlético? ¡Hay que avisar, Paco!

Don Paco: ¿A quién?

Doña Aurorita: No sé, ¡a quién sea! Uy, ¡qué hombre!

Don Paco: Te advierto de las bofetadas que me dan a mí...

Doña Aurorita: Shhh, ¡calla! ¿Lo ves?

[Un camarero trae una hoja de papel en blanco a Di Stéfano]

Doña Aurorita: Van a firmar el contrato, ¡seguro! El Madrid se queda sin Di Stéfano.

Don Paco [suspirando]: Déjalo.

Doña Aurorita: ¡Bueno, no lo consiento! [se levanta y se dirige a la mesa de Di Stéfano y Cayetano]

Di Stéfano: No, espera, por si acaso te daré también la dirección de mi casa en Argentina.

Cayetano: Sí, es mejor.

Doña Aurorita: ¡No firme, Di Stéfano! Hágame caso.

Di Stéfano [sorprendido]: ¡Señora!

¹⁰⁷ Una referencia al equipo Racing Santander.

Cayetano [sorprendido]: ¡Doña Aurorita!

Doña Aurorita: A este hombre no le dejas a firmar ningún contrato delante de mi marido, o tendrás que pasar por encima de su cadáver.

Di Stéfano: Pero, señora, no se está firmando nada...

Doña Aurorita: ¡No, no, no, no lo creo!

Cayetano: Me había apuntado sus señas en Bogotá.

Doña Aurorita: ¿Bogotá? Eso es lo que se dice siempre. [a Di Stéfano] No le crea usted ni una palabra. Por cobrar su comisión es capaz de llevarle a usted a cualquier equipo. Su sitio está en el Madrid.

Cayetano: ¡Pues eso lo que le estaba diciendo!

Doña Aurorita: ¿Sí?

Di Stéfano: Sí, señora.

Doña Aurorita: Mira, que no te fío ni esto, fíjate bien, ¡ni esto!

Cayetano [indignado]: ¡Doña Aurorita!

Doña Aurorita: Por si acaso, ahora mismo me voy a dar la noticia a los periódicos.

Cayetano: No, por favor, doña Aurorita, nadie debe saber nada mientras no se hable con la directiva de Los Millonarios.

Doña Aurorita: Sí, claro, si tú lo que quieres es ganar tiempo... Bueno, vamos a ver quién se lleva el gato al agua. [a Di Stéfano] ¡Usted jugará en el Madrid, eso se lo digo yo, palabra! [sale del café]

Di Stéfano: Pero ¿quién es este volcán?

Cayetano [con alivio]: ¿Eso? Doña Aurorita. No preguntes más. Dice que juega con el Madrid, pues juega con el Madrid, ¡no sé cómo!, pero juega con el Madrid.

Así, “doña Aurorita adivinó un pleito en el fichaje de Di Stéfano”, como cuenta después Cayetano a la guionista Pat. Cuando, finalmente, el futbolista se instala con familia en la capital española, doña Aurorita les ofrece su ayuda y cuidado semimaterno. Todos los días les trae un postre casero para el almuerzo, adecuado para el régimen deportivo (“tomad la tartita, hoy me ha salido muy bien. La he hecho de moca, para variar, de moca sin cafeína para que no te pongas nervioso”) y vela por la salud y tranquilidad del as; durante los entrenamientos tricota un suéter para una concentración en la sierra. Con este comportamiento se parece más a una asistente personal.

La protagonista y Cayetano acompañan a Di Stéfano en viajes, también los internacionales. Es lo que hacen “los verdaderos apasionados del Real Madrid”, según las observaciones de Pat. La misma doña Aurorita resalta, con algún rencor, que las motivaciones de los aficionados pueden ser distintas:

Doña Aurorita: Hay de todo. Los que van porque sienten el club, como yo, y los que van por divertirse con el pretexto del partido. Sí, les parece que el aire extranjero les va muy bien para echar una cañita. Bueno, y también los que aprovechan el viaje para sus negocios. La Copa de Europa es el mercado común del fútbol.

Cayetano: ¡No olvide que esa frase es mía!

Esta crítica insignificante, bastante ambigua y velada, se ajusta en su totalidad a la imagen positiva de los hinchas creada por el cine español. Cualquier característica extrema,

como todas las expresiones de violencia o machismo quedan reducidas a bromas inocentes o manifestaciones naturales de la condición del aficionado. Los miembros del Casamata F.C. (*Los económicamente débiles*) tienen que huir del estadio después de ganar en el último minuto el partido con Cantalazo porque son amenazados por los hinchas del equipo contrario armados con cuchillos. Sus comportamientos provocativos –como, por ejemplo, la sustitución de la pelota por un balón de piedra para provocar lesiones y eliminar a los futbolistas del Casamata– no son explícitamente criticados. La agresividad es una característica propia de los que aman el fútbol y la verdadera devoción explica cada medida tomada para manifestar su dedicación.

En *Furia Española* (1974¹⁰⁸, dir. Francesc Betriu) Sebastián (Cassen) es un simple cobrador de una embarcación turística en el Puerto de Barcelona. Dedicar su tiempo libre a la peña futbolística del Barça y a las visitas en el barrio chino; encaja en el modelo del macho ibérico cuya vulgaridad no necesita justificaciones. La devoción del hincha por el equipo azulgrana vence también en el día de su boda que coincide con el importante partido de los catalanes con el Real Madrid. Justo después de la recepción, Sebastián se dirige con la peña al estadio donde permanece hasta el silbido final, sin preocuparse por el hecho de que su embarazada mujer Juliana (Mónica Randall) es transportada al hospital.

Los que en *Las Ibéricas F.C.* se acomodan en las gradas son –en mayoría aplastante– hombres con prismáticos, atraídos por la posibilidad de acechar impunemente a las mujeres vestidas con ropa ajustada y escotada, y echar piropos bastos. Entre ellos no faltan los que –por curiosidad– se atreven a mentir a sus esposas para comprobar por sí mismos los “valores visuales” del partido:

Padre [emocionado]: ¿Has visto, hijo mío? ¡Son bestiales!

Hijo [aburrido]: Son un rollo, papá.

Padre: ¿Qué dices?

Hijo: Me has engañado.

Padre [sorprendido]: ¿Yo?

Hijo: Le has dicho a mamá que veníamos a ver al Rayo¹⁰⁹.

Padre: Es que si le digo a tu madre que venimos a ver esto, no salimos de casa ni tú ni yo.

Tampoco faltan los sexistas que, en voz alta, expresan su descontento por la incorporación de la mujer al espacio reservado tradicionalmente a los hombres: “¡Vosotras, a fregar, que es lo vuestro, guarras!”. Para confirmar sus palabras, los mismos individuos sueltan

¹⁰⁸ La película fue presentada a la Junta de Censura en 1974. Por causa de las diferencias significativas entre el guion y la versión rodada, el permiso de exhibición fue renegado y la película se estrenó solo después de la muerte de Franco, ya en 1976.

¹⁰⁹ Una referencia al equipo Rayo Vallecano.

al césped una manada de ratones y, en consecuencia, provocan el pánico entre las futbolistas. Las mujeres huyen con los gritos de los roedores y algunos de los hombres se ofrecen a llevarlas seguramente en sus brazos a los bancos. Obviamente, es solo una excusa para poder libremente palpar libremente a las jugadoras.

La coherencia en la creación de la imagen positiva de los hinchas –y del fútbol, en general– en el cine español contrasta con las voces firmes de crítica en las películas portuguesas, cuyos protagonistas podrían ser llamados los “antihinchas”. En *Bola ao centro* los aficionados fácilmente cambian de opinión sobre Zé António cuando este comienza a fallar al equipo, sin pensar sobre las causas de la ineficacia del jugador (“Tudo o que lhe foi parar aos pés, lá morreu”, “Foi um furo”¹¹⁰); los comentarios agrios profundizan aún más la crisis interior del jugador. Un anciano continúa a creer en el protagonista y quiere consolarlo (“Os outros... Deixa-os lá. Eu confio ainda em ti. No domingo faz-lhes uma partida. É o jogo com o Porto e se puderes... tu podes, com certeza. Vinga-te. Mostra que és o Zé António... ainda... sempre...”¹¹¹), pero su reacción es una excepción que se hunde en un mar de críticas.

Un ataque directo a las actitudes de los hinchas y a la violencia del balompié aparece en *Dois dias no paraíso* (1957, dir. Arthur Duarte). Diana Del Mar (Milú) y Eduardo Pimentel (Virgílio Teixeira), la estrella de la canción y el as de *hockey* sobre patines, durante su viaje inesperado por el campo portugués, están invitados por un paisano a su casa para refugiarse de una tormenta. Durante la cena, los huéspedes preguntan al hombre por sus ocupaciones en el campo, las ventajas de la vida cercana a la naturaleza y las diversiones; asumen que, como casi todos, su anfitrión será también un hincha. La respuesta del anciano es muy seria y sorprendente:

Eduardo: Mas ao futebol costuma ir...

Anciano [con disgusto]: Deus me livre! Este corpinho não foi feito para levar pancada!... Aqui ha tempos houve um jogo aí na vila... Deitaram foguetes... tocou a música... Mas o pior, é que a certa altura os rapazes zangaram-se uns com os outros... e aquilo acabou tudo à bordoadá... Eles até faziam “bicha” à porta da farmácia! ... Um homenzinho, que andava lá no meio dos jogadores com um apito na boca... até teve que ir numa ambulância...

Eduardo: Pois é... Sabe... Às vezes entusiasmam-se demais.

Diana: Ah, mas lá em Lisboa não é assim...

Eduardo [con ironía]: Pois não! Os rapazes são muito bem educados. Tratam-se muito bem uns aos outros. E então no árbitro, nem falar! Aquilo é um mimo! É, é! Se o senhor soubesse nas amabilidades que eles ouvem no fim dos desafios...

Anciano [ríndose]: Ná, ná! A mim, não me caçam lá mais!¹¹²

¹¹⁰ “Todo lo que paró en sus pies, murió allá”. “Ha sido un fallón”.

¹¹¹ “Los otros... Déjalos allí. Yo aún confío en ti. El domingo hazles un juego. Es el juego con el Oporto y, si puedes, tú puedes, con certeza. Véngate. Muestra que eres Zé António... todavía... siempre”.

¹¹² Eduardo: Pero suele ir al fútbol...

Los protagonistas no solo condenan los comportamientos inadecuados de los aficionados, sino que recriminan todo el ambiente de la disciplina. Es un caso particular en comparación con la perspectiva española que está unánimemente a favor de todas las manifestaciones de la afición. Juntando a esta perspectiva los detalles obtenidos del análisis de las figuras de las hinchas, este conjunto de los retratos gana un poco de imprevisibilidad y no resulta evidente.

5.2.1. Los quinielistas

El repaso de las figuras de los hinchas no sería completo sin los quinielistas futbolísticos. Sus características se inscriben en la categoría de los comportamientos de los aficionados, pero no siempre es una clasificación directa y fácil. Muchas veces, el interés por los juegos y las alineaciones no tiene nada que ver con el amor por un equipo concreto; su causa más racional son las ganas de un beneficio económico.

En la comedia *Jenaro, el de los 14* (1974, dir. Mariano Ozores) el protagonista titular es un pregonero en El Rollo y dedica todo su tiempo libre a la quiniela. La obsesión de Jenaro Castrillo (Alfredo Landa) se manifiesta en su comportamiento excéntrico –deambula solitario por todos lados con un pequeño transistor para estar al tanto de los partidos de la liga– que resulta molesto en su pueblo; “¿Por qué no te vas a oír el partido en otro sitio?”, le pregunta un hombre furioso, al quien la inesperada aparición de Jenaro le interrumpe una cita secreta con la mujer del vecino. El protagonista, “soltero y cazurrón” (Marañón 2005: 138), da impresión de inadaptado a la vida normal. No obstante, las risas de compasión dan lugar a la incredulidad cuando durante un partido visto en el café local resulta que Jenaro ha conseguido acertar todos

Anciano [con disgusto]: ¡Dios me libre! ¡Este cuerpecito no ha sido hecho para llevar golpetazos!... Aquí, hace algún tiempo, hubo un partido en el pueblo... Echaron cohetes... tocó la música... Pero lo peor fue que en algún momento los chicos se enojaron unos con otros... y todo aquello terminó en pelea... ¡Ellos incluso hacían cola en la puerta de la farmacia!... El caballero que andaba por medio de los jugadores con un pito en la boca... tuvo que ir de ambulancia...

Eduardo: Pues... Sabe... A veces se entusiasman demasiado.

Diana: Ah, pero en Lisboa no es así...

Eduardo [con ironía]: ¡Pues no! Los chicos son muy bien educados. Se tratan muy bien. Y el árbitro, ¡ni hablar! ¡Aquel es un mimo! ¡Es, es! Si usted supiera qué cortesías estos escuchan al final de los juegos...

Anciano [riéndose]: ¡Na, na! ¡A mí, no me pillan más!

los resultados en la quiniela de la última jornada; un penalti para el Real Murcia les da a los pimentoneros¹¹³ la victoria sobre el Real Madrid¹¹⁴.

En un instante, Jenaro pasa de un personaje marginado al héroe de El Rollo. Aparecen las invitaciones a los programas de televisión, los padres le presentan a sus hijas, los necesitados le dejan sus listas de compras, el alcalde le intitula un “querido e ilustre paisano”. El protagonista se da cuenta de los motivos deshonestos que impulsan a su entorno y, a su manera, se mantiene reservado a todas estas manifestaciones. Le preocupa la seguridad del boleto (escondido en su boina): por eso intenta dejarse cerrar en un calabozo del cuartel de la Guardia Civil para pernoctar vigilado antes de viajar a Madrid para recoger el premio. La única persona que no quiere aprovechar el dinero de Jenaro es Juliana (María Luisa San José), su amiga de infancia y amor secreto, quien vive ahora en la capital y trabaja como dama de compañía; el dinero que manda a El Rollo viene –como escribe en las cartas a su madre, doña Remedios (Pilar Gómez Ferrer)– del salario de mecanógrafa. Al principio no presta atención al protagonista, pero, con el paso del tiempo, comienza a valorar su campechanía y honestidad.

En el Patronato de las quinielas Jenaro está informado de que los procedimientos requieren dos semanas de espera para verificar si no aparece nadie más con otra quiniela vencedora. Durante este tiempo no faltan los estafadores que quieran extorsionar con unos boletos falsos, o los supuestos amigos que hacen pagar al protagonista –al que bautizan con “Onassis” y “Rockefeller”– sus cuentas. También, el tema del fútbol y de la quiniela desaparece completamente del horizonte. De todas las situaciones peligrosas, Jenaro sale indemne, más gracias a su suerte que a la inteligencia. En el final feliz, el hombre se compromete con Juliana y empieza una vida nueva, despreocupada y próspera.

Una perspectiva bastante parecida está presentada en la película anterior a *Jenaro*, *el de los 14, Vuelve San Valentín* (1962, dir. Fernando Palacios). La protagonista de uno de las cuatro tramas es Felisa (Gracita Morales), criada de una familia burguesa madrileña. Aunque la chica trabaja duro y no gana mucho, no se queja: ahorra su sueldo para poder casarse con Antonio (Manolo Gómez Bur) quien ha permanecido en su pueblo natal. Cuando Felisa acierta en la quiniela, el orden de la casa parece amenazado por la posible partida de la protagonista. Además, una cantidad de dinero tan grande parece atrayente también a los patrones que comienzan a reparar –no precisamente por desinterés– en su sirvienta. Para celebrar a Felisa (y su galardón), organizan en casa una pequeña fiesta en la que aparecen, entre otros, periodistas

¹¹³ Relativo al Real Murcia.

¹¹⁴ Las imágenes del partido usadas en la película se refieren a un encuentro de la temporada 1973-74, en realidad empatado a uno.

e inversores que quieren vender a la chica distintos productos y servicios. Preguntada por su sistema de apuesta, la protagonista comenta, francamente, que en el caso del resultado decisivo “desde que me enteré que habían cambiado el entrenador, me dije ¡*Empata!* ¡Y empató!”. Felisa no manifiesta gran entusiasmo futbolístico: para ella, la quiniela es una agradable distracción que se ha concretado, gracias a sus habilidades de pensamiento lógico, en un premio financiero; la propia disciplina parece más una conveniencia que el factor decisivo.

El filme que abarca al mismo tiempo el motivo de la quiniela y de la afición es *La Quiniela* (1959, dir. Ana Mariscal). Don Cándido Palomo y García (Joaquín Roa) es un simple funcionario sin ningún interés por el fútbol. Sus colegas de la oficina están ya habituados a las conversaciones que demuestran esta indiferencia incomparable y la tratan como algo natural; a las preguntas animadas como “¿Quién cree usted que ganará el partido entre el Sevilla y el Celta de Vigo?” don Cándido responde reposadamente “Posiblemente el que meta más goles”. La aventura del protagonista con el balompié comienza cuando ayuda desinteresadamente a su amigo de la oficina, el Medilla (Erasmus Pascual), a rellenar el boletín de la quiniela y acierta 13 resultados. Todo el despacho celebra la gratificación y anima a don Cándido a nuevos intentos, ahora por cuenta propia. Así, el protagonista va por la primera vez a un estadio –el Santiago Bernabéu– donde sus compañeros le explican las normas de la disciplina durante el juego entre el Real Madrid y el Atlético de Madrid. La tentativa acaba en una comisaría porque don Cándido –quien no consigue entender nada del deporte– inconscientemente provoca a los hinchas del Real, por lo que se arma un alboroto.

El nuevo pasatiempo del protagonista rápidamente se torna en un vicio que traba la vida familiar y profesional de don Cándido; el hombre pasa las noches enteras estudiando minuciosamente las listas de los titulares y combinaciones posibles de los tanteos. No ayuda la intervención del párroco, don Calisto (Ángel Álvarez), también un aficionado de la quiniela y el mejor delantero del equipo del seminario. En vez de estigmatizar lo degenerado de las apuestas, el cura se interesa vivamente por el próximo partido entre el Barça y el Sevilla y el “sistema” de don Cándido para saber cómo rellenar su propio boleto:

Don Calisto: Y a propósito del fútbol... ¿Es verdad que tiene usted una cierta combinación?

Don Cándido: Nada preciso, claro. Más bien, corazonada.

Don Calisto: ¿Y en qué consiste esa corazonada? Vamos, si no es un secreto...

Don Cándido: Para usted, no lo es, Don Calisto. Se trata de un cálculo de posibilidades. Verá usted, Barcelona-Sevilla, por ejemplo. [saca su boletín de quiniela y muestra a Don Calisto]

Don Calisto [sorprendido]: Pero ¿cómo 1-2?

Don Cándido: Es lo lógico. Teniendo en cuenta la alineación del Barcelona y la delantera del Sevilla, el cálculo de probabilidades da al Sevilla como ganador.

Sólo gracias a la determinación de los familiares y al apoyo del comisario de policía, ya cansado por las constantes riñas entre los hinchas en el barrio, la situación se normaliza. Don Cándido deja el fútbol fuera de la oficina y pasa a ver los partidos en casa, en la televisión. Sólo de vez en cuando, acompañado por su mujer y compañeros de trabajo, se permite una visita al estadio, pero sin rellenar el boleto de la quiniela: se lo deja a su vecina, doña Tomás (Rafaela Aparicio), gran aficionada de las apuestas, que acierta los 14 resultados.

Otra quiniela que revoluciona la vida familiar aparece en la película *Once pares de botas*. Manolo regularmente rellena los boletos, y cuando –a causa de un partido en Málaga– no puede hacerlo solo, delega este deber en su mujer. Debido al ruido en la estación de trenes desde la que telefona, Ana no oye ninguna de las instrucciones de su esposo y completa el cupón al azar. Al volver de su viaje, el hinchista encuentra en casa a los vecinos y amigos que le felicitan por el gran éxito, y descubre que la multitud no celebra la victoria del Hispania sino el premio máximo acertado por Ana en la quiniela. La pareja no se lo puede creer: gracias al galardón, la vida familiar y la posición del aficionado alcanzarán una nueva dimensión y mejor calidad.

A diferencia de todas las películas con el motivo de la quiniela, las emociones en la casa de Manolo y Ana son plenamente positivas, y la alegría de sus próximos, honesta y desinteresada, en el horizonte no aparece ningún aprovechado ni estafador. La quinielista ocasional permanece en la sombra de su marido, pero esta condición parece no preocuparla mientras su familia permanezca feliz: al final del filme podemos ver a los padres ocupando los mejores lugares en el estadio en compañía de su prole, todos sonrientes, con ropa nueva y elegante. Así, los protagonistas encarnan los ideales de los españoles medios de la década de los 50, cumpliendo los sueños de una vida tranquila y próspera.

5.3. Los periodistas

Los periodistas cumplen el papel importante de intermediarios entre la realidad futbolística y la vida cotidiana de los hinchas. Por su condición laboral, los reporteros observan de cerca a los jugadores, tanto en situaciones profesionales como fuera de los estadios. Relacionando –por la radio o, a partir de la mitad de los años 50, desde las pantallas de los televisores (Benet 2012: 298)– los acontecimientos en la cancha, las voces animadas de los locutores despiertan la imaginación y el interés de los espectadores por todos los pormenores del mundillo futbolístico. Los ejemplos no escasean: así, en *El Fenómeno* un periodista español,

miembro del comité de bienvenida que acoge al supuesto Pavlovski, entrevista al jugador justo después de su aterrizaje en Madrid. Las preguntas son muy detalladas y incluyen tanto las cuestiones deportivas como las declaraciones políticas. Con gran interés se entrevista en la televisión a la peculiar plantilla femenina (*Las Ibéricas F.C.*): las preguntas a las que responde –como representante del equipo– Luisa se refieren principalmente al desempeño del equipo, pero el presentador siempre resalta la singularidad de las jugadoras. El locutor que relaciona el juego entre el Sporting y Oporto en *O Leão da Estrela* describe el ambiente tenso del encuentro (“o Porto ataca furiosamente”, “a situação na grande área do Sporting é perigosíssima. O Porto luta ardorosamente”¹¹⁵), lo que se refleja también en la situación en las gradas y en el enfrentamiento de Anastácio con los aficionados del Oporto. Un grupo de reporteros impacientes en *Las Chicas de la Cruz Roja* aturde con una letanía de cuestiones al entrenador de León. La insistencia de los informadores le hace perder el habla al técnico:

Periodista 1: ¿Alineación definitiva?

Mister: Aaa...

Periodista 2: ¿Hay cambios, mister?

Mister: Ooo...

Periodista 3: Oiga, mister, ¿cuál es su quiniela?

Mister: Uuu...

Con más o menos consciencia, los periodistas pueden igualmente provocar emociones negativas, lo que demuestra *Bola ao centro*. Aunque en el cine español –por ejemplo, en *Once pares de botas*– los periódicos de vez en cuando cuestionan la forma de los jugadores, son los titulares portugueses que abren y desarrollan todo un discurso reprobatorio sobre el protagonista. Las críticas fuertes y directas (“Mas o Zé António é que nunca fará ir a bola ao centro!”¹¹⁶) siguen directamente a los elogios, todos hechos por los mismos periodistas que tan rápidamente construyen un mito deportivo como lo hunden.

Como se puede observar, a excepción del caso portugués y de algunos ejemplos españoles, el panorama de la realidad mediática está dominado por los hombres, prácticamente anónimos y privados de cualquier rasgo individualizado; una vez más, un protagonista colectivo. Los reporteros o locutores que aparecen en las pantallas, están siempre sonrientes, animados y elegantes, muy concentrados en sus deberes. Al mismo tiempo, son personajes profundamente planos y estáticos, particularmente en las comedias como *La Liga no es cosa de*

¹¹⁵ “El Oporto ataca furiosamente”, “la situación en el área grande del Sporting es peligrosísima. El Oporto lucha ardorosamente”.

¹¹⁶ “¡Pero Zé António nunca enviará el balón al centro!”

hombres, *Bienvenido Mister Krif* o *Jenaro*, el de los 14 que caricaturizan a todos sus protagonistas. Los periodistas retratados tienen identidades superficiales, físicas, marcadas únicamente por sus herramientas profesionales, tales como una voz potente o buena pluma. En las películas no se dan a conocer los detalles de sus vidas privadas u opiniones no deportivas: el periodista representa los medios de comunicación, por lo que debe ser transparente y fácilmente identificable con su lugar de trabajo; no tiene que aportar nada distinto de su profesión. Así, los espectadores observan a los protagonistas en el entorno tradicional de las máquinas de escribir, cámaras y micrófonos.

De esta clasificación consiguen escapar solo tres personajes originales. El único hombre entre ellos es Gabriel (Francisco Rabal) de *Historias de la radio*, un locutor aspirante y determinado a tornarse la estrella de la estación. No obstante, sus ambiciones o manera de la que trata su enamorada Carmen (Margarita Andrey), no despiertan simpatía en los espectadores: Gabriel está muy seguro de sí mismo y a menudo trata a su entorno con superioridad. Las conversaciones de la pareja –sobre sus carreras, colegas del trabajo y planes para el futuro– sirven como un enlace entre los tres capítulos de los que está compuesta la película. Cada parte del filme corresponde a un programa de la radio en el que participa también el locutor estrella, punto de referencia de la época, Bobby Deglané.

Otro personaje que plenamente se inscribe en la categoría analizada es Ester (Elisa Montés) de *Once pares de botas*. La joven representa un diario deportivo y es la única mujer que aparece entre los reporteros fuera de la redacción. La periodista se siente muy bien en su trabajo: atenta, autónoma, siempre puntual, no teme hacer preguntas directas para conseguir materiales interesantes; su independencia –aún prudente y no muy directa– la diferencia, como ligeramente masculinizada, del resto de los personajes femeninos. Ester aprovecha cada situación para obtener información directamente de Ignacio, tanto en la sede del club como en la casa del futbolista. El hombre le gusta mucho y ella no esconde su interés por él, lo que despierta los celos de Laura (Carmen Pardo), hija del presidente del club. La rivalidad entre las mujeres –no expresada directamente– empuja al segundo plano de la historia los deberes profesionales de la periodista.

Al margen de la categoría se encuentra Pat Candy de *La Batalla del domingo*. Aunque la estadounidense es una reconocida guionista hollywoodiense, responsable por el texto de la gran producción sobre Di Stéfano, su trabajo se concreta en actividades similares a las de los reporteros, lo que explica su incorporación al grupo analizado. La mujer entrevista al deportista y a sus amigos, observa el día a día del *crack* y, con doña Aurelia y Cayetano, le acompaña en

sus desplazamientos. El objetivo principal de Pat es recoger el material auténtico para reescribir el guion antes rechazado.

El personaje reúne todas las características estereotipadas sobre los extranjeros ignorantes, que en conjunto con su temperamento crean una imagen claramente cómica. Las ideas de Pat sobre España se remontan entre los clichés más populares del flamenco, la siesta (“causa de la decadencia española”) y la Semana Santa sevillana. La falta de comprensión de su visión por parte de los españoles le parece un insulto grave; tras las primeras críticas de Di Stéfano amenaza con que “¡mañana me marchó de este país violento y cuaternario, donde se come tan mal!”. No obstante, su profesionalidad no le deja cumplir la advertencia. Su táctica nueva, gracias a la que la historia puede avanzar, es conocer mejor y de cerca al futbolista. Pat dedica a este reto toda su curiosidad y fuerza, sin perder tiempo, y a pesar de los comentarios mordaces de Cayetano:

Cayetano: Ya lo oyes, quiere conocer tu vida al menor detalle. Tu verdadera vida.

Di Stéfano: Mi vida es el fútbol.

Pat: ¿Desde cuándo? [animada, se prepara para anotar]

Di Stéfano: Desde siempre.

Pat: Seamos exactos, ¿qué año?

Di Stéfano: El año que usted nació.

Pat [observando a los hombres con recelo]: Mil novecientos... cuarenta y uno. Así, ¿la afición le viene desde la infancia?

Di Stéfano: Sí, yo crecí en Buenos Aires, jugando en los potreros, como todos los pibes allá.

Pat: [sorprendida] ¿Los pibes? ¿Qué son los pibes?

Di Stéfano: Chaveas. [Pat no le entiende]

Cayetano: ¡*Children!*

Pat: Ahh, interesante. [apunta algo en su cuaderno]

Di Stéfano: Vea, acá tengo alguna fotografía. [se sientan en el sofá con el álbum]

(...)

Pat: ¡Qué joven! Si nos hubiéramos conocido entonces...

Cayetano: Le habría comprado usted caramelos porque, según sus cuentas, andaría usted por los cuatro años.

Pat [con indignación]: Yo, a los cuatro años, era una mujer apasionada, ardiente como un clavel rojo.

Cayetano: Eso era el sarampión, no hay que confundir...

Con el paso del tiempo Pat aprende más sobre la verdadera imagen de España y sus descubrimientos no le dejan de sorprenderla:

Doña Aurorita: Vamos, ¿qué le va conquistando en España?

Pat: Primera calidad. Aquí todo es primera calidad. La gracia, la simpatía, los hombres...

Doña Aurorita: ¿También los hombres?

Pat: Ooo, ¡qué tipos! ¡Qué morenatos!

Es interesante observar, como en el caso de Ester, la masculinización de la protagonista. Representante de la modernidad occidental, con sus pantalones y jerséis neutrales, grandes gafas de concha, cuaderno en el bolsillo, Pat se parece más a un intelectual bohemio; además, la altura notable de la actriz Mary Santpere la distingue en la pantalla de las mujeres tradicionales. En el comportamiento de su personaje no hay mucha feminidad, con excepción de algunos comentarios menos en serio sobre los hombres, lo que al mismo tiempo la etiqueta –de acuerdo con las normas de la época– como banal. Como en *Once pares de botas*, la protagonista también tiene su reflejo, en esta ocasión, en la fuerte personalidad maternal de la doña Aurorita. La excepcionalidad de estas dos figuras llama la atención sobre la ausencia de los hombres con carácter entre los periodistas, al contrario de lo que ocurre con los futbolistas e hinchas. Sorprende también, en una perspectiva más amplia, la presentación marginal de los reporteros, desprovistos de rasgos particulares, a pesar de su cercanía con los jugadores y papel fundamental para la difusión del mundo deportivo.

5.4 El cuerpo técnico

Otro grupo numeroso y, al mismo tiempo, subrepresentado, lo forman los entrenadores. Quedando en la sombra de las estrellas de la cancha, los esfuerzos y la dedicación de los técnicos frecuentemente pasan desapercibidos en la perspectiva cinematográfica. La película que difiere del cuadro y pone al entrenador en el primer plano es *Volver a vivir* (1967, dir. Mario Camus). Su protagonista, Luis Rubio (Raf Vallone), exfutbolista, vuelve de América del Sur a España y como nuevo técnico de un club de Santander (Marañón 2005: 271-272) asume el reto de ascender a la Primera División. Tiene que confrontarse a una directiva escéptica y a unos futbolistas que desconfían de los nuevos métodos de trabajo. Entrenador exigente, introduce una disciplina casi militar, castiga sin excepción cada insubordinación, pero también apoya en los momentos difíciles. Luis no teme dar segundas oportunidades, por ejemplo, a Sierra (Manuel Zarzo) quien, gracias a la firmeza del técnico, puede volver al fútbol profesional a pesar de las bajas obtenidas en sus dos últimos clubes.

Los efectos del trabajo de Luis no llegan de forma inmediata, pero las derrotas no le desaniman. Cree en su plantilla y la motiva para un mayor esfuerzo que, en breve, genera los primeros éxitos, sorprendentes para todos los incrédulos. El equipo sube rápidamente en la clasificación de la Segunda División y, al final de la temporada, está a una victoria de la promoción. El empeño en el club le permite al protagonista olvidar un pasado marcado por el

suicidio de su mujer que se sentía sola en un matrimonio infeliz. A los ojos de muchos, Luis – volcado en su carrera profesional– fue el responsable de la tragedia. Por eso, el retorno a España debe de marcar un nuevo capítulo en la vida –también privada– del protagonista: el hombre comienza una relación con María (Lea Massari), esposa de un directivo del club. No obstante, la relación, al principio idílica, a causa del aburrimiento de la mujer empieza a distraer a Luis y le hace desatender sus obligaciones profesionales. En efecto, el club suspende al protagonista y le aparta de los jugadores justo antes del último encuentro de la temporada, con el Celta de Vigo. Orientando a su suplente y amigo, Moro (Carlos Otero), Luis mantiene el contacto con el equipo y, después, desde las gradas observa el juego final. Cuando el resultado negativo (0-2) parece ya inevitable, el protagonista obtiene el permiso para entrar en el vestuario y dirigir a los futbolistas una arenga. El equipo sale para el segundo tiempo transformado: recupera los goles perdidos y con gran estilo remata un punto ganador. La victoria deportiva se torna en el triunfo personal del entrenador cuyo nombre resuena coreado por los futbolistas por mucho después del pitido final.

Sin embargo, hasta el estreno de *Volver a vivir* prácticamente todas las películas emplean la figura del técnico como un elemento adicional al personaje del futbolista, sin preocuparse por su personalidad o estatus público, como en *Ditirambo* (1967, dir. Gonzálo Suárez) en la que, como un personaje episódico y sin caracterizar, figura un popular entrenador, amante de una mujer investigada por el periodista José Ditirambo (Gonzalo Suárez). El espectador no tiene oportunidad de conocer mejor a los profesionales, como un concentrado en los cálculos técnicos y comentarios individuales José Villalonga¹¹⁷, que se encarnaba a sí mismo en *Saeta rubia*, o al secretario técnico del Hispania, Aldecoa (José Samitier¹¹⁸), orientador de Ignacio (*Once pares de botas*) en el mundo del gran fútbol y “el místico, como ustedes lo llamáis, el que en bastidores prepara vuestros triunfos y el que cobra la mayor popularidad a la hora de vuestros fracasos”. El entrenador le enseña al novato con paciencia y firmeza los detalles tácticos del juego:

Entrenador: Supongamos que el equipo contrario adopta esta táctica. Uno de los laterales se encargará de marcarte. Tú recibes la pelota de Mario. ¿Comprendes? ¿Cómo vas hacer la puerta?¹¹⁹

Ignacio: Recto.

¹¹⁷ Entrenador del Real Madrid entre 1954 y 1967. V. Sobre el Real Madrid: Historia: Entrenadores <http://www.realmadrid.com/sobre-el-real-madrid/historia/entrenadores?letra=V> [17 de julio de 2016]

¹¹⁸ Jugador (1919-1933) y entrenador (1944-1947) del F.C. Barcelona. V. Josep Samitier <https://www.fcbarcelona.es/club/historia/ficha/josep-samitier> [17 de julio de 2016]

¹¹⁹ Llegar a la portería. V. Teruel Sáez, A. (2007): *Vocabulario de fútbol*. Gijón: Ediciones Trea, p. 367.

Entrenador: No, hombre, no, recuerda que se trata de una defensa en cerrojo¹²⁰.

Ignacio: Ah, ya.

Entrenador: Jugando en tu antiguo equipo, ¿qué hubieras hecho?

Ignacio: Pues, cogía el balón, me metía, que se me echaban encima el contrario, me escurría y me lo quitaba en medio de un empujón, procurando que no me viera a nadie, y luego solamente la puerta atrás, chutado y gol.

Entrenador: En Primera División la cosa no te resultará tan fácil. Fíjate. [sitúa a los jugadores en la cancha] Este eres tú y este es Mario. La delantera avanza con los interiores ligeramente atrasados. Tú recibes la pelota de Mario. Vamos, juega. Alto. [observa el juego] Pero ¿qué haces? [Ignacio comete una falta] No, hombre, eso no, ¡espera!

Ignacio: ¡Es la guerra! (...) Sí, ya sé, de frenarme. Lo siento, el fútbol de guante blanco no va conmigo.

Entrenador: Pues tendrás que aprenderlo.

Ignacio: No sé qué decir. Se me calienta la sangre y...

Entrenador: Pues yo quiero sangre fría, juego limpio y pocos nervios, ¿está entendido?

Ignacio: Sí, señor.

En el caso de los orientadores expertos, sus características no se extienden más allá de las cualidades laborales. Si los entrenadores se parecen más a los diletantes, las carencias técnicas son compensadas con humor y astucia. Esto ocurre en *El sistema Pelegrín* y *Los económicamente débiles*. En esta primera película, Héctor Pelegrín (Fernando Fernán Gómez), un joven agente de seguros en paro, tiene que convertirse en el profesor de educación física para ganarse la vida. El hombre no tiene ninguna idea sobre la didáctica del curso, el deporte no le interesa, pero consigue obtener el puesto en el Gran Colegio Ferrán; además, propone al director de la escuela, el señor Ferrán (Luis Pérez de León), la creación de un equipo escolar, el Gran Colegio F.C., para competir con otros institutos locales. Las clases y sesiones de entrenamiento conducidas por Pelegrín son mayoritariamente improvisadas, lo que complica aún más sus intentos de controlar a los discípulos desobedientes y niega las normas de cualquier disciplina, pero el profesor no se desanima. Para mejorar las estadísticas de sus pupilos antes de la confrontación con el equipo de la Academia Enciclopédica, propone un sistema revolucionario –y al mismo tiempo disparatado– de juego, el “sistema Pelegrín”:

Héctor: Los alumnos podrían hacer goles sin limitación alguna. Todos los goles que quisieran. Pero estos goles no serían ni del equipo A ni del equipo B...

Señor Ferrán: ¿De quién, entonces?

Héctor: ¡De la dirección! Que se encauzaría de cuantos goles se cosechasen en el Gran Colegio. Yo iría anotándolos, como quien dice, recogéndolos, y los pondría en manos de usted. Y los sábados, según la aplicación y el espíritu deportivo observado, serían distribuidos entre los alumnos con severa justicia y sin que pudiera reservarse ningún gol a otros fines, cualesquiera que fuesen.

¹²⁰ Táctica basada en el reforzamiento extremo de la línea de defensas, sinónimo de “autobús”. V. Teruel Sáez, A. (2007): *Vocabulario de fútbol*. Gijón: Ediciones Trea, p. 108.

El entrenador del Casamata F.C. en *Los económicamente débiles*, Pepe (Tony Leblanc), es contratado para salvar al club del hundimiento total. El equipo ocupa la última posición en la Segunda Regional y lucha con una situación económica muy desfavorable; los directivos no disponen de las cuotas mínimas para pagar por el nuevo equipamiento. Los esfuerzos del técnico están orientados a aumentar el nivel deportivo de los jugadores y encontrar a un patrocinador rico. Ninguno de estos objetivos resulta fácil, tanto por causa de las capacidades de los futbolistas o de la desconfianza de los directivos del Casamata, como por las facultades de Pepe quien, no sabiendo nada sobre las nuevas tácticas o perdiendo el balón al correr, se pone en ridículo durante el examen titular en la Escuela de Entrenadores. No obstante, el hombre tiene mucha voluntad y sus intenciones son sinceras. Consigue motivar la plantilla, especialmente en el momento decisivo del posible ascenso:

Pepe: La honra de nuestro pueblo está en vuestras botas y tenéis que echar los hígados para defenderla. Y si es necesario hacer algo sonado con los forasteros, para eso estáis, ¡se hace! Y si se pierde el partido, descendemos a la Segunda Regional, que es una vergüenza. Así es que acordaros de vuestros abuelos y de lo que hicieron a Napoleón, ¡que también era forastero!

La preocupación del entrenador por el buen nombre del club y por el bienestar de sus jugadores es visible también en otras películas. La llegada del presunto gran delantero ruso, Alejandro Pavlovski, al Castellana Fútbol Club (*El Fenómeno*) motiva al técnico para esforzarse más en los entrenamientos: le inquieta la condición de la plantilla, comparada con la forma del nuevo astro. Al mismo tiempo, Rodríguez (Antonio Riquelme) y Fernández (Juan Calvo), los representantes que han preparado el fichaje, intentan desesperadamente enseñar a Claudio algunas normas técnicas y prácticas del juego para llevar a cabo la suplantación hasta que el verdadero Pavlovski llegue a Madrid. En la misma situación que el entrenador del Castellana se encuentra Braulio (Jesús Gúzman), el orientador del Villanueva del Tránsito en *Bienvenido Mister Krif*. Abatido después de una derrota humillante con el Villavieja (0-7) se da cuenta de que los resultados positivos requieren una plantilla completamente nueva, lo que en la situación económica actual del club parece imposible; “en realidad necesitamos un portero, dos defensas, tres medios y cinco delanteros, pero de momento nos arreglamos con un delantero-centro”, admite en la agencia deportiva “Jorge & Juan”. Por su parte, el entrenador (Mariano Martín) de Ramón en *Los Atracadores* anima al chico a desarrollar el talento futbolístico; sospecha, correctamente, que los nuevos compañeros del joven tengan mala influencia en su vida.

La inquietud acompaña frecuentemente a los entrenadores que preparan a los debutantes. Di Stéfano, quien en su tiempo libre ayuda a los chavales del Viso (*Saeta rubia*), siente una tensión provocada por los problemas personales de sus protegidos. Por eso, no consigue concentrarse durante el partido importante del Real con el AC Milán, lo que nota el técnico de los merengues y trata de remediar. También el entrenador del Volador (Ricardo Zamora) en *¡¡Campeones!!* repara en la crisis de su mejor jugador: “no te extraña, Julio, si algún día me veo obligado a sustituirte en el equipo. Ya te he dicho muchas veces que el alcohol y el deporte son incompatibles”; Julio perjudica a todos sus compañeros del equipo. La preocupación del primer instructor de Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*), Chico, estaba relacionada con la perspectiva inminente de la salida de Lourenço Marques. Como cuenta el propio jugador, Chico “se entusiasmaba com as minhas jogadas, me aconselhava, me animava carinhosamente”¹²¹; el fichaje con el Benfica le entristeció, pero era consciente del significado crucial del contrato para el futuro del futbolista.

Algunos de los retratos tienen como objetivo destacar los rasgos cómicos de los personajes. Así es el entrenador (Raúl Cancio) en *Las Chicas de la Cruz Roja*: un hombre con bigote, bajo, un poco gordo, siempre con el mismo casquillo plano, quien, cercado por periodistas invasivos, no consigue (o no se le deja) expresarse. A la vez, su gracioso aspecto contrasta con una actitud bastante seria en lo referente a la preparación; al técnico no le gusta que León pase demasiado tiempo libre con Isabel (“muy bonito, hombre, en víspera del partido y perdiendo energía”). La gracia de Bernardino (Manolo Gómez Bur) viene de la contraposición de su rigidez con la feminidad estereotipada de las jugadoras del club femenino en *Las Ibéricas F.C.* El técnico no es capaz de preparar y con sus métodos duros lograr el respeto de las mujeres sin una buena preparación física, que no están interesadas en el deporte sino en los cotilleos y las novedades del mundo de la moda. Las interacciones provocan risas, pero un análisis más profundo demuestra que, en realidad, el entrenador duda de la viabilidad de entrenar a mujeres. Su modo de pensamiento revela su sexismo (“¡aquí el único que hincha y estimula soy yo!”) y se inscribe en el tono machista del filme:

Bernardino: Con estas chicas no hay nada que hacer.

Gregorio: Sí, están un poco verdes.

Bernardino: ¿Cómo verdes? Pero si en cuanto han visto un balón se han lesionado dos. Y eso que el entrenamiento de hoy ha sido un juego de niños.

Gregorio: Ya, ya lo hemos visto.

Bernardino: Va a ser muy difícil hacer algo con ellas.

Gregorio: Pero usted es un gran entrenador y puede hacer que esas chicas funcionen muy bien.

¹²¹ “Se entusiasmaba con mis jugadas, me aconsejaba, me animaba con cariño”.

Bernardino: Eso espero. A las mujeres hay que saber dominarlas, y yo a éstas ya sé cómo las voy a dominar.

Gregorio: ¿Cómo?

Bernardino: Con el pito; pero tocándolo enérgicamente.

Gregorio: ¡No me diga!

Bernardino: Este pito ha hecho milagros, amigo mío. Hombres como castillos me han obedecido ciegamente. ¡Imagínese usted las mujeres! Porque no es lo mismo tocar el pito así... [lo agarra suavemente] que es lo que he hecho hoy, que tocarlo así, que es lo que voy a hacer desde mañana [lo agarra con toda su fuerza y da una pitada tremenda].

El personaje de Bernardino, de acuerdo con las normas de la época, se inscribe entre las figuras claramente positivas. Los entrenadores, como mentores (Luis Rubio) o modelos (Di Stéfano), representan siempre una causa justa, incluso cuando tengan pequeñas imperfecciones. De este esquema sobresale el único villano entre los técnicos, el comisario Yanos (José Guardiola) de *Los Ases buscan la paz* ¡¡Kubala!! Yanos es el técnico de un club en la capital húngara¹²² y colabora con las autoridades comunistas: recluta entre los jugadores a los futuros espías. Su actividad política está en primer plano, con ella está relacionada también su aspecto: el hombre viste gabardinas tristes con el cuello levantado o trajes uniformizados, raramente el chándal (obligatoriamente, con la hoz y el martillo cosidos); de esta manera se le distancia del deporte. Kubala le parece al comisario un candidato perfecto para un agente: imprescindible en la selección, podría recoger mucha información valiosa en el extranjero. El futbolista se niega a cooperar con los comunistas. Yanos, en un acto de venganza, bloquea todas las convocatorias del jugador para los partidos internacionales y comienza una campaña negativa en la prensa; los periódicos publican artículos sobre la supuesta “baja forma” de Kubala. Estas acciones amenazan la carrera del astro: para poder continuar su formación, el jugador se decide a huir, cruzando ilegalmente el telón de acero. En la odisea europea del futbolista Yanos aparece unas veces más, siempre como sinónimo del pasado problemático del que no es fácil liberarse.

A los entrenadores normalmente los apoya un numeroso equipo compuesto de asistentes, médicos o masajistas, pero en las películas estudiadas estos auxiliares están aún menos visibles que los técnicos. En *Once pares de botas* o *La Batalla del domingo* pasan prácticamente desapercibidos; su invisibilidad, especialmente en el segundo título en el que aparece la realidad del Real Madrid, sorprende por causa de la clase de los clubes retratados, sean ficticios o auténticos. El asistente de Luis en *Volver a vivir*, Moro, es caracterizado más como su amigo que en su condición de técnico, incluso después de la suspensión del

¹²² Probablemente, el Vasas SC, para el que Kubala jugaba entre 1948 y 1949, pero el nombre del club no se menciona directamente en los diálogos. V. Los orígenes de Kubala <https://www.fcbarcelona.es/club/noticias/2011-2012/los-origenes-de-kubala> [17 de julio de 2016]

protagonista principal. No obstante, Moro respeta los métodos y efectos del trabajo de Luis, y sigue con su plan de entrenamientos.

Una trama interesante en *Saeta rubia* es la historia del padre de Andrés, Ignacio (Jacinto Quincoces), antiguo jugador, a quien Di Stéfano ayuda a recuperarse del alcoholismo a través del trabajo para el Saeta F.C. Al principio, el hombre recela, pero con el paso del tiempo se acuerda de sus buenas experiencias futbolísticas y se siente cada vez más satisfecho de sus pequeñas aportaciones para el club: prepara los vestuarios, arregla el campo. El astro madridista observa estos cambios con mucha alegría y cuando tiene que jugar para el Real, convierte a Ignacio en su asistente oficial y segundo entrenador. Gracias a la confianza de Di Stéfano, el fútbol vuelve a dar felicidad al hombre por medio de la formación.

Las comedias como *Los económicamente débiles* y *Las Ibéricas F.C.* mantienen el tono paródico también en la presentación del resto del equipo técnico. Paco (Antonio Ozores), el amigo del entrenador del Casamata F.C. en *Los económicamente débiles*, declara orgulloso trabajar en la redacción del diario deportivo *Marca*, en cuanto en realidad solo trabaja en su imprenta. Sus vastos conocimientos de la historia del fútbol –consigue recitar de memoria los resultados de los partidos y equipos de los años 20, observa las últimas novedades relacionadas con la regeneración del organismo– hacen de él un asistente de entrenador perfecto, pero únicamente en teoría. Sus resultados en el examen para un técnico profesional son incluso peores que los de José. Por su parte, a Bernardino frustrado (*Las Ibéricas F.C.*) le acompaña Bonilla (José Sacristán), el médico-masajista que se olvida de sus deberes al ver las pantorrillas femeninas descubiertas, y aprovecha cada oportunidad para toquetear a las futbolistas. Las chicas, al principio, expresan su descontento, pero de manera bastante maquinal; parecen acostumbradas a un tratamiento semejante.

La única película que enseña un equipo técnico completo es *La Batalla del domingo* en la que aparecen unas imágenes completamente irreales del club colombiano el Millonarios¹²³, incluidas en el guion fabuloso de Pat. Los jugadores, vestidos con batas de seda, con copa de champán en una mano y un puro en la otra, son atendidos por masajistas, criados con abanicos y camareros, como si se encontrasen no en un vestuario, sino en un balneario de lujo. El entrenador, desapareciendo entre la multitud, solamente coordina estos tratamientos y no instruye a los jugadores antes del juego. Es una representación alejada de la realidad, “un absurdo (...), disparate”, como señala con disgusto Di Stéfano, pero su radicalismo resalta –

¹²³ En el Millonarios F.C. Di Stéfano jugó entre 1949 y 1953, antes de fichar por el Real Madrid. V. El mejor futbolista de todos los tiempos <http://www.realmadrid.com/sobre-el-real-madrid/el-club/historia/jugadores-de-leyenda-futbol/alfredo-di-stefano-laulhe#palmares> [17 de julio de 2016]

con la excepción estimable, mas única de *Volver a vivir*– la falta de representaciones sagaces tanto de los técnicos, como de sus ayudantes.

5.5. Los hombres de negocios

La libertad de la toma de decisiones por los jugadores o entrenadores depende, en gran medida, de su relación con la directiva del club. Como demuestran los filmes estudiados, su estructura y funcionamiento pueden determinarse por la posición del club en la liga. Así, habitualmente en los equipos provinciales (*Bienvenido Mister Krif*, *El sistema Pelegrín*, *Las Ibéricas F.C*) las juntas directivas están compuestas por los habitantes más importantes de las localidades dadas, mientras que los acuerdos sobre los fichajes en las grandes sociedades (*Once pares de botas*, *Bola ao centro*, *Volver a vivir*) los acuerdan siempre los empresarios profesionales: de trajes elegantes, con maletines de cuero, versados en puros y alcoholes secos. El más famoso presidente de un club de fútbol, Santiago Bernabéu (1895-1978), es solamente mencionado en la primera escena de *La Batalla del domingo*, durante la conversación de Di Stéfano con un conserje del estadio: “ni hablar, don Alfredo, usted es el Madrid, como estas paredes. Bueno, usted y don Santiago, la edad de oro del club, como dicen los periodistas”. Es indudable que esta mención corta no refleja enteramente el verdadero mito¹²⁴ que rodea la figura de Bernabéu, pero puede servir como punto de referencia y comparación para todos los retratos presentes en el cine español y portugués analizado.

Ninguna de las películas en las que aparece Di Stéfano desarrolla una subtrama sobre la junta directiva y sus trabajos. La ya mencionada *La Batalla del domingo* añade, a través del guion increíble de Pat, que el club compra al astro argentino “a peso de oro” y los directivos, para facilitar la adaptación del jugador en España, le obsequian con una finca de estilo gaucho. Es una caricaturización obvia, pero demuestra el vínculo estricto entre la condición, tanto física como psíquica, del jugador con la política de su club. En *Bola ao centro* los directivos del Clube União que contrata a Zé António le ofrecen una vida lujosa a cambio de buenos resultados en el campo; se congratulan a sí mismos por el descubrimiento de un talento tan prometedor. Al mismo tiempo, es una postura calculadora: los tantos implican la gratitud. Cuando el joven comienza a tener problemas de salud y pierde su forma, la junta directiva le da la espalda. Otra vez, la imagen totalmente contraria la ofrecen los directivos del Benfica que acogen

¹²⁴ V. Santiago Bernabéu 1943-1978 <http://www.realmadrid.com/sobre-el-real-madrid/el-club/historia/presidentes/santiago-bernabeu> [17 de julio de 2016]

cordialmente a Eusébio en Lisboa (“tenho o prazer de vos apresentar o nosso Eusébio que desde hoje faz parte da nossa equipe família”¹²⁵) y –discretamente– cuidan de su astro durante todo el tiempo.

En mayoría de los casos filmados, los directivos siempre procuran adelantar a otros clubes para hacerse con los servicios de los debutantes: el ganador de la carrera tras un nuevo as gana también más prestigio y atención por parte de los medios de comunicación. Este es el fin del presidente del Hispania C.F., López Salgado (Fernando Vallejo), quien en persona va a la estación de trenes para recoger a Ignacio (*Once pares de botas*). La perspectiva del triunfo venidero en la liga anima a todos los miembros de la junta:

Directivo 1: Creo que es un fenómeno.

López Salgado: ¡Esta es la palabra! Un ciclón. Un ariete que se desbanca de su propia sombra, que no se detiene ante nada. Con él en nuestro equipo ganaremos al Barcelona en su campo.

Directivo 2: ¡Y recobramos los puntos que perdimos contra el Atlético y al Español!

[Aplauso de los reunidos]

López Salgado: ¡Y este año seremos campeones!

Una maniobra similar a la de López Salgado la quiere hacer el presidente del Español, Julián Ruiz (Ramón Vaccaro), que también llega a la estación; quiere secuestrar a Ignacio para que firme para su club. Gracias a la atención de Laura (Carmen Pardo), hija de la cabeza del Hispania, se logra obstaculizar la treta. La mujer llega a tiempo a la estación anterior, saca del tren a un Ignacio confundido y le lleva al club donde inmediatamente se firma el contrato.

Las emociones extremas entre los directivos de distintos clubes despierta la llegada del gran delantero ruso Pavlovski al Castellana F.C. (*El Fenómeno*). Para el Castellana es un motivo de orgullo, pero en el Deportivo se elaboran distintas maneras de desacreditar al jugador por medio de sus dos debilidades: el vodka y las mujeres. Ningún método surte efectos, tanto por causa de la torpeza de los directivos, como por la suerte de Claudio, quien consigue contrarrestar las trampas preparadas para el deportista.

Muy parecida es la historia que le ocurre a Joe Krif cuando llega al Villanueva F.C. (*Bienvenido Mister Krif*). El fichaje de la supuesta estrella holandesa, supervisado por las personalidades más importantes del pueblo, debe de ser un remedio para los resultados catastróficos de un club que no consigue vencer a su mayor adversario, el Villavieja:

Lisardo: ¿Qué voy hacer? ¿Defender el honor de Villanueva y desquitarme de una vez de tanta derrota a manos del pueblo del Villavieja! ¡Soy el presidente del club, y debo victorias a Villanueva del Tránsito! ¡Mañana mismo me voy a Madrid y me ficho un fenómeno extranjero!

¹²⁵ ”Tengo el placer de presentarles a nuestro Eusébio que desde hoy forma parte de nuestro equipo-familia”.

Alcalde: ¿Con qué dinero?

Lisardo: ¡Con mis ahorros! Tengo veinticinco mil duros y los voy a meter en esto...

Rosita: ¡Don Lisandro!... No me pague este mes y ponga ese dinero también para el fichaje.

Alcalde: ¡Cuenta con veinte mil duros más del Ayuntamiento! El municipio no vivirá de espaldas a esa empresa. La verdad es que eran para instalar una biblioteca... Pero, ¿qué es más importante: la cultura o el honor de la villa?

Braulio: ¡El fútbol! Digo, el honor.

Obviamente, los directivos del Villavieja rápidamente descubren el engaño de la agencia deportiva e intentan desenmascarar al protagonista, de acuerdo con el lema de su presidente quien declara que “en la guerra y en el fútbol todo está permitido”. No obstante, ni el secuestro del jugador, ni los intentos de emborracharle o “neutralizar” físicamente dan efectos. Lo que es más, después de beber, Joe tiene más fuerza que nunca (“cuando estás sobrio, no sabes jugar, pero cuando pruebas el alcohol, te transformas en un fuera de serie”) y golea a sus rivales.

Las motivaciones de los directivos no tienen que ser únicamente deportivas. Don Gregorio (Antonio Ferrandis), empresario, y doña Josefa Moncayo (Margot Cottens), propietaria de una tienda de ropa de lujo, fundan un equipo de fútbol femenino para promocionar sus negocios (*Las Ibéricas F.C.*). No tienen otros colaboradores, por lo que deciden sobre todos los pormenores organizativos, desde el corte y la longitud de los pantalones de las jugadoras hasta la promoción en los medios de comunicación. Don Gregorio, aunque no lo parezca, tiene bastantes conocimientos del mundo del balompié y gestiona el club con mucha eficiencia:

Josefa: ¿Y usted se ha ocupado del campo?

Gregorio: No hay problema. Lo mismo Santiago Bernabéu que Vicente Calderón me han dicho: “Gregorio, tratándose de ti, el campo es tuyo”, así que podemos elegir.

Josefa: El que más hierba tenga.

Menchu: ¿Y el entrenador?

Gregorio: También está. Un fuera de serie.

Josefa: ¡No será Kubala!

La galería de personajes menos positivos entre los directivos es sorprendentemente amplio. Por ejemplo, los métodos particulares del trabajo de Luis y su temperamento decidido desalientan a la directiva del club (*Volver a vivir*). Por parte del entrenador se esperan los resultados rápidos y efectivos, y después de las derrotas iniciales las presiones crecen. A pesar de la racha de victorias, la junta aún desconfía del técnico, y cuando Luis pierde el control sobre su vida profesional y privada –por causa de los caprichos de su amante– el club le quiere apartar definitivamente de los jugadores. Además, no cabe duda que esta decisión está dictada por el

deseo de venganza del marido de María, aunque en ningún momento se descubre la verdad sobre la relación.

La lista de demandas de José y Paco también se encuentra con incompreensión de los directivos, aunque causada por las limitaciones financieras del club (*Los económicamente débiles*). Pese a la falta de profesionalidad en el fútbol a nivel regional, el entrenador y su asistente quieren introducir en el Casamata los métodos de trabajo observados en los grandes clubes. No obstante, sus argumentos no convencen al comité directivo, compuesto de hombres sencillos, sin cualquier conocimiento teórico del deporte. Prácticamente, cada propuesta está recibida como una rareza, lo que puede provocar un efecto cómico para los espectadores:

Paco: Y por tanto, el comité técnico, Pepe y yo, estima necesario para ganar al River Jarama lo siguiente. Primero, unas botas nuevas para el Pichurri.

Miembro del comité 1: 300 penas valen, sigue.

Paco: Ay... Segundo, una pizarra magnética para lecciones teóricas de táctica y estrategia.

Miembro del comité 2: ¡Lo de la pizarra es degeneración, Paco!

Paco: Ej... Tercero, concentración de los jugadores en la víspera del partido.

Miembro del comité 1: Pero, bueno, no hay ni madre y ni padre, pero ¿qué es lo que dice este tío?

José: Todos sabemos que el partido se pierde el sábado por la noche.

Miembro del comité 1: Y la solución es alojaros de gamberros en un hotel.

José [con burla]: Sí, señor.

Paco: Y darles de cenar. Por cierto, que aquí tengo el menú. [lee] “Zumo de naranja con glucosa. Entremeses sin nada de picante. ...”

Miembro del comité 1: ¡Silencio! De vino no se pitorrea ningún secretario técnico. Somos un club económicamente débil.

José: Pues, dejamos de serlo si ascendemos a la Primera Regional.

Miembro del comité 3: Podemos jugar a las quinielas.

Miembro del comité 1 [disgustado]: ¡Tú te callas!

José: Yo tengo una fórmula para convertirnos en económicamente fuertes.

Paco: Ten cuidado, Pepe, que los bancos están vigiladísimos ahora...

José: No es por ahí. El camino de la filantropía deportiva. Necesitamos un mecenas amante del fútbol.

Miembro del comité 4: Como no hables en español, no entiendo nada.

José: Más claro: un membrillo con dinero que le ponga el piso al club.

Miembro del comité 1: No seas ingenuo, Pepe, esos membrillos ponen piso, pero no al Casamata F.C.

El tono cómico lo representa, sin duda, la junta directiva de *El sistema Pelegrín*. Compuesta por el director del colegio, el señor Ferrán (Luis Pérez de León) y los padres de los alumnos, es un ejemplo de incompetencia y ambiciones malsanas. El director de la escuela, incitado por Héctor, acepta todas las decisiones de su profesor, incluso las más extrañas, para garantizar el triunfo de su escuela sobre el instituto competitivo. Por su parte, los padres están dispuestos a amenazar o sobornar para asegurar una posición privilegiada de su vástago en el

equipo escolar. Héctor maniobra entre estos dos frentes con mucha agilidad y aún más precaución para no lastimarse a sí mismo:

Héctor: El señor Martínez ha vuelto a insistir en que quiere que su hijo sea el guardameta de nuestro equipo.

El director: ¿Y usted me lo dice? ¿Usted cree que puede ser?

Héctor: Lo que yo creo es que, cuando un hombre acaba de darnos un cheque, un robusto cheque para pagar a todo esto, no debemos de tener lo de examinar la fortaleza o debilidad de su hijo. Cheques, tiene muchos, hijos, nada más que éste. Aceptemos los unos y al otro.

Sin conocimientos de fútbol se presenta la junta directiva de los talleres de aviación, cuyos trabajadores juegan en el Volador (*¡¡Campeones!!*). Al principio, quieren prohibir a sus obreros cualquier actividad relacionada con el fútbol: los mecánicos tienen más ganas de jugar al balompié que de trabajar:

“¡Esta afición tan desmedida por el futbol es una locura! En los hangares no se oye hablar de más que de ese maldito deporte, y por el prestigio y el buen nombre de esta empresa, debe suprimirse de una manera radical. (...) ¡La palabra “fútbol” queda suprimida para siempre en esta empresa!”

Gracias a la intervención del hijo del presidente, un joven moderno y consciente de la importancia del deporte para el bienestar del hombre (“Hay que fomentar el deporte si queremos tener una raza sana y fuerte. Ya verás cómo, desde hoy, serás el más fanático defensor de nuestros colores”), la junta directiva consiente conceder a los operarios los terrenos entre los hangares para organizar un campo deportivo y fomentar el buen espíritu colectivo. La decisión despierta un gran interés por parte de la prensa, lo que halaga al presidente del Volador. Obviamente, a partir de este momento todos los éxitos del club están atribuidos a la generosidad de sus directivos, aunque posteriormente estos no se interesen mucho por los jugadores y sus peripecias. Este distanciamiento es extraño en los personajes descritos anteriormente: los directivos saben que no pueden ignorar a los futbolistas y entrenadores porque las victorias del club dependen directamente de ellos.

Los agentes deportivos son la fuerza impulsora de la mayoría de las decisiones tomadas por los directivos. Con sus conocimientos del mercado intentan satisfacer las necesidades de los clubes y, al mismo tiempo, hacer un buen negocio: los nombres de los astros en los catálogos de los agentes lo garantizan. Por más que sean protagonistas secundarios o episódicos en el cine, sus elecciones de hecho tienen mucho significado para el desarrollo de las tramas.

En el mundo masculinizado de los negocios es posible identificar, sorprendentemente, a una mujer protagonista. Colette Duval (Silvia Solar) en *La Liga no es cosa de hombres* es la mánager y entrenadora de la selección italiana de fútbol femenino. Aunque no se la vea mucho detrás del escritorio o en la cancha, la mujer sabe muy bien cómo funciona el mundo futbolístico, tiene varios contactos y los aprovecha en beneficio del equipo. Con su guardarropa femenina y original, estilo y comportamientos caracterizados como masculinos (bebe alcohol, fuma), representa a la nueva generación de las mujeres modernas, liberadas e independientes, tan distintas de las figuras femeninas vistas antes en el cine ibérico.

Gracias a la ayuda de Colette, Julián puede pasarse por la futbolista argentina: el hombre, al igual que la italiana nacionalizada, forma parte de la plantilla y participa en el partido contra la selección española. Sin embargo, los métodos aplicados para engañar a todo el mundo se basan en chistes sexistas, disfraces o comportamientos groseros. Para Colette, son actitudes completamente normales que de ninguna manera perjudican a nadie, porque el encanto de su compañero las merece.

La relación cordial con el jugador representado es una característica llamativa de la mayoría de los agentes retratados. En *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*, *La Batalla del domingo*, *Las Chicas de la Cruz Roja* o *Eusébio, a Pantera negra* a los futbolistas los representan sus mejores amigos. Así, frecuentemente los asuntos profesionales son planteados en las situaciones informales, durante conversaciones privadas, lejos de la cancha. Kubala conoce a Fedor (Antonio Ozores), desertor de las tropas soviéticas, durante su huida dramática por la frontera húngaro-austríaca (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). Las experiencias difíciles del destierro voluntario en Viena y, más tarde, en Roma consolidan su amistad. Cuando el jugador está procurando que un club le contrate, Fedor –sin ninguna experiencia en el asunto– siempre se presenta como su entrenador personal y agente para negociar las condiciones del fichaje presumible. La salida de Lászlo a Barcelona no rompe con el apego; cuando con el Barça llega a Roma para jugar un partido, el encuentro con Fedor y otros compañeros de la evasión tiene la máxima importancia.

El amigo de Di Stéfano, Cayetano, le ayuda al astro argentino desde sus primeros días en España (*La Batalla del domingo*). En cierto sentido, ha sido responsable de su fichaje por el Real: participó en la conversación agitada del jugador con doña Aurorita que no confía en sus declaraciones. Cayetano le acompaña a Di Stéfano en los encuentros con Pat: intenta tranquilizar al enfadado futbolista durante la lectura del guion (“todo se arreglará después, tú impávido”) –aunque después igualmente pierde la esperanza de que el texto tenga cualquier sentido– y descarga la irritación de su amigo, explica a la estadounidense distintos pormenores

de la vida en España, al mismo tiempo mofándose de ella. No obstante, el protagonista no enfoca toda su atención solamente en Di Stéfano, a quien le cuenta al día sobre sus nuevos descubrimientos y contractos (“Tengo un extremo sensacional. Lo que se dice, sensacional. Un fuera de serie. Garrincha¹²⁶, pero con más cuerpo, y tirando oscuro. Yo empecé a llamarle por ahí la Saeta Negra¹²⁷, a ver si cunde”).

La sesión de *La Batalla del domingo* resulta aún más interesante en el caso del protagonista de Manuel Gómez Bur, si el espectador conoce uno de los filmes anteriores del actor, *Las Chicas de la Cruz Roja*, en el que el comediante encarna a un personaje muy parecido. Pepe (Gómez Bur) pasa con su amigo-futbolista el tiempo libre entre los partidos: observa y discretamente supervisa las conversaciones de León con sus admiradores, sin desempeñar las cuestiones relacionadas directamente con las funciones de un agente (como, por ejemplo, la ejecución del contrato). Cuando Isabel –sin reconocer a su interlocutor– se acerca al jugador para pedirle una donación, Pepe inmediatamente comienza a explicarle a la chica con quién está hablando. Tan como Cayetano se burla de Pat por su ignorancia, Pepe le toma el pelo a Isabel, y en ambas situaciones el actor explota los mismos medios, como el tono impaciente, las muecas o los comentarios graciosos.

Su amistad con el jugador la aprovecha –en este caso en beneficio propio– Alberto (Tomás de Macedo) de *Bola ao centro*. Gracias a su astucia, convence a Zé António a firmar un acuerdo exclusivo de cooperación por el que, como representante del jugador, dispone de su dinero, conocimientos y tiempo libre. Financiando al principiante y animándole a disfrutar de la vida sin preocupaciones, Alberto consigue separar al joven de su familia y amigos. Le hace olvidar también el blindaje de su futuro, muchas veces tan inseguro para los deportistas:

Alberto [Le da dinero a Zé António]: Toma e diverte-te, meu rapaz. A vida é para ti...

Zé António: Mas é seu, Alberto, isto assim não está bem. (...) e eu felizmente tenho braços para trabalhar.

Alberto: Futebol é trabalho, homem, na Inglaterra vive-se disso. Porque não hás de viver tu também? Mexes na bola como eles...

Zé António: Pois sim... Mas eu prefiro trabalhar. Um dia a bola acaba-se e depois?

Alberto: Estás tão longe disso...¹²⁸

¹²⁶ Manuel Francisco dos Santos (1933-1983), conocido como Garrincha, fue uno de los mejores jugadores de la historia del fútbol; con la selección brasileña ganó dos veces la Copa del Mundo, en 1958 y 1962. V. Garrincha [<http://www.fifa.com/fifa-tournaments/players-coaches/people=63868/>] [28 de julio de 2016]

¹²⁷ Una referencia obvia al apodo de Di Stéfano, la Saeta Rubia.

¹²⁸ Alberto [entrega dinero a Zé António]: Toma y diviértete, muchacho. La vida es para ti...

Zé António: Pero es suyo, Alberto, esto no está bien así. (...) Y yo, felizmente, tengo dos manos para trabajar.

Alberto: El fútbol es un trabajo, hombre, en Inglaterra se vive de eso. ¿Por qué no has de hacerlo tú también? Mueves la pelota como ellos...

Zé António: Pues sí... Pero prefiero trabajar. Un día, la pelota se termina, ¿y después?

Alberto: Estás tan lejos de esto...

No obstante, cuando los éxitos y la fama del jugador pasan, Alberto prácticamente aísla a Zé Antônio: se acabaron el dinero, las cenas en los restaurantes de lujo, los regalos costosos. El jugador, decepcionado y sin apoyo, tiene que remediar sus relaciones con los allegados: para recuperar el equilibrio en su vida, debe comenzar desde cero.

En la categoría de los agentes deshonestos destacan los propietarios de la oficina “Jorge & Juan – Agentes Honrados” (*Bienvenido Mister Krif*). Su negocio no marcha bien y la visita del equipo frustrado del Villanueva se les presenta a todos –incluso a la secretaria de los gestores –que no recibe sueldo desde hace mucho tiempo– como una oportunidad para cobrar fácilmente. Por no tener mucho a ofrecer, repentizan una característica breve:

Doris: Los señores representan al Villanueva del Tránsito C.F. Desean fichar a un jugador superclase.

Juan: ¡No han podido elegir mejor agencia que la del Honrado Jorge y el Honrado Juan! Nuestra firma ha traído siempre al país los hombres que han dado gloria imperecedera a su fútbol. Kubala... [mostrando al poster de Kubala]

Braulio: Oiga, ¿ese no es Kubala?

Doris: No; es Ayala, cuando juega caracterizado para desorientar al entrenador rival.

Alcalde [en susurro]: ¡Cuánto fútbol saben en las capitales! ¿A qué a nosotros no se nos habría ocurrido eso?

Jorge: En fin, ¿qué es exactamente lo que precisan?

Lisardo: Un centro-delantero.

(...)

Juan: ¿Nacional? ¿Extranjero? ¿Oriundo?

Lisardo: Nos gustaría un extranjero...

Jorge: Perfecto. ¿De qué cuantía sería su inversión?...

Juan: Es decir, ¿de cuánta “tela” disponen?

Lisardo: Un cuarto de millón.

Juan: ¿Dólares?

Lisardo: No, pesetas.

Juan: Sí, sí, me hago cargo de que su club es modesto, pero ¡doscientas cincuenta mil pesetas!...

Jorge: ¿Saben lo que costó Di Stéfano en su tiempo? ¿Y lo que hubimos de pagar para traerles a Ayala y Heredia a Don Santiago Bernabéu?

El trío, durante la conversación con los clientes, crea el personaje imaginario del astro holandés Krif y convence a los desesperados directivos del fichaje. Con Joe –quien finge ser el astro contratado– los agentes vienen al Villanueva del Tránsito para la presentación oficial. Aunque no lo parezcan, tienen miedo de que alguien descubra el fraude. Cuando surge la primera oportunidad, ambos se escapan, dejando en la villa a un Joe aterrado por la situación y su condición:

Joe: Tengo miedo, don Jorge...

Jorge: Tú, el domingo, le das con el pie al balón y listo.

Joe: Tengo miedo, don Juan...

Juan: Con todos los partidos que has visto, sabes más de fútbol que todo el pueblo junto.

El comportamiento de los “agentes honrados” contrasta con los retratos incluidos en el filme *El Fenómeno*. Los responsables por el fichaje de Alejandro Pavlovski, Rodríguez y Fernández son nombres reconocidos en el mercado futbolístico. El contrato del Castellana con el ruso es, de alguna manera, el punto culminante de décadas de trabajo limpio y ético; “nuestro mayor éxito como agentes deportivos”, como lo subrayan emocionados. Cuando descubren el equívoco y la verdadera identidad de su huésped, inmediatamente se deciden a esconder la verdad a los directivos del club y continúan con el engaño hasta la llegada del futbolista auténtico. Obligan también a Claudio a que les ayude en la realización del plan y le preparan para el contacto con otros jugadores o hinchas. La revelación del secreto equivaldría a un gran escándalo, la pérdida del buen nombre y, en consecuencia, el fin del negocio para cualquier agente; en ninguna de las películas analizadas este guion se materializa.

5.6. Conclusiones

El largo desfile de protagonistas futbolísticos no estaría completo sin un breve comentario sobre los personajes clasificados como secundarios o episódicos. Es interesante que, a pesar de su significado sustancial para las normas o tradiciones de balompié, los patrocinadores, árbitros o las madrinas no hayan encontrado mucha atención a los ojos de los realizadores. Son figuras pasajeras e irrelevantes, distantes de los acontecimientos principales: sus acciones despiertan la atención del público más por su gracia que por importancia.

Así, en *Los económicamente débiles* Xabier (José Luis López Vázquez), un adinerado enamorado de la hermana de Paco, se convierte en un objeto de interés del entrenador del Casamata F.C. quien busca desesperadamente a un patrocinador para el club humilde. Al probable promotor del conjunto no le interesa el fútbol –incluso su apariencia (bajo, con un ligero sobrepeso, llevando gafas de alta miopía) no revela mucha afición del hombre por las actividades físicas– pero está listo para apoyar a los jugadores y, de esta manera, impresionar a Nuria (Maruja Bustos). No aparece en las gradas, a excepción de unos partidos en los que intenta acompañar a su amada, tampoco se preocupa por el presupuesto del club o por sus planes de desarrollo: aceptará cualquier idea del cuerpo técnico si le garantiza el éxito con la chica, naturalmente enterada de toda la situación.

Es el único retrato directo de un patrocinador en la cinematografía española y portuguesa investigada. No obstante, el mismo título añade también otra imagen a la galería de los protagonistas episódicos, en este caso de los colegiados. El árbitro –anónimo– del encuentro fuera de casa del Casamata F.C. representa plenamente el favoritismo y desdén por sus responsabilidades. El partido decisivo para el ascenso a la Primera Regional tiene su peso y el árbitro no esconde su apoyo para el Cantalazo; ignorando las infracciones del equipo casero, pita cada falta de los jugadores del Casamata y toma decisiones polémicas que siempre benefician a sus adversarios. Su atuendo descuidado (camisa sudada, pantalón arrugado) contrasta con la ropa siempre formal o incluso elegante, vestida por los árbitros en otros títulos como, por ejemplo, *Bola ao centro*, *Once pares de botas* o *Saeta rubia*. Para él, el resultado final del encuentro está decidido, por lo que su presencia en la cancha es ya solo una formalidad tediosa.

Las restantes representaciones de colegiados mantienen la impresión de que es una actividad onerosa y problemática. A los ojos de los protagonistas “muertos de indignación” en *El Hincha*, el árbitro “parcial” es siempre el único responsable de las derrotas del La Centenilla. En *Las Ibéricas F.C.* los padres de Lolita intentan convencer al árbitro de que haga la vista gorda a los fallos de la chica que pretende convertirse en estrella internacional del fútbol. Cuando el hombre echa a la jugadora del campo por una falta grave, los progenitores furiosos juran vengar su vástago. Como porteros del edificio en el que vive el colegiado, deciden tornar repugnante la vida cotidiana de su vecino (“¡A ese tío le voy a cortar el agua, la calefacción, el gas, el cuello, y se va a subir los siete pisos andando!”) y actúan de inmediato: le cortan el acceso al ascensor. Por fin, en *El sistema Pelegrín* el protagonista principal, profesor de educación física y entrenador de los chicos, se convierte en el árbitro del encuentro entre dos escuelas. Viendo la superioridad de la plantilla de la Academia, Héctor intenta favorecer al equipo del Gran Colegio; “el gol justifica los medios”, admite. En contra de todas las reglas del reglamento, el protagonista anula goles y expulsa a los jugadores de la cancha, por lo que provoca un gran alboroto entre los padres que observan el encuentro. En efecto, la agresividad se orienta hacia el árbitro, quien tiene que escapar del campo para evitar la ira de los hinchas.

Igualmente accidentales son las imágenes escasas, todas españolas, de las madrinas de los clubes y peñas. Dos protagonizan el título *¡¡Campeones!!*. La madrina del Volador, Paulita (Luchy Soto), es una simple trabajadora de la cantina en la que cenar los mecánicos de los talleres de aviación. El fútbol es su gran afición, simbolizada por una pulsera con un balón de dos alas, que lleva cada día, y toma su responsabilidad en el club muy en serio. Por su parte, la madrina del Deportivo Locomotor, Merche Velasco (Laura Pinillos), representa a las mujeres

ricas, elegantes y tan involucradas en los asuntos de su equipo, que están listas para manipular y engañar para garantizar la victoria a su equipo. Con ayuda de su sobrina, Merche quiere apartar a Eduardo del Volador y debilitar el club, pero en esta lucha entre la honestidad y la astucia, la ganadora es Paulita.

En *El sistema Pelegrín* Héctor pide a Luisa Valdés (Isabel de Castro), profesora de música en el Gran Colegio Ferrán, que honre el equipo escolar con su patrocinio. A la mujer le impresionan mucho el coraje y la forma –fingidos– del protagonista y acepta la propuesta. Sin embargo, en su papel de madrina no deja la mejor impresión. Luisa no consigue dar correctamente el saque de honor (no acierta con el balón) para abrir el partido entre las dos escuelas; se explica la situación por su condición de mujer. En las últimas escenas de la película, con el objetivo de detener la pelea provocada por las decisiones de Héctor, la protagonista propone la solución absurda de fijar el resultado: a cada instituto se le admite un gol, lo que resulta en un empate benemérito. Un poco en el mismo registro se mantiene el retrato de La Madrileña (Rosita Yarza), madrina de la peña deportiva con el mismo nombre en *El Hinch*a. La artista acepta con alegría el encargo de los hinchas de La Centenilla para poder inscribirse en la tendencia del momento y juntar el deporte con la música en provecho de su carrera. El madrinazgo es, en su caso, una función únicamente titular, por lo que no se le dedica más consideración en la pantalla.

La posición destacada de los futbolistas entre todos los protagonistas presentados a lo largo de las décadas no sorprende. En el cine, los jugadores –reales o interpretados por actores– centran el interés del público gracias a la sensación de proximidad creada entre ellos y los espectadores. Así, los talentos deportivos son descubiertos en pequeños pueblos (*Los económicamente débiles*) o barrios modestos (*Los Atracadores*) y tienen que enfrentarse a problemas –de adaptación (*Once pares de botas*), de salud (*El Ángel está en la cumbre*, *Muerte al amanecer*) o personales (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*)– como cualquier persona. Si son nombres reconocidos del balompié, como Di Stéfano (*Saeta rubia*) o Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*), pulverizan la distancia propia del estatus de las estrellas: se distancian de la exaltación y suntuosidad, crean fuertes lazos con su entorno. No se construyen figuras inaccesibles, indiferentes, sino de carne y hueso, profundamente humanas, con sus pequeñas imperfecciones y manías (*La Vida sigue igual*). Las biografías fílmicas estudiadas repiten frecuentemente los esquemas conocidos a través de los medios de comunicación, por los que las figuras del fútbol acompañan a la gente también en su día a día, y no solo durante el partido del domingo (*Historias de la radio*).

Las cualidades de los ídolos son determinantes para el resto de los protagonistas: en torno a los futbolistas que se reúnen y circulan en la realidad fílmica los personajes restantes (*El Hincha*). Los aficionados se miran en sus héroes como en un espejo: los miembros de sus equipos preferidos encarnan cualidades ejemplares, tanto deportivas como morales (*El Fenómeno*). Los nombres de leyenda son siempre imágenes positivas e inspiran, especialmente a los jóvenes, de cara a un trabajo honesto y duro con el fin de triunfar en la vida, no solo deportiva (*¡¡Campeones!!*). En las muestras de las emociones naturales que les acompañan en los estadios y fuera de ellos no se nota brutalidad ni obscenidad¹²⁹ (*La Quiniela*), con pocas excepciones, en las que la violencia es tratada como novatada inofensiva (*El sistema Pelegrín*); el deporte consiente, e incluso fomenta, buenos ejemplos personales que, después, influyen en la vida cotidiana (*Saeta rubia*). En consecuencia, ser aficionado es considerado como un pasatiempo abierto a cualquier interesado, con influencia positiva (*Tres de la Cruz Roja*). Ser hincha, según la narración cinematográfica, significa ser una persona activa, emocional y sincera, dedicada a la gran familia del fútbol e inextricablemente relacionada con ella (*Furia Española*). No hay ninguna duda de que una fidelidad tan comprometida merece cariño y respeto; el cine determina esta posición social privilegiada (*Once pares de botas*). Además, en el mismo tono se mantiene la imagen de los quinielistas. Para cambiar algo en la vida, hay que tentar a la suerte y la quiniela, accesible y con las mismas reglas para todos, es la mejor manera de probarlo (*Vuelve San Valentín*, *Jenaro*, *el de los 14*).

A la sombra de las estrellas y de sus aficionados permanecen numerosos protagonistas sin cuyo compromiso muchas carreras no tendrían tanto éxito. Periodistas (*Historias de la radio*), técnicos (*Ditirambo*, *Volver a vivir*), distintos miembros de las estructuras organizativas de los clubes (*El Fenómeno*): casi todos ellos quedan privados de una fuerza que sea catalizadora. Sin embargo, construyen un importante trasfondo social, rebotante de pequeñas individualidades perfectamente adaptadas a la realidad cinematográfica (*Bienvenido Mister Krif*). Los papeles secundarios se inscriben siempre en el prototipo de personajes activos, ingeniosos y emprendedores, se promueve la audacia como una característica ordinaria, conveniente en diferentes situaciones de la vida (*Los económicamente débiles*). En las películas se introduce regularmente este tipo de protagonistas, transformados ya en modelos populares y consolidados en la consciencia popular, especialmente cuando resultan encarnados por los

¹²⁹ V. Teruel Sáez, A. (2007): *Vocabulario de fútbol*. Gijón: Ediciones Trea. En la denominación española, la palabra inglesa “*hooligan*”, adoptada por muchas lenguas para describir a un “hincha radical violento” (p. 247), sin diferenciar su nacionalidad, es usada casi exclusivamente en referencia a los aficionados británicos, mientras que el término infrecuente “*ultra*” alude a “extremistas y radicales en exceso” (p. 456).

misimos actores en filmes distintos (Manuel Gómez Bur como el mejor amigo de un jugador en *La Batalla del domingo* y *Las Chicas de la Cruz Roja*, o como un aficionado alejado de la realidad en *El Día de los Enamorados* y *Tres de la Cruz Roja*).

El único grupo que, de alguna manera, no tiene cabida en las normas de la realidad proyectada son las mujeres. En las películas analizadas son tratadas como personajes secundarios. Incluso cuando las historias las colocan –en teoría– en el primer plano (*Las Ibéricas F.C.*), el entorno masculino decide categóricamente su lugar marginal. Cada protagonista tiene que obedecer a su padre, marido o novio, se les quita el derecho a tomar decisiones importantes (*Once pares de botas*). La única área en la que la mujer obtiene cierto dominio, también restringido por el franquismo y salazarismo, es la casa y la educación de los niños (*Las Chicas de la Cruz Roja*). Por eso, el fútbol y la afición femeninos son considerados como someros, incompletos, peores que en la práctica viril. Se sexualiza a las jugadoras, las hinchas son caracterizadas como incapaces de comprender todos los pormenores de la disciplina y, en consecuencia, demasiado emocionales en la recepción de los acontecimientos en la cancha (*La Liga no es cosa de hombres*, *El Hincha*). Pocas excepciones intentan desmentir esta imagen: si la protagonista muestra síntomas de emancipación e independencia, está condenada al ostracismo del que le puede salvar únicamente la metamorfosis en una mujer obediente y dócil (*Once pares de botas*). Los comportamientos opuestos son juzgados como problemáticos y marginales.

Los modelos de los personajes creados por el cine español no encuentran siempre sus homólogos en las producciones portuguesas. La razón obvia de esta situación es el número limitado de filmes lusos, lo que restringe las posibilidades de las comparaciones. No obstante, el estatus de los jugadores o hinchas portugueses –aparte de Eusébio– es realista y no fervoroso, mucho menos prestigioso que en España. Se critica el estilo de vida de las estrellas del fútbol y la deshonestidad de las intenciones (*Bola ao centro*), mientras que los hinchas son retratados como figuras cómicas o violentas (*O Leão da Estrela*, *Dois dias no paraíso*). De la confrontación con los protagonistas futbolísticos españoles, los portugueses pasan casi desapercibidos, lo que tiene su peso obvio para todo el análisis.

VI Los espacios

La galería de personajes presentados por las cinematografías española y portuguesa encuentra una escenografía muy interesante. Los lugares por los que se desplazan los protagonistas son distintos, desde las casas modestas (*Saeta rubia*, ¡¡*Campeones!!*) hasta los hoteles lujosos (*Las Chicas de la Cruz Roja*, *Las Ibéricas F.C.*), pasando por calles bulliciosas (*Once pares de botas*, *Bienvenido Mister Krif*), cafés populares (*Tres de la Cruz Roja*, *La Vida sigue igual*), ciudades deportivas (*Volver a vivir*, *La Batalla del domingo*) y, obviamente, estadios llenos de aficionados (*Eusébio*, *a Pantera negra*, *El Hincha*). Todos ellos, a pesar de las pequeñas diferencias, se inscriben en los modelos determinados y repetitivos que definen la realidad fílmica.

Los espacios mencionados pueden ser divididos en tres categorías: profesionales, públicos y privados. El primer grupo abarca estadios, recintos e instalaciones relacionados únicamente con el fútbol y el funcionamiento de los clubes; frecuentemente se aprovechan las imágenes de los campos durante los partidos verdaderos (el ejemplo del Estadio Santiago Bernabéu en *Saeta rubia*). Se categorizan como zonas públicas las áreas del acceso abierto y sin funciones deportivas, en las que el fútbol, a veces, suele aparecer como tema de conversación más o menos esperado (el despacho en el que trabaja Nicolás en *El Hincha* o el café en el que León intenta romper el hielo con Isabel, algo distanciada, en *Las Chicas de la Cruz Roja*). Por fin, como espacios privados se entienden casas o apartamentos de jugadores, hinchas o técnicos; sus refugios solitarios o, en su mayoría, lugares de encuentros con familiares y amigos. La yuxtaposición de las categorías citadas permite ensamblar un universo cinematográfico completo y enfatiza la presencia fuerte del fútbol en distintos contextos y situaciones.

6.1. Espacios profesionales

Entre los ámbitos que integran la categoría de los espacios profesionales –campos, oficinas de los agentes y directivos– los más naturales y definidos aparentan ser los estadios. Sean pequeñas canchas rurales o “templos” monumentales de las potencias del balompié, escenarios de las películas como en *La Batalla del domingo* (“Mañana empieza la construcción del gran estadio Santiago Bernabéu, están terminando el vestuario, todo auténtico”, exclama el productor estadounidense) o símbolos de la posición social de privilegio en ¡¡*Campeones!!* (“El

entusiasta presidente del Volador, don Pelayo Álvarez, regala un magnífico estadio a sus jugadores. Se calcula en 28.000 espectadores la capacidad del mismo”, anuncia una cabecera del periódico local), su característica universal es la convergencia de identidades y actividades, también las no puramente laborales, que se filtran a través de las diferentes dimensiones de la experiencia futbolística. Además, los protagonistas circulan por distintos segmentos del mismo lugar (gradas, vestuarios, cancha, banquillo), lo que ofrece una mirada mucho más compleja sobre el universo filmado.

En las películas españolas los estadios de los grandes clubes –verdaderos y ficticios– se imponen en número a los modestos campos locales que aprovechan los espacios libres disponibles, como una plaza o un prado, sin grandes instalaciones complementarias. Es la realidad de los barrios modestos y pueblos pequeños, el ambiente en el que compiten los protagonistas de *Los económicamente débiles*, *Los Atracadores* y *Los jueves, milagro*¹³⁰ (1957, dir. Luís García Berlanga), pero, al mismo tiempo, el escenario de un retrato humorístico del pasado en *El Hinchas*; las escenas iniciales del filme de Elorrieta transcurren en la época prehistórica, durante un partido del juego de balón, durante el cual el rol del césped y de las gradas lo cumple una pradera rodeada por rocas. En *Saeta rubia* el padre de Andrés construye al lado de la cancha unos sencillos vestuarios –cobertizos de madera– para dar a los chicos un sustituto del verdadero estadio en medio de las chabolas y barracas. Esta imagen contrasta con los recintos modernos y cuidados del Real donde se entrena Di Stéfano. La misma impresión se obtiene al ver donde en Lourenço Marques compite el joven Eusébio y, después, el estadio del Benfica (*Eusébio, a Pantera negra*).

Entre los complejos deportivos predominan los recintos de la capital. El escenario más popular es el Estadio Santiago Bernabéu (o Chamartín), sede del Real, avistada directamente en nueve películas (*Saeta rubia*, *La Batalla del domingo*, *Tres de la Cruz Roja*, *Las Chicas de la Cruz Roja*, *Los económicamente débiles*, *La Quiniela*, *El Ángel está en la cumbre*, *La Vida sigue igual* y *Bienvenido Mister Krif*), mientras que en el segundo lugar se encuentra el Estadio Metropolitano, anfitrión del Atlético (*Los económicamente débiles*, *¡¡Campeones!!*, *El Fenómeno*, *El sistema Pelegrín*, *El Hinchas*). Completa la lista madrileña el Estadio Vicente Calderón al que se traslada desde el Metropolitano en 1966 la plantilla de los rojiblancos; el

¹³⁰ Resulta muy interesante la existencia de dos versiones de la película de Berlanga. En la copia visionada en la Filmoteca Española en 2015 no aparece ninguna escena futbolística, mientras que las publicaciones dedicadas al tema comentan el hilo de un pequeño equipo que aspira a la categoría de la segunda regional. V. Romaguera I Ramió, J. (2003): *Presencia del deporte en el cine español. Una primera aproximación, un primer inventario*. S.L: Taller de Editores Andaluces; Marañón, C. (2005): *Fútbol y cine. El balompié en la gran pantalla*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine.

campo alberga el equipo femenino de *Las Ibéricas F.C.* A Cataluña la representan en el cine español cuatro canchas: el Camp de Les Corts (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*) y su sucesor, el Camp Nou, ambos del F.C. Barcelona (*Fata/Morgana*, 1965, dir. Vicente Aranda; *Furia Española*), el Estadio de Montjuïc¹³¹ (*Once pares de botas*) y, el ya inexistente, Estadio de Sarrià del Real Club Deportivo Español (*La Liga no es cosa de hombres*). La lista se completa con las imágenes ocasionales de los Campos de Sport de El Sardinero del Racing de Santander (*Volver a vivir*), del Campo de Nervión en Sevilla (*El Hinch*) y del Estadio San Siro del italiano F.C. Internazionale (*Ditirambo*). Entre los estadios presentes en el cine portugués sobresalen los campos localizados en Lisboa, el Estádio da Luz del Benfica (*Eusébio, a Pantera negra*; *O Cerco*, 1970, dir. António da Cunha Telles) y el Estádio Nacional (*Bola ao centro*), entre tanto el escenario fílmico en Oporto es el Estádio do Lima (*O Leão da Estrela, O Trevo de quatro folhas*¹³²). Obviamente, esta enumeración no agota todos los espacios profesionales mostrados por el cine español y portugués: la lista continúa con lugares adaptados para imitar los grandes estadios o, simplemente, con los campos pequeños y más anónimos, como en *El Fenómeno* o *Los Atracadores*.

Las escenas de las confrontaciones deportivas provienen en su mayoría de grabaciones de partidos reales. Empleando los fotogramas listos, se obtienen fragmentos lógicos y adecuados en el sentido de la dimensión del espectáculo (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*, *O Leão da Estrela*). No obstante, a pesar del perfeccionamiento gradual del nivel técnico de las películas, se mantienen los cortes entre las imágenes de los filmes y las grabaciones de los partidos fácilmente detectables (*El Ángel está en la cumbre, O Cerco*), siendo las segundas de muy mala calidad particularmente en los años 40 (*¡¡Campeones!!*). Un aspecto interesante son también los anuncios colgados en los sitios cada vez más visibles de la gradería (*El Hinch*, *Eusébio, a Pantera negra*): su presencia señala los cambios en los asuntos relacionados con el patrocinio deportivo que hoy en día funciona como un sistema elaborado de dependencias y ventajas.

En todos los filmes se acentúan las dimensiones monumentales de los campos, tanto en las escenas de los entrenamientos, con las gradas vacías (*Saeta rubia, ¡¡Campeones!!*), como en las imágenes de los verdaderos partidos, con la muchedumbre asistente (*El Ángel está en la cumbre, Ditirambo, O Cerco*). Las pequeñas construcciones de principios del siglo XX, con el paso del tiempo se sustituyen por edificaciones monumentales desde dentro y por fuera. La madera cede paso a los grises bloques de hormigón, sombríos en los momentos tranquilos sin

¹³¹ Su nombre oficial desde 2001 es "Estadio Olímpico Lluís Companys".

¹³² Según los materiales disponibles en la Cinemateca Portuguesa.

partidos (*Fata/Morgana*, *La Vida sigue igual*), imperceptibles entre los hinchas equipados con accesorios ruidosos y los colores de su club (*Furia Española*) o inaccesibles, pareciendo una fortaleza para las personas sin billetes que ocupan las puertas del estadio con esperanza de sentir el ambiente del partido (*Tres de la Cruz Roja*).

Con la presencia de los aficionados, el graderío se convierte en un escenario vivo. Puede ser un ambiente amistoso, en el que hay espacio para cualquiera y que ofrece un apoyo absoluto a su equipo: el padre Roque (José Isbert) sorprende a sus convecinos más por la confusión que provoca que por ser sacerdote (*Once pares de botas*), y Marta (Maria Cabral), modelo principiante en cuya vida el fútbol no tiene especial significado, se siente interesada por el espectáculo y lo sigue con interés (*O Cerco*). A veces, las gradas se transforman en un asilo o espacio de refugio, más o menos esperado. Para Pepe, Manolo y Jacinto, el voluntariado en la Cruz Roja les ofrece un acceso libre al estadio al que antes no podían entrar por falta de dinero; las gradas del Santiago Bernabéu son su zona de asistencia que aprovechan para ver el Real en acción (*Tres de la Cruz Roja*). El entrenador Luis Rubio, por decisión de la directiva, sigue el más importante partido de la plantilla desde un asiento alejado de la cancha (*Volver a vivir*). Su castigo se convierte en triunfo gracias a la victoria del equipo y las gradas son el testigo más próximo de esta victoria doble. No obstante, la zona dedicada a la afición puede tener su lado hostil: abucheos, pitadas, comentarios bastos e insultos, si bien no muy frecuentes, también ocurren. En *Las Ibéricas F.C.* en el graderío se asientan tanto los entusiastas de las jugadoras como sus oponentes, motivados únicamente por el machismo. Sus voces, casi inaudibles entre la multitud presente en el estadio, son recuperadas y enfatizadas por la cámara. Por su lado, entre los gritos desfavorables en contra de Zé António, desaparece la única manifestación de apoyo para un futbolista hundido (*Bola ao centro*): “e o Estádio vazio parecia-lhe um corpo morto, onde se tivessem extinguido para sempre os gritos de incitamento e os aplausos do passado¹³³”, como observa la voz narradora.

En las primeras filas de las gradas —o junto a la línea lateral de la cancha— se encuentran los asientos para los periodistas que relacionan los partidos. Son las entradas consideradas como privilegiadas, con una vista amplia del césped, aunque diferentes de las altas tribunas destinadas a los medios de comunicación en los estadios contemporáneos. Los reporteros relatan en directo los acontecimientos para la radio (*O Leão da Estrela*) o televisión (*Jenaro, el de las 14*), o simplemente siguen los partidos para preparar los artículos de prensa (*Once pares de botas*); las películas no prestan mucha atención al desarrollo de sus actividades.

¹³³ “Y el Estadio vacío le parecía un cuerpo muerto, donde se hubieran apagado para siempre los gritos de incitamento y los aplausos del pasado”.

Es interesante que los filmes utilizan con reiteración las gradas como escenario de riñas. En *Bienvenido Mister Krif* Joe recibe una paliza de los hinchas de los merengues y de los azulgranas por aclamar a los dos clubes al mismo tiempo¹³⁴. El señor Anastácio con sus reacciones emocionales y comentarios provocativos sobre los oponentes del Sporting desafía a los hinchas del Oporto, que apenas se abstienen de un enfrentamiento físico (*O Leão da Estrela*). Con una pelea a puñetazos termina la primera visita de Don Cândido en el Santiago Bernabéu: al hombre no le gusta su entrada (“de aquí no se ve, se adivina”) y no entiende nada de las normas del juego, por lo que, inconscientemente, irrita a los aficionados del equipo contrario (*La Quiniela*). En las gradas tienen lugar incluso las riñas familiares, afortunadamente con un final feliz, como en el caso de Nicolás y su suegra (*El Hincha*); la misma película se abre con una secuencia de un partido de fútbol en los tiempos prehistóricos, durante el cual los aficionados –también las mujeres– luchan en las gradas.

En el césped gobiernan los futbolistas, orientados por entrenadores, y los árbitros que durante los encuentros vigilan el cumplimiento de las normas del balompié. En la cancha los jugadores se preparan para los próximos encuentros (*Saeta rubia*, *La Vida sigue igual*), ensayan las soluciones tácticas (*Once pares de botas*), mantienen su forma física –tanto individualmente como en equipo (*El Fenómeno*, *Eusébio*, *a Pantera negra*)–, por fin, conocen a sus adversarios (*El Fenómeno*). Cuando compiten las mujeres, la cancha pasa a ser el espacio de una tímida igualdad (*Las Ibéricas F.C.*) o, al contrario, de la femineidad simplificada y ridiculizada (*La Liga no es cosa de hombres*). A veces, los técnicos entran en el césped no para asistir sino para aprender: en *Los económicamente débiles* el examen profesional para los entrenadores incluye una parte de ejercicios prácticos con el balón (ni Paco ni Pepe consiguen aprobarla). Por fin, en algunas ocasiones en la cancha se arreglan los asuntos personales de los espectadores ocasionales: Zé Maria de *O Trevo de quatro folhas*, por un malentendido, aparece en el campo durante el encuentro entre los dos países ibéricos. Fingiendo ser el guardameta español y motivado por los celos de una mujer, hunde de manera asombrosa a La Roja.

Un caso aparte es la utilización del estadio –y especialmente de la cancha– en un contexto no deportivo. En el inquietante filme *Fata/Morgana* el campo vacío es un lugar de encuentro entre El Profesor (Antonio Ferrandis) enmascarado y J.J (Marcos Martí), un agente que intenta impedir el asesinato de una joven modelo, Gim (Teresa Gimpera); J.J. entra por el amplio vomitorio, se mueve por las gradas completamente desiertas para entrar en el césped.

¹³⁴ Por su desgracia, el protagonista se sienta en un asiento entre los dos grupos. Hoy, por razones de seguridad aplicadas en todos los estadios, un descuido semejante sería imposible: los aficionados del equipo visitante se encuentran siempre en un sector separado y protegido por los agentes de seguridad.

La grandeza espectacular del estadio, aún distinguida por el silencio y la vacuidad del recinto, incrementa el ambiente estremecedor y apocalíptico de la escena y, en efecto, de toda la película.

Una zona en la frontera entre lo profesional y lo privado en cada estadio es el vestuario. Con excepción del aposento del Millonarios Fútbol Club, creado a través de tumbonas, cócteles y batas de seda por la imaginación incansable de Paz (*La Batalla del domingo*), las películas no prestan mucha atención a este espacio. Entre los simples percheros y estantes los jugadores se sienten naturales, como si viniesen a un trabajo común. Se preparan para los entrenamientos y partidos (*Eusébio, a Pantera negra*), comentan su vida cotidiana o conversan con el entrenador (*Saeta rubia*), incluso bromean (*Once pares de botas*); es más el ámbito para el adiestramiento y una recuperación tranquila, frecuentemente con ayuda del terapeuta o masajista. Además, la caseta puede admitir la función adicional de un salón de estética cuando en el campo juegan las mujeres (*Las Ibéricas F.C., La Liga no es cosa de hombres*): las futbolistas se reúnen ante los pocos espejos colgados en los cuartos de baño masculinos para corregir peinados y maquillajes. No obstante, en algunas situaciones el vestuario se puede convertir en escenario de acontecimientos del carácter mucho más confuso. Claudio huye por la ventana de la caseta del Castellana justo antes de su “debut” al saber que su vida está amenazada (*El Fenómeno*). En *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* Kubala se enfrenta a las sombras del pasado personificadas por su antiguo entrenador Yanos, justo antes del partido entre las selecciones de España y Turquía; en el vestuario el futbolista recuerda su odisea hacia su nueva patria. Con su aspecto de refugio seguro, rompe la imagen del vestuario hostil en el que la plantilla del Casamata F.C. se prepara para el partido decisivo para el ascenso a la Primera Regional con el Cantalazo (*Los económicamente débiles*). La habitación está devastada, su ventana –rota– da al próximo camposanto y en las paredes se ven los mensajes dramáticos de los desgraciados que han pasado anteriormente por este lugar: “Te he querido mucho, Juanita. Se despide para siempre tu Ramón. Vamos a empezar el segundo tiempo. 3 enero 1959”. El abandono y el desorden en la caseta no tienen nada que ver con estatus financiero de los huéspedes: el Cantalazo aprovecha conscientemente las condiciones del vestuario para minar la confianza de sus oponentes y asustarles.

Un ambiente muy distinto del experimentado en la cancha se siente en las sedes de los clubes, localizadas muy a menudo al lado de los estadios. En sus despachos, los directivos sentados detrás de vastos escritorios y pesadas mesas de conferencia cargados con papeles y ceniceros de cristal, entre esculturas y cuadros de temática deportiva, toman muchas de las decisiones más importantes para las plantillas y los jugadores en particular. Este es el escenario

de debates críticos sobre la idoneidad del apoyo financiero a los futbolistas del taller de aviación (*¡¡Campeones!!*) o de la firma del contrato con el Hispania por Ignacio Ariza (*Once pares de botas*), y a puerta cerrada se habla sobre el futuro de los entrenadores (*Volver a vivir*) y de los jugadores inciertos (*Bola ao centro*). En *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* el espacio decisivo pasa a ser el despacho del entrenador-comisario Yanos, cuyo poder se extiende por todo el club.

Las imágenes aún más completas de los clubes se presentan en *La Batalla del domingo* y *Eusébio, a Pantera negra*. Las películas muestran sus recepciones, salas de trofeos, pasillos, todo lo que alza el ambiente único y crea la historia de las instituciones como el Real Madrid o el Benfica. La falta de una sede física del Casamata F.C. (*Los económicamente débiles*) cuyos directivos aprovechan el espacio proporcionado por una sidrería madrileña afecta tanto a la organización como a los resultados del club.

La lista de los espacios profesionales no es muy larga y se enfoca en los estadios y sus zonas. Una adición valiosa a este catálogo es la evocación de las agencias deportivas cuyos consejos influyen directamente en las decisiones de los clubes. Las oficinas de los agentes no aparecen frecuentemente ante las cámaras, pero desvelan informaciones interesantes –y al mismo tiempo tópicas– sobre sus usuarios. En *El Fenómeno* el gabinete de Rodríguez y Fernández se hunde en documentos, recortes de prensa, banderines, carteles, y el teléfono suena constantemente. No obstante, no se puede hablar de desorden: ambos profesionales se desplazan sin problemas por su despacho. Los más atentos distinguirán también el retrato de Franco en la pared, un símbolo discreto del respeto a las normas que se traduce en la calidad de los servicios de los agentes. Un ambiente completamente distinto acompaña a Jorge y Juan, en cuya oficina aparece el comité de Villanueva del Tránsito (*Bienvenido Mister Krif*). Detrás de un nombre prometedor de “Agentes Honrados” en la puerta se esconde una parodia de la profesión. El gabinete y la secretaría están descuidados, en las paredes penden unos pósteres futbolísticos viejos, los cartones sustituyen a la mayoría del mobiliario porque el que todavía se encuentra en el despacho está muy usado o roto. Este ámbito abandonado confirma la falta de competencias de Jorge y Juan, cuyo esplendor laboral ya pertenece al pasado. Solo gracias a la astucia de su secretaria los hombres consiguen mantener una imagen idealizada y asegurarse un buen contrato, completamente irreal, con el que cierran definitivamente su agencia.

6.2. Espacios públicos

Un escenario amplio y variopinto para las aventuras futbolísticas son los espacios públicos. Sus actores son, principalmente, los hinchas. El balompié se adentra en los ámbitos urbanos y rurales de las actividades cotidianas, se exterioriza en las zonas accesibles para todos. No tiene importancia su decoración, sino las interacciones entre la gente y sus consecuencias. En efecto, el ambiente de una escuela o un puesto de policía deja de diferir del aire bullicioso de un estadio lleno. En las estaciones de trenes o aeropuertos los aficionados fervorosos (*O Trevo de quatro folhas*) o los comités de bienvenida organizados (*El Fenómeno*) aguardan la llegada de sus ídolos. Por su parte, los que se van de viaje para ver sus equipos favoritos paralizan exitosamente el tránsito y condicionan el funcionamiento de los servicios de transporte (*Once pares de botas*, *El Hincha*). A veces, los demasiado enfervorizados terminan por aparecer en las comisarías donde las simpatías deportivas de los funcionarios pueden decidir sobre las sanciones aplicadas (*La Quiniela*), o los policías descubren su pasado futbolístico (*Muerte al amanecer*).

Solamente después del importante partido del Barça, Sebastián, vistiendo aún los colores de su club, se molesta en visitar a su mujer en el hospital (*Furia Española*). La introducción del fútbol en el Gran Colegio Ferrán altera tanto la vida escolar, como la del barrio (*El sistema Pelegrín*). Otra cara de la misma moneda es el estatus del balompié en la escuela de joven Eusébio: el deporte es una de pocas diversiones que hace olvidar a los niños los problemas y tristezas diarios (*Eusébio, a Pantera negra*). El fútbol puede también motivar, para los retos más o menos inusuales. Considerando a los futbolistas hombres ideales, Joe Krif pisa por primera vez en su vida un gimnasio, con el objetivo de mejorar sus condiciones físicas e impresionar a Susana (*Bienvenido Mister Krif*). Así, el deporte se inculca en la realidad española y portuguesa para tornarse en un elemento natural y, a veces, imprescindible.

En la lista de los lugares públicos conquistados por el fútbol dominan los sitios de trabajo. Los hinchas comparten su afición con el entorno, a veces incluso consiguen transmitir este interés a los que parecen indiferentes al deporte. Don Gregorio (*El Hincha*) y don Cándido (*La Quiniela*), ambos contables, ponen en riesgo sus empleos seguros por causa del nuevo pasatiempo, y el señor Anastácio (*O Leão da Estrela*) se escabulle del despacho con el pretexto de un malestar para hacer fila para los billetes para el próximo partido. Pepe, Manolo y Jacinto acomodan sus horarios de trabajo al calendario de la liga (*Tres de la Cruz Roja*); si es necesario, al igual que Chico (*Eusébio, a Pantera negra*), se escapan del trabajo para participar en la vida deportiva y, así, complican el funcionamiento de sus establecimientos. Aún más desorganización puede provocar la aparición repentina de un jugador: Ignacio,

inconscientemente, centra en sí toda la atención de la librera y de la florista que abandonan todas sus tareas para ayudar al joven y atractivo futbolista (*Once pares de botas*). Este no es el problema de Sebastián, cobrador de Las Golondrinas del puerto barcelonés (*Furia Española*): su trabajo le deja mucho tiempo para eludir los problemas y dedicarse a las actividades de la peña del Barça.

El fútbol introduce en la realidad monótona y oficial de escritorios, cuentas y deberes un poco de locura inocente, con el consentimiento remiso o completamente callado de los superiores. Federico (Fernando Fernán Gómez), el escéptico esposo de Luisa, está más que sorprendido por el apoyo de su jefe, un hombre muy serio, a la participación de su mujer en un equipo futbolístico femenino; no obstante, las verdaderas —carnales— intenciones del patrón se descubren rápidamente (*Las Ibéricas F.C.*). El director de los talleres de aviación por mucho tiempo rechaza la idea del apoyo oficial al equipo del Volador: para él, el fútbol desvía la atención de los operarios de sus deberes, por lo que no debería estar presente en el espacio laboral (*¡¡Campeones!!*). Por la misma razón en el garaje en el que trabaja Zé António su afición no es vista con buenos ojos (*Bola ao centro*).

Un caso aparte son las redacciones de prensa y los estudios radiofónicos o televisivos, cuya actividad depende en gran parte de las noticias deportivas. Su buen nombre depende de la profesionalidad del periodista quien no puede dejar llevarse por las emociones en ningún caso: no trabaja solo. En las oficinas de los grandes títulos (*Once pares de botas*, *Los económicamente débiles*) los columnistas redactan en habitaciones espaciales, mesa a mesa, con acceso regular al teléfono; en cualquier momento pueden consultar a sus compañeros o intercambiar las noticias. En la radio y televisión se trabaja tanto en las escenas abiertas para los programas en directo —en la radio, con la participación del público— como en los despachos individuales, ocupados por las estrellas que tranquilamente preparan sus entrevistas o programas futbolísticos (*Historias de la radio*, *Las Ibéricas F.C.*, *Jenaro*, *el de los 14*).

El plató común para diferentes películas son cafés, clubes y restaurantes. Populares tanto entre los hinchas como entre los propios futbolistas, los cafetines son testigos de diferentes hechos. En Madrid, el segundo encuentro entre León e Isabel tiene lugar en una terraza elegante en el Parque del Reiro (*Las Chicas de la Cruz Roja*), mientras que Pepe viene regularmente a un aguadicho pequeño de la plaza Gregorio Marañón para ver a Luisa (Marta Cruz), contar las historias imaginarias sobre su amistad con las estrellas del Real y aprovechar las bebidas y tapas gratuitas ofrecidas por el padre de la chica, propietario del quiosco (*Tres de la Cruz Roja*). José se cita con su novia, Ana (Laura Valenzuela), en un café con vistas al Estadio Bernabéu, y las reuniones del Casamata F.C. ocurren en Casa Mingo, una sidrería llena de gente y humo (*Los*

económicamente débiles). En un café típico de la capital, doña Aurorita y su marido intentan animarse después de un partido perdido del Real, y Di Stéfano con su amigo Cayetano, comentando el posible traspaso a España, celebran los goles marcados por el jugador del Millonarios a la plantilla merengue (*La Batalla del domingo*). En la única tasca de El Rollo, que –además– tiene un televisor, Jenaro puede ver regularmente todos los partidos de La Liga para verificar sus quinielas (*Jenaro, el de los 14*). Por fin, esta vez en Barcelona y en Sevilla, un pequeño bar del barrio y un restaurante regional se convierten en lugares de encuentros – regulares u ocasionales– de las peñas, respectivamente, del club azulgrana (*Bienvenido Mister Krif*) y del La Centenilla (*El Hinch*a).

Algunos locales ofrecen a sus clientes también entretenimiento musical. Son, en general, clubes y restaurantes exclusivos, más elegantes que los cafés simples, y no están abiertos al público amplio. Esta discreción garantiza a los futbolistas una diversión tranquila, alejada de las miradas curiosas de los hinchas o periodistas. Sin embargo, con excepción de la película *La Vida sigue igual* en la que Julio Iglesias se encuentra con amigos en un club desolado para descansar en un ambiente distraído, los cafés musicales no tienen buena fama. En varias historias filmadas grandes deportistas arruinan sus carreras en decoraciones chic por culpa de los saraos, las mujeres astutas y el alcohol. Zé António de *Bola ao centro* prefiere la animada vida social de los lugares de moda de Lisboa a la realidad triste de la casa familiar. Julio, rival de Eduardo por el puesto en la portería del Volador (*¡¡Campeones!!*) no hace caso a las advertencias de los compañeros sobre los efectos negativos de las diversiones nocturnas. Eduardo parece seguir el mismo camino: se excusa ante su novia Paulita y los colegas de la plantilla para participar en un baile sofisticado en La Pérgola, un evento exclusivo para cineastas y deportistas. Y en *La Batalla del domingo* solo gracias a la intervención de Di Stéfano Pedrín deja de pasar las noches enteras en clubes de renombre a los que le llevaba su amante. En la misma película, a través del guion de Pat, se presenta igualmente un restaurante chic en el que la estrella del Real, accidentalmente, se ve atrapado en una intriga contra sí mismo.

En todos estos sitios a las mesas puestas con buen gusto y en las pistas de baile, en una neblina de alcohol y tabaco se ve a la gente joven, acomodada y atractiva, disfrutando del momento, sin preocuparse por sus deberes o problemas. Según los entrenadores, padres y futbolistas con experiencia, son lugares peligrosos, inadecuados para los espíritus novatos. El párroco de la familia de Eusébio le advierte al joven antes de su salida a Lisboa sobre los cabarés y los peligros de sus neones ostentosos: “Um conselho, Eusébio, cuidado com as garotas e com

os divertimentos...¹³⁵”; en una ciudad grande es demasiado fácil perder la cabeza y, en consecuencia, perder su oportunidad profesional (*Eusébio, a Pantera negra*). En una taberna local de Budapest, Kubala conoce a Erika (Irán Eory), bailarina folclórica, con la que huye a Viena y que le acompaña durante su difícil estancia en Italia (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*); por su condición de danzante, se le presenta a la chica como un personaje moralmente ambiguo. A Claudio y a Jenaro se les pone trampas en los bares y clubes de música –las mujeres seductoras les instan a beber sin parar– para desprestigiarles (*El Fenómeno*) o robar su dinero (*Jenaro, el de los 14*). En el sarao de un restaurante hotelero madrileño la cantante Julia Rey (Donatella Marrosu) trata de despertar el interés por su persona en Di Stéfano, su antiguo novio, ahora casado (*Saeta rubia*).

El ejemplo de *Saeta rubia* recuerda también otra dimensión de la amplia perspectiva de los espacios públicos: los hoteles. En varias de las películas se aprovechan sus servicios para crear a los jugadores las condiciones perfectas para los ciclos de preparación; muchas veces, se encuentran alejados del bullicio de las ciudades (*Once pares de botas, La Batalla del domingo*). Los hoteles ponen a disposición de los clubes todas sus facilidades –restaurantes, terrazas, jardines, campos deportivos– e intentan cumplir incluso los deseos no expresados de sus clientes: en el apartamento preparado para Pavlovski la dirección del hotel pone a su cabecera una jarra de vodka para dar la mejor bienvenida tradicional al ruso (*El Fenómeno*); Claudio, pensando que se trata del agua, se bebe de un trago un vaso entero.

Los hoteles aislados pueden convertirse en clínicas en las que los jugadores lesionados se ponen en forma después de las lesiones. En un hotel costero recupera la salud –y descubre su vocación musical– Julio Iglesias (*La Vida sigue igual*), y Carlos Valle convalece en un sanatorio entre bosques y colinas (*El Ángel está en la cumbre*). En ambos casos, los problemas físicos no son los únicos que determinan la situación de los deportistas: los hombres tienen que aprender a vivir sin el fútbol, la naturaleza les ayuda a superar la depresión. Así, en un hotel solitario en Cantabria, Luis se reúne en secreto con María; la nueva relación y la tranquilidad del lugar le auxilian para arreglar su pasado tormentoso.

Las comedias frecuentemente se burlan de la aclamada protección de la privacidad de los huéspedes. Las chicas del Las Ibéricas F.C. tienen que cerrarse en sus cuartos para escapar de los admiradores (*Las Ibéricas F.C.*), mientras que Julián-Raimunda aprovecha la situación para realizar nuevas conquistas amorosas (*La Liga no es cosa de hombres*). León y su entrenador no consiguen desprenderse de las masas de hinchas y periodistas en la entrada de su

¹³⁵ “Un consejo, Eusébio: cuidado con las chicas y con los divertimentos...”.

hotel en el Edificio España de Madrid (*Las Chicas de la Cruz Roja*). Un ejemplo extremo son los jugadores del Casamata F.C. que –por causa de la falta de fondos– pernoctan en la bodega de una taberna antes del partido con el River; después de beber durante toda la noche, pierden a 14 a 0 (*Los económicamente débiles*).

No obstante, la calle es el principal escenario público para la acción. En varias películas las arterias pertenecen casi íntegramente a los hinchas. En los días de los partidos en Madrid, Barcelona, Lisboa u Oporto miles de aficionados, intentando llegar a los estadios, toman el poder sobre las ciudades, de manera más o menos organizada (*Eusébio, a Pantera negra, Furia Española*). El transporte público se desborda (*Once pares de botas, El Hinchas*) y resulta dificultoso moverse por las aceras (*Tres de la Cruz Roja, El Día de los Enamorados*), pero no solo en las zonas cercanas al campo. Los hinchas se desparraman por todos los lugares posibles (*La Quiniela, O Trevo de quatro folhas*) e introducen el fútbol en los espacios menos esperados (la cola por los billetes en el centro de la capital portuguesa en *O Leão da Estrela*); el propio Eusébio cuenta que “onde jogava o Benfica, era festa grande e sempre contávamos com o namorado e entusiástico apoio dos simpatizantes benfiquistas¹³⁶”. Lo resume en palabras breves e irónicas la narradora de *Once pares de botas*: “en las paradas de los tranvías es donde se aprecia los mayores ejemplos de paciencia y acometividad. (...) Nadie está dispuesto a perderse el mal rato que le espera en el campo. La ciudad ha puesto a contribución todos sus recursos para encauzar la psicosis y verterla en el campo del fútbol”.

El mejor ejemplo de la interferencia de los hinchas en la estructura urbana es el conflicto entre los aficionados de dos equipos escolares de *El sistema Pelegrín*. La rivalidad divide la comunidad vecina de la Academia de la del Gran Colegio: camareros, barberos o carteros del barrio no sirven a los que apoyan la plantilla contraria. La gente atraviesa las calles sin el tradicional intercambio de cortesía, de ambos lados aparecen acusaciones de ser fanático. El clímax de la situación llega cuando en un autobús aparece una pancarta informativa radical: “En este autobús no llevamos a nadie del Gran Colegio”. En *Los económicamente débiles* el viaje del Casamata por la provincia al encuentro con el Cantalazo desvela la misma perspectiva; la aversión manifiesta al oponente no es una característica exclusiva de las metrópolis. Los jugadores ven, por el camino, un títere caricaturesco de su club ahorcado y un árbol partido que bloquea el pasaje, ambos bajo este lema pintado en una sábana: “La afición de Cantalazo saluda deportivamente al equipo visitante”.

¹³⁶ “Donde jugaba el Benfica había una fiesta grande y siempre contávamos con el apoyo enamorado y entusiasta de los simpatizantes benfiquistas.”

El fútbol sale de los estadios a las calles también sin ayuda de los hinchas. Los niños en *Saeta rubia*, *Del rosa... al amarillo* (1963, dir. Manuel Summers) o *Bola ao centro* convierten las pequeñas callejuelas y plazas en campos de fútbol. “Num campo improvisado num largo do Bairro, em que as balizas eran marcadas por duas grandes pedras¹³⁷” (*Eusébio, a Pantera negra*): la imaginación infantil es el único límite para la creación del espacio de juego. Árboles, piedras o mochilas tiradas al suelo sustituyen los postes de las porterías y los bordillos señalan las bandas laterales. En un contexto ya muy diferente el agente secreto Jaime Bonet (Cassen) de la comedia *07 con el 2 delante* (1966, dir. Ignacio Farres Iquino) recorre las calles de Barcelona en busca de un balón perdido que incluye unos microfilmes importantísimos; el objeto vuelve a aparecer y desaparecer en circunstancias extrañas.

En la realidad de los profesionales, los jugadores (*Las Chicas de la Cruz Roja*, *Eusébio, a Pantera negra*) y entrenadores (*Ditirambo*, *Volver a vivir*) se mueven libremente por el espacio urbano y participan activamente en la vida de su entorno (*Saeta rubia*, *La Batalla del domingo*). Su cotidianeidad se parece lo más posible a los días ordinarios de un español o portugués simple: la sencillez y falta de ostentación en su entorno les da a las estrellas del tamaño de Di Stéfano o Eusébio la credibilidad ante los ojos de los espectadores. Así, el fútbol es un pretexto para mostrar los lugares comúnmente conocidos en el contexto futbolístico y crear conexiones entre el universo mundano y la ficción cinematográfica.

6.3. Espacios privados

La última estampa del tema de los escenarios fílmicos del fútbol son los espacios privados de los protagonistas, sus hogares. Es una sección muy diversificada: los futbolistas, hinchas o directivos pueden residir tanto en espaciosas villas con jardines (*¡¡Campeones!!*) o apartamentos burgueses (*Vuelve San Valentín*), como en cuartos alquilados (*Once pares de botas*) y chabolas pequeñas (*Bola ao centro*). No obstante, esta variación no eclipsa ciertas regularidades en la relación entre los tipos específicos de las viviendas y sus habitantes.

Las residencias ostentosas casi solo forman parte del mundo de los directivos. Los pisos y casas espaciosos, equipados de acuerdo con la moda y las innovaciones técnicas (televisores, radios, equipamiento de cocina) demuestran no solo el alto estatus económico de sus propietarios, sino también su carácter materialista, deshonesto o simplemente antipático. El

¹³⁷ “En un campo improvisado en una plaza del Barrio, en el que las balizas están marcadas por dos piedras grandes.”

temperamento restrictivo –y estereotipado– de Hans (Cris Huerta), el marido alemán de la amante de Julián y presidente del club en el que juega el mujeriego (*La Liga no es cosa de hombres*), está reflejado en el mobiliario setentero aburrido y ordenado. En *Bola ao centro* los apartamentos de los representantes indecentes del Clube União están ocupados por enseres estilo años 40 y en *¡¡Campeones!!*, la prolongación de los grandes salones de los directivos del Volador y del Deportivo son las terrazas y los jardines soleados. Aunque el animado e ignorante Mister Thomson no representa a las asociaciones deportivas, su piso alquilado –moderno, con decoraciones originales de los 60, mas sin alma– confirma plenamente las tendencias anteriormente mencionadas (*La Batalla del domingo*).

En el caso de los hogares de los futbolistas, el retrato está mucho más diversificado. Siendo casi siempre personajes que despiertan emociones positivas, los jugadores sienten gran conexión con su casa familiar. Son frecuentemente moradas obreras, pobres y modestas, de una pieza, casi sin equipamiento, pero limpias, cuidadas y acogedoras gracias a las personas que habitan en ellas (*Bola ao centro*, *¡¡Campeones!!*, *Eusébio*, *a Pantera negra*). Si las futuras estrellas del fútbol tienen su cuarto, el lugar central en él lo ocupa habitualmente un escritorio cubierto con libros escolares y cuadernos, símbolos de un porvenir mucho más seguro que el deporte. En los espacios comunes, los familiares se reúnen en torno a las mesas en las que se come, trabaja, cose, lee, conversa. Alejado de sus allegados, en Austria e Italia, Kubala sueña con la posibilidad de reunirse con su mujer, hijos y madre para dar vida a los cuartos desiertos de sus siguientes casas temporales y volver al modelo ideal de su propia infancia (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*).

Un caso interesante es el alojamiento de Ignacio Ariza (*Once pares de botas*). Después de llegar a Madrid, el club coloca al joven en un apartamento alquilado, compartido por unos jugadores del Hispania. Por parte de los directivos, es una apuesta por una adaptación buena y rápida del novato, y para Ignacio es una opción barata y segura para el comienzo de su aventura deportiva en la capital. El piso es acogedor, pero de un gusto particular, con numerosos cojines, floreros, mantelitos, cortinas estampadas y muebles decorativos. Una empleada de casa, vestida con traje de sirvienta, con un delantal y una cofia blancos, cuida del orden, recibe a los visitantes y, supuestamente, cocina. El apartamento se parece más a una residencia de señoritas de finales del siglo XIX que a un domicilio contemporáneo de unos futbolistas, lo que incrementa el tono cómico de la película.

Las grandes estrellas del balompié viven en casas lujosas, pero su riqueza no es ni pomposa ni estudiada. Di Stéfano (*Saeta rubia*, *La Batalla del domingo*) y Eusébio (*Eusébio*, *a Pantera negra*), los ases del Real y del Benfica, viven con sus familias en cómodas viviendas

unifamiliares, amuebladas con sentido práctico y con buen gusto. La condición financiera de sus propietarios se traduce muy discretamente en la calidad de los objetos, máquinas o decoraciones que equipan las residencias; es la normalidad lo que las destaca positivamente. Los chicos del Saeta F.C. que visitan la casa de su entrenador para ver con él las cintas de sus importantes partidos proyectadas en una pantalla grande, encuentran reflejadas en su hogar todas las características de un lar perfecto, seguro y tranquilo. Eusébio –quien al principio también vive en la residencia de los jugadores (*lar do jogador*), pero mucho más realista que en *Once pares de botas*– y su mujer Flora tienen como objetivo recrear en su casa en Lisboa el ambiente de sus nidos familiares de Lourenço Marques; las memorias y sentimientos de los protagonistas, no su buena posición social expresada a través de la propiedad, están en primer plano.

Las historias de dos astros futbolísticos confirman lo que experimentó Zé António (*Bola ao centro*). El joven no encontró la felicidad en un apartamento lujoso, sino que se la dio solamente la vida simple y honesta en compañía de sus allegados. Desarrollan el tema de manera muy interesante también las casas de las jugadoras mostradas en *Las Ibéricas F.C.* Son hogares urbanos, de familias tanto bien situadas (Luisa y su marido financiero) como modestas (los padres de Lolita son porteros). En ambos casos, muchas de las manifestaciones de la vida familiar se concentran en torno a la mesa, más o menos rica, pero siempre abierta a nuevas circunstancias.

Una casa acogedora simboliza la cotidianeidad ordenada y la concentración total del futbolista en sus deberes en la cancha, lo que anota Pat preparando el nuevo guion. En la primera e inaceptada versión del texto, se menciona el “Rancho Di Stéfano, obsequio del Real Madrid a su gran jugador” –como informa una placa en la entrada a la finca– “para que no se encuentre extraño en España y no sienta la nostalgia de la pampa, los directivos del club no descuidan ni un matiz”. La vivienda es puramente decorativa, pensada como un museo del folclor gaucho al aire libre en el que se reproducen constantemente las escenas de la vida rural. Como explica la guionista, en su nueva casa “Di Stéfano está feliz con la madre patria porque tiene su mate, su pinga y su china”. El anhelo del hogar familiar, en este caso comprendido ampliamente como tierra natal, es desorbitado y muy distante de la realidad.

Los modelos anteriores están plenamente desarrollados en las imágenes de las residencias de los hinchas; las viviendas de los aficionados reflejan todas las características proyectadas de la sociedad española y portuguesa del momento. Las casas en las que viven Manolo (*Once pares de botas*), don Cándido (*La Quiniela*), Nicolás (*El Hincha*) e incluso Jenaro (*Jenaro, el de los 14*), o el apartamento en el que Pepe constantemente arregla el sistema

hidráulico para disfrutar de su televisor (*Tres de la Cruz Roja*), no manifiestan gran lujo o estilo, pero son reales, modestas y ordenadas. Una vez más, la vida de sus habitantes se centra en torno a la mesa, muchas veces durante las comidas u otras actividades cotidianas. En las salas de estar o comedores los asientos más importantes pertenecen a los padres —los hinchas o quinielistas— por lo que éstos, al mismo tiempo, emplean sus funciones de la cabeza de familia y obtienen el derecho de incentivar su afición.

Las casas humildes, como el cubículo de Sebastián en el que cabe solamente una cama y un armario (*Furia Española*), las barracas de las familias de los jugadores jóvenes del Saeta F.C. o el escondrijo de la pandilla (*Saeta rubia*), no caben en las normas de una casa acogedora. Sin embargo, el contexto futbolístico cambia la recepción de estos lugares: el estatus de los verdaderos hinchas empuja, de manera indirecta, al segundo plano la incomodidad o la carencia de algunas comodidades. Un ejemplo extremo es la casa humilde del campesino “antihincha” (*Dois dias no paraíso*); durante la tormenta se queda sin electricidad. La tranquilidad y proximidad de la naturaleza le compensan al hombre todos los incomodos, no echa en falta ni la ciudad, ni las facilidades tecnológicas.

Se inscribe en la misma loa de la vida simple la comparación de las casas del señor Anastácio y del señor Barata (*O Leão da Estrela*). El apartamento lisboeta del protagonista es un compromiso entre una vivienda urbana tradicional, sin el mueblaje lujoso o decorativo, pero cómoda y realista, conocida de otras películas sobre los hinchas, y las aspiraciones no expresadas del avance social de la familia. La residencia de los Barata en Oporto es una mansión elegante, llena de muebles antiguos y obras de arte, con un jardín de invierno y un parque amplio. Otra vez, las características del espacio están estrechamente relacionadas con los atributos de los personajes. El señor Barata, un burgués arrogante, mira con orgullo casi no restringido a sus visitantes que no se sienten muy cómodos en su casa, a pesar de los mejores atuendos, maneras e, incluso, de los datos inventados sobre su vida en Lisboa. El sueño remoto de convertirse en verdaderos miembros de la burguesía tiene que ser revisado porque el lujo no garantiza una vida feliz y honesta. Lo confirma el ejemplo de la casa elegante en la que trabaja la quinielista Felisa (*Vuelve San Valentín*): sus empleadores son burgueses falsos y codiciosos.

6.4. Conclusiones

La observación de los diferentes espacios “invadidos” por el fútbol trae resultados interesantes. El balompié tiene la capacidad de apropiarse de cualquier tipo de lugar, desde los

más obvios, naturalmente relacionados con el deporte (*La Batalla del domingo*), hasta los menos probables, como los despachos de los financieros (*La Quiniela*) o tiendas (*Once pares de botas*). Los sitios “invadidos” absorben el fútbol de una manera muy fácil, especialmente en el espacio público. No obstante, algunas críticas pueden observarse en las películas portuguesas que, con excepción de la coproducción sobre Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*), se distancian de la acogida entusiasta de la disciplina en los hogares lusos (*Bola ao centro*, *Dois dias no paraíso*).

No hay dudas sobre el papel multidimensional de los estadios que se convierten en lugares de entretenimiento (*El Hincha*, *Las Ibéricas F.C.*), rivalidad (*Los económicamente débiles*, *Bienvenido Mister Krif*), educación (*Saeta rubia*, *El sistema Pelegrín*) o trabajo (*Volver a vivir*, *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). Sus puertas permanecen abiertas para todos, aunque a veces, por razones financieras, no lo suficiente (*Tres de la Cruz Roja*). La gente se siente cómoda en la gradería, ahí puede comportarse libremente, como en casa. Por eso, los estadios se parecen a las calles bulliciosas, llenas de distintos tipos y caracteres. Las gradas son los pulmones del campo: los hinchas responden vivamente a los sucesos en el césped y, frecuentemente, llevan las mismas emociones fuera del estadio. Al mismo tiempo, lo que pasa en los vestuarios abarrotados (*Once pares de botas*) o en los despachos fastuosos de los directivos (*¡¡Campeones!!*), tan importante para los propios partidos, permanece casi totalmente en secreto para las gradas.

El mismo nivel de influencia se nota en las representaciones fílmicas de las casas. La posición de los protagonistas no juega aquí un gran papel: tanto para un hincha anónimo como para un astro de un gran club el hogar es un refugio seguro en el que la vida familiar domina a los aspectos prosaicos –excepto al fútbol– de la vida cotidiana. Las reuniones en torno a la mesa (*Once pares de botas*, *Bola ao centro*, *Saeta rubia*), aunque muy casuales en los guiones, no lo son desde la perspectiva de la imagen idealizada de la casa, constituida en primer lugar por la gente y no por el mobiliario. Así, el contraste entre una casa lujosa y modesta está muy enfatizado. Las casas burguesas de los directivos o hinchas adinerados, a pesar de su elegancia y buen gusto, no despiertan emociones positivas a causa de las características de sus habitantes (los ejemplos de los propietarios de los talleres del Volador o el insociable señor Barata) y por las condiciones materiales en las que viven los personajes, alejadas de la realidad de la mayoría de los espectadores (*¡¡Campeones!!*, *O Leão da Estrela*). La presentación somera de muchos de los espacios urbanos –clubes, cafés, restaurantes– se convierte en una crítica tácita de las relaciones sociales. De esta manera, la contraposición se traduce también en la oposición entre la ciudad y el campo (*Dois dias no paraíso*, *Jenaro, el de los 14*). Las urbes, si bien reconocidas

como un espacio vital del hombre moderno, no son identificadas con los valores positivos, al contrario de la pureza de las aldeas españolas y portuguesas.

En todos los escenarios profesionales, públicos y privados, el fútbol y la afición por este deporte imponen una felicidad que modifica radicalmente la percepción del entorno. El poder del balompié hace que las condiciones consideradas socialmente precarias o adversas pierdan su peso (*Saeta rubia*, *Furia Española*), la ostentación y riqueza pasen a un segundo plano (*¡Campeones!!*, *O Leão da Estrela*) y se acentúe la superioridad de lo diario, normal ante lo excepcional (*Tres de la Cruz Roja*, *El Hinch*a). Las películas estudiadas no dedican mucha atención a los espacios mostrados; es el deporte que centra todas las miradas y determina el desarrollo de la acción. Sin embargo, los lugares que acogen a los protagonistas tienen su papel en la glorificación de la cotidianeidad de los españoles y portugueses: el fútbol consigue acompañar a sus aficionados en todas las situaciones posibles.

VII Objetos

Al observar las escenografías de las películas estudiadas, merecen atención los objetos que destacan por su relación directa con el mundo del balompié. Viendo balones (*07 con el 2 delante*), camisetas (*Once pares de botas*) o silbatos (*El Fenómeno*), es posible identificar fácilmente a los jugadores, árbitros o hinchas; su uso tiene una función representativa. Al mismo tiempo, los que no necesariamente sean grandes aficionados del fútbol se ven reunidos en torno a radios y televisores para obtener las últimas noticias de los estadios (*Chicas de la Cruz Roja*, *Furia Española*, *Saeta rubia*) o, inconscientemente, se dejan atraer por los acontecimientos (*El Hinchas*, *La Quiniela*). Las motivaciones de tal comportamiento, de manera sorprendente, casi siempre se resumen en un interés incondicional y neófito; los receptores de los medios de comunicación parecen influir auténticamente en la organización de las actividades cotidianas de varios españoles y portugueses.

La presencia de los elementos futbolísticos en la realidad analizada se extiende más allá de las cuestiones deportivas. Los asuntos asociados con las camisetas o transistores, irrelevantes desde el punto de vista de los jugadores o hinchas, muchas veces ganan otra dimensión, más profunda. Así, a través de los objetos banales, el balompié puede ser asociado tanto con los debates sobre la formación y educación de los jóvenes (*Saeta rubia*, *El sistema Pelegrín*), como con graves problemas sentimentales o matrimoniales (*El Día de los Enamorados*, *Las Ibéricas F.C.*).

7.1. El balón

Una pelota en el escenario cinematográfico no se deja reducir a un simple clasificador del género “futbolístico”. El mejor ejemplo de esta ambigüedad es la comedia de espionaje de Ignacio F. Iquino, *07 con el 2 delante*. El título del film, el nombre y la profesión de su protagonista principal, agente secreto Jaime Bonet (Cassen), son referencias muy obvias a la serie sobre el famoso Agente 007, pero aquí las semejanzas cesan. Jaime se convierte en espía por pura coincidencia: siendo un simple camarero, no llama la atención, por lo que convence a los superiores de la agencia. Su misión se centra en la localización de un balón en cuyo interior se encuentran “unos valiosísimos microfilms de los planos secretísimos”. La pelota, usada en los partidos internacionales, constantemente cambia de propietarios para, finalmente,

encontrarse en Barcelona, donde Bonet –protegido por cuatro guapas agentes especiales– tiene que recuperarla antes de que caiga en las manos de los gánsteres peligrosos.

Varios traspies y malentendidos, provocados en su mayoría por la torpeza del personaje principal, originan momentos clave en los que el balón buscado resulta ser un objeto completamente distinto. En estas condiciones los factores futbolísticos no tienen ninguna importancia: es el contenido aleatorio del esférico lo que propulsa la acción. En la primera tentativa de la toma de la pelota Jaime acaba por obtener una maleta llena de trapos viejos; su contacto engaña a todos y se desvanece con la bola en el centro de la ciudad. Tras la segunda prueba, el protagonista termina otra vez confundido, ahora con una sandía pintada como una pelota perfecta, lo que se descubre después de un complejo examen médico del objeto, con una radiografía y una intervención quirúrgica incluidas. Solamente durante el partido crítico entre España y Uruguay Bonet consigue burlar a sus adversarios, robar el balón intacto de la cancha y llevarlo, más o menos seguro, a Inglaterra, en compañía de la agente número 2, Adriana (Encarnita Polo), enamorada de él.

La comedia de Iquino es un buen caso de la explotación de la popularidad del fútbol y su trivialización simultánea a través de uno de sus símbolos más relevantes, lo que en realidad no ocurre con otros títulos. En *El Fenómeno* el balón está mostrado como un objeto extraño y desconocido para un hombre de letras como Claudio, e incluso despreciado por mayoría de sus colegas filósofos. El protagonista tiene que aprender cómo dominar el esférico para no delatar el engaño de Rodríguez y Fernández, y la formación elemental no es nada fácil. Por su lado, Hector Pelegrín aprovecha la pelota no como una herramienta educativa, sino como un instrumento de control de los alumnos y de sus padres –no obstante, no siempre con efectos esperados– y para realizar los objetivos notables del Gran Colegio (*El sistema Pelegrín*). En *Las Ibéricas F.C.* Luis (Simón Andreu), un médico joven, quiere impedir a su novia Julia (Puri Villa) que juegue al fútbol por motivos de salud: le persiguen las visiones del futuro común en el que su bebé nace con un balón en vez de la cabeza. Así, una excepción de este imaginario es la situación de Kubala (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*) quien, después de su huida de Hungría, se enfrenta con la realidad dura de la vida de un emigrante. Los momentos dedicados al balón le ofrecen un momento de descanso de las preocupaciones corrientes. Los pequeños juegos con la pelota de alguna manera normalizan su cotidianeidad, le traen al hombre buenos recuerdos y, al mismo tiempo, le dan esperanza de un cambio rápido: el protagonista considera, todavía, el fútbol como su oportunidad para un futuro en el extranjero.

Además, en dos casos los balones acompañan a los futbolistas en un contexto muy original. En *Eusébio, a Pantera negra* en las imágenes de la boda del jugador los novios posan

con sus amigos al lado de un gran pastel y sus compañeros exponen sobre las cabezas de los recién casados ocho pelotas de fútbol, en referencia obvia a la profesión del protagonista. Aún más curiosa es la visión imaginada por Isabel en *Las Chicas de la Cruz Roja*. Viendo una pareja delante de una iglesia, la mujer sueña que los reemplaza con León. En la fantasía los dos salen del templo justo después de la ceremonia, acompañados por otras parejas amigas, también casadas. Ella viste de riguroso blanco y él aparece en su indumentaria de la cancha, con un esférico bajo el brazo. En seguida les rodean los periodistas, fotógrafos y aficionados pidiendo autógrafos, así que León le pide a su mujer que le ayude con el balón. La multitud se concentra y repele a Isabel que, cada vez más impaciente y frustrada, no soporta la situación y le golpea a su marido con dicha pelota en la cabeza; de esta manera brusca termina la ilusión. El símbolo del éxito profesional de León se transforma durante una escena corta en una maldición para la vida privada y suscita dudas en la chica.

El fútbol infantil –representado por los balones disparados en los parques, en las travesías, patios de las escuelas o en frente de las casas– es una imagen cinematográfica bastante popular. En *Once pares de botas* Ignacio Ariza, aplastado por su conflicto con el equipo, deambula por uno de los barrios madrileños, y cuando atraviesa una plaza desierta, bajo sus pies cae un balón pasado accidentalmente por unos chicos que recrean las acciones de sus ídolos de los últimos partidos; el hecho recuerda fuertemente al protagonista sus problemas actuales. Los balones se emplean también como iconos del éxito ambicionado por los jóvenes. Los chavales de *Saeta rubia* juegan con una pelota gastada en medio de la calle o en un empedrado de su barrio. Con el apoyo tanto instructivo como económico de Di Stéfano y de su club, los chicos consiguen la posibilidad de entrenarse con una equipación mucho más profesional y –aunque sea por un momento breve– de olvidar su complicada situación familiar. El fútbol es asimismo el remedio del joven Eusébio para las tristezas de su modesta cotidianeidad: el protagonista sueña con un verdadero balón para poder dejar de practicar con latas en las calles (*Eusébio, a Pantera negra*). En las clases de geometría, en vez de una bola pintada en la pizarra ve una pelota, en los recreos es siempre el primero en jugar con sus colegas al balompié. El esférico, símbolo de su disciplina preferida, al mismo tiempo representa los anhelos de la carrera futbolística; es la prolongación de la idea presente en *Bola ao centro*, cuyo título se refiere tanto al simple comienzo de un partido como a la nueva apertura después de un tanto perdido.

Las cuestiones económicas no tienen que referirse solamente a los niños. En *Los económicamente débiles* los problemas financieros del Casamata FC se traducen directamente en las deficiencias en el equipamiento profesional, indispensable para un buen entrenamiento.

La promoción a la categoría superior puede resolver, aunque parcialmente, este problema. Puesto que todas las soluciones cuentan, no sorprende mucho que los adversarios del pequeño club recurran al engaño doloroso durante el juego decisivo y substituyan los balones de cuero por las imitaciones de piedra.

A pesar de todos estos aspectos serios, un balón puede ser un simple compañero de juego, accesible para todos y sin ningún significado implícito. En *Del rosa... al amarillo* (1963, dir. Manuel Summers) los niños pasan jugando al fútbol todos los ratos libres. Cuando durante el juego en una plazoleta se les escapa la pelota, no dudan de pedir al párroco transeúnte que se la pase; el sacerdote da una patada leve, como si esta actividad fuera impropia para un eclesiástico, pero lo hace con mucho gusto. Es interesante también que un balón de trapo sea el mejor compañero de una de las niñas de la vecindad, la más solitaria y retirada del grupo. Obviamente, la pelota sirve de juguete no solo a los pequeños. Las escenas de los ejercicios de los astros como Di Stéfano (*Saeta rubia*, *La Batalla del domingo*) destacan la facilidad y ligereza de los trucos técnicos de los profesionales, incansables en su diligencia. Al mismo tiempo, en los fragmentos de los encuentros incorporados a las películas (*Jenaro, el de los 14*, *Once pares de botas*, entre otros), el balón atrae la atención del público como motor de los acontecimientos en la cancha, tratados independientemente del argumento ficticio.

7.2. El atuendo

Botas y pantalones deportivos, camisetas con diseños originales o bufandas de colores, sombreros fantasiosos; todos estos elementos pequeños y, a primera vista, bastante habituales permiten reconocer a los personajes, pero su utilidad va más allá de las cuestiones de la identificación. La descripción de la vestimenta de los protagonistas esconde varias características relacionadas con temperamentos y gustos, en algunos casos revelando incluso funciones o posiciones sociales. Por eso, aunque parezca extraño, los trajes y accesorios mostrados en diferentes películas no deberían ser tratados como menos valiosos en la investigación.

En la materia de identificación de los personajes y sus funciones, la vestimenta parece una indicación obvia. Los profesionales de la cancha –durante los entrenamientos y encuentros oficiales– visten los conjuntos deportivos rigurosos: chándales de club con visibles insignias (nunca con logotipos de una marca de ropa), camisetas y pantalones de juego de calidad y botas sólidas (*Saeta rubia*, *Once pares de botas*, *La Batalla del domingo*). En la mayoría de los casos,

debido a las grabaciones en blanco y negro, no es posible reconocer los colores de los clubes ficticios (*Bola ao centro*, *Los económicamente débiles*), aunque un espectador atento avistará dorsales sin nombres de los jugadores. Las camisetas –o sus colores– tienen un significado especial en las películas que muestran a los internacionales. Es el mayor honor luchar y ganar por su país, por lo que la prenda mencionada tiene el valor simbólico de un sueño todavía a cumplir (Ignacio Ariza de *Once pares de botas*), una obligación natural (*La Batalla del domingo*, *Eusébio*, a *Pantera negra*) o una deuda de gratitud con la nueva patria (Kubala en *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). Además, para un hinchista, la camiseta de un astro se torna en una verdadera reliquia por la que los más resueltos se declaran listos para luchar con otros entusiastas: los aficionados de Joe Kriff subastan con tanta fiereza los elementos del conjunto de su héroe que el hombre queda desnudo en pocos minutos (*Bienvenido Mister Kriff*).

Con una imagen estereotipada de la vestimenta futbolística juega también *La Batalla del domingo*. Paz, imaginándose la etapa colombiana de Di Stéfano en el Los Millonarios de Bogotá, deja volar su imaginación. Inspirada por el nombre del club, intenta a toda costa manifestar las asociaciones lógicas –para ella– con un equipo de adinerados. Así, según el guion, los jugadores aparecen en el vestuario en disfraces que imitan pijamas de seda, con pantalones cortos y chaquetas con charreteras militares. Es una visión completamente absurda –lo que destaca el as del Real Madrid– y contrasta con la discreta guardarropa cotidiana del futbolista y la realidad del club madrileño, cuyos miembros se entrenan con simples chándales.

Un elemento imprescindible del atuendo es un par de buenas botas de fútbol; en *Once pares de botas* las zapatillas aparecen ya en el título de la película. Su falta parece la más severa para los jugadores, sea cual sea su nivel de profesionalidad. Zé António (*Bola ao centro*), de niño, tiene solo un par de botas deportivas y el desgaste del calzado es algo que descubre al chico ante sus padres, quienes desaprueban el balompié como manera de ganarse la vida:

Mãe: Eu te digo, meu garotão. Se te apanho outra vez a jogar a bola!

Zé António: Ó mãizinha! Eu não estava a jogar!...

Mãe: Já sei que não estavas. Mas as botas... (...) Voltas a jogar?

Zé António: Com estas botas não senhor. Já não aguentam. [Noutro tom] Mas não diga ao Paizinho, não?

Mãe: Não. Não é preciso. Diz-lhe o sapateiro...¹³⁸

¹³⁸ Madre: Yo te digo, mi muchacho. ¡Si te encuentro otra vez a jugar al fútbol!

Zé António: ¡Oh mamá! ¡Yo no estaba jugando...!

Madre: Ya sé que no estabas. Pero las botas... (...) ¿Vuelves a jugar?

Zé António: Con estas botas, vaya que no. Ya no aguantan. [en otro tono] ¿Pero no lo diga al Papá, no?

Madre: No. No es necesario. Se lo dirá el zapatero...

Con chuterías desgastadas y deformes ya no consigue jugar Pichurri (*Los económicamente débiles*). La compra de las botas nuevas para él es uno de los postulados de Paco y Pepe durante la reunión de los directivos del Casamata F.C.; uno de ellos reprocha incluso el coste elevado de “300 penas”. Igualmente, como admite Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*), la compra de las zapatillas para todo el equipo puede ser un problema:

“formamos a equipe dos “BRASILEIROS”, que foi subindo pouco a pouco, tanto vencendo grupos rivais como aumentando o nosso capital... Assim, a bola de trapo se converteu numa de borracha e depois numa autentica bola de campeonato. Em seguida vieram as camisolas e por fim... as botas. Com as botas tivemos o nosso primeiro fracasso, pois estávamos acostumados a jogar descalços... No dia em que estreamos as botas, tivemos um jogo muito importante mas não havia maneira de “dar uma”... Tivemos que nos descalçar, e só assim conseguimos ganhar o “desafio”¹³⁹.”

La buena cualidad de los conjuntos de los profesionales contrasta con los atuendos modestos de los jugadores aficionados cuya situación financiera les impide acceder a una equipación mejor (*Los económicamente débiles, Eusébio, a Pantera negra, Saeta rubia*). El simple hecho de tener un uniforme completo e idéntico para todos influía en los ánimos y autoconfianza de los amateurs, especialmente cuando eran niños (*Saeta rubia*).

Es importante que, fuera del terreno de juego, los futbolistas mantengan una imagen cuidada; tal vez tomen ejemplo de los directivos y patrocinadores de los clubes profesionales, siempre con traje con corbata y complementos de lujo (*¡¡Campeones!!*, *Once pares de botas*, *Bola ao centro*, *El Fenómeno*). Los ases visten de moda, su ropa es siempre de buen gusto: chaquetas, accesorios discretos y de calidad, zapatos elegantes. Los aspirantes a la gran carrera imitan a los mejores: su ropa puede ser modesta, mas en todo momento está bien mantenida y su estilo evoluciona más o menos visiblemente de la simplicidad al mayor refinamiento con el paso de tiempo (*Bola ao centro*, *Once pares de botas*). Una excepción a esta regla es Claudio/Pavlovski quien, para sentirse más seguro en su papel de astro ruso, va vestido de traje deportivo todo el día; preguntado por una joven si “¿en la intimidad viste usted siempre de futbolista?”, responde nervioso que sí, porque “es una costumbre rusa”. Una opinión parecida la expresa Don Cándido (*La Quiniela*) viendo su primer partido: “tienen que pasar mucho tiempo en estos pantalones”.

¹³⁹ “formamos un equipo de los “Brasileños”, que fue subiendo poco a poco, tanto venciendo grupos rivales como aumentando nuestro capital... Así, un balón de trapos se convirtió en otro de caucho y después en un auténtico balón de campeonato. En seguida vinieron las camisolas y por fin... las botas. Con las botas tuvimos nuestro primer fracaso, pues estábamos acostumbrados a jugar descalzos... En el día en que estrenamos las botas, tuvimos un juego muy importante pero no había manera de “dar una”... Tuvimos que nos descalzarnos, y solo así conseguimos ganar el “desafío.”

Una mención aparte merecen los atuendos de las futbolistas. Los pantalones y camisetas de las deportistas están diseñados para destacar las formas femeninas, y no para ser cómodos: son cortos, muy ajustados y no necesariamente adecuados para practicar deporte. Los conjuntos de Las Ibéricas F.C. (*Las Ibéricas F.C.*), en amarillo y negro, traen a la mente las avispas. La modista del equipo explica que los números de los dorsales tienen que ir en el pecho para disimular las redondeces femeninas; obviamente, pasa todo lo contrario. La ropa destaca la delgadez y las piernas largas de las chicas, lo que preocupa a sus celosos maridos y novios:

Luisa: ¿Y tú pretendes que con esto salgamos al campo?

Pepita: Claro, será una presentación de modelos que llamará la atención.

Piluca: Eso no lo dudes.

Pepita: No sólo en el campo de fútbol, sino en la prensa, en la radio, en la televisión... Ya veréis, ya.

Chelo: Pues a mí el conjunto me parece un cañonazo.

Luisa: Pero es que esto es para jugar al fútbol, rica, no para bailar.

Pepita: Mejor, así nos mirarán más.

Luisa: Con esto no nos miran, nos desnudan.

(...)

Menchu: Luisa, no seas estrecha.

Luisa: No, si el que es estrecho es mi marido. Así que ya puedes ir buscando otro delantero centro porque yo no juego.

La cosificación y sexualización de la mujer, evidente al observar las reacciones de los hinchas durante los partidos del Las Ibéricas F.C., va fortalecida aún más en *La Liga no es cosa de hombres*. Sus figurinistas se limitan a diseñar para Raimunda y sus compañeras unos conjuntos estrechos y en colores tradicionales –verde y amarillo (“*verdeamarelo*” en portugués)– de la selección de Brasil, aunque parezca que las chicas representan Italia; el estatus del club no se define bien durante toda la película.

Como un grupo muy diverso desde el punto de vista estético se presentan los hinchas. Aunque los colores de su ropa no siempre pueden ser distinguidos, los aficionados son percibidos con facilidad gracias a sus accesorios: banderines, gorros, bufandas, pancartas, pines, megáfonos (*El Hincha*, *Los económicamente débiles*, *O Leão da Estrela*). La identificación con el club pasa incluso por la ropa interior con los colores del club (el azulgrana del Barça en *Furia Española*). En las gradas, la multitud tiene un carácter doble: las personas intentan mezclarse con la muchedumbre para sentir la identificación con su equipo (las escenas colectivas dicen mucho sobre la vestimenta de los españoles y portugueses en general), pero, al mismo tiempo, quieren diferenciarse de su ambiente, ser visibles y destacadas. De esta manera se ve al párroco de Valmoral de la Sierra (*Once pares de botas*) quien, con orgullo, anima a su

compatriota: con su sotana, gritando y silbando como un loco, debajo de una pancarta enorme dedicada a Ignacio.

Aunque en los argumentos parezcan invisibles, los árbitros y el personal técnico también pueden ser caracterizados según su atuendo. En ambos casos, la vestimenta se asemeja al uniforme, pero su estilo no podría ser diferente. Los colegiados, en la cancha, son sinónimos de una elegancia moderada. Vestidos de camisa o polo, pantalones simples y perfectamente planchados, con un pequeño reloj de bolsillo o de pulsera y un pito, aparecen en la cancha para abrir el encuentro y, después, discretamente moverse entre los jugadores (*La Batalla del domingo*, *¡¡Campeones!!*, *El Hinchas*, *Bola ao centro*); en el jersey hecho por Luisa Héctor de *El sistema Pelegrín* gana más seriedad como profesor de deporte y árbitro de los encuentros escolares. Por su lado, los entrenadores, asistentes o masajistas en mayoría de los casos aparecen en chándal, como miembros más del equipo futbolístico (*Once pares de botas*, *Las Ibéricas F.C.*, *Los económicamente débiles*). Fuera del campo o en privado, los técnicos escogen ropa formal con la que distinguen la separación entre la vida profesional y personal (*Volver a vivir*, *Saeta rubia*).

7.3. Periódicos, radios, televisores. Los medios de comunicación

En cada una de las películas analizadas se encuentra al menos una referencia a la prensa, radio o televisión, directa o indirecta. Los medios de comunicación marcan su presencia en las conversaciones cotidianas de los hinchas (*El Día de los Enamorados*) y profesionales de los directivos (*¡¡Campeones!!*), en el trabajo (*La Quiniela*) o en el tiempo libre (*Las Chicas de la Cruz Roja*). A través del fútbol informan (*Historias de la radio*, *O Leão da Estrela*), animan (*Saeta rubia*), conectan con otros aficionados del balompié (*Furia Española*, *Jenaro*, *el de los 14*). Permiten también examinar la posición afianzada de la noticia rápida en la sociedad moderna.

Los más visibles –por la facilidad de acceso– y tradicionales en su forma son los periódicos: publicaciones especializadas y páginas dedicadas al deporte en los diarios. La lectura funciona principalmente como extensión de la afición: los hinchas encuentran en las publicaciones nuevos detalles sobre los partidos (*Tres de la Cruz Roja*), los quinielistas consultan con atención las tablas de los resultados en *Marca* para rellenar sus boletines (*La Quiniela*). No obstante, para los jugadores la prensa constituye una fuente de informaciones exageradas –o incluso falsas– sobre ellos mismos. La portuguesa *Bola ao centro* contempla la

evolución de las cabeceras que acompañan, no siempre de manera favorable, las peripecias de Zé António. Carlos Valle en *Marca* lee la nota sobre “los clubs más poderosos de España [que] se disputan a nuestro gran delantero centro” (*El Ángel está en la cumbre*); posteriormente, en el sanatorio, los periódicos son una de sus pocas diversiones. En *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* la prensa húngara, controlada por el régimen comunista, publica informaciones ficticias sobre Kubala para desacreditarle a los ojos de la opinión pública. Por su parte, los directivos aprovechan cualquier tipo de publicación para promover sus intereses y nombres (la noticia sobre el estadio para el Volador en *¡¡Campeones!!*).

Mucho más inequívoca es la posición de la radio; el mejor ejemplo de este enfoque positivo es la película *Historias de la radio*, en la que la entrevista con el jugador del Real Madrid constituye una de las mayores atracciones del programa. En torno a los receptores que ocupan lugares de honor, en muchas casas se reúnen familias, amigos, comunidades u oyentes únicos, todos preocupados por el curso del juego. A través de la radio se transmiten informaciones importantes tanto para los futbolistas, como para los hinchas. El señor Anastácio aprende, desesperado, que los aficionados del Sporting agotaron los billetes para el tren a Oporto (*O Leão da Estrela*). Carlos Valle conoce las noticias inquietantes sobre la situación de la selección (*El Ángel está en la cumbre*). El cura de *Once pares de botas*, debido a un oficio celebrado, manda a un monaguillo a que escuche la relación y encienda las velas en uno de los altares si marca un gol el equipo de Ignacio. Los más determinados, como Antonio (*El Día de los Enamorados*), caminan por las calles con sus radios pequeñas para no perder ni un minuto de la retransmisión. La falta de aparato tampoco constituye un problema: los chicos de *Saeta rubia* roban uno directamente del escaparate de una tienda.

La aparición de la televisión cambia varios aspectos de la vida de los españoles y portugueses. En varias casas a los radiorreceptores los remplazan televisores, ofreciendo no solo informaciones (*Tres de la Cruz Roja*, *07 con el 2 delante*, *El Ditirambo*, *Volver a vivir*) sino un sustituto cualitativo de la participación en los acontecimientos deportivos, especialmente cuando el aparato está instalado en los espacios compartidos de una peña, taberna o café (*La Quiniela*, *Furia Española*, *Jenaro*, *el de los 14*, *Eusébio*, *a Pantera negra*). Además, la presencia de la televisión en un hogar urbano testimonia su buena situación material. Los televisores aparecen principalmente en casas burguesas (*Las Ibéricas F.C.*, *Vuelve San Valentín*) y hogares de las estrellas (*La Batalla del domingo*, *Eusébio*, *a Pantera negra*). Pepe de *Tres de la Cruz Roja* provoca regularmente fallos hidráulicos para ver las noticias en casa de su cliente; él, de su salario modesto de fontanero, no se puede permitir el lujo de comprar un aparato.

Entre varios objetos característicos que llenan el espacio futbolístico, los medios de comunicación ocupan una posición especial. La transición de la lectura cotidiana de los periódicos, por las audiciones escuchadas en común, a las sesiones televisivas, reflejada en las películas analizadas, es la señal de los tiempos. Los gustos evolucionan –aunque el interés por el fútbol se mantiene igual de alto– y la sociedad, al ritmo de la revolución mediática, se moderniza.

7.4. Conclusiones

La lista de objetos cruciales para el ambiente filmado no se agota con los elementos del atuendo o medios de comunicación. Las escenografías preparadas están llenas de detalles que permiten construir una imagen completa tanto del espacio fílmico como de la realidad española y portuguesa del momento. No obstante, no todos encuentran una posición destacada, aunque parezca natural que se mencionen. Por ejemplo, solo un espectador atento notará en *La Batalla del domingo* y *Eusébio, a Pantera negra* las imágenes de los trofeos valiosos logrados por el Real y el Benfica; en otras películas los galardones no aparecen incluso mencionados. Parece que el simple hecho de la victoria tiene mayor relevancia que las medallas o copas conmemorativas.

Las entradas para los encuentros futbolísticos son también las grandes ausentes, en sentido literal. En *O Leão da Estrela* el señor Anastácio teme que los billetes para el partido en Oporto se vendan antes de que llegue su turno en la cola. Pepe, Manolo y Jacinto de *Tres de la Cruz Roja* sueñan con la posibilidad de obtener entradas gratuitas para el Santiago Bernabéu; los billetes están por encima de sus capacidades económicas. A Don Cándido (*La Quiniela*) incluso se le ocurre perder sus entradas y los boletines de la quiniela. Para Nicolás (*El Hinch*a), la compra de entradas para el partido en Sevilla y la organización del viaje con sus compañeros aficionados son una cuestión del honor.

En este contexto, llaman la atención los pequeños y casi invisibles boletines de quiniela. A pesar de su formato insignificante, los cupones tienen la capacidad de revolucionar la vida de sus poseedores. Los beneficios financieros que ofrecen (el cambio total en el estilo de vida que experimenta la familia del hincha en *Once pares de botas*) pueden convertirse también en una maldición: la codicia descubre el verdadero carácter de los falsos amigos de Jenaro (*Jenaro, el de los 14*) o de los patrones de Elisa (*Vuelve San Valentín*), y enfrenta a los compañeros de la misma oficina (*La Quiniela*).

Las películas estudiadas prueban que los objetos pueden tener tanto poder catalizador como los personajes. Su más o menos visible presencia en la pantalla es el resultado de varios ingredientes, desde las características asignadas a los protagonistas hasta los valores del público en la época dada. Ignorando su aporte al contenido, el espectador priva a su interpretación final de un ingrediente considerable.

VIII Las experiencias

Las experiencias de los jugadores, hinchas o sus familiares forman la esencia de las narraciones fílmicas. El bagaje de las aventuras presentadas en el cine es muy amplio, incluye tanto los episodios singulares de la vida profesional (*La Batalla del domingo*, *Los económicamente débiles*, *Bola ao centro*), como las historias privadas (*Tres de la Cruz Roja*, *El Día de los Enamorados*, *Eusébio, a Pantera negra*) o incluso muy íntimas (*La Vida sigue igual*, *Volver a vivir*). Entre todas ellas, vale la pena observar con más atención las que parecen cruciales para la carrera futbolística, relacionadas con la formación (*Once pares de botas*, *El sistema Pelegrín*), rivalidad (*¡¡Campeones!!*, *Los económicamente débiles*), victorias (*El Fenómeno*, *Saeta rubia*) y derrotas (*La Batalla del domingo*, *O Leão da Estrela*). Las categorías indicadas resultan interesantes no solo por su peso significativo para el futuro de los jugadores. Pueden ser referidas tanto a los aficionados que rivalizan entre sí (*Los económicamente débiles*), a los quinielistas cuyas decisiones importantes dependen de los últimos resultados (*La Quiniela*) o a los árbitros cuya parcialidad decide sobre el tanteo del encuentro (*El sistema Pelegrín*). Todos los ejemplos mencionados están imbuidos por la fuerza de las relaciones personales que afectan distintas dimensiones de la vida de los protagonistas (*El Día de los Enamorados*, *Tres de la Cruz Roja*, *Eusébio, a Pantera negra*). Así, la descripción de las experiencias de los diversos personajes permite descubrir nuevas acepciones de temas bien conocidos.

8.1. Las relaciones personales

Madres, padres, hijos, compañeros de la oficina, vecinos, novias, amantes... El mapa de las relaciones personales determinado por los guiones se muestra repleto de detalles. El bagaje emocional de los protagonistas está definido por sus seres queridos, que a menudo intervienen en primer plano. Las interacciones hacen avanzar las historias en distintas direcciones y consiguen, a veces, desplazar al fútbol a un segundo plano.

Los ejemplos encontrados pueden ser agrupados en tres categorías: familiares, amigos y parejas sentimentales. Las imágenes de las variaciones de la vida familiar aparecen en todos los filmes, sin olvidarse, obviamente, de un caso aparte, “esta gran familia llamada equipo” (*Once pares de botas*) que refleja la mezcla de los caracteres humanos, de sus contactos, debilidades y puntos fuertes en los resultados deportivos. Así, el microcosmos de la familia

tradicional está compuesto de padres e hijos. A veces, en el horizonte aparecen los padres políticos (*El Hinch*) y, en algunas casas bien situadas, criados, que no son tratados como miembros de familia, pero influyen en las tramas de los protagonistas (*Vuelve San Valentín*, *O Leão da Estrela*). El padre siempre ocupa la posición central, rodeado de estima no exenta de algún temor. Por ser el principal –si no el único– proveedor de ingresos, sus palabras son incontestables. Simboliza igualmente la autoridad en la educación casera coordinada por la madre, silenciosa ama de casa y compañera de las peripecias de los futbolistas o hinchas. Los niños –los hijos únicos son raros (*Bola ao centro*)– están completamente sujetos a las decisiones de los adultos y no las cuestionan por respeto y aprensión. No obstante, los padres e hijos mostrados en *El sistema Pelegrín* amplían esta perspectiva, con unos progenitores decididos, dispuestos a todo para dar lo mejor a sus hijos, al mismo tiempo que les privan del derecho a decidir y de su responsabilidad.

Pocos son también los ejemplos que muestran en el plano familiar a solo un padre con hijos. El señor Salgado le inicia a su hija, Laura, en los asuntos del Hispania (*Once pares de botas*), y la chica actúa incluso en el nombre de su padre, pero en ningún momento se despeja la cuestión del hogar donde conviven ambos. El espectador no conoce a la señora Salgado ni a los supuestos hermanos de la protagonista.

La mayoría de los títulos desarrolla el concepto convencional sin excepciones. En casa de Manolo (*Once pares de botas*), las actividades de sus familiares dependen estrictamente del horario de los partidos. Una situación muy parecida ocurre en el hogar del señor Anastácio (*O Leão da Estrela*) cuyas mujer y dos hijas intentan vivir sus vidas alejadas de la manía futbolística del padre. Los familiares de Don Cândido (*La Quiniela*) observan con ansiedad su creciente adicción a la quiniela. Sin embargo, no toman medidas directas: la intervención discreta del párroco –a petición de la mujer del protagonista– acaba con una pelea de los hombres por el resultado del partido entre el Barça y el Sevilla.

Para los grandes futbolistas, la vida familiar es un contrapeso importante a la responsabilidad profesional y el garante del equilibrio mental. El hogar tiene tanto significado como los triunfos en la cancha. Alfredo Di Stéfano no es un participante solitario en la vida de sus allegados. *La Batalla del domingo* muestra como con su esposa, Sara, lleva a los niños al colegio. Además, en *Saeta rubia* el astro madrileño encarna el rol paternal para con un grupo de chavales que necesitan a un mentor, tanto a nivel futbolístico como personal. El matrimonio Di Stéfano les abre a los chicos su casa, proponiéndoles ayuda y buen consejo. Los jóvenes encuentran en su ídolo a una autoridad soñada, y en su mujer, a un apoyo concreto; la señora Di Stéfano se ocupa personalmente de los familiares de los chicos. Para el joven Eusébio

(*Eusébio, a Pantera negra*), la madre y sus hermanos son el apoyo en la dura cotidianeidad en el camino al estrellato futbolístico. Partiendo a Portugal continental, promete no olvidarse de sus allegados (“mas Lisboa não me separa de ti nem dos meus irmãos”¹⁴⁰), preocupados por el curso de su vida y carrera (“tem muito cuidado contigo, meu filho... Procura que não te dêem muita pancada”¹⁴¹). Con la posición ya bien establecida en el Benfica, el deportista decide formar familia porque anhela el sentido de la seguridad. Así, resulta que la posición social de los personajes no tiene importancia. Sea lo que sea, la familia siempre ocupa un lugar privilegiado. Al mismo tiempo, vale la pena observar que las luces y sombras de la paternidad de los futbolistas no encuentran su reflejo en las historias filmadas; parece que toda la responsabilidad le corresponde a las madres.

Lo que pasa cuando el futbolista abandona a sus allegados, lo muestra *Bola ao centro*. La familia de Zé António es muy tradicional; el joven es hijo único de un matrimonio modesto que ve un futuro seguro en la educación y en el oficio de ingeniero. Cuando se le ofrece al protagonista la posibilidad de entrar en un equipo profesional de balompié, los padres se oponen: el fútbol no les parece una buena solución para la vida honesta. A pesar de algunas dudas (“e que eu prometi à velhota não jogar a futebol a não ser por brincadeira. (...) Não lhe queria dar desgostos”¹⁴²), Zé António apuesta por el deporte, lo que provoca un conflicto. El futbolista se muda de casa a pesar de la opinión crítica de su padre –quien resume brutalmente las decisiones profesionales del hijo (“conseguiste fazer o que eu em 23 anos de casado não fui capaz: dar-lhe um desgosto [a la madre]”¹⁴³)– y la desesperación de la madre. Los intentos de reconciliación no traen resultados: el padre orgulloso rechaza el dinero ofrecido por el chico y, ofendido, le da una paliza (“mesmo que morras não voltes”¹⁴⁴). La división familiar la profundiza aún más la muerte de la madre porque el hijo no aparece en el funeral.

El comportamiento arduo del padre debe ser explicado por el cambio en el carácter de Zé António. Al entrar en el gran mundo del fútbol, el chico parece haberse olvidado de los valores aprendidos en casa, como la honestidad, la sencillez y la naturalidad. El dinero y el lujo representan las características principales de la realidad artificial de las elites y tienen una connotación claramente negativa. Por eso el progenitor se siente muy decepcionado y el enfrentamiento entre honores heridos parece un asunto perdido. No obstante, el padre en un momento crucial para la carrera de Zé António decide acudir por única vez al estadio. Viendo

¹⁴⁰ “pero Lisboa no me separa de ti ni de mis hermanos”.

¹⁴¹ “tenga cuidado, hijo mío... Intenta que no te den muchos golpes”.

¹⁴² “y que yo he prometido a mi vieja no jugar al fútbol, excepto de broma. (...) No quiero darle disgustos”.

¹⁴³ “Has conseguido hacer lo que yo en 23 años de casado no he sido capaz: darle un disgusto [a tu madre]”.

¹⁴⁴ “Aunque mueras, no vuelvas”.

la lucha del chico con las debilidades físicas –ninguno de los dos sabe que el joven está gravemente enfermo y pone su vida en peligro– cambia su pensamiento y le presta apoyo incondicional. Zé Antônio, por su lado, entra en el papel del hijo pródigo: consigue comprender sus errores y decide hacer todo lo posible para arreglarlos, lo que significa abandonar definitivamente el deporte.

Una actitud semejante la presenta el padre de Eduardo (*¡¡Campeones!!*), quien no respalda la afición del chico. Ya al principio, cuando el joven comienza la etapa laboral en su vida, admite que “ya se ha terminado para siempre esta vida de golfería. Desde el lunes vas a ir a trabajar como los hombres. Ah, y además, vas a prometer a tu madre no volver a acordarte de que existe el fútbol”. Para él, la causa de los problemas profesionales del vástago es solamente una: “lo dije siempre. El fútbol, ese maldito juego, será la ruina de este hijo tuyo. ¡Qué vergüenza! Ahí lo tiene, hecho un niñoato. ¡Expulsado del trabajo por presumir de futbolista!”. El padre reprocha al hijo sus mentiras y promesas rotas, y Eduardo se siente humillado. Sin embargo, como es de esperar, al final el padre se torna el mayor apoyo del hijo.

La posición de la madre, comparada con la condición dominante del padre, repercute con diferentes características. Las madres aparecen en el segundo plano, pero su relación con los hijos es muy estrecha: miman y se sacrifican (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*), defienden y consuelan en los momentos difíciles (*Bola ao centro*), apoyan en la realización de los sueños (*Las Ibéricas F.C.*). La madre de Kubala es consciente de que su hijo tiene que huir de Hungría para desarrollarse como jugador, no se lo reprocha (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). Además, decide quedarse en el país para ocuparse de la mujer embarazada del protagonista. Zé Antônio sabe que, aunque su madre no aprueba sus decisiones profesionales, puede contar con su amparo en las discusiones con el padre (*Bola ao centro*). Lolita encuentra en su progenitora ambiciosa a la mayor aficionada, dispuesta a todo para hacer avanzar la carrera de la jugadora del equipo femenino (*Las Ibéricas F.C.*):

Rosalía: ¿De qué juegas?

Lolita: De medio volante.

Rosalía: ¿De medio? ¿Y volante...? Pero, ¿has oído esto, Mariano? Tú tienes que jugar en la delantera, que son los que meten goles.

Mariano: Hombre, los medios también meten algunos.

Rosalía: ¿Tú qué sabes?

Mariano: Oye, que yo jugué de medio en el Carabanchel.

Rosalía: ¿Y de qué te ha servido? ¿Eh? ¿Para ser portero del 19 de la calle Toledo...? Los delanteros son los que se cotizan, hija.

Mariano: Pero, ¿es que tú piensas que la niña sea internacional?

Rosalía: Lo que quiero es que sea famosa y no portera como su madre.

Mariano [corrigiendo a Rosalía]: Empleada de finca urbana.

Rosalía: Bah, bah, bah... ¡Portera!

No obstante, *Las Ibéricas F.C.* ofrecen una imagen de una familia tradicional cuya existencia se perturba con el desarrollo de la carrera futbolística de la madre. Luisa tiene que enfrentarse a los celos de Federico –aunque justificados, debido a las malas intenciones del jefe del hombre– para quien el único y justo lugar de la mujer es su casa. El marido no entiende ni el compromiso de Luisa con el equipo, ni la envidia de sus colegas, fundamentada en un sexismo inteligible. Al mismo tiempo, tanto los niños del matrimonio como la madre de la mujer no tienen nada que decir sobre el asunto, complementando una representación esquemática de las relaciones basadas en la falta de comunicación y en la jerarquía rígida de la mesa familiar:

Federico: ¿Qué vas a jugar al fútbol? ¿Tú...? ¿En calzoncillos?

Luisa: No, en *minishort*.

Federico: ¿Habéis oído a vuestra madre?... [dirigiéndose a su suegra] ¿Y usted, se ha enterado de lo que dice su hija?

Úrsula: Sí, y me parece muy bien.

Federico [nervioso]: ¡Pues a mí no!

Luisa: ¿Por qué? Vamos a ver.

Federico: Porque no quiero que hagas el ridículo.

Luisa: ¿Eso es lo que te importa?

Federico [enojado]: ¡Y que enseñes las piernas como una muchachuela!

Luisa: A ti lo que te importa son las piernas.

Federico: ¡Sí! ¡Y que la gente no largue!

Luisa: Pues a mí eso me tiene sin cuidado, fíjate tú, te guste o no, jugaré.

Federico [furioso]: ¡No jugarás!

Los dos últimos retratos maternos oscilan en el límite entre la exageración y sátira. En *La Batalla del domingo* doña Aurorita entra en el papel de madre de Di Stéfano: sobreprotectora, incluso más que la esposa del futbolista. El comportamiento de la madre de Jenaro, doña Balbina (Mari Carmen Prendes), es muy parecido (*Jenaro, el de los 14*). Si bien su hijo es adulto, ella no le trata así; a sus ojos, es todavía un niño inexperto que carece de su amparo constante. Ambos ven el fútbol para verificar juntos los resultados de la quiniela, la mujer vigila a Jenaro y su boletín ganador, y le protege al chico ante los intentos matrimoniales deshonestos de las chicas del pueblo. El protagonista necesita de su protección: es su garante de seguridad y bienestar.

En la misma corriente cómica se inscribe la imagen de la suegra en *El Hincha*. Doña Amalia es una suegra prototípica: constantemente se queja de todo, no le gusta el fútbol y, obviamente, no confía en su yerno. Nicolás tampoco siente simpatía por la madre de su mujer: considera que debería contribuir con más dinero al mantenimiento de la casa donde vive toda

la familia. Por eso no tiene escrúpulos en aprovechar el afecto de la señora a los animales para pagar su viaje para el partido en Sevilla. Con amigos de la peña crea una institución ficticia, la Junta de la Protección de los Gatos Abandonados. Su fundador, un tal marqués representado por don Gregorio, propone a doña Amalia el puesto de presidenta de la sociedad y la anima a donar una suma considerable para un “Monumento al Gato Desconocido”, lo que la protagonista –halagada en su vanidad– hace con mucho gusto. Al descubrir la estafa, la suegra llega a la conclusión que sus ahorros seguramente fueron gastados en los caprichos de la supuesta amante de Nicolás, la cantante La Madrileña. Doña Amalia contrata a un abogado y, con su hija, se enfrenta al protagonista y le amenaza con el divorcio costoso. Todo el malentendido se explica en las gradas durante el partido y las mujeres descubren una afición nueva, el balompié.

Poca confianza despierta también Carlos en su futuro suegro (*El Ángel está en la cumbre*). Al observar el juego internacional de la selección española con Inglaterra, no esconde su distancia y falta de interés por la modalidad. El fútbol no le parece un deporte digno, por lo que no ve con buenos ojos al novio de su querida hija: en cada respuesta destaca que se trata de su “futuro yerno”. El tanto de Carlos que da victoria a España rápidamente cambia su postura: el futbolista obtiene el título cariñoso de “hijo”. No obstante, en la fiesta de compromiso de los jóvenes, organizada por el padre de la novia, los antiguos prejuicios vuelven a hacer ruido. Durante la espera a los protagonistas de la tarde, este hombre mayor, cada vez más impaciente, constata que “[he] tardado un año en autorizar su boda y ahora [Carlos] se retrasa. Un futbolista no me parecía un buen partido”, a lo que uno de sus amigos replica, ingeniosamente, que “un futbolista es por los menos un partido por semana”. Es una alusión obvia a la rutina diaria y hábitos tan distintos de la vida burguesa monótona y previsible, pero segura.

Por fin, el pasado familiar no siempre trae consigo buenos recuerdos. Luis Rubio (*Volver a vivir*), dedicándose al trabajo, intenta huir de los demonios que le persiguen. Según cuenta a María, todavía se siente culpable por el suicidio de su ex mujer en Buenos Aires cuando él trabajaba en el San Lorenzo de Chile. Luis no consiguió salvarla a tiempo, y su reputación y vida privada se vinieron abajo. El protagonista no dice a su amante nada más, ni describe a su hijo, sea por los remordimientos o por el deseo de dejar atrás, de una vez por todas, los malos recuerdos. Será el único ejemplo cinematográfico en el que la familia aparezca en un contexto tan triste o, incluso, deplorable.

La segunda categoría según la cual pueden agruparse los protagonistas se refiere a los lazos de amistad. Los compañeros del equipo (*Once pares de botas, ¡¡Campeones!!*), de la oficina (*La Quiniela*) o de la peña (*Furia Española*) son una fuente del apoyo incomparable y

desinteresado en varias situaciones. En este contexto el club deportivo parece el más claro ejemplo de tales relaciones y, especialmente uno formado por mujeres. Las chicas del equipo Las Ibéricas F.C. comparten sus problemas familiares, se ríen de sí mismas y se quejan de su exigente entrenador (*Las Ibéricas F.C.*). Se las muestra como muy unidas y confiadas, lo que no es tan visible en el caso de los equipos masculinos.

A otro nivel de confianza funcionan los hombres. Aunque Ignacio (*Once pares de botas*) rápidamente se adapta a la nueva realidad de la capital y a las normas del juego profesional gracias a los colegas del Hispania –el alojamiento en el piso del club, con otros jugadores, seguramente ayuda a fortalecer la camaradería–, no se puede hablar de amistades que vayan más allá de la amabilidad. En una situación muy parecida se encuentra Eduardo al integrar en el Volador (*¡¡Campeones!!*). El equipo le recibe con los brazos abiertos, admirando sus habilidades y compromiso durante los entrenamientos. Sin embargo, no resulta tan fácil formar parte de un grupo ya armonioso: cuando el comportamiento del joven plantea dudas sobre su lealtad al club, los jugadores al unísono se distancian del chico y demandan explicaciones.

Las amistades de los profesionales no se refieren solamente a los jugadores. En *Los económicamente débiles* los espectadores conocen a Paco, un periodista del *Marca*, dotado con memoria fenomenal sobre las fechas y pormenores de los antiguos partidos, quien se torna asistente de su mejor amigo, José, en el Casamata F.C. Paco propone varias ideas innovadoras para revolucionar el club, juntos participan también –sin grandes resultados– en el curso para entrenadores titulares y viajan a Barcelona para ver el clásico entre el Barça y el Real.

Frecuentemente, el gran apoyo de las estrellas del fútbol lo ofrecen las personas no relacionadas directamente con el deporte. En su fuga de la Hungría comunista Kubala conoce a Fedor (Antonio Ozores), un desertor del ejército soviético (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). Los hombres entablan una amistad que les ayuda a perseverar en sus esfuerzos para mantener las apariencias de la vida normal en el exilio. El carácter alegre del ruso le permite a Kubala olvidarse, al menos por un momento, de la separación de la familia y de los problemas con el regreso al fútbol profesional. Fedor incluso se presenta como entrenador personal en los contactos con los representantes de los clubes interesados por fichar al astro. También Eusébio puede contar con el soporte de su gran amigo, Chico, quien desde el principio cree en el talento del joven y hace todo para conseguir su fichaje con el club de Lisboa (*Eusébio, a Pantera negra*). Más tarde, ya bien instalado en la capital portuguesa, Eusébio ayuda a Chico a encontrar un trabajo, y, de esta manera, le da las gracias por su apoyo en Lourenço Marques. Por fin, los amigos de Julio se alegran sinceramente del gran debut del portero en la Liga, al

mismo tiempo mofándose de la creciente fama del jugador y del interés de los medios de comunicación (*La Vida sigue igual*). De esta forma, el futbolista pone en equilibrio dos dimensiones de su vida: la profesional, en el centro de todas las miradas, y la privada, en la que se puede sentir cómodo y natural.

Un caso aparte representan doña Aurorita y don Pepe, los hinchas del Real Madrid y amigos de la familia Di Stéfano (*La Batalla del domingo*). El compromiso de la mujer con la carrera del astro blanco va más allá de la simple amistad. La protagonista cuida de todos los aspectos de la cotidianidad del futbolista que puedan estar descuidados y, así, influir en su forma y en las actuaciones de su club preferido. Con el apoyo tácito de un esposo resignado, doña Aurorita trata de Di Stéfano como si fuera su hijo, como fue mencionado anteriormente, y éste no se opone a este trato, que le permite enfocarse plenamente en el deporte. El mismo jugador nombra a sus dos “grandes amigos” de Barcelona, Kubala y San Miguel, y la real amistad con el húngaro encuentra su reflejo en la supuesta conversación telefónica de *Saeta rubia*.

Las emociones extremas en las gradas facilitan el establecimiento de nuevas amistades. Los miembros de una peña oficial o los seguidores individuales, todos unidos por el amor a su club, se sienten siempre felices al conocer otros “correligionarios” de los mismos colores. Para el protagonista de *O Leão da Estrela*, cada hinchita del Sporting merece ser su amigo. El señor Anastácio parece dividir a la gente en dos grupos: los aficionados de los leones (*leões*, en portugués), considerados extensión de su propia familia, y el resto del mundo, demasiado trivial para ser interesante. Cuando conoce a nuevas personas, le interesa solamente la posición de los desconocidos para con el club, y si resulta que estos comparten su afición, el señor Anastácio en seguida se siente obligado a ofrecer su amistad:

Sr. Anastácio: Você também é do Sporting?

Miguel: Sou, sim senhor, como um homem de honra.

Sr. Anastácio: Também é leão?

Miguel: Até às pontas das unhas!

Sr. Anastácio: É dos nossos! Dê cá a sua mão! Se é leão, é um homem de bem! Sente-se aqui, senhor leão, desculpe, senhor Miguel.

Miguel: Então, com sua licença.

Sr. Anastácio: É grande surpresa, um camarada da bola!

Miguel: E pode dizê-lo que nos tempos de rapaz joguei à ponta esquerda no *team* dos júniores.

Sr. Anastácio: Leão, ponta esquerda, não diga mais! É um cara direita!¹⁴⁵

¹⁴⁵ Sr. Anastácio: ¿Usted es también del Sporting?

Miguel: Soy, sí señor, como un hombre de honra.

Sr. Anastácio: ¿También es león?

Miguel: ¡Hasta la punta de los dedos!

El sentido de comunidad mejora el bienestar tanto en los momentos de las victorias como de las derrotas, y especialmente ante la presencia de los aficionados del club contrario. En una de las peñas del F.C. Barcelona –situada en un café de barrio– se reúnen prácticamente todos los vecinos de Sebastián, lo que refuerza los lazos de toda la comunidad (*Furia Española*). La gente comparte no solo sus intereses sino también los problemas de la vida cotidiana, los pequeños éxitos o simples rumores. Los compañeros de La Madrileña se solidarizan con las situaciones difíciles, como la pérdida de trabajo, el conflicto eterno de Nicolás con la suegra o los problemas con la financiación del viaje al partido en Sevilla (*El Hinch*a). La actuación conjunta indica no solo su dedicación a la sociedad; los hombres se sienten como una gran familia, por lo que deberían apoyarse incondicionalmente.

El amor infinito por el fútbol de los protagonistas de *Tres de la Cruz Roja* los conduce a unirse a la Cruz Roja para poder participar gratuitamente en los partidos; los tres no son capaces de cubrir con sus salarios modestos los altos costes de las entradas. El choque con la realidad del servicio voluntario y desinteresado sorprende especialmente a Pepe, quien durante más tiempo se opone a la idea de que su trabajo sea mucho más importante que el balompié. Manolo y Jacinto no juzgan a su amigo, ni le reprochan el egoísmo; ellos mismos han sufrido una transformación interna gracias al servicio en la Cruz Roja. Saben que solo una experiencia le enseñará a Pepe sobre lo que de verdad tiene valor en la vida, y que para esta lección se necesitan tiempo y paciencia.

Muchas veces la oficina se convierte en un buen entorno para el desarrollo de la amistad enraizada en el fútbol. Nicolás encuentra, de repente, un lenguaje común sobre el balompié con un compañero de trabajo, don Gregorio (*El Hinch*a). Cuando ambos pierden sus puestos en el banco, el contacto no cesa. La catástrofe profesional parece cimentar la amistad: Nicolás le invita a su amigo a hacerse miembro de La Madrileña. En *La Quniela*, Don Cándido, a quienes sus colaboradores piden que les ayude a rellenar los boletines, descubre una nueva pasión que para siempre cambiará su vida y las relaciones en la oficina.

Siendo un juego infantil popular –el balón reúne a los niños de ambos sexos y de todas las edades, como en *Del rosa... al amarillo*–, el fútbol puede ofrecer una introspección interesante del mundo juvenil. Sorprendentemente, casi todas las películas analizadas

Sr. Anastácio: ¡Es de nuestros! ¡Deme su mano! ¡Sí es león, es un hombre de bien! Siéntese aquí, señor león, disculpe, señor Miguel.

Miguel: Entonces, con permiso.

Sr. Anastácio: Es una grande sorpresa, ¡un camarada del balón!

Miguel: Y puede decirlo que de muchacho jugaba en punta izquierda en el *team* de los júniores.

Sr. Anastácio: ¡León, punta izquierda, no diga nada más! ¡Es un buen tipo!

privilegian en este caso las perspectivas individuales y el significado del balompié para la vida de las unidades, como en *Bola ao centro* o *¡¡Campeones!!*. Un reflejo invertido de las amistades entre los adultos se muestra, fuera de lo común, en *Saeta rubia*. Los fundamentos para la creación del equipo juvenil entrenado por Di Stéfano establecen las relaciones entre los muchachos. La pandilla reúne a los golfillos de la vecindad, que pasan el tiempo juntos, alborotando o haciendo planes de sus “acciones” en una “base” secreta. El interés y la amistad de un mayor, su ídolo, aumenta la autoestima de los chicos: por fin se sienten escuchados y entendidos. Lo contrario parece ocurrir con los alumnos del Gran Colegio y con su profesor en *El sistema Pelegrín*: la comedia ignora el tema gracioso de las amistades escolares y el maestro de la educación física está lejos de verdaderamente inspirar a los discípulos.

Al lado de las imágenes positivas de la amistad, no se puede omitir una perspectiva no obligatoriamente favorable. Las historias contadas no rehuyen las situaciones en las que las amistades no soportan las pruebas del tiempo, diferentes problemas personales y conflictos, o, incluso, resultan motivadas por la falsedad o codicia: la fama y el dinero de los deportistas y quinielistas garantizan apoyo hasta que no se agoten. Durante el tratamiento en el sanatorio Carlos observa, con pesar, que la mayoría de sus viejos amigos se va olvidando de él al conocerse la noticia de que el hombre no volverá a su exitosa carrera futbolística (*El Ángel está en la cumbre*). Una historia muy parecida ocurre a Zé António de quien, en un instante, se alejan todos los conocidos de la época de sus éxitos futbolísticos (*Bola ao centro*). Además, nadie le advierte de que debería cambiar su estilo de vida por otro más saludable.

Tras los aciertos de Elisa y de Jenaro en la quiniela, en su entorno aparecen varios individuos dispuestos a fingir apego solo por causa del dinero (*Vuelve San Valentín*, *Jenaro, el de los 14*). La extraña amistad de Ramón con El Señorito y Carmelo, marcada por violencia, acaba con la identificación de su responsabilidad por los atracos (*Los Atracadores*). Todos estos casos confirman que a los verdaderos amigos se les reconoce en los momentos difíciles, independientemente de la popularidad o del dinero.

El último grupo de presente división, representado por esposas, novias y amantes, se refiere estrictamente a la vida privada de los protagonistas. Las parejas sentimentales retratadas en las películas analizadas comparten mutuamente, al parecer, lo más íntimo y personal, asociado tanto con la carrera profesional (*Las Ibéricas F.C.*, *Las Chicas de la Cruz Roja*) como con los asuntos cotidianos, de los pasatiempos preferidos (*O Leão da Estrela*) a las recientes lecturas (*Once pares de botas*), manteniendo, al mismo tiempo, el reparto estricto de los roles masculinos y femeninos. Las mujeres son las que más plenamente se inscriben en este ideal. Sin salir al primer plano ni pensar sobre sus necesidades, cuidan del hogar y a toda la familia

para apoyar a sus maridos y complementarles como hombres; si no quieren inscribirse en este modelo, como Luisa de *Las Ibéricas F.C.* quien, siendo jugadora, parece invertir los papeles de los sexos, debilitan no solo el orden familiar sino también su feminidad, por lo menos en los ojos de los conservadores.

El guion tradicional es similar tanto para las cónyuges anónimas de los aficionados (*Once pares de botas, O Leão da Estrela*), como para las señoras Kubala o Di Stéfano (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*, *Saeta rubia*). En las casas de los hinchas, las mujeres con paciencia aceptan las locuras futbolísticas de los hombres; esta actitud les da la garantía de que puedan con calma ocuparse de sus casas. La esposa de Kubala (en la película, sin nombre, interpretada por Carolina Jiménez) no protesta cuando el futbolista decide huir del país, preocupado por su incierta situación profesional. A pesar del inminente nacimiento del primer hijo, el hombre centra más atención en el éxito deportivo que en el futuro de la familia. La mujer del astro del Real Madrid, María (Mary Lamar), aplaude con ánimo la decisión del marido de ayudar a los chicos; ella misma se involucra en el trabajo con los padres de los niños.

Un caso interesante es la historia de la relación entre Eusébio y su mujer Flora (*Eusébio, a Pantera negra*). Los dos se conocen desde la infancia, pero el desarrollo de la carrera de Eusébio rompe el contacto entre los jóvenes. Ya bien aclimatado en el Benfica y en la capital portuguesa, el futbolista admite sentirse solo en su nueva casa, lo que expresa de manera bastante indirecta: “o tempo foi passando e apesar dos meus êxitos, faltava-me qualquer coisa... Não sei... Talvez ‘uma ilusão’, que em boa verdade, é que nos anima a viver. Mas essa ‘ilusão’ chegou justamente no dia em que menos a esperava...”¹⁴⁶. El encuentro aleatorio con Flora en Lisboa –la chica le trae un regalo de *Dona Elisa*, un tarro de camarones mozambiqueños– aviva la sensación de falta de una confidente y amiga al lado del hombre, así que lo sigue una declaración amorosa sincera, en seguida aceptada por Flora:

Eusébio: Há tempos que estou convencido que os sucessos no desporto ou em qualquer outro terreno, não é tudo para um homem. (...) Nos momentos de triunfo, pensamos que não precisamos de ninguém... que o mundo é nosso, mas quando chegam as horas difíceis do fracasso e das lesões é que sentimos a falta duma pessoa ao nosso lado que nos queira e nos anime... Não gostarias tu de ser essa pessoa?¹⁴⁷

¹⁴⁶ “El tiempo fue pasando y a pesar de mis éxitos, me faltaba alguna cosa... No sé... Tal vez ‘una ilusión’, que, en verdad, es lo que nos anima a vivir. Pero esa ‘ilusión’ llegó justamente el día en el que menos la esperaba...”

¹⁴⁷ Eusébio: Hace tiempo que estoy convencido de que los éxitos en el deporte o en cualquier otro terreno no lo son todo para un hombre. (...) En los momentos de triunfo, pensamos que no necesitamos a nadie... que el mundo es nuestro, pero cuando llegan las horas difíciles del fracaso y de las lesiones, sentimos la falta de una persona a nuestro lado que nos quiera y que nos anime... ¿No te gustaría ser esa persona?

En oposición a la imagen idealizada de las mujeres perfectas se encuentran las efigies de las mujeres fatales. Egoístas, vanidosas, superficiales y codiciosas, constituyen una amenaza para la vida familiar feliz. Son frecuentemente cantantes o actrices ambiciosas que, para lograr su objetivo, conquistar a un hombre escogido por su alta posición social o riqueza, están dispuestas a romper los principios morales sin pensar sobre las posibles consecuencias. Aprovechan las fragilidades y la ingenuidad de sus víctimas que pierden la cabeza por una sonrisa o mirada seductora. Por eso no sorprende que este tipo de mujeres sea claramente estigmatizado por otros protagonistas.

Un ejemplo más representativo es la historia del compañero de Di Stéfano del Real Madrid, Pedrín, quien traiciona a su mujer y se mueve de casa a un estudio con su amante, la cantante Irma del Plata (*La Batalla del domingo*). A Irma, el futbolista le parece un complemento atractivo de su imagen escénica: joven, cada vez más popular y bien situado, levanta su estatus social. La vida en común de la pareja da la impresión de un banquete incesante e incluso las advertencias de Di Stéfano no inquietan a Pedrín, ciegamente enamorado. La mujer insiste en salidas de fiestas y a cenar cada noche, lo que afecta la forma del deportista. Cuando se lesiona gravemente, la cantante se distancia de él para no destrozar su mundo perfecto y cómodo. A un Pedrín arrepentido le acoge de vuelta su mujer, generosa y llena de alegría por la pena sincera del marido infiel. Obviamente, el comportamiento del protagonista sirve como un contraste para la situación familiar modélica de Di Stéfano, y el personaje de Irma se presenta en oposición a las figuras de las esposas legítimas de los futbolistas.

Una situación similar acontece en *Saeta rubia*. En este caso, la mujer fatal, la cantante Julia Rey (Donatella Marrosu), elige como su objetivo al mismo as del Real. No obstante, en este caso el hombre se resiste firmemente a sus encantos. En ningún momento el público duda de la sinceridad y honestidad del deportista, aun sabiendo que Julia fue en el pasado su novia. La mujer tiene una oferta de negocio para el futbolista, una película con ellos en los papeles principales, y quiere servirse de esta excusa para seducirle. Di Stéfano ignora su trampa: dice que es futbolista, y no actor. Además, los chicos del Saeta deciden gastarles a Irma una broma para separarla definitivamente del jugador y, de alguna manera, demostrar su apoyo a la señora Di Stéfano, un poco celosa de la atractiva vocalista: en la fiesta cuya estrella pretende ser la cantante, sueltan de las cajas de pasteles una bandada de ratones.

También Kubala en su odisea de emigrante se confronta a una mujer interesada por él (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). Sin embargo, Erika (Irán Eory) no tiene malas intenciones ni intenta aprovecharse del protagonista para impulsar su carrera de bailarina. Unidos por el mismo destino de fugitivos de la Hungría comunista, los dos naturalmente se apoyan en las

tentativas de regreso a la vida normal, y la joven en algún momento comienza a sentirse apegada al futbolista; no quiere vivir más sola. Kubala permanece fiel a su mujer, pero no condena a Erika; parece entender las dificultades de la chica

Las más astutas consiguen apartar a los hombres de sus familias y amigos. En *Bola ao centro* Zé António, reñido con sus padres, es un objetivo fácil para Maria Leonor (Eunice Colbert). El protagonista se siente incomprendido y subestimado por sus allegados que no ven con buenos ojos su afición, y la mujer aprovecha la situación para borrarles de su vida. Ocupa también el lugar de Lena Maria (Maria Domingas), la bondadosa novia del chico. No obstante, la novia abandonada no quiere rendirse: no acepta la nueva relación del hombre. Celosa, se encuentra con el nuevo amor de Zé António y le acusa a la mujer de arruinar la felicidad del hombre. La reunión acaba en una pelea y al día siguiente Maria Leonor tiene que explicar, indignada, su ojo morado a los amigos. Como en otras películas, también aquí el jugador se queda solo con sus problemas de salud y la carrera desmoronada; Lena Maria es la única persona que cree en el hombre y en su recuperación.

La seducción es vista como una solución perfecta para ayudar a su club de preferencia en ¡¡*Campeones!!*. Tita Merche (Laura Pinillos), la madrina del Deportivo Locomotor, gran oponente del Volador, con su bella sobrina Rosario, crea una intriga para desacreditar a Eduardo: le ponen en una situación ambigua con la chica para que se piense que este favorece el Locomotor. Por un instante Eduardo se siente como una verdadera estrella del fútbol, en el centro de interés de una mujer atractiva que quiere mostrarse con él en los salones elegantes de la ciudad, pero los compañeros del equipo comienzan a dudar de la honestidad del joven; el espíritu en el club se debilita. En consecuencia, además de los colegas del equipo que se sienten –injustamente– engañados, el protagonista pierde la confianza de Paulita, su gran amor y madrina del Volador. La envidia de la chica introduce mucha confusión en su relación: cuando, como resultado de una intriga, ve a Eduardo con Rosario en un baile elegante, se siente decepcionada y traicionada. Solamente la determinación del jugador permite demostrar la malicia de Tita Merche y recuperar su posición en el equipo, las amistades de los otros jugadores y a su amada.

Una relación pasajera puede ser iniciada también por una mujer aburrida de su vida matrimonial. Para María, la mujer del directivo del club, el romance con Luis se torna un escape temporal a un matrimonio monótono (*Volver a vivir*). Al principio, el entrenador le impresiona con su sensibilidad y romanticismo. María conoce también su pasado difícil. Para él, la relación crea una apariencia de la estabilidad que tanto buscaba. No obstante, la mujer es caprichosa y poco reflexiva, tiene cambios de humor, no entiende la responsabilidad profesional de Luis

quien, al oír su idea de marcharse juntos en medio de la temporada, impulsivamente declara que “primero debo terminar lo que he empezado”. María le culpa de la falta de compromiso con la relación, de su inseguridad y, para castigarle, finge no prestarle atención. Cuando Luis finalmente promete huir con ella a Francia, la mujer no aparece en el lugar de encuentro; las turbulencias en la vida privada del protagonista casi le cuestan su posición en el club y todo el esfuerzo invertido en la creación de un equipo vencedor.

Ditirambo presenta una variación de la historia amorosa de un técnico. El personaje polémico de Ana Carmona (Charo López) –que a lo largo de toda la película arruina las vidas de diferentes hombres– conoce en Milán a Helenio Herrera (en persona), el famoso entrenador del Inter en los 60 y 70. Según otros protagonistas, la mujer decide entrar en una relación sentimental con el entrenador únicamente por dinero, y no por amor. La fama y la fortuna de Herrera supuestamente le ayudan a Ana olvidarse de un pasado triste, marcado por amores infelices. No obstante, el filme no desarrolla más la relación.

Las parejas de los jugadores o aficionados en las relaciones todavía no formalizadas constituyen el último –y muy numeroso– grupo de personajes. Las películas les dedican mucha atención, subrayando la estrecha dependencia entre una vida personal ordenada y los éxitos deportivos. Desde el primer encuentro hasta el matrimonio, la única y natural conclusión del noviazgo, el fútbol determina el funcionamiento de la relación, incluso si la chica no está interesada en esta modalidad (*Las Chicas de la Cruz Roja*, *El Fenómeno*). La mujer debe comprender que el balompié –como profesión (*El Ángel está en la cumbre*, *Once pares de botas*) o afición (*Tres de la Cruz Roja*, *El Día de los Enamorados*) de su hombre– tiene tanta importancia como ella misma. Por eso, pertenece a la responsabilidad de la novia preocuparse tanto por los aspectos prácticos de la vida cotidiana de los dos, como por la relación del hombre con la modalidad.

El cuidado por el hombre constituye frecuentemente el primer paso en una relación emergente. Gracias a la ayuda de Laura, Ignacio en sus primeros días en Madrid se pone al día con los lugares elegantes o lecturas de moda, adecuados para una estrella de su magnitud (*Once pares de botas*). La chica introduce al debutante en la realidad del gran fútbol, hasta el momento completamente extraña al jugador proveniente de un pequeño club regional. La buena guía por las complejidades del mundo deportivo moderno tiene mucha importancia no solo para los directivos del Hispania. Laura aprovecha varias ocasiones para pasar tiempo con Ignacio y marcar visiblemente su estrecha relación con él ante las miradas de las posibles rivales, aficionadas del club, y ante la periodista Ester, que revela un gran interés por el hombre, muy alejado de la atención profesional. Luisa, protagonista de *El sistema Pelegrín*, impresionada

por la dedicación de Héctor a los asuntos del colegio y por su buena –fingida– forma física, tricota para él un jersey deportivo; poco después, decide dejar a su prometido.

Una historia muy particular ocurre en *Las Chicas de la Cruz Roja* : entre el primer encuentro de Isabel y León y la formalización de su relación pasa solamente un día. Al principio, la chica no está interesada en el hombre, pero resulta que solamente pretende ser inaccesible y no estar pendiente del fútbol; se imagina incluso su propia boda con León rodeados de periodistas, fotógrafos y aficionados. La protagonista no tiene el coraje necesario para admitir que corresponde al interés de León, por eso ignora completamente los esfuerzos del hombre:

Isabel: Tonterías, te he llamado la atención porque no te adulaba. Si tuviera pedido un autógrafo, ni fijarte.

León: Me interesas, de verdad.

Isabel: Por amor propio.

León: Quítale el propio.

Ya en casa, sola, pasa la tarde entera escuchando la transmisión del partido en el que juega León, preocupada y muy nerviosa hasta el pitido final. En el siguiente encuentro con el jugador, la misma noche, durante la gala de la Cruz Roja, Isabel con alegría ocupa el sitio más próximo al hombre, como si le conociera desde siempre.

Jenaro, el quinielista ganador, solamente gracias a su suerte consigue evitar varias trampas de padres desesperados por tornar a sus hijas en novias afortunadas (*Jenaro, el de los 14*). El hombre se defiende de los encantos de Florinda (Laly Soldevilla) y Antoñita (Nemi Gadalla) para buscar la ayuda de Juliana, a la que ama en secreto. Los dos encuentran rápidamente un lenguaje común: en una realidad llena de engaños y apariencias, el objetivo de ambos se torna la supervivencia lejos de la atención malsana. Jenaro salva el honor de la chica –no le cuenta a nadie el verdadero trabajo de la mujer– y su desinterés y sinceridad impresionan a Juliana. La relación entre ellos resulta una consecuencia muy natural de toda la historia y parece tener el mejor final posible en el matrimonio.

Hay casos en los que el fin repentino de la carrera futbolística significa igualmente el fin de la relación, y es la mujer quien abandona al hombre. Tanto en *La Vida sigue igual* como en *El Ángel está en la cumbre* las novias –María José y Elena, respectivamente– dejan a sus parejas poco después de su llegada al sanatorio, cuando los hombres tienen que confrontarse con sus limitaciones físicas y ya es obvio que su regreso al balompié será imposible. Las mujeres telefonan y escriben cada vez menos, encuentran pretextos para no hacer visitas: desaparecen del horizonte. Es sintomático que no estén realmente interesadas en el fútbol. Su

partida corta definitivamente los recuerdos de la vida previa al accidente. Los protagonistas, en solitario, deben aprender a vivir en una nueva realidad, sin el deporte. Sin embargo, casi de inmediato a su lado aparecen otras mujeres que asumen los papeles de guardianas, enfermeras y confidentes. Luisa apoya a Julio en la realización de su sueño musical (*La Vida sigue igual*) y María ayuda a comprender a Carlos que su vida sin el fútbol tendrá el mismo valor (*El Ángel está en la cumbre*). En efecto, los personajes salen de las experiencias traumáticas reforzados, con nuevos objetivos en la vida y nuevas –mejores– parejas.

El balompié atrae a algunas mujeres porque ven en los deportistas buenos candidatos a maridos y padres. Las aficionadas reconocen no tanto los logros de la cancha sino la popularidad –el determinante de la riqueza– y el desaliño de los hombres. Susana de *Bienvenido Mister Krif* lo admite abiertamente: dice que “son fuertes, simpáticos, guapos, decididos y ganan mucho dinero”, por lo que Joe habla sobre su gran interés por el fútbol, tanto teórico (lee unos cuantos periódicos deportivos y cada domingo ve los partidos) como práctico (hace deporte “en el ascensor”); además, para “ser un deportista completo”, se inscribe en un gimnasio. Juliana aprovecha la afición de Sebastián –y su debilidad insana por las mujeres– para entramparle (*Furia Española*). La película explota sin rodeos las alusiones sexuales, de acuerdo con sus supuestos principales. Juliana pregunta constantemente al protagonista sobre sus jugadores preferidos del Barça (para ella, los más guapos), pide sus opiniones acerca de los últimos resultados, y, por fin, desfila en lencería azulgrana. Los diálogos confirman los conocimientos futbolísticos superficiales de la mujer (o sea, su escasez):

Juliana: Usted conocerá a todos los jugadores del Barcelona, ¿verdad?

Sebastián: Hombre, ... sobre todo, de vista, pero tengo una foto del equipo entero... con las firmas de todos...

Juliana: A mí me gusta mucho el fútbol. Mi padre no me deja ir... porque salen semidesnudos... ¿Ya no juega Basora?

Sebastián: ¡Ojalá!

Juliana: A mí lo que más gracia me hacen son los pelines que tienen en las piernas... Como yo no tengo...

Teniendo en cuenta la falta de interés en el matrimonio por parte de Sebastián, la conversación anterior explica muy bien los incentivos que llevan a los protagonistas a casarse.

No obstante, no escasean los ejemplos en los que las novias tienen que competir con la modalidad por la atención de sus hombres. Algunas aceptan con paciencia su papel secundario, como Luisa de *Tres de la Cruz Roja*. La preocupación principal de Pepe son los juegos del Real, y no tanto los sentimientos o expectativas de su pareja, aunque el hombre no

teme expresar bruscamente sus celos cuando en un curso de estenotipia el instructor reconoce, tal vez con demasiada afección, los progresos de su chica.

Otras, por causa del balompié, ponen sus relaciones a prueba. Conchita explica a un desconocido –durante el mismo San Valentín– que a Antonio (denominado, en afecto, como “mi ex”) le interesa más su club favorito que la novia: “me hacía tener relaciones con el Madrid en pleno. Me sé de memoria los millones que gana Di Stéfano, el número del calzado que gasta Puskas, y que a Gento lo que más le gusta es la rosca que a mí me da alergia...” (*El Día de los Enamorados*). También en *Las Ibéricas F.C.* las jugadoras luchan para mantener en equilibrio sus relaciones personales y la afición; no obstante, como mujeres tienen toda la responsabilidad de sus condiciones. Julita se confronta a los prejuicios de Luis, futuro médico, quien está más que preocupado con las posibles consecuencias negativas del ejercicio del fútbol para la salud femenina y, especialmente, para su maternidad. Otra desafortunada es Piluca, que intenta defenderse ante las acusaciones de infidelidades de Moncho, fotógrafo deportivo celoso, quien la observa constantemente en la cancha y fuera de ella, rastreando signos de otros hombres.

En comparación, Ana (Laura Valenzuela), la novia de Pepe, se encuentra en una situación muy confortable (*Los económicamente débiles*). A ella, como a toda la familia García, le gusta el fútbol, así que consigue comprender el afán del entrenador del Casamata F.C. y demuestra gran paciencia y comprensión ante sus locuras. Su hermana, Nuria (Maruja Bustos), manifiesta aún más dedicación: convence al enamorado (y nada atlético) Javier (José Luis López Vázquez) de que se convierta en el mecenas de un club modesto. También Menchu y Lolita del Las Ibéricas F.C. parecen encontrarse en relaciones libres de dramatismo: la primera durante un viaje a Portugal conoce a Max, un futbolista sueco, y la segunda se encuentra con Enrique, un “príncipe motorizado” con un Ferrari deportivo. De esta manera, el intenso panorama emocional de diferentes tipos de protagonistas se cierra por completo.

8.2. La carrera y la formación

La carrera futbolística es un verdadero desafío de varias etapas. Comienza ya en infancia, cuando los jóvenes descubren su vocación deportiva y se atreven a desarrollarla a cualquier precio (*Eusébio, a Pantera negra, ¡¡Campeones!!*). No solo las escuelas y los institutos (*El sistema Pelegrín*), sino que también los patios, las calles de los barrios y los parques (*Saeta rubia, Bola ao centro*) a menudo desempeñan el papel de gran escenario de los toques tímidos de balón y de las decisiones importantes. Más tarde, los debutantes entran en

sus primeros clubes donde encuentran a los grandes nombres del balompié y enfrentan sus propias limitaciones o diferentes problemas cotidianos (*Once pares de botas*, *Los Ases buscan la paz* ; *Kubala!!*). Los jugadores tienen que iniciar un largo camino lleno de trabajo, renunciando y humildad para llegar a la cumbre donde están ya sus ídolos de la infancia. Las experiencias varían, oscilan entre la dulzura de la victoria y la amargura de la derrota (*¡¡Campeones!!*); la fama los engañará a los más novatos (*Bola ao centro*) y los esfuerzos en la cancha serán una lección dura de supervivencia (*La Batalla del domingo*). Sin embargo, todos estos episodios añaden algo al bagaje de cada futbolista, por lo que sus historias consiguen evocar emociones extremas.

La inmersión de los niños en el fútbol puede resultar de un programa educativo o de la propia voluntad e interés de los pequeños. El mejor ejemplo del aprovechamiento del deporte con objetivos pedagógicos lo ofrece *El sistema Pelegrín*. La asignatura es nueva tanto para el profesor de educación física como para sus alumnos, hasta el momento ajenos a la existencia de las reglas oficiales de sus recreos. Héctor opta por la preparación de los chicos “para que lleguen a ser buenos espectadores”. Para él,

“ser espectador es quizá la más alta condición deportiva. Ellos constituyen la atmósfera necesaria para que el deporte exista. Ellos animan a los jugadores hasta llevarlos a la victoria. Pienso yo que, si los mirones conociesen bien sus deberes y desempeñasen bien su papel, los deportes ganarían mucho. Pero no se les educa para ello.

[...]

Ignoran lo que tienen que hacer. Gritan a destiempo, o no gritan nunca. O se levantan cuando no deben. Es preciso prepararse para ser espectador para cuando las ocupaciones o los años nos impidan la práctica activa del deporte.

[...]

Ahora vamos al primer ejercicio de espectadores, el más fácil, el del tenis. Ustedes han de conservar el cuerpo inmóvil y las manos apoyadas en las rodillas. Pero la cabeza ha de girar de izquierda a derecha, y de derecha a izquierda, con una pausa de dos segundos. Mi mano indicará las idas y venidas de la pelota. [...] Uno, dos, uno, dos, uno, dos [mueve la mano de la izquierda a la derecha, y de vuelta]. ¡Respiren por la nariz!

Ahora el ping-pong. La misma técnica [mueve la mano]. Uno, dos, uno, dos, uno, dos, uno, dos.”

El profesor da una clase práctica de ser hinchas, obviamente, uno bien educado; por eso no se muestran los ejercicios para ser un aficionado al fútbol. No obstante, ser un jugador de balompié es otra historia. Héctor le convence al director del Gran Colegio de que la rivalidad –vencedora– con la Academia Enciclopédica traerá a su instituto mucha popularidad entre los padres y buena opinión en el universo educativo:

El director: ¿No podíamos prescindir del fútbol?

Héctor: ¡Jamás! El fútbol ha dejado de ser un deporte para convertirse en una pasión. Todo el mundo es partidario de un once cuyo triunfo desea, aunque sepa que no es el mejor. No son los más hábiles quienes nos interesan, sino los nuestros. Lo malo es que en nuestro caso no hay pugna. Si el equipo A se opone al B, ambos del colegio, siempre saldremos victoriosos, pero siempre también saldremos derrotados con uno de ellos. Pues, bien. Existe un sencillo recurso, busquemos al enemigo fuera de casa.

El director: ¿Dónde?

Héctor: Al otro lado de la ciudad, copiando nuestro sistema, la Academia Enciclopédica tiene desde hace poco su equipo de fútbol. (...) ¿Qué le parecería a usted derrotar a sus alumnos de cabeza vacía por 6 a 0, en un enardecedor partido de fútbol, y que se hablase de ello toda la ciudad, y hasta fuera de la ciudad?

El director: Sí, lo tendrían merecido.

Héctor: Vea usted el campo, una tarde azul, un gentío ansioso, las familias de los que se lustran en el Gran Colegio y las familias de los que resecan su masa gris en la Academia; el marcador que registra nuestro triunfo, las aclamaciones, los gritos que salgan del colegio, el orgullo de nuestros alumnos y de sus padres, la vergüenza de los del otro bando con sus profesores en fuga, y sus bedeles buscando refugio en el aguardiente, y su director, el señor Moscoso, en la cama, con un ataque de hígado. Los periódicos, al narrar el encuentro, repetirían mil veces el nombre de nuestro colegio. ¡Irresistible propaganda gratuita! Todos los chicos suspirando por ser nuestros alumnos. Todos los padres corriendo a traérnoslos.

Tal visión de la fama no se puede rechazar. Se emplea el fútbol en servicio escolar e, incluso, se modifica las normas de la modalidad a fin de facilitar a los jugadores del Gran Colegio el camino al éxito. Héctor, el árbitro del encuentro con la escuela rival, tiene su contribución especial para el triunfo de sus pupilos: un periodista relata que “el árbitro ha anulado el tanto. Dice que no se trata de un gol sino de un vice-gol, que la intención era buena pero que no cuajó”.

Esta imagen del fútbol escolar contrasta con el esfuerzo de Alfredo Di Stéfano que decide dedicar su tiempo libre y, a través del fútbol, ayudar a un grupo de chicos descuidados (*Saeta rubia*). El mismo juez que valora el robo de un transistor por los golfillos le dice al astro que “estos muchachos tienen una ilusión: el fútbol. Y usted es un ídolo para ellos. Ahora, que se están haciendo tantos descubrimientos científicos, ¿por qué no lanzamos nosotros el fútbol como medicina?”. Así, el deporte y Di Stéfano toman la responsabilidad por los chicos y su porvenir. Los ejercicios físicos duros y la preparación al juego tienen la misma importancia que el comportamiento del jugador merengue en la cancha y fuera de ella, especialmente su resistencia a las tentaciones de la fama. La figura del as construye un modelo a seguir muy claro. Las reacciones de los chicos, tan centrados en su ídolo, permiten esperar lo mejor de ellos en el futuro y, en el caso de Andrés, ver a un sucesor de Di Stéfano en el campo. Un éxito que, desafortunadamente, no se manifiesta en la historia de Ramón de *Los Atracadores*. El

protagonista cree que el fútbol le pueda abrir las puertas a una vida mejor, pero el encuentro con el Señorito comienza a modificar su perspectiva. Ramón sustituye las botas con una pistola, interrumpe su prometedora carrera y el desarrollo deportivo para unirse a un chico aburrido de buena cuna, que busca aventuras. En cada atraco siguiente hay más agresividad, lo que se nota incluso en el modo de jugar de Ramón, como observa su entrenador. El hombre acarrea algunas dudas sobre su comportamiento, quiere seguir el camino futbolístico para romper con su vida precedente, pero no tiene la voluntad suficiente. En consecuencia, la caída del joven de su posición esperanzadora es brutal: la violencia le consume y se le condena a 30 años de la cárcel.

La importancia de la formación ya en la infancia ilustra la biografía de Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*). En los recuerdos de Mozambique el jugador evoca todas las ocasiones en las que aprovechaba los momentos libres para jugar con amigos o aprender trucos individuales: “aproveitava os recados que minha mãe me mandava fazer para jogar com os outros garotos, com uma bola velha cheia de trapos¹⁴⁸”. En la escuela, durante las clases, la mente del protagonista muy a menudo huía de los asuntos aburridos para centrarse en el único tema importante: el balompié. Así, en las clases de geometría, los círculos en la pizarra se convierten en balones y su imaginación proyecta las imágenes de los duelos en la cancha en los que Eusébio vence a los adversarios invisibles. Como admite, “os melhores momentos na escola, eram estas horas de recreio... Podia jogar como me apetecesse¹⁴⁹”.

Poco a poco, la fama de Eusébio traspasa los límites de su pequeña escuela en Lourenço Marquês. Las noticias sobre un alumno dotado llegan a los clubes profesionales e “os jornais de Lisboa começaram a falar de mim, insinuando que alguns clubes do Continente se interessavam pela minha transferência¹⁵⁰”. La oportunidad cada vez más real se convierte para Eusébio en una experiencia liberadora: gracias al fútbol puede cambiar su futuro.

Con el contrato ya en la mano, el jugador admite que “só me animava a ideia de que ia fazer parte da *equipe* do Sport Lisboa e Benfica. A alegria que me dominava era apenas travada pelo temor que todos sentimos quando pesa sobre nós uma grande responsabilidade¹⁵¹”. No obstante, los miembros del equipo tienen para el joven solo elogios e incentivos: tienen

¹⁴⁸ “Aprovechaba los recados que mi madre me mandaba hacer para jugar con otros chicos, con un balón viejo lleno de trapos”.

¹⁴⁹ “Los mejores momentos en la escuela eran las horas del recreo... Podía jugar como me apetecía”.

¹⁵⁰ “Los periódicos de Lisboa comenzaron a hablar sobre mí, insinuando que algunos clubes del Continente se interesaban por mi traspaso”.

¹⁵¹ “Solo me animaba la idea de que iba a hacer parte de un equipo del Sport Lisboa y Benfica. La alegría que me dominaba era apenas matizada por el temor que todos sentimos cuando pesa sobre nosotros una gran responsabilidad.”

curiosidad por sus capacidades y su desarrollo. Esta bienvenida cálida añade todavía más emociones al debut de Eusébio con los colores del Benfica:

“Nunca mais o esquecerei: foi no dia 23 de Maio de 1961... A primeira vez que saltei ao campo para defender as cores do Benfica! (...) Sinceramente devo dizer que a minha actuação agradou a toda a gente, e tanto as palavras elogiosas que ouvi como os comentários favoráveis da imprensa foram a grande compensação dos maus bocados que passei, enquanto o Sporting de Lourenço Marques e o Benfica não chegara, a um acordo. Desde esse dia passei a ser o titular do meu lugar.

Tive, no entanto, um grande desgosto quando soube, que pelo regulamento da U.E.F.A., eu não podia alinhar na final da primeira Taça da Europa contra o Barcelona. Desgosto que foi largamente compensado com o êxito da segunda, onde fomos eliminando sucessivamente o Áustria, o Nuremberg e o Tottenham, até que chegou a grande final, nada menos que contra um grande club, cinco vezes campeão: o famoso Real de Madrid!¹⁵²”

En esta relación breve se puede observar que todos los contextos de la carrera futbolística despiertan en Eusébio sensaciones intensas. Las victorias y derrotas incitan la misma preocupación por la presentación en la cancha y, especialmente en los primeros años, los grandes nombres de los oponentes le parecen intimidarle al joven jugador. Durante toda su carrera profesional el protagonista trata cada partido muy seriamente, invirtiendo las mismas fuerzas y el mismo compromiso desde el primer hasta el último pitido del árbitro.

La historia completa de una carrera futbolística con todos sus matices está mostrada en *Bola ao centro*. Zé António comienza su odisea con otros niños, jugando en la calle con un balón hecho de calcetines viejos. De las ganas de impresionar a las chicas nace una verdadera pasión, cultivada a pesar de las condiciones modestas de su casa y de la resistencia de sus padres. El joven tiene solo un par de botas, por lo que juega descalzo, y esconde sus escapadas ante el progenitor, convencido de la superioridad de la buena educación y de la profesión concreta –de mecánico, en este caso– sobre el fútbol. Zé António dedica cada vez menos tiempo al balompié y parece que las ideas de la infancia se le hayan disipado de la cabeza. No obstante, un encuentro jugado como suplente atrae atención de los profesionales y el protagonista, contra la voluntad de sus padres, decide volver al sueño de la infancia y convertirse en un jugador. Como cuenta la película, “e aquela vivacidade que enchia a nossa rua, passou a brilhar nos

¹⁵² “Nunca más me lo olvidaré: fue en el día 23 de mayo de 1961... ¡La primera vez que salté al campo para defender los colores del Benfica! (...) Sinceramente, debo decir que mi actuación agradó a todo el mundo, y tanto las palabras elogiosas que oí como los comentarios favorables de la prensa fueron la gran compensación de los malos momentos que había pasado, mientras que el Sporting de Lourenço Marques y el Benfica no llegaban a un acuerdo. Desde ese día pasé a ser el titular de mi lugar.

Sin embargo, tuve un gran disgusto cuando supe que, por el reglamento de la U.E.F.A., no podía alinearme en la final de la primera Copa de Europa contra el Barcelona. El disgusto que fue totalmente compensado con el éxito de la segunda, cuando eliminamos sucesivamente al Austria, al Nuremberg y al Tottenham, hasta que llegó la gran final, nada menos que contra un gran club, pentacampeón: ¡el famoso Real Madrid!”

campos de fútbol. Entusiasmaba vê-lo jogar a bola, correr com ela, internar-se, arrastando tudo consigo. (...) Lisboa falava dele por toda a parte e a toda a hora (...) Era o ídolo de todos¹⁵³”.

Zé António rápidamente se convierte en el favorito de los periodistas y de los hinchas. Por todas partes se oyen elogios y alabanzas del talento del hombre llamado un “prodígio¹⁵⁴”, “mestre¹⁵⁵” o “grande pequeno jogador¹⁵⁶”. Se le dedica las canciones en los bailes, y varias mujeres comienzan a interesarse por él. Con el desarrollo de su carrera, ahonda la separación familiar: el joven se olvida de los valores y de las normas traídas de casa. Cuando el protagonista se encuentra en el apogeo de su marcha triunfal por el mundo futbolístico, de repente se manifiestan unos problemas de salud muy graves, anteriormente ocultados a Zé António por sus “amigos” para no preocuparle (y no dejarle controlar su carrera). La enfermedad escala con tanta velocidad que el jugador en un instante pierde su posición en el club, la popularidad y el buen nombre. La dura lección de humildad restaura el orden en la vida del hombre que admite comprender demasiado tarde sus errores, pero está dispuesto a restablecer el equilibrio y la tranquilidad en su existencia y la de sus próximos.

Un ejemplo con final definitivamente más feliz constituye la historia de Ignacio Ariza. En *Once pares de botas* los espectadores conocen la trayectoria de un joven talentoso desde su primer contrato con un gran club de Madrid. La ascensión de la Segunda a la Primera División abre un nuevo capítulo en la vida de Ignacio. El aprendizaje del estilo de juego nuevo, “de guante blanco”, menos brutal, más intelectual, es solo una parte de todo el proceso de adaptación. El chico tiene que conocer las costumbres sociales de la ciudad para sentirse cómodo en compañía de sus colegas nuevos, directivos, periodistas y aficionados; le ayuda la hija del directivo Salgado, Laura.

Tanto el entrenador como los jugadores del Hispania tienen mucha paciencia con el chico y le ofrecen ayuda tanto en los entrenamientos como en la vida cotidiana. La franqueza de Ignacio y sus soluciones violentas de las jugadas del adversario traen sonrisas y estupefacción, pero la formación continúa, todos saben que las habilidades de la nueva estrella del club son excepcionales. Sus deficiencias tácticas se compensan en todo momento, aunque sus fuentes de conocimiento no siempre merecen confianza:

¹⁵³ “Y aquella vivacidad que llenaba nuestra calle, pasó a brillar en los campos de fútbol. Entusiasmaba verle jugar la pelota, correr con ella, internarse, arrastrando todo consigo. (...) Lisboa hablaba de él en todas partes y todo el tiempo (...) Era el ídolo de todos.”

¹⁵⁴ “prodigio”.

¹⁵⁵ “maestro”.

¹⁵⁶ “pequeño grande jugador”.

Entrenador: Si el contrario se defiende en el cerrojo, el medio libre debe lanzarse al ataque como un delantero más.

Ignacio: Eso, ¿qué es?

Toñi [despierta de una cabezada]: ¿Qué? ¿Qué?

Ignacio: El cerrojo.

Toñi: Nada, al camelo da gana e inventa palabrota, con tanta táctica, tanta técnica, se arma uno barullo, que luego sale al campo y a la primera tiene que echar la caseta por el libro.

Entrenador: Silencio, por favor.

Toñi: Sin favor. [vuelve a dormir]

En el momento de debilidad, bajo la presión de los directivos, de los medios y de los hinchas que no conocen la verdad sobre los acontecimientos en el campo en Málaga (el árbitro pita una falta brutal de Ignacio a Mario), Ignacio parece desistir de sus planes y de la carrera deportiva. De su letargo le saca el cura de su pueblo natal, don Roque. Con los amigos del club le motivan al protagonista para que pruebe su valor en el campo y explique el caso de Mario. Ignacio vuelve al Hispania y comienza a trabajar aún más: quiere jugar en la selección para demostrar su talento y esfuerzo. La representación de los colores nacionales es el mayor honor que un futbolista puede cumplir. La Farola lo explica todo en las últimas escenas de la película, cuando se observa a Ignacio durante los duros entrenamientos bajo la mirada atenta del seleccionador español:

“Es cuestión de tiempo, de creer un poco en optimismo y mucho en entrenador. (...) además de tener coraje, hay que darle al cerebro alguna oportunidad, si en esta nueva etapa quieres llegar al internacional. El primer paso te lo brindan estos partidos previos que se celebran bajo la mirada vigilante del seleccionador nacional. [...] Estos encuentros se juegan a puerta cerrada, aunque realmente siempre queda un resquicio por el que uno se puede introducir”.

Como se puede ver, la carrera futbolística se puede complicar por varias razones. En *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* una de ellas será la política. Los éxitos de Kubala en el fútbol español, con el debut en la selección en perspectiva, se interrumpen a causa de la labor de los servicios secretos húngaros. No es la primera vez que los comunistas se entrometen en la vida del futbolista: en sus primeros años de profesional, todavía en Budapest, Kubala había refutado la posibilidad de colaboración, lo que quebró su carrera en Hungría. Exilado en Viena, y después en Roma, el hombre no se rindió: su herencia familiar –el padre del jugador había sido un futbolista famoso– la invirtió en la educación de los jóvenes. Formando a los niños en el espíritu deportivo, Kubala ha mantenido el contacto con su modalidad y la forma física. Más tarde, esta disponibilidad le facilitó un contrato con un club italiano y un fichaje con el F.C. Barcelona. Los problemas que aparecen ante el encuentro entre España y Turquía no le

destrozan al jugador: sabe que tiene apoyo de los españoles y, tarde o temprano, volverá a la cancha con la camiseta de su nueva patria.

Otro imprevisto que implica dificultades para la profesión de un futbolista son las lesiones. En *Muerte al amanecer* y *La Vida sigue igual* las afecciones detienen dos carreras prometedoras, todavía en sus mejores momentos. Los protagonistas proceden de maneras diferentes: el agente de policía desiste y se aleja del primer plano, mientras que Julio decide seguir el corazón y apostar por la música; la experiencia de la convalecencia solo confirma su vocación. En esta segunda historia la popularidad anterior del personaje seguramente le facilita tomar la decisión: las pocas experiencias de la etapa futbolística sirven como buen fundamento para entrar en el mundo del entretenimiento.

Resulta interesante observar el asunto en cuestión desde la perspectiva de los entrenadores. Luis (*Volver a vivir*), de su propia experiencia sabe que es muy importante dar y aprovechar las segundas oportunidades. Sus entrenamientos son duros, casi militares en la dimensión física, pero gracias a esta intransigencia los jugadores conocen el valor de su trabajo y el sentido del verdadero esfuerzo. El distanciamiento de la fama, incluso cuando el equipo logra cuatro puntos de ventaja sobre sus rivales en la tabla de la Segunda División y pasa a ser el campeón de invierno, también le hace ganar confianza. El técnico es una inspiración para los futbolistas, que confían en él en cualquier situación. Cuando uno de ellos, Velazco, se escapa de la concentración antes de un partido contra el Sevilla, Luis no duda en imponerle una multa y sentarlo en el banquillo para dicho partido. No obstante, justo después pregunta por las razones de tal comportamiento y al conocerlas –el hombre quería ver a su novia y a su hijo– le promete que, si en el próximo encuentro mete un gol, le anulará la multa.

Un contraste sugestivo entre la realidad y la ficción en la carrera futbolística lo presenta *La Batalla del domingo*. En la primera parte de la película la escena de la lectura del guion ofrece una oportunidad de observar una visión extrema de la fama, sin apoyo en la vida cotidiana. Así, en el vestuario del Los Millonarios ante el encuentro con el Real Madrid no se sienten nervios o tensión. Los futbolistas pasean en batas de seda, sorbiendo champán, fumando puros y charlando. Unos se dejan masajear para relajarse antes del partido, otros leen periódicos. Como dice el estatuto del club, el equipo puede estar integrado únicamente por millonarios; cuando uno de los jugadores recibe la noticia de la bajada en los precios de las esmeraldas, lo que significa su bancarrota, Di Stéfano puede substituirle gracias al gordo que le ha tocado.

Es una visión muy alejada de la obiedad. El mismo astro merengue asume la responsabilidad de mostrarle a Paz todos los aspectos de la vida de un futbolista, de la comodidad del hogar a la profesionalidad en la cancha:

Paz: Necesito datos, noticias, documento vivo.

Cayetano: Claro, hombre, ¿no quieres realidad?

Paz: Por ejemplo, ¿qué es lo que hace míster Di Stéfano en un día normal? ¿En un día como todos los días?

Cayetano [en *off*, con las imágenes del día de Di Stéfano]: El día de Alfredo Di Stéfano es muy sencillo. Si no hay viajes o concentraciones, se despierta, se levanta alrededor de las nueve de la mañana. Alfredo ha dormido como poco ocho horas. Un desayuno ligero mientras ojea la prensa para enterarse de las últimas noticias y saber lo que dicen de uno. El entrenamiento habitual, con los compañeros del equipo. [...] Antes del mediodía suele pasarse por el club, para recoger la correspondencia, charlar con los directivos, amigos, periodistas. [...] A casa, se acerca la hora del almuerzo. Antes, con Sara, su mujer, lleva los niños al colegio. Ya no hay nada que se oponga al almuerzo. Bueno, es decir, todavía queda la ofrenda del postre diario que le trae doña Aurorita.

[...]

[Las imágenes vuelven a la conversación entre Di Stéfano, Paz y Cayetano]

Paz: ¿Y después de almorzar?

Di Stéfano: A dormir una horita, como un rey. [...] Y por la tarde, al cine o a jugar un rato con los amigos, o a dar una vuelta.

Paz: Una vida muy poco excitante.

Di Stéfano: Un profesional del fútbol no puede hacer otra. Vivir con orden y para mantenerse en forma, entrenarse todos los días.

En la cotidianeidad del jugador hay mucha rutina y escasean las distracciones sin sentido. La concentración en las obligaciones es sustancial para llegar al “encaje de bolillos”, o a la maestría en el campo, como lo llama el público encantado. También el club tiene aquí su contribución: proporciona al jugador todas las comodidades para facilitarle el mantenimiento de la forma física. Por eso, la popularidad y sus efectos no pueden distraer a los deportistas; se valora la trivialidad del día a día. Tanto Di Stéfano, como su entorno, se distancian de la fama y del afecto excesivo de los hinchas, lo que destaca con ironía Cayetano:

Paz: ¿Mucha correspondencia?

Cayetano: Miles de cartas.

Paz: ¿De admiradoras?

Cayetano: Casi todas.

Paz: ¿Se ha suicidado alguna por usted?

Cayetano: Hum, por docenas. Últimamente, un colegio de señoritas con las profesoras al frente.

La carrera de Di Stéfano abunda en experiencias internacionales en las que siempre rinde lo máximo para la selección española. Como se observa, no es una regla aplicable a todos los jugadores, pero “cuando se es un jugador como Alfredo, se saca uno de la manga, está arrancada y acaba en un gol”. En referencia a los partidos internacionales del Real, Di Stéfano indica la importancia de las Copas de Europa en su vida profesional. En la víspera de la final con el

Benfica en Ámsterdam, el astro cuenta detalladamente el camino del club por sus trofeos europeos, y su narración no deja dudas sobre el significado de cada uno de estos triunfos:

“La primera fue emocionante. Sí, todavía no estábamos acostumbrados a esto de los viajes, todo era nuevo para nosotros. Y no le digo nada de ganar en el Parque de los Príncipes de París contra el Reims. [Imágenes del partido] Uy, fue emocionante. Pero para llegar a París menudo frío pasamos en Belgrado. Diez y tantos grados bajo cero. Ahí salvamos la eliminatoria contra el Partisán. Toma, gracias a los cuatro roscos que les habíamos regalado en San Martín.

[Su voz en off] Y así continuó desarrollándose frente al Reims la primera final victoriosa. Las emocionantes alternativas del marcador, favorables a uno y otro equipo, serían definitivamente resueltas en triunfo blanco. Cuatro a tres fue el resultado.

En la segunda Copa, el Manchester fue uno de los difíciles escollos que hubieron de salvar los madridistas camino de la final. La Fiorentina, equipo campeón de Italia, disputa a los merengues en el encuentro definitivo la posesión del segundo trofeo continental. Ganó el Real Madrid por dos a cero.

En la tercera copa, con los ya bicampeones europeos, participó también el Sevilla. El azar del sorteo les enfrentó en una de las eliminatorias. Los madrileños ganaron dolorosamente a los sevillanos.

El Atomium de la capital belga fue juez de excepción en la final de la tercera copa, y el Milán italiano la parte contraria de un pleito fallado a favor del Madrid, no sin que las equilibradas razones de los contendientes hicieran necesaria una prórroga en la vista de tan emocionante causa. Tres a dos fue el resultado.

El Madrid avanza victorioso en las distintas eliminatorias hacia la cuarta Copa. Es el Neckar Stadion de Stuttgart. Por segunda vez en la breve historia del campeonato, el Reims disputa a los españoles el encuentro decisivo. Raymond Kopa, el astro francés, juega en el Madrid frente a sus antiguos compañeros, bueno, quizá exageremos. Kopa forma con el Madrid, pero casi no juega porque anda cojeando. Con un diez y un cojito gana el Madrid por dos a cero su cuarta copa consecutiva.

En el Hampden Park de Glasgow el Madrid va a consumir la proeza difícilmente superable de conquistar por quinta vez consecutiva la Copa de Europa. Los campeones de Alemania, el Eintracht Fráncfort, son vencidos por siete a tres ante 140 mil espectadores maravillados.”

Una transformación acelerada –y satírica– de un ignorante deportivo en estrella del fútbol ocurre en el caso de Joe Krif (*Bienvenido Mister Krif*). Animado por su pasión por Susana, el hombre se inscribe en el Gran Gimnasio Petronio para hacer algo con su pésima forma física. Esta preparación intensiva seguramente le ayuda cuando finge ser un gran jugador holandés contratado por el equipo de Villanueva del Tránsito. Con poco esfuerzo –y algunos vasos de alcohol– Krif se convierte en gran estrella del pueblo y el motivo para sentirse orgulloso de sus habitantes. En las tiendas, de repente, aparecen recuerdos relacionados con el futbolista que aparece en las publicidades de los calcetines “Nueva Frontera”, del papel “Krif” o del champú “al Huevo de Oca”, para “tener los cabellos del triunfador”. Una de las cafeterías se promociona con la figura del jugador que supuestamente desayuna regularmente ahí. Cuando aparecen los representantes del Real y del Barça, dispuestos a pagar mucho por el contrato de Krif, la excitación de los aficionados locales alcanza su cénit: son capaces de recoger trocitos

de las uñas del astro y quitarle la ropa en medio de la calle. No obstante, Joe siente distancia a este tipo de adoración; al hincha interesado por sus uñas dice que se las repartirá solo si toma también los de otros miembros del equipo.

Asimismo, la formación rápida forma parte de la experiencia de Claudio transformado en Alejandro Pavlovski debido a un gran malentendido (*El Fenómeno*). En los entrenamientos y con la memorización del reglamento de la modalidad de memoria se arriesga a exponer su verdadera identidad: Claudio ni sabe chutar el balón. Lo que le salva de la desacreditación es la fama relacionada con el nombre de Pavlovski. En la preparación con otros miembros del Castellana, los jugadores intimidados con la presencia de la gran estrella imitan todos sus gestos y jugadas, sin pensar sobre su sentido. Así, para los observadores los puntapiés desviados se comentan con las exclamaciones “¡Estupendo!”, “¡Formidable!”, “¡Cómo ha engañado al portero!”, su nocaout del guardameta se evalúa de “buen toque del balón” y el gol de cabeza –o más directamente, de nariz– se ve como una solución táctica innovadora, desconocida en los clubes españoles. Los compañeros de Pavlovski/Claudio inmediatamente comienzan a practicar este toque nuevo, terminando con toda una serie de narices rotas.

En el encuentro decisivo, el protagonista no tiene otro remedio que saltar a la cancha y, de alguna manera, sobrevivir ahí. Al principio intenta educar a los jugadores sobre el comportamiento adecuado, pero rápidamente se da cuenta de que la mejor táctica en su caso es correr todo el tiempo, huyendo de los oponentes. El plan, por estúpido que parezca, surte efecto: Claudio consigue meter, accidentalmente, tres goles y dar la victoria al Castellana. La victoria está contemplada ya por el verdadero Pavlovski, recién llegado a Madrid, a quien le hace mucha gracia ver los esfuerzos del profesor de filosofía en la cancha.

La cotidianeidad futbolística no siempre parece tan fácil y sin inconvenientes. Los jugadores del Casamata FC se enfrentan tanto a las limitaciones prácticas, relacionadas con el nivel profesional, como a las restricciones económicas; los fondos del club son mínimas (*Los económicamente débiles*). Así, en un entrenamiento el técnico tiene que enseñar las jugadas básicas del lanzamiento de línea, contener las ambiciones violentas de los que ven la mejor táctica en el derrumbamiento brutal del adversario y encontrar botas nuevas para aquellos cuyos pares están completamente desechas. Por eso, para poder concentrarse en los resultados, José opta por encontrar un mecenas que apoye al club financieramente. El candidato, Javier, parece prometedor, aunque no se interesa tanto por el fútbol y no tiene una figura atlética. Al mismo tiempo, el entrenador invierte en su propia educación: quiere pasar un examen titular. No obstante, su preparación se restringe al ver los partidos desde la gradería, lo que se traduce directamente en los resultados negativos de la prueba.

Las entrevistas ofrecen buenas oportunidades de observar en la cotidianeidad de los futbolistas y la presencia en los medios de comunicación constituye una de las obligaciones de los jugadores para sus clubes. En *Historias de la radio* una breve conversación con Luis Molowny, jugador del Real Madrid, ofrece un panorama detallado de todos los aspectos que puedan interesar a los hinchas, de las impresiones del juego en el Madrid a las experiencias internacionales. Las preguntas de Gabriel navegan por temas distintos y, en comparación con la narración construida por Paz en *La Batalla del domingo* para la película, parecen superficiales, no elaboradas. Sin embargo, en contraste con la realidad cinematográfica, en el medio radiofónico cuenta la rapidez de la transferencia de informaciones, por lo que los oyentes tienen que obtener un vistazo lo más amplio posible:

Gabriel: ¿Satisfecho de jugar en el Madrid, Luis?

Luis: Mucho, ya que ha sido el único equipo que he conocido en la Primera División y me gustaría terminar mi carrera deportiva bien.

Gabriel: Muchas gracias en nombre de todos los madridistas. Dígame, ¿le da usted al balón igual con las dos piernas?

Luis: Poco, más o menos, igual, claro, mejor con la derecha que con la izquierda.

Gabriel: ¿Sí? ¿Y si tuviera que dar una patada a un amigo pesado? ¿Con qué pierna se la daría?

Luis: Hombre, pues, no cabe duda que la daría con la derecha, ya que tengo más fuerza.

Gabriel: Cualquier que sea un amigo de usted, ¿verdad? ¿Es usted partidario de las tácticas o del libre albedrío de cada jugador?

Luis: Pues, soy partidario de las tácticas, ya que a mi entreno se muestra lo contrario, pues están dando resultado, pero también soy partidario de dejar la iniciativa propia al jugador.

Gabriel: Aj, muy bien. ¿Cuántas veces ha sido usted, Luis, internacional?

Luis: He sido seis veces internacional.

Gabriel: ¿Siempre jugando de interior derecho?

Luis: No, he jugado de interior derecho y de interior izquierdo.

Gabriel: ¿Cuál fue su mejor partido internacional?

Luis: El mejor partido internacional fue en el año 1950 en los Campeonatos del Mundo de Río de Janeiro. Empatamos a 2 con Uruguay, y fue un partido, pues, bastante bonito, ya que ese año quedó Uruguay el campeón del mundo.

Un acercamiento sobre la carrera futbolística de las mujeres merece una nota por separado, pero no por su originalidad. Las amas de casa, estudiantes, esposas e hijas no tienen muchas oportunidades de decidir sobre su porvenir y situación profesional: están subordinadas a las decisiones de sus maridos, novios y padres. Si, como las jugadoras del Las Ibéricas F.C., piensan en la carrera deportiva, condicionan cada paso a la perspectiva masculina (*Las Ibéricas F.C.*). Así, en un equipo compuesto de las mujeres la persona decisiva es un hombre, el entrenador que no tiene la mejor opinión sobre sus protegidas, precisamente debido a su sexo. El mayor problema de las chicas es su forma. Los ejercicios ordenados –siempre a gritos– por

Bernardino parecen exceder sus capacidades físicas y las jugadoras se lastiman más que entrenan. Además, Luis, el futuro médico y novio de Julita, reconoce que el ejercicio del fútbol puede originar grandes perturbaciones en los organismos femeninos, lo que solo confirma la teoría sobre la inadecuación del deporte para las mujeres. La misma narración parece empadronada por *La Liga no es cosa de hombres*: la preparación física de las jugadoras no tiene mucha importancia, ocurre como si fuera por casualidad y Julián/Coqui incluso se queda dormido del aburrimiento durante un entrenamiento.

La cuestión de la formación no se refiere únicamente a los jugadores y técnicos. En *La Quiniela* y *El Hincha* se pueden observar los procedimientos para adentrarse en la modalidad, de iniciarse en el arte de la afición o en las apuestas. El aprendizaje de don Cándido se basa en sus lecturas, observaciones, cálculos y errores (*La Quiniela*). Sin un conocimiento previo del fútbol, el protagonista entra en las complejidades de la quiniela y decide educarse para llegar a la perfección: crear un modelo de apuestas ideal que le traiga beneficios económicos. En su camino está solo a causa de los celos de los colegas por sus primeros éxitos y ganancias.

La vida de Nicolás se organiza según los horarios de los juegos, los encuentros de su peña y, obviamente, las obligaciones profesionales en el banco (*El Hinchista*). No obstante, este último aspecto queda sometido a la pasión del protagonista. Nicolás no consigue controlar sus emociones en la oficina y con gran compromiso recuerda los momentos más significativos del último partido en horas de trabajo, despertando la ira de uno de los clientes que apoya al club contrario. Don Gregorio, recibido en la Madrileña gracias a la solicitud de Nicolás, tiene que jurar solemnemente su lealtad al club y a los compañeros para poder aprovechar sus actividades. Los viajes para ver al Centella se llevan a cabo a costa de las relaciones familiares. Los miembros de la peña organizan su desplazamiento no solo para ver el juego: comen y beben juntos, juegan al balompié, charlan y se ríen de la ignorancia deportiva de sus allegados. Cuando la mujer y la suegra de Nicolás llegan al estadio en Sevilla, toman un curso acelerado de las normas del fútbol para comprender las bases de su nuevo interés; sin embargo, resultan demasiado incultas como para disfrutar plenamente del fútbol como los hombres.

Los distintos caminos por los que corren las carreras futbolísticas reúnen varias experiencias, tanto positivas como negativas. Las vivencias de los jugadores al comienzo de su camino profesional confirman la importancia de buena formación, tanto física como moral (*Saeta rubia*, *Eusébio*, *a Pantera negra*), porque en la vida de un deportista no escasean los momentos difíciles (*Bola ao centro*), conflictos (*¡¡Campeones!!*) o confrontaciones ambiguas con caracteres viles (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). Unas bases sólidas permiten pisar bien el suelo sin el riesgo de perderse en las apariencias de la fama que deforman la visión de

la realidad (*Once pares de botas*, *La Batalla del domingo*). Además, la buena razón deja confrontar sin miedo los episodios esenciales de la rivalidad deportiva, como las victorias y derrotas.

8.3. La victoria

En una de las primeras escenas de la película *Bienvenido Mister Krif*, después del otro partido perdido por el Villanueva FC, se pronuncian unas palabras que enfocan todas las ideas acerca de la más soñada e idealizada de las experiencias deportivas:

Don César: No olvides, muchacho, que lo importantes no es ganar sino participar.

Rosita [hipa entre lágrimas]: ¡Es que nosotros siempre participamos y no ganamos nunca!

Temas como el gran objetivo de los debutantes, la aspiración recurrente de los veteranos, el pilar fundamental del funcionamiento de cada club, la fantasía de los hinchas y, casi siempre, la cuestión de la vida y de la muerte. El éxito tiene varias caras y la más evidente está relacionada con una dimensión puramente deportiva, es decir, los buenos resultados en la cancha. Las victorias consecutivas del Real o del Barça parecen la cosa más natural y esperada tanto por la prensa como por los hinchas. Los grandes nombres como Eusébio, Di Stéfano o Kubala prometen buenos resultados, así que son asociados automáticamente a los triunfos y evocan emociones muy intensas. Así, el tanteo sólido –9 a 0– de los portugueses sobre la famosa Furia Roja es considerado como un acontecimiento sensacional y sin precedentes, porque acontece contra la lógica y en oposición a todas las predicciones (*O Trevo de quatro folhas*). Por otro lado, Claudio –en las botas de Pavlovski– mete, accidentalmente, tres tantos en su debut que dan el triunfo final al Castellana Fútbol Club (*El Fenómeno*). Sin embargo, en vez de alegría, siente alivio: no queda completamente infamado, lo que le da esperanza al profesor de filosofía de que le dejen en paz y vuelva a su cotidianeidad segura, sin el fútbol.

Una imagen extrema del ambiente que acompaña el éxito deportivo la retrata *La Batalla del domingo* a través del guion que cuenta el debut de Di Stéfano en tierra española, todavía como jugador del Los Millonarios:

Paz [lee]: “Di Stéfano salta al campo y alcanza un triunfo indescriptible. ¡Gol, gol, gol! Delirio del público, claveles, palomas, Di Stéfano se convierte en el ídolo de España. Todos los clubs se disputan

su fichaje, pero se lo lleva el Real Madrid que lo compra a peso de oro. Di Stéfano es el héroe del gran equipo”.

En la visión americana del astro, su incorporación al equipo blanco no cambia mucho la situación. Pase lo que pase, con el nombre del futbolista se identifica siempre con la victoria. En el contexto surrealista de la historia (el ídolo está secuestrado y por arte de magia es liberado en el último momento para salvar el Real de un desastre vergonzoso en el campo) se hace incluso una excepción para dejar entrar en la cancha al jugador atrasado:

Paz [lee]: “Di Stéfano llega al estadio, se viste a toda prisa y sale con sus compañeros cuando va a empezar el segundo tiempo. Entusiasmo en el graderío. Suena el pito. Di Stéfano se hace con la pelota. Avanza. Esquiva. Regatea. Centra. ¡Gol! Jugadas extraordinarias. ¡Otro gol! ¡Otro, otro! ¡Cinco, seis! ¡La Copa para el Real Madrid! ¡Delirio, flores, palomas, salvas de artillería! ¡Apoteosis de Di Stéfano!”

La facilidad de marcar goles de Di Stéfano se traduce en los máximos resultados del club y, como se puede ver más tarde en las imágenes auténticas de la sede del Real, en la impresionante sala de los trofeos, llena de copas, medallas y escudos conmemorativos. La dedicación y la pasión de los jugadores liderados por la Saeta rubia hacen que la ficción cinematográfica creada por Paz encuentre, de alguna manera, su realización.

Los éxitos deportivos vistos desde la perspectiva de los no profesionales ganan aún más importancia. Para los directivos del Villanueva FC, la victoria contra el Villaviejo, el eterno e invencible rival, tiene un significado particular (*Bienvenido Mister Krif*). La contratación de Joe Krif promete abrir una serie muy esperada de triunfos, es decir, restituir la dignidad de toda la comunidad, representada en este caso por los futbolistas. En una situación muy similar se encuentra el nuevo entrenador del Casamata F.C., José, que cree en sus posibilidades (“Ana dice que yo conseguiré que España gane a Argentina”) y en el potencial de sus jugadores (*Los económicamente débiles*). El Casamata F.C. comienza una marcha triunfante por la tabla de la Segunda Regional, ascendiendo en pocos meses de la última posición al tercer puesto. En el momento crucial para la promoción al campeonato superior, el equipo de José tiene que enfrentarse en una cancha inhóspita tanto a un Cantalazo muy decidido como al ambiente hostil creado por los aficionados del adversario. El juego honesto gana a las provocaciones, pero tras el gol en el último minuto del partido los futbolistas del Casamata tienen que huir del pueblo, amenazados por los partidarios furiosos del Cantalazo.

Las reacciones de los hinchas a los éxitos de sus favoritos resaltan el aspecto emocional de la victoria. El señor Anastácio aún antes del encuentro del Sporting con el Oporto está

convencido del triunfo de los Leones (*O Leão da Estrela*). En las conversaciones animadas con el amigo de su hija, Filipinho, y con el vecino, el señor Comandante, el protagonista se deja llevar por la imaginación y desarrolla las visiones de un resultado positivo seguro y total; “favas contadas¹⁵⁷”, como declara. La firmeza con la que el señor Anastácio declara la superioridad del Sporting demuestra el entusiasmo incondicional en el que sus interlocutores aprueban y avivan la pasión extrema:

Filipinho: Isto é: vinha saber se o senhor Anastácio sempre vai ao Porto...

Anastácio: Pois vou...

Filipinho: Assistir à grande vitória, à nossa vitória!

Sr. Anastácio: À nossa, diz muito bem. Não são menos de cinco a zero.

Filipinho: Seis! Vai ser uma cabazada!

Anastácio: Isso é que é, hein?! O seu Filipinho, eu até... [...] Se os leões ganhassem, seu Filipinho... [...] Se os leões ganham, sente-se, se ganham, perco a cabeça e faço uma daquelas coisas que costumo fazer quando sei o que faço. Ai, senhor Filipinho, amanhã vai ser um grande dia.

[...]

Sr. Anastácio: E assim vão ser oito a zero.

Filipinho: A zero? A dois zeros! [...]

Sr. Anastácio: Ah, seu Filipinho, vai ser um grande jogo! [...] Eu até parece que já os estou a ver: a bola é posta em jogo... os nossos avançam como leões...¹⁵⁸

En las gradas, el protagonista llama la atención con sus reacciones vívidas y ruidosas. El hombre no tiene miedo ni de burlarse de los errores de los jugadores del Oporto en la presencia de los aficionados de los ‘Dragones’, ni de expresar en voz alta su satisfacción por la victoria del Sporting.

La importancia del triunfo para las masas de aficionados está contada por la narradora de *Once pares de botas*. Para gran parte de los hinchas, el tradicional partido del domingo es un momento para evadirse de la cotidianidad, y cada éxito del equipo preferido alarga un poco

¹⁵⁷ “Habas contadas”.

¹⁵⁸ Filipinho: Es esto: venía a saber si el señor Anastácio siempre va a Oporto...

Anastácio: Pues voy...

Filipinho: ¡Asistir a la grande victoria, a nuestra victoria!

Anastácio: A nuestra, dice muy bien. No son menos de cinco a cero.

Filipinho: ¡Seis! ¡Va a ser una goleada!

Anastácio: ¡¿Eso es lo que es, eh?! Mi Filipinho, yo incluso... [...] Si los leones ganaran, mi Filipinho... [...] Si los leones ganan, siéntese, si ganan, perderé la cabeza y haré una de aquellas cosas que suelo hacer cuando sé lo que hago. Ay, señor Filipinho, mañana va a ser un día grande.

[...]

Sr. Anastácio: Y así van a ser ocho a cero.

Filipinho: ¿A cero? ¡A dos ceros! [...]

Sr. Anastácio: Ay, mi Filipinho, va a ser un gran partido! [...] A mí me parece que ya los estoy viendo: el balón está puesto en juego... los nuestros avanzan como leones...

estos momentos felices. El ritmo regular de los partidos mantiene la esperanza por toda la semana laboral:

“La batalla ha terminado, es el momento de entonar la marcha triunfal. La ciudad es de los hinchas, ahí los tienen, tan eufóricos como si realmente hubiesen marcado ellos el gol de la victoria. Verdad es que todos necesitamos algo en que invertir nuestras reservas de energía y de ilusión. Tal vez algunos os preguntéis ¿y ahora qué? Sí, mañana, lo de siempre, volver a la oficina y preocuparse por los zapatos del niño. Pero, baja, ¿quién piensa en eso? Los jugadores estarán pronto de vuelta y habrá que echarse de nuevo a la caña.”

Acompañar al equipo preferido en los encuentros importantes para ver su triunfo es un valor en sí mismo, y lo saben muy bien también Sebastián de *Furia Española* y Nicolás de *El Hincha*. En nombre del éxito los personajes son capaces de consagrar tanto su vida familiar como profesional. Sebastián elude su propia boda (y el parto de su hijo) para encontrarse, como siempre, en el graderío. Por su parte, para ser testigo de la victoria del La Centenilla en Sevilla, Nicolás pone en peligro su matrimonio y su posición profesional.

El triunfo deportivo puede traer a los hinchas algunos beneficios financieros, como acontece en el caso de los quinielistas. Para Jenaro (*Jenaro, el de los 14*), Elisa (*Vuelve San Valentín*) y don Cándido (*La Quiniela*) este doble éxito, tanto futbolístico como personal, les toma completamente desprevenidos. Aunque el dinero ofrezca nuevas posibilidades y cambios en sus vidas, en el horizonte aparecen problemas. Los estafadores, aduladores o las propias debilidades de los apostantes (el entretenimiento inocente de don Cándido de rellenar los boletines se convierte en un hábito nocivo) dificultan la adaptación a la situación nueva y amenazan el final feliz. El éxito exige el doble de atención por parte de los quinielistas para que verdaderamente puedan aprovechar su suerte.

Finalmente, la victoria futbolística no tiene que significar solamente un triunfo en la cancha. En *Historias de la radio* el balompié aparece, entre otros, en forma de la última pregunta del concurso, supuestamente (y deliberadamente, según los organizadores del certamen) demasiado difícil para un viejo maestro de pueblo. No obstante, los oyentes con sorpresa constatan que el participante conoce muy bien la respuesta gracias a su experiencia deportiva juvenil y a sus logros.

Un aspecto emotivo a la interpretación de la victoria futbolística lo añaden las mujeres. Para las protagonistas de *Las Ibéricas F.C.* cada éxito, desde la superación de las limitaciones morales relacionadas con el vestuario hasta los buenos resultados en la cancha, significa la consolidación de la actividad femenina como normal y la realización de sus sueños. Por eso,

las jugadoras están dispuestas a soportar comentarios maliciosos y sexistas: la posibilidad de autorrealización a través del deporte –con varias motivaciones– es una victoria en sí mismo. En el caso de Isabel de *Las Chicas de la Cruz Roja*, su percepción del deporte y del triunfo es todavía muy tradicionalista. La chica finge su desinterés completo por León, pero con gran expectación sigue a solas la relación radiofónica del juego. Cruza los dedos por el éxito de su club porque sabe que es el único objetivo de él, y todo lo que le hace feliz se torna también en prioridad de la chica.

El motivo de la victoria desde una perspectiva infantil se perfila como muy interesante. En *Saeta rubia* los esfuerzos deportivos de Di Stéfano y del Real Madrid se concretan en la formación futbolística de un grupo de golfillos. Para los profesionales, el triunfo en la cancha equivale a una obligación laboral, casi sin reflexión o sentimientos, lo que, obviamente, no excluye la seriedad y el entusiasmo propios de un madridista orgulloso. En el caso de los chicos, que solamente gracias al astro merengue comienzan a entender el sentido de la cooperación y del empeño en una meta común, cada tipo de logro –desde un ejercicio realizado correctamente hasta un gol marcado en un partido con un adversario formal– constituye una pequeña victoria, también al nivel personal.

El éxito parece estar fuera del área de intereses de los alumnos del Gran Colegio Ferrán (*El sistema Pelegrín*). Los chicos son indiferentes a los matices técnicos del deporte, no se preocupan mucho con la puntuación de los partidos. Sin embargo, sus padres adoptan la postura contraria. Para ellos, el triunfo es una cuestión de honor y harán todo para demostrar su punto de vista, incluso a costa de la serenidad infantil.

Otro ámbito muy significativo de la victoria es el relativo a los logros personales. Son, en gran parte, consecuencias de los buenos resultados deportivos o historias sincrónicas a los temas deportivos. El balompié, exigiendo regularidad y trabajo duro, ayuda a ordenar varios asuntos, no solo en la cancha. En la vida privada, gracias al fútbol, la gente consigue distraer la atención de los problemas o incluso superar algunas dificultades. Luis Rubio se sumerge en el trabajo “para volver a vivir” tras un pasado marcado por un drama familiar (*Volver a vivir*). El triunfo final confirma su valor como entrenador, a pesar del ambiente hostil de los directivos, y restituye la fe en sus propias habilidades. Ante el protagonista se abren nuevos caminos de desarrollo y, ante todo, a su vida vuelve el sosiego.

En una situación muy parecida se encuentran Julio después del accidente que le da de baja de la lista de los jugadores del Real Madrid (*La Vida sigue igual*), Zé António, enfrentado a sus problemas de salud (*Bola ao centro*) y Eduardo, joven debutante involucrado en una controversia entre dos clubes (*¡¡Campeones!!*). La experiencia deportiva ha formado

fuertemente al primer protagonista, por lo que, aunque al principio tenga problemas con la aceptación de la situación, con nuevas fuerzas acepta el reto de cambiar totalmente su vida en la que reinaba el balompié. El fútbol tiene que ceder el paso a la música, y de esta prueba de carácter el hombre sale como ganador. El final de la historia de Zé António también se relaciona con la necesidad de abandonar el deporte, debido a una enfermedad grave, pero no solo. Además del fútbol, el protagonista renuncia a un estilo de vida tentador y glamuroso, más nocivo para las relaciones con la gente y para su conciencia. Así, de una batalla tanto física como espiritual Zé António sale victorioso, salvando su salud, vínculos familiares y el verdadero amor. Finalmente, un Eduardo injustamente acusado e humillado, obtiene la única posibilidad de demostrar su inocencia y preocupación por el bien del club. Gracias a su dedicación en el partido final del Campeonato de Transportes el Volador consigue recuperar las pérdidas iniciales. El protagonista observa el triunfo 3 a 2 desde fuera del campo: se lesiona e incluso pierde conciencia. La victoria y el título ganado le devuelven el buen nombre. Al mismo tiempo, para los directivos del club, el éxito se traduce directamente en más compromiso laboral por parte de los mecánicos que se identifican plenamente con su lugar de trabajo.

Simultáneamente a los enfrentamientos del Real Madrid en la Liga, los espectadores de *Tres de la Cruz Roja* observan las transformaciones exitosas de los caracteres difíciles de Pepe, Jacinto y Manolo. El voluntariado relega al segundo plano al fútbol: los protagonistas maduran con sus responsabilidades y descubren, sorprendidos, que estas pueden traerles aún más satisfacción y alegría que los goles de Puskas. Este cambio es el más espectacular en el caso de Pepe. El que por más tiempo se opone al servicio altruista, se convierte en un héroe que, sin pensar, salta al fuego para salvar las vidas atrapadas por un incendio en el orfanato. El sacrificio queda recompensado por el reconocimiento oficial del capitán de la Cruz Roja y por el orgullo de la novia del chico.

El aspecto de la victoria moral caracteriza la historia de Kubala (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*). El rechazo del sistema comunista trunca su carrera en Hungría y le obliga a construir de nuevo, paso a paso, su posición en el mundo futbolístico fuera de la patria. Los enemigos políticos –personificados por el comisario Yanos– persiguen al jugador también en el extranjero, impidiendo, entre otros, los contactos con la familia. No obstante, la recepción cálida por parte de los españoles y de los directivos del Barça (el club toma la responsabilidad de todos los aspectos de la reubicación del jugador y de la reunión de sus parientes), hacen que, al final, el futbolista salga ganador en el duelo con los comunistas.

En un vencedor moral se convierte también Ignacio Ariza (*Once pares de botas*). El chico descubre un escándalo de corrupción en el que está implicado el líder de su equipo.

Ignacio decide “eliminar” a Mario del juego para impedir la venta del partido: el jugador lesionado tiene que someterse a una intervención cirujana para no perder la vista. Ninguno de los dos revela la verdad sobre la situación, por lo que Ignacio se queda solo con la etiqueta de un tipo violento. En el club los futbolistas temen jugar con él, Laura le abandona y los hinchas en las gradas manifiestan su antipatía con pitos. Solo la confianza de don Roque salva al protagonista de la renuncia al deporte y le saca de una profunda crisis psíquica. Los remordimientos de Mario y su confesión sobre los motivos de Ignacio provocan que este último gane respeto y admiración tanto en el Hispania como entre los aficionados.

Sin embargo, el precio del éxito es muy alto. La victoria puede tener sus sombras y los ases del fútbol perciben la complejidad de esta realidad desde los primeros momentos en el campo de juego. La madre de Eusébio, en la víspera de la salida del hijo a Lisboa, se preocupa con la influencia cuestionable de los triunfos que “às vezes mudam as pessoas¹⁵⁹”, provocando que “algumas até se esquecem da terra em que nasceram¹⁶⁰” (*Eusébio, a Pantera negra*). Obviamente, la buena educación obtenida en casa motiva al protagonista a que acepte sus logros con humildad y modestia, sea la Copa de Europa ganada por 5 a 3 al Real Madrid o el Trofeo Carranza, “uma das maiores alegrias da minha vida¹⁶¹”, primer premio conseguido después de la larga recuperación del jugador, que “serviu para que os meus admiradores e a ‘massa associativa’ voltassem a ter confiança em mim [...], um grande alcance para que eu me esforçasse mais, sempre mais¹⁶²”. Conociendo de primera mano todos los matices de la popularidad, el futbolista considera su obligación luchar por las victorias del club, ante cualquier obstáculo posible: “sinceramente lamento [...] não voltar a ter de novo vinte anos para continuar a colher novos triunfos para o glorioso Benfica e para Portugal!¹⁶³”. Los aspectos negativos de la fama –la otra cara del éxito deportivo– no le desaniman, aunque definitivamente dificultan su vida que

“é cheia de sacrifícios. Eu fiz tudo pelo futebol. Ao lar, à família, aos amigos, às distrações, tudo é abandonado pelo futebol. [...] amanhã o público entusiasmado por outros valores que vão aparecendo esquece os seus ídolos. A popularidade de que desfrutamos é efémera. Efémera demais para que nós deixemos taludar pela vaidade¹⁶⁴”.

¹⁵⁹ “a veces cambian a las personas”.

¹⁶⁰ “algunos incluso se olvidan de la tierra en la que han nacido”.

¹⁶¹ “una de las mayores alegrías de mi vida”.

¹⁶² “sirvió para que mis admiradores y la ‘masa asociativa’ volvieran a tener confianza en mí [...], un gran alcance para que yo me esforzara más, siempre más”.

¹⁶³ “¡sinceramente lamento [...] no volver a tener de nuevo veinte años para continuar recogiendo nuevos triunfos para el glorioso Benfica y para Portugal!”

¹⁶⁴ “Está llena de sacrificios. Yo hice todo para el fútbol. La casa, la familia, los amigos, las distracciones, lo he abandonado todo por el fútbol. [...] mañana el público entusiasmado por otros valores que van apareciendo, se

Es una observación sorprendente y amarga, pero bastante realista. En el fútbol, las victorias y derrotas forman un ciclo natural de altibajos. Un éxito dudoso puede resultar la otra cara de una pérdida tremenda, tanto deportiva como personal, y el arte de equilibrar estos dos aspectos parece muy atractivo para el cine.

8.4. La derrota

La pérdida, siendo la otra cara de la victoria, parece decir menos a la inspiración. Los equipos vencidos suelen desaparecer en la sombra de los vencedores, cuya óptica se pone en el primer plano. Los aficionados en silencio rechazan todas las oportunidades no aprovechadas, goles anulados, expulsiones y cartulinas más o menos injustas (*La Batalla del domingo*). Su pasividad, al mismo tiempo, equivale al entusiasmo incontrolable de los hinchas del lado ganador, deslumbrados con el resultado de sus ídolos (*O Leão da Estrela*). Los análisis minuciosos de los errores cometidos suelen ocurrir fuera de la pantalla: los espectadores raramente consiguen conocer las verdaderas causas de los problemas en la cancha (*Los económicamente débiles*) porque la perspectiva principal está dominada por las soluciones; en el horizonte se encuentra ya el nuevo objetivo, la victoria, por supuesto (*Bienvenido Mister Krif*). La misma perspectiva está adoptada por los quinielistas: Don Cándido, sorprendido por sus primeros fracasos, aún con más determinación se dedica a las apuestas deportivas para corregir sus previsiones supuestamente erradas (*La Quiniela*).

Tal y como sucede en el caso del triunfo, en las películas analizadas se distinguen las historias orientadas hacia la dimensión puramente deportiva y las que emplean el motivo de la pérdida para comentar las debilidades del carácter humano. *La Batalla del domingo* discute ambos ángulos, con cierto matiz de ironía y humor, debido a la forma directa de expresarse que tiene Paz. Si los comentarios dedicados a Di Stéfano abordan el aspecto futbolístico de la derrota, el jugador aparece siempre en el plano de una dedicación máxima ante los diferentes escollos. Sus esfuerzos por salvar el resultado encubren los tropezones del equipo: “un hito histórico en la fama de Di Stéfano, el gol de tacón, [...] traemos a cuento para endulzar su tristeza por la segunda derrota en una final de la Copa frente a los Atlético’s”. El mismo futbolista recuerda las oportunidades perdidas, aunque siempre se le consuele con otros triunfos del Real:

olvida de sus ídolos. La popularidad de la que disfrutamos es efímera. Demasiado efímera para que nos dejemos inclinar por la vanidad”.

Di Stéfano: Cinco veces campeones de Europa y ni una de España.
Paz: Consuélese con los otros éxitos que ha logrado.
Di Stéfano: ¡Qué remedio!

Después de la final de la Copa de Europa en Ámsterdam, sorprendentemente perdida con el Benfica, los amigos del astro blanco se sienten muy abatidos. Los intentos de encontrar buenas explicaciones de la derrota apuntan incluso al exceso de galardones ya recogidos, antes tan fácilmente invocados. En la búsqueda de la razón del fracaso, está acertada observación de la guionista sobre la naturaleza del deporte pasa casi desapercibida:

Paz: Nos hemos quedado como si nos hubieran dado una matazón.
Cayetano: Lo teníamos en la mano, dos a cero. ¡Empezar ganando y perder!
Paz: El deporte es así.
Doña Aurorita: Eran demasiadas copas y se nos han subido a la cabeza. Alguna vez hay que perder.
Cayetano: Por lo menos no había leña, ¿eh? ¿Don Paco?
Doña Aurorita: Los holandeses son muy tranquilos. Ellos, con sus tulipanes, ya tienen bastante.
Don Paco: Como los portugueses que estaban en el campo nos cogían un poco retirados...

Siendo un caso excepcional en la trayectoria del Real, la derrota suscita muchas emociones entre los simpatizantes de Di Stéfano. Para los que han conseguido acostumbrarse a los resultados mediocres, a los tantos perdidos y a los últimos puestos en los campeonatos, cada juego derrotado motiva aún más a no tirar la toalla y encontrar una solución eficaz a un problema tan urgente. Los directivos del Villanueva, tras el descalabro de cero a siete, deciden romper definitivamente el círculo vicioso de humillaciones en la cancha y apostar todo por un delantero centro extranjero (*Bienvenido Mister Krif*). La inversión arriesgada parece un fiasco a causa de la falsa identidad del supuesto *crack*, pero un milagroso descubrimiento del talento oculto de Joe salva el club de la descalificación total (el jugador consigue meter goles después de unos buenos tragos de alcohol). Pepe y Paco de *Los económicamente débiles*, tras analizar la situación pésima del Casamata en Segunda Regional, presentan a los directivos una lista de necesidades básicas indispensables –y consideradas extravagantes– para proporcionar a sus jugadores un buen arranque. Los empeños del técnico no traen resultados inmediatos. Durante la primera concentración del equipo, ante un partido con el líder de la tabla, el River Jarama, los jugadores pernoctan en una bodega. Los chicos no pierden la oportunidad de probar el vino, la degustación acaba por la mañana y, en consecuencia, el Casamata sufre una verdadera debacle, catorce a cero.

Las películas como *El sistema Pelegrín* y *Saeta rubia* adoptan la doble perspectiva de adultos y niños para hablar de la pérdida. Es una visión interesante porque contrasta puntos de vista distintos, extremos, que en algún momento oscilan de una faceta alegre, crédula e infantil a un enfoque serio, individualista y guerrero. La causa de tal transformación será la experiencia vital que, al final de cuentas, reconoce las reglas de juego duras también fuera de la cancha. El contraste más grande es visible en la rivalidad entre las escuelas de *El sistema Pelegrín*. Héctor tiene que enfrentarse a un padre disgustado con las derrotas continuas del equipo de su hijo. El chico jugando con sus amigos parece completamente inconsciente de la gravedad de la situación, en la que decide interceder su progenitor. Los sucesos en el campo, a ojos del padre, deberían ser la extensión de la filosofía vital de un vencedor determinado; de no ser así, se desperdicia todo el esfuerzo educativo:

Padre: ¿Quién ha ganado este partido?

Héctor: El equipo A, caballero.

Un padre [indignado]: ¿Otra vez el equipo A?

Héctor: ¿Cómo *otra vez*?

Un padre: El equipo B pierde todos los días, no puede ser esto. Perder siempre desmoraliza a los niños, les priva de toda confianza en el éxito. Yo labré mi fortuna porque nunca dudé de que la conseguiría. Mi hijo ha de ser como yo. ¡Es preciso que crea firmemente que, en todos los órdenes de la vida, si chuta, hará gol!

Un enfoque tan realista priva a la infancia de su derecho al aprendizaje de los errores. Con mucha más naturalidad trata de este asunto la película sobre Di Stéfano. En la preparación de los chicos se pueden encontrar los mismos elementos que en los entrenamientos del Real Madrid: concentración en el objetivo (es decir, en la victoria), precisión, paciencia. La derrota permanece en un segundísimo plano, pero no está demonizada como en *El sistema Pelegrín*; es uno de los aspectos menos agradables del deporte, que tiene que ser aceptado.

La perspectiva de los hinchas añade una dimensión de desproporción a la imagen de la derrota. Obviamente, nadie desea que su equipo cometa errores o pierda encuentros. No obstante, el fracaso no existe en la realidad idealizada de los aficionados. Con el primer silbato del árbitro, “el hincha la lanzado su grito de guerra. Se han roto las hostilidades. Ahora, ¡a vencer! Sí, amigos, a vencer, porque un verdadero hincha incluso en la derrota de los suyos ve... un triunfo moral”, declara la narradora de *Once pares de botas*. Sebastián de *Furia Española*, Nicolás de *El Hincha*, el señor Anastácio de *O Leão da Estrela* o el bando de amigos de *Tres de la Cruz Roja* siguen con atención todos los partidos de sus equipos para asistir a las victorias, nunca a las pérdidas. Cuando el Centella pierde con La Unión, Nicolás está “muerto

de indignación” y culpa al árbitro, seguramente pagado por los oponentes. Su mal humor crece al ver la alegría de su hija, partidaria del club vencedor: furioso, la envía a la cama a la hora de almorzar, amenazando con desheredarla.

El apoyo desproporcionado a los ídolos no se limita a la animación en las gradas. El objetivo de los hinchas es secundar en los momentos difíciles, crear el mejor ambiente posible para descartar el riesgo de la derrota, incluso si esto significa enfrentarse a los aficionados del equipo contrario, porque “el hincha no traga que su equipo pierda”, como repara el limpiabotas Pepe en *La Batalla del domingo*. Así, don Paco regularmente tiene que defender el honor de doña Aurorita que reacciona con mucha emoción a cada situación en la cancha:

Doña Aurorita: Mira, no me echas la culpa como siempre. Lo que yo dije de Colombia no era como para ponerse así. En cambio, lo que él me dijo, vamos, eso yo no lo he oído decir a una señora ni en el fútbol. Además, cuando yo te animé a que lo pegaras, yo no contaba con que se había venido de Bogotá con sus dos hermanos mayores.

Don Paco: Podías haber pensado que un viaje tan largo no se hace solo.

Las reacciones vivaces destacan también al señor Anastácio, a quien en las gradas no le importa la proximidad de los aficionados del Oporto. Sus gritos, cantos y comentarios siempre ponen el Sporting en la posición de los vencedores, y contrastan con el silencio convincente del señor Barata después de la derrota de los ‘Dragones’. En otro plano, Pepe de *Tres de la Cruz Roja* declara su presencia en el estadio como indispensable para la efectividad del Real. Su intervención heroica –y claramente imaginada– a Puskas salva la salud del jugador y, en efecto, el resultado final de los merengues:

Pepe: Y menos mal que estaba yo ahí. Si no, se pierde el partido.

El padre de Luisa: ¿Tan grave era la lesión?

Pepe: Fisura doble de menisco, con peligro de peritonitis.

Lolo: ¿Y quién era el jugador?

Pepe: Puskas. Pancho para los amigos. Cuando le estaba curando, me decía, saltándosele de las lágrimas: “Pepe, si no es por ti, te lo advierto, yo cojo toda la vida”.

El padre de Luisa: ¿Y le curaste?

Pepe: En diez minutos. Salió y metió cinco goles.

Lolo: Tío, se quedaron 3 a 1.

Pepe: Porque le anularon dos, chivato.

Las derrotas deportivas frecuentemente dan inicio a tramas dramáticas que concluyen con victorias personales. Estos son los fundamentos de las historias de Luis Rubio (*Volver a vivir*) y de Zé António (*Bola ao centro*). Luis vuelve al fútbol después de una pausa muy larga

y comienza su etapa de entrenador por una derrota. El primer revés no le desmotiva: el hombre asegura a sus jugadores que el resultado final es una cuestión de más práctica y de mejor conocimiento de todos los miembros del equipo. Las derrotas continúan, a pesar de la confianza de Luis en el camino elegido y en sus posibilidades, pero tras algún tiempo llega la primera victoria, recibida con gran entusiasmo por todo el club. Al mismo tiempo, la nueva relación amorosa del protagonista hace que su vida privada dé un vuelco. María exige más y más de él, lo que finalmente se manifiesta en la pérdida de concentración en el trabajo: el equipo vuelve a perder en el campo. Esta ducha fría –el juego “mal planteado, mal preparado y jugado sin cabeza”– desmorona el capital profesional de Luis, tan laboriosamente construido. El entrenador, apartado del equipo, tiene que expiar sus penas. La victoria final, tras dos tantos perdidos, limpia su nombre profesional y, de alguna manera, cierra otra etapa difícil de su vida.

Aún más teatral resulta la historia de Zé Antônio. El chico, contra la voluntad de sus padres, comienza una carrera de futbolista profesional, lo que le aleja de sus allegados. Con la profundización del conflicto familiar, el protagonista se torna cada vez más dependiente de sus nuevas amistades del mundo futbolístico, no tan sinceras como pueda parecer. Con el paso del tiempo, los problemas de salud drásticamente disminuyen la forma de Zé Antônio; el jugador no sabe qué le pasa, porque los resultados de sus últimos tests médicos fueron mantenidos en secreto. También su vida privada comienza a parecerse a un plano inclinado. Confrontada con una visión real de la pérdida de los privilegios de la vida cómoda, Maria Leonor sin rodeos apunta las debilidades de su novio sin rodeos:

Maria Leonor: Já no último domingo [...] foste inferior. Poucos repararam nisso, mas eu notei-o. Já não corriás com a mesma ligeireza, a bola pesava-te...

Zé Antônio: É verdade, sim. Queria dominá-la e fugia-me: queria passa-la e parecia que lhe tinham posto chumbo. E a pontada cravou-se-me no peito como um punhal¹⁶⁵.

La prensa y los aficionados reparan rápidamente en la crisis de su favorito. Las conclusiones son alarmantes: “Zé Antônio está a perder a sua forma?¹⁶⁶”, preguntan con preocupación los titulares. Los hinchas llegan a llamarle “a vergonha da União¹⁶⁷”. Se anuncia el “declínio¹⁶⁸” del futbolista, sin muchas esperanzas en una mejora:

¹⁶⁵ Maria Leonor: Ya el último domingo [...] has sido inferior. Pocos han reparado en esto, pero yo sí. No corrías ya con la misma ligereza, el balón te pesaba...

Zé Antônio: Es verdad, sí. Quería dominarla y me huía: quería passarla y parecía que le habían puesto plomo. Y el golpe me ha batido en el pecho como un puñal.

¹⁶⁶ ¿Zé Antônio está perdiendo su forma?”

¹⁶⁷ „la vergüenza de la Unión”.

¹⁶⁸ „Declive”.

“Zé António, o popular jogador do União Oriental, que há pouco tempo ainda era o maior ídolo dos nossos campos de futebol, parece ter entrado agora num período de declínio, mercê de vários factores. Há já algum tempo que se está notando o fracassar progressivo deste atleta, que soube elevar bem alto o nome do futebol nacional.

Não sabemos bem que se passa com Zé António. O certo é que esta sua exibição com o Desportivo de Portugal por 4-0 nos deixou dele a pior impressão.

[...]

Custa-nos, no entanto, a crer o que dizem os médicos, os dirigentes clubistas, o público em geral.

Será efetivamente possível que Zé António, o mago da bola, esteja em declínio?...¹⁶⁹”

El hombre se siente cada vez más abatido y otros golpes –la muerte de la madre, conflictos en el club– no se dejan esperar. El dinero se acaba, los vicios progresan, la salud se deteriora y el círculo de amigos se desvanece; como concluye uno de los periodistas, “a bola é redonda e a vida é bicuda¹⁷⁰”. Zé António comienza a arrepentirse de sus errores, admite que “nunca sabemos o dia de amanhã [...]. Foi o diabo ter saído da Garagem¹⁷¹”. Estas experiencias extremas y el dramático partido final constituyen un punto límite en la vida del jugador: el fracaso ofrece una oportunidad para dar un primer paso hacia la renovación de la existencia. De la derrota tanto profesional como personal nace un éxito: las relaciones familiares se normalizan, del apoyo de Lena Maria surge el verdadero amor y la carrera deportiva se reemplaza con un trabajo honesto en los ferrocarriles.

Los ejemplos mencionados aprovechan el aspecto moral o personal, al igual que en el caso de las historias sobre las victorias privadas. Luis y Zé António fallan, pero a fin de cuentas triunfan desde el punto de vista ético, de acuerdo con su conciencia. En otras películas, el protagonista de *Muerte al amanecer*, un policía desilusionado, frecuentemente vuelve al daño que ha abortado su carrera deportiva prometedora. Su forma física condiciona su puesto de trabajo y cualquier indisposición puede significar una degradación insoportable: “hace algunas semanas hubo un partido amistoso. Me caí y volvió a dolerme. Ahora ya veis, no puedo correr ni 50 metros. Por favor, no digas nada. Me destinarían a las oficinas”. Eusébio, enfrentado a

¹⁶⁹ “Zé António, el jugador popular de la Unión Oriental, que, hace poco tiempo, todavía era el mayor ídolo de nuestros campos de fútbol, parece haber entrado ahora en un período de decadencia, merced de varios factores. Hace ya algún tiempo que se está notando el declive progresivo de este deportista, que supo elevar bien alto el nombre del fútbol nacional.

No sabemos bien lo que se pasa con Zé António. Lo cierto es que su exhibición con el Deportivo de Portugal por 4-0 nos ha dejado la peor impresión de él.

[...]

Nos cuesta, sin embargo, creer en lo que dicen los médicos, los dirigentes del club, el público en general.

¿Será efectivamente posible que Zé António, el mago del balón, esté en declive?...”

¹⁷⁰ “el balón es redondo y la vida es picuda”.

¹⁷¹ “nunca sabemos el día de mañana [...] Fue del diablo salir del Garaje.”

una lesión grave, siente miedo y decepción, porque en su sistema de valores la incapacidad de reaccionar equivale a la rendición, no digna de un jugador leal a su club (*Eusébio, a Pantera negra*):

Eusébio: Nunca mais voltarei a jogar neste campo onde vivi tantas tardes de glória, e somente virei aqui como simples espectador...

Flora: Não digas patéticos... Tens que ter paciência. Sabes o que disse o médico... Que levarás algum tempo a recuperar, mas que voltarás a ser o mesmo de sempre.

Eusébio: Tenho um medo horrível de ficar inutilizado para toda a vida e não poder continuar a dar a minha ajuda ao nosso Benfica.

Flora: Não penses nisso e tem coragem¹⁷².

Entre todos los retratos no faltan los modelos de comportamientos que acaban con una derrota personal, entendida como castigo por los errores cometidos. Así, se estigmatizan las actitudes o características consideradas nocivas, en contra de las normas popularmente aceptadas, como la corrupción, la envidia o la vanidad. Al mismo tiempo, a estas actitudes negativas se les opone los caracteres nobles, hasta el momento incluso marginados o menospreciados. Mario Valero, el as del Hispania, acepta un soborno por la derrota de su equipo con un rival menos laureado en Málaga; en consecuencia, pierde su posición en el club y el afecto de los medios y de la afición (*Once pares de botas*). Ignacio, quien descubre la estafa y hace todo lo posible para evitar la desacreditación en la cancha, asume el cargo del líder en recompensa a su dedicación y honestidad.

El orgullo ofendido motiva a Julio que recurre a un engaño para hacer posible la expulsión de Eduardo del Volador; al primer guardameta del equipo no le gusta la crítica acertada del joven (*¡¡Campeones!!*). No obstante, la falsificación de la firma del portero debutante sale rápidamente a la luz y se descubre al culpable. Eduardo recibe la oportunidad de confirmar su honestidad, mientras que Julio tiene que enfrentarse a la verdad sobre su adicción del alcohol que ha provocado su decadencia.

Por otro lado, la historia de Carlos demuestra la fuerza interna que posibilita la transformación de la derrota profesional –el fin de la carrera debido a los problemas de salud– en un nuevo capítulo de la vida (*El Ángel está en la cumbre*). Un aspecto importante que

¹⁷² Eusébio: Nunca más volveré a jugar en este campo donde he vivido tantas tardes de gloria, y solamente vendré aquí como espectador simple...

Flora: No digas tonterías... Tienes que tener paciencia. Sabes lo que ha dicho el médico... Que llevarás algún tiempo a recuperar, pero que volverás a ser el mismo de siempre.

Eusébio: Tengo un miedo terrible de quedarme inútil por toda la vida y no poder continuar a dar mi ayuda al nuestro Benfica.

Flora: No pienses en esto y ten coraje.

consolida esta interpretación es el contraste del personaje con un protagonista moralmente corrupto, Arturo. Con el renacimiento del deportista profundiza la degeneración del tahúr; en la victoria personal de Carlos se evidencia el fracaso de su oponente cuyo declive, tanto moral como médico, constituye un modelo inteligible de comportamiento de un antihéroe.

Entre las historias similares, la que despierta más emociones es la crónica del fallo grave de Pedrín, uno de los jugadores del Real Madrid, que, a pesar de la mano tendida del mismo Di Stéfano, desperdicia su talento y la carrera (*La Batalla del domingo*). El astro, alarmado por la mujer de Pedrín sobre la relación de éste con la cantante Irma del Plata, intenta advertirle al joven de su irresponsabilidad; sabe que está “jugando el traspaso y mucha plata, y el porvenir”. No obstante, la vanidad y el amor ciego despojan a Pedrín de un pensamiento lógico. Al hombre no le importa su mujer, está centrado en sí mismo y en lo que está pasando ahora mismo:

“si he llegado a lo que he llegado, no voy a sacrificarme. ¡Quiero vivir y divertirme! Tengo todo lo que no he tenido nunca, más de lo que había soñado, y soy joven. Quería llegar para esto. ¿Afición? El balón no me vuelve loco, en la verdad. Pero te da más que un pico y una pala.”

El protagonista ignora los avisos de Di Stéfano. Sus obligaciones hacia el club no le interesan, está dispuesto a jugar sin preparación, solo para cobrar el sueldo de acuerdo con el contrato y después, aprovecharlo bien en un restaurante o en un club; quiere aprovechar su vida hasta el último momento. Se considera resistente a todo, no le suelen preocupar las consecuencias hipotéticas del desprecio del estilo de vida saludable, crucial para cualquier deportista. Pedrín, al contrario, va de fiesta, bebe alcohol, pasa las noches en blanco. No le impresiona el hecho de que tras una noche sin dormir tiene que jugar al más alto nivel, quiere arriesgar: “¡Estoy mejor que nunca! Mañana, a jugar como un león. Y los italianos... ¡Taca taca!”. No sorprende que la suerte le abandone en el momento clave del partido. Así lo relaciona el locutor de la radio:

“Señores, ¡qué ocasión ha perdido Pedrín! El gol del empate servido en bandeja. El público se impacienta con Pedrín por su desafortunada intervención en esta tarde. Ahora parece que Pedrín quiere desquitarse, se hace con la pelota y avanza, sigue avanzando ante la entrada del interior izquierda, rueda espectacular, vientre por el césped. El interior pasa... Un momento, señores, el árbitro ha suspendido el juego porque parece que lo de Pedrín no es una simple caída. Pedrín ha quedado inmóvil. Sus compañeros acuden a socorrerlo. Continúa detenido el juego. Pedrín hace ostensibles gestos de dolor. Definitivamente, es retirado del terreno del juego.”

Obligado a abandonar la cancha, el hombre sella el fin de su carrera y, en consecuencia, una derrota muy amarga en el campo profesional, porque viene dictada por su propia arrogancia. Desde una perspectiva moral, el comportamiento del joven se opone al ideal cristalino de Di Stéfano, tan decidido para salvar al compañero perdido y su vida familiar. Como admite doña Aurorita, el astro merengue “se llevó un gran disgusto con lo de Pedrín”, pero sin monsergas se dedicó a ayudar al lesionado. Una vez más, la honestidad resulta ser una característica determinante de los vencedores, y su falta condena a rendirse en relación a los verdaderos valores en la vida.

8.5. La lucha y la rivalidad

La lucha y la rivalidad en el campo –y muchas veces fuera de él– parecen características complementarias. La competencia abierta y disimulada entre los jugadores de equipos rivales (*Los económicamente débiles*) o compañeros de la misma plantilla (*¡¡Campeones!!*, *Once pares de botas*), incluso amigos (*La Batalla del domingo*), nace siempre a la sombra de un gran esfuerzo, tanto físico, enfocado en la superación de las limitaciones del cuerpo, como psíquico, determinado por la frecuente subordinación de la vida privada a los requisitos del deporte profesional. Entre los hinchas y quinielistas (*Tres de la Cruz Roja*, *La Quiniela*, *O Leão da Estrela*), la rivalidad surge en la mayoría de los casos de la simple envidia por la suerte del equipo apoyado, el azar en el relleno del boletín o los bienes materiales ganados. Las emociones desveladas en estas condiciones críticas muy a menudo llevan a los protagonistas a giros significativos de la trama narrada.

La rivalidad positiva –desafiante, motivadora, inspiradora– dentro del mismo equipo prácticamente no aparece en el cuadro fílmico analizado. La excepción será el caso de *Las Ibéricas F.C.* Sea por la historia expuesta o sea específicamente por el sexo de las protagonistas, las mujeres forman un grupo muy unido y centrado en su pasión. La lucha contra los estereotipos sexistas las acerca y junta en el trabajo común en la cancha y en la confrontación con los problemas de la cotidianeidad.

En la mayor parte de los filmes, el esfuerzo del grupo está siempre mostrado a través de la unidad seleccionada que confronta diferentes retos, las debilidades propias y los celos de otros. Por eso, el antagonismo se manifiesta en varios planos y se basa en las diferencias individuales motivadas por las razones personales. La rivalidad entre Eduardo y Julio en *¡¡Campeones!!*, ante el empeoramiento de la forma del antiguo portero, se desarrolla muy

rápidamente. Partiendo de las pequeñas ofensas que se puedan remediar con un abrazo o una palabra simple y sincera, el conflicto adquiere dimensiones de una guerra personal. En el juego sucio de Julio, resumido después como “la falta de honor”, el joven defiende su honor delante de todo el equipo. Los aspectos deportivos pasan a un segundo plano.

En *Once pares de botas* el careo entre Ignacio y Mario que desarrolla el motivo de la victoria y de la derrota personales –los hombres personalizan la tosquedad exagerada y el individualismo presumido– va acompañado del enfrentamiento entre los directivos de dos clubes y los comentarios narrativos sobre la lucha deportiva en el campo. La ira de Lope Salgado al saber que tiene competencia en la carrera por el fichaje de Ariza está fundida en el sentido de superioridad. Para él, el Hispania es el mejor club del mundo y el nuevo delantero centro debe confirmar esta convicción:

Salgado: Y ahora llegan esos del Español para ofrecerle más y llevárselo, una faena típica de Julián Ruiz.

Laura: Pobre don Julián, la tienes tomada con él, no sé por qué.

Salgado: Tú nunca sabes por qué. Es directivo del Español, ¿te parece poco?

Laura: Es verdad, lo había olvidado.

Salgado: Eh, ¿qué quieres? Me fastidian los hombres con barba.

Vale la pena mencionar en este lugar una visión original de la rivalidad de los directivos en *Volver a vivir*. La hostilidad nace aquí entre los ejecutivos y el entrenador del mismo club. A pesar de los motivos obvios relacionados con la vida privada de Luis, la animosidad está dictada por la enorme popularidad del técnico: es la nueva cara del equipo renovado, aunque este rechace cualquier mérito. Para los directivos, esta asociación resulta peligrosa porque el protagonista cambia el peso de la lucha en la cancha, de la comercial, empresarial, a la puramente deportiva. Luis relaciona los sucesos únicamente con el esfuerzo y el trabajo de los jugadores, por lo que en una cena con todo el equipo le recuerda de manera muy clara a todos los reunidos: “es a ellos a quienes tenéis que aplaudir y sostener con vuestro entusiasmo siempre”.

La narración de *La Farola* de *Once pares de botas* y los comentarios de los locutores sobrepasan los cuadros de la sencilla exposición de hechos deportivos. La relatora no es neutral, su simpatía por Ignacio es indudable en los comentarios breves sobre la realidad futbolística. Introduce y explica a los espectadores –y, de forma indirecta, a Ignacio– las singularidades del mundo deportivo, y, al mismo tiempo, cuida de las apariencias de objetividad. *La Farola* explica la historia desde la perspectiva de un acicate para el protagonista y de una defensora del fútbol en sí, cuya máxima realización es convertirse en el miembro de la once nacional: “tú y ellos,

once hombres, once pares de botas, os batiréis por los colores nacionales. Luego... Luego volverás a encontrártelos en el bando contrario. Es la paradoja del futbol, una hermosa paradoja, innegablemente”.

Los periodistas relatan todos los pormenores de los partidos, incluso el ambiente emocional con el que bullen las gradas. Sus descripciones aumentan la tensión de la lucha en el campo: no evitan relatos coloridos ni evitan llamar las cosas por sus nombres. Así, la rivalidad logra más viveza y dramaturgia:

“faltan dos minutos para terminar el primer tiempo y el resultado sigue siendo Barcelona uno, Hispania cero. El Hispania ha perdido varias ocasiones claras de nivelar el marcador, porque su nuevo delantero centro se ha mostrado siempre torpe, lento, rehuyendo el choque. Un debut desafortunado, ciertamente”.

Una descripción parecida la ofrece la película *¡¡Campeones!!* En la relación radiofónica del encuentro entre el Volador y el Locomotor no faltan ni la intensidad ni la seriedad. Los periodistas calientan el clima: en su relato el acontecimiento a punto de comenzar merece toda la atención de la afición. Se repiten las palabras “pasión”, “entusiasmo”, “excitación”; en los sentimientos extremos se canaliza la experiencia del público. Esta imagen está complementada, de alguna manera, con las palabras del técnico del Volador quien, en el tiempo de descanso, frente a un resultado decepcionante, dice a sus jugadores: “Son goles lo que quiero, ¡goles!”.

Como se puede observar, el vocabulario aplicado, al lado de las expresiones amplificadoras de movimiento, dinámica y exaltación, muy a menudo sigue la orientación militar. Un buen ejemplo lo constituye *La Batalla del domingo* en cuyo título se compara un juego de fútbol a un combate bélico. La voz narradora ya en la primera escena de la película informa “con el exuberante lenguaje deportivo” sobre este ejemplo de “partidos del fútbol en estadio como este [el Santiago Bernabéu], abarrotados, crujientes, llenos de pasión y entusiasmo”. Las descripciones del guion de Paz llevan este estilo pomposo al límite. Las relaciones radiofónicas posteriores enfatizan la inmediatez de estas y el dinamismo de las acciones en el campo:

“la pelota pasa al poder de Di Stéfano que está a la mitad del campo, avanza con ella, regatea, se interna, manda a la izquierda. Le es devuelta la pelota, Di Stéfano esquivo la entrada violenta del defensa colocando el balón a los pies de Pedrín, que va al remate y... falla incomprensiblemente”.

Diferentes perspectivas de la lucha se exponen también en la película portuguesa *Bola ao centro*. La dimensión deportiva incluye tanto el aspecto de la confrontación directa con otro

equipo como las cuestiones de responsabilidad de los jugadores frente a sus empleadores. El capitán de la plantilla no deja de recordar a sus colegas que una buena actuación es el deber de cada jugador:

“O jogo que vamos fazer no domingo, contra os empregados do Banco [...] é de responsabilidade. Precisamos dar tudo. Ali é que se vai ver quem tem canetas... O nosso patrão vai assistir juntamente com o Director do Banco, que é nem mais nem menos, o Presidente da Direcção Desportiva de Portugal¹⁷³”.

Mucho más interés incita el motivo de los problemas personales de Zé António. El hombre en la escena clave tiene que enfrentarse a sí mismo: en la cancha, durante un partido importante, descubre su debilidad física. La más importante dimensión de la lucha del protagonista es la psíquica. El jugador, con sus últimas fuerzas, mantiene un diálogo interno para entregarse a un esfuerzo brutal y comprobar sus valores como futbolista. La confrontación entre el cuerpo agotado y el espíritu valiente de Zé António es muy dramática. El futbolista gana este duelo devastador –consigue meter un gol decisivo–, pero lo paga definitivamente con su salud y, de esta forma, arrasa su porvenir deportivo:

“Ah, Zé António! Acabou-se tudo! Os gritos por ti, os aplausos, o temor dos outros, tudo! (...) Aí vem a bola, experimenta ainda, reúne forças, lembra-te dos outros tempos. Isso! Olha em frente. Domina o campo como fazias. Sorri. Aí vem um. Passa!... Não, não passes. Espera por ele, dá um toque na bola e faz-lhe pelo lado esquerdo. Agora assim... O extremo está descoberto. Atira-lhe um pouco para a frente e desmarca-te já!

A bola voltou aos teus pés... Passa-a já. O melhor é passa-la. Falta-me o fôlego.

Não experimentas. Um homem pode sempre quando quer. Dribla esse interna-te... fiquei cansado...

Mais dois passos. Agora um bico para a direita, por alto... Acompanha-a jogada.

Falta-me o fôlego e as balizas estão longe. Corre uns metros... Aí tens a bola outra vez. O que é preciso e avançar... avançar depressa... correr...

Escuta, Zé António. Já gritam por ti... Aplaudem-te agora. O emprego há-de vir. Estou fatigado. Deixa-te disso. Ainda és o mesmo.

Cuidado com esse. Passo-lhe a bola por cima ou...

(...)

Já não posso.

Confio em ti. Aí vem a bola outra vez. Dribla esse. Estás perto.

Cuidado com as defesas. Os outros estão vigiados e tens de dar seguimento à jogada.

Vou passar a bola... já não posso...

Passar para onde? Avança. Corre para esse. Chama-o a ti e ultrapassa-o.

¹⁷³ “El juego que vamos a tener el domingo, contra los empleados del Banco [...] es de responsabilidad. Tenemos que darlo todo. Allí se va a ver quien tiene canillas... Nuestro patrón va a asistir junto con el Director del Banco, quien es, ni más ni menos, el Presidente de la Dirección Deportiva de Portugal.”

Vês como ainda podes?... Agora é só o outro... atenção...
O guarda redes vai sair... Move-se... Está só à sua frente. Chuta!
Aahh!¹⁷⁴

La rivalidad, como en el caso de *Volver a vivir*, puede salir del campo a la vida cotidiana. En *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*, Kubala se enfrenta al ambicioso entrenador-comisario comunista Janos dispuesto a cualquier jugarreta para destrozar la carrera internacional del jugador e intoxicar su vida privada. Su oponente vigila cada paso del futbolista: el villano pisotea a Kubala en su gabinete en el estadio después del entrenamiento o en el vestuario justo antes del partido en Italia. Al rechazar el acuerdo con los comunistas, el futbolista cierra –temporalmente– el camino al mejor fútbol internacional, lo que determina su separación de sus allegados. Para Janos, los aspectos político-deportivos parecen tener tanto significado como los motivos personales. El hombre da la impresión de tener una *vendetta* privada hacia el futbolista; sin embargo, las causas de tal conducta permanecen desconocidas.

La contraposición establecida en los asuntos de la vida diaria conforma los fundamentos de la película *El Ángel está en la cumbre*. En su primera parte, el antagonismo nace entre Carlos y el médico que busca las razones de su cansancio. El doctor Castro admite al futbolista en su consultorio con recelo y, palabra tras palabra, el espectador descubre que el médico siente envidia por el dinero ganado y la popularidad de los deportistas. Recibe sus éxitos como una ofensa personal que debería ser castigada. Semejante tratamiento crea una tensión entre los personajes que explota en la confrontación con los resultados de los exámenes. Castro

¹⁷⁴ “¡Ah, Zé António! ¡Todo se ha acabado! ¡Los gritos por ti, los aplausos, el temor de otros, todo! (...) Aquí viene el balón, experimenta aún, reúne fuerzas, recuerda otros tiempos. ¡Eso! Mira en frente. Domina el campo como hacías. Sonríe. Aquí viene uno. ¡Pasa!... No, no pases. Espéralo, da un toque al balón y hazlo por el lado izquierdo. Ahora así... El extremo está descubierto. ¡Tírale un poco para el frente y desmárcate ya!
El balón volvió a tus pies... Pásalo ya. Lo mejor es pasarlo. Me falta el aliento.
No experimentes. Un hombre puede siempre cuando quiere. Dribla ese, intérnate... he quedado cansado...
Dos pasos más. Ahora una punta a la derecha, por alto... Acompaña la jugada.
Me falta el aliento y las balizas están lejos. Corre unos metros... Aquí tienes el balón otra vez. Es necesario avanzar... avanza rápidamente... correr...
Escucha, Zé António. Ya gritan por ti... Te aplauden ahora. El empleo tiene que venir. Estoy cansado. Deja de eso. Todavía eres el mismo.
Cuidado con ese. Le paso el balón por encima o...
[...]
Ya no puedo.
Confío en ti. Aquí viene el balón otra vez. Dribla ese. Estás cerca.
Cuidado con los defensas. Otros están vigilados y tienes que continuar la jugada.
Voy a pasar el balón... ya no puedo...
¿Adonde pasar? Avanza. Corre para ese. Llámale a ti y le sobrepásale.
¿Ves como todavía puedes?... Ahora solo el otro... atención...
El portero va a salir... Se mueve... Está solo a tu frente. ¡Chuta!
¡Aahh!”

le informa a Carlos con satisfacción y sonrisa maliciosa sobre la tuberculosis; espera que esta noticia le arruine la vida al deportista, que la enfermedad sea su castigo por la idealización.

En la segunda parte del filme que se desarrolla ya en el sanatorio, el supuesto oponente de Carlos es Arturo Echevarría. El hombre es un náufrago ético, sin respeto por las normas del establecimiento en el que se encuentra, que al mismo tiempo esconde su estado grave de su salud. El miedo a las consecuencias de la tuberculosis le encierra en la armadura de la arrogancia. A diferencia de las escenas con el doctor Castro, la razón del conflicto entre Carlos y Arturo está alejada de los celos por la posición social del jugador. Los dos protagonistas encarnan aquí dos caracteres fuertes, pero contrapuestos –el noble, honesto y el provocador– y su lucha se restringe a un enfrentamiento psicológico y moral.

Observando la competitividad deportiva en el cine, no se pueden omitir los motivos que –estando enraizados en el mundo real– sobrepasan la creación cinematográfica. La rivalidad entre el Real Madrid, el F.C. Barcelona, el Atlético de Madrid, el Athletic Bilbao o las selecciones nacionales surge de las contiendas existentes. Como se menciona en *La Batalla del domingo*, “los dos Atléticos son de cuidado” y

“los partidos entre el Barcelona y el Madrid gozan siempre de un interés excepcional, resultante de las condiciones, análogas en clase y en potencia que reúnen ambos equipos. La suerte se inclina de un lado o de otro según las ocasiones, y el público, de aquí o de ahí, premia con sus aplausos a uno o al otro según las ocasiones también”.

En *Saeta rubia* los chavales que esperan la sentencia del tribunal de menores se preocupan con la posibilidad de que el juez sea aficionado del Atlético y, al ver Di Stéfano al lado de los chicos, les aplique un castigo más severo, a pesar de la verdadera autoridad de la estrella del Real. Sin embargo, Di Stéfano no se deja engañar y no entra en polémica sobre la rivalidad. En la entrevista con Paz ignora su pregunta sobre los intentos del fichaje por el club de la Ciudad Condal, truncados por el Real y responde, con diplomacia, que “ahí tengo buenos amigos y al público que me quiere”. Además, en ningún momento el futbolista comenta las posibles rivalidades con otros deportistas. Para el astro, “como para cualquier jugador que conoce su responsabilidad, todos los partidos son importantes” y los colores del rival no influyen en su compromiso en el campo. La situación cambia significativamente cuando el fútbol adquiere nivel internacional, con “un mayor desgaste de nervios”. “La emoción empieza cuando suenan los himnos. Después, los muchachos se van tranquilizando poco a poco, si van bien las cosas”, cuenta Di Stéfano.

Se puede solo adivinar, desafortunadamente, cómo fue el retrato de la rivalidad internacional en *O Trevo de quatro folhas* que, de acuerdo con el prototipo literal, retrata historias amorosas con un encuentro entre las selecciones española y portuguesa de fondo. Es muy probable que la película hubiera proporcionado un contenido interesantísimo a la representación de la competición entre ambos países debido a su ambiente de comedia, porque el clima satírico en referencia a la rivalidad deportiva es bastante frecuente. En *07 con el 2 delante* el periférico hilo futbolístico va acompañado por distintos motivos de las –malas– comedias de espías. La competencia deportiva de varias naciones tiene un carácter adicional a la verdadera rivalidad de los infiltrados por el balón con los microfilmes. Así, el agente británico Jaime –la antítesis del James Bond– rodeado por asistentes atractivas se enfrenta con gánsteres de posible proveniencia oriental que intentan eliminarle: ponen una bomba en su cuarto de hotel, le atacan en los lugares públicos, intentan robarle el balón. Por parte del protagonista no hay ninguna reacción a estas acciones, no siente la necesidad de vengarse. De esta manera el duelo entre dos potencias pierde su dimensión sustancial de confrontación, lo que solamente completa la imagen de una historia sin ambiciones. En el mismo clima de la mediocridad se inscribe *La liga no es cosa de hombres* con la selección italiana en la que se esconde Julián/Raimunda. A los estereotipos sobre los italianos mujeriegos y los españoles fanáticos religiosos –la solicitud de verificación del sexo de Coqui está presentada por una comisión compuesta por devotas viejas y un cura– se les suman los clichés sobre las mujeres. La rivalidad deportiva a nivel internacional –Raimunda Coqui pretende ser una de las mejores jugadoras del mundo– desaparece reprimida por los prejuicios y por el sexismo.

Por eso, *El Fenómeno* debe ser tratado como una excepción. Una comedia sobre un filósofo que tiene que hacerse pasar por un futbolista ruso fundamenta su rivalidad sobre la situación política del momento. Pavlovski está perseguido tanto por unos espías del este que intentan eliminarle, como por los representantes del club rival que quieren desacreditar al jugador; “por ahí vamos atacarlo”, se declara, en referencia al vodka y a las mujeres. No hay que adivinar que ambos planos fallan debido a la gran suerte de Claudio (la bomba en su maleta no explota), y a los esfuerzos insuficientes de seducción de Purita, una impostora del club.

En la mirada de los niños a la lucha y a la rivalidad se interponen tanto las influencias de los adultos (*El sistema Pelegrín*) como su propia, profundamente emotiva, interpretación de la realidad (*Saeta rubia*). La competencia entre el Gran Colegio Ferrán y la Academia Enciclopédica va más allá de los partidos entre dos bandos de alumnos. La rivalidad pone en movimiento y divide a todo el barrio: los camareros o barberos no quieren prestar servicios a los hinchas de los equipos opuestos. Los directores de ambos institutos guardan las distancias

y no se ahorran afrentas: el señor Moscoso de la Academia dice, sobre el terreno de juego del Colegio, que le “parece un poco de pacotilla”. La tensión crece y, finalmente, explota durante dicho partido. Héctor, el árbitro del encuentro, anula goles y echa a los jugadores del Academia sin motivo, lo que provoca la ira de los progenitores reunidos en las gradas, que finalmente instigan una pelea regular entre los padres de las dos escuelas. Las madres se tiran del pelo, los padres se atacan sin piedad; por fin, la gente invade el campo con el objetivo de dirigir su enojo al colegiado. Solo la reacción despierta de Luisa que propone “un empate justo”, 1 a 1, para detener la violencia (y salvar a Héctor) calma la situación. Así, los miembros de la alcaldía y los directores improvisan un juego en el que los representantes de cada lado del conflicto ponen su único gol. ¿Y los niños? Se olvidan de la razón de toda la confusión –el fútbol– poco después del primer silbato. Los discípulos no tienen nada de la motivación de los chicos de *Saeta rubia* que saben muy bien que, luchando en la cancha en los torneos locales, luchan por su mejor porvenir.

En oposición a estas dos escenas se encuentra la historia de un muchacho parapléjico de *La Vida sigue igual*. El Chino, paralizado a causa de una enfermedad grave, no cree que pueda volver a andar. No obstante, el encuentro con Julio Iglesias le da mucha fuerza para seguir luchando en las sesiones de rehabilitación y no abandonar su sueño de ser futbolista. Aunque el futuro cantante tiene que dejar el deporte, no deja de animar al chico: gracias a su esfuerzo, ha conseguido recuperarse de la lesión y ahora está a punto de convertirse en una gran estrella de la música.

La rivalidad entre los hinchas abarca varios niveles de compromiso. Las películas analizadas se interesan por las actitudes tranquilas, calmosas, educadas. Los aficionados no solo apoyan a sus equipos. La competición en la cancha se extiende a las gradas, el escenario de los cantos, gritos, aplausos, insultos y peleas. Jacinto, Manolo y Pepe no tienen pelos en la lengua, llamando al Atlético de Madrid “el Colchón Flakes”, y a los hinchas de los rojiblancos, “los supositorios Roji” (*Tres de la Cruz Roja*). Su confianza en la superioridad del Real es incondicional y no admiten otros guiones (“¿Juega Puskas? Nos llevamos otra copa”).

Otra característica importante es la identidad local que triunfa claramente en los estadios (*Bienvenido Mister Krif*, *Los económicamente débiles*, *¡¡Campeones!!*, *O Leão da Estrela*). El fichaje de Krif trae esperanza a los partidarios (y propietarios) del Villanueva que, después de los primeros éxitos cambian el nombre del pueblo por Villanueva de Krif e inician un negocio floreciente de recuerdos relacionados con el jugador (*Bienvenido Mister Krif*). Al mismo tiempo, sus rivales del Villavieja no se retiran. Don César, el directivo del club, dice

que "en la guerra y en el fútbol todo está permitido" y toma las riendas del asunto: riega, en persona, el área de penalti del Villavieja para ralentizar a los adversarios.

En *O Leão da Estrela* las confrontaciones dimanan de las eternas contiendas entre Lisboa y Oporto que incrementan la fuerza con la que el señor Anastácio defiende los colores del Sporting. El protagonista en cada ocasión evoca la superioridad de su club, gracias a la que los resultados de los duelos en el campo siempre acaban con la victoria de los leones:

Sr. Anastácio: Isto é que vai ser um desafio. E aposto já aqui que vão ser 3 a 1 a favor do Sporting.

Funcionário: Se não for ao contrário.

Sr. Anastácio: Até me mordía todo! Não se esqueça que o leão é o rei dos animais, até mesmo no futebol.

Senhor 2: Mas lembre-se que o desafio é no Porto.

Sr. Anastácio: Nem que fosse na China! O Peyroteo se chuta aqui no Terreiro do Paço, mete golo no estádio do Lima... Ali, como um limão! Oh, quero dizer: como um leão!...¹⁷⁵

El encuentro en Oporto evoca gran entusiasmo por todos lados. La afición no reprime sus simpatías y deja aparte las convenciones y su buena educación. La rivalidad toma el control de todas las mentes, tanto en la cancha como en la gradería y el comportamiento del señor Anastácio sirve como el ejemplo de este fenómeno:

Anastácio: Lindo golo... Aí leões! Isto é que é jogar! Um a zero! Vais levar uma cabazada! (...)

Locutor: Ainda não terminou o entusiasmo causado por este primeiro golo e já o Porto ataca furiosamente pondo em perigo as redes de Azevedo, que tem hoje uma das suas grandes tardes... O guarda redes nacional defende tudo.

A situação na grande área do Sporting é perigosíssima. O Porto luta ardorosamente pelo empate, e ataca sem cessar.... Araújo, recebe a bola, e sem que a defesa do Sporting o possa evitar, corre irreversivelmente para a baliza...

(...)

Barata: Bravo... Isto sim, é um golo!

Anastácio: Foi mão... Fora o árbitro... Foi mão.

Barata: Cais mão? Você está doido?

Anastácio: Vi eu. Foi mão do Araújo!

(...)

Multidão: Sporting! Sporting! Sporting!

¹⁷⁵ Sr. Anastácio: Esto va a ser un desafío. Y apuesto ya aquí que van a ser 3 a 1 a favor del Sporting.

Funcionario: Si no es al revés.

Sr. Anastácio: ¡Antes me mordería todo! No se olvide de que el león es el rey de los animales, incluso en el fútbol. Señor 2: Pero recuerde que el desafío es en Oporto.

Sr. Anastácio: ¡Ni que fuera en China! Peyroteo chuta aquí, en Terreiro do Paço, mete gol en el estadio de Lima... ¡Ahí, como un limón! ¡Oh, quiero decir: como un león!...

Multidão: Fora! Fora! Fora!
 Anastácio: Fora... Fora... Súcia de barbeiros...
 Barata: Cale a boca... Não tenha medo que ninguém os mata.
 Anastácio: Não matam, mas moem... Isto não é um campo de futebol. É um campo de batalha...
 Ponham esse bruto lá fora!
 (...)
 Anastácio: Tá visto que tenho [razão]; e ainda que não tivesse? Sou leão!
 Espectador: Isso é engano... Você o que é, é burro!
 (...)
 Anastácio: Golo... Ah, leões de uma cana! Viva o Sporting... Chupa lá mais este... Raspou-se, o camaradinho... Ainda bem, morreu com o “tiro” do Travassos, senão quem lhe dava tiro era eu...¹⁷⁶

Aún más emociones extremas entre los hinchas aparecen en *Los económicamente débiles*. La aversión a los jugadores del Casamata es evidente. Las provocaciones comienzan ya de camino: el autobús del Casamata (con un lema ya bien conocido “Lo importante no es ganar sino participar”) tiene que modificar su trayecto debido a un árbol derrumbado en la carretera con una pancarta de bienvenida. Perdidos por las indicaciones erróneas de los campesinos “amistosos” y dando vueltas por las carreteras nacionales, los jugadores ven en el camino un muñeco colgado de un árbol y con la camiseta del Casamata puesto, un burro con el nombre del club pintado en la espalda. Privados del amparo de su afición que se queda en casa tanto por razones económicas como por el miedo, los futbolistas tienen que enfrentarse a las

¹⁷⁶ Anastácio: Hemorso gol... ¡Ay, leones! ¡Esto es jugar! ¡Uno a cero! ¡Os vais a llevar una goleada!

[...]

Locutor: Todavía no ha terminado el entusiasmo causado por este primer gol y ya el Oporto ataca furiosamente, poniendo en peligro las redes de Azevedo, que tiene hoy una de sus grandes tardes... El guardameta nacional lo defiende todo.

La situación en el área penal del Sporting es peligrosísima. El Oporto lucha arduamente por el empate, y ataca sin cesar.... Araújo, recibe el balón, y sin que el defensa del Sporting lo pueda evitar, corre irreversiblemente hacia el área...

(...)

Barata: Bravo... ¡Esto sí, es un gol!

Anastácio: Ha sido la mano... Fuera el árbitro... Fue mano.

Barata: ¿Dónde hubo mano? ¿Está usted loco?

Anastácio: La he visto. ¡Ha sido mano de Araújo!

(...)

Multitud: ¡Sporting! ¡Sporting! ¡Sporting!

Multitud: ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!

Anastácio: Fuera... Fuera... Panda de bandidos...

Barata: Calle la boca... No tenga miedo, que nadie los mata.

Anastácio: No matan, pero muelen... Esto no es un campo de fútbol. Es un campo de batalla... ¡Echen a ese bruto fuera!

(...)

Anastácio: Se ve que tengo [razón]; ¿y todavía que no tuviera? ¡Soy león!

Espectador: Eso es un engano... ¡Burro, eso es lo que usted es!

(...)

Anastácio: Gol... ¡Ah, leones de una jaula! Viva el Sporting... Chúpate esta... Se ha quemado, el colega... Todavía bien, ha muerto con el “tiro” de Travassos, de no ser así quien le daba tiro era yo...

verdaderas trampas: los balones de piedra, las navajas escondidas en bolsillos de sus rivales, agravios del público. Por la ventana del vestuario concedido al Casamata se puede ver un camposanto y las palabras de despedida dramáticos arañados en las paredes por los huéspedes anteriores completan la imagen aterradora. No obstante, los protagonistas consiguen ganar el partido en el último minuto, por lo que tienen que salvarse huyendo del pueblo: los hinchas del Cantalazo explotan de rabia.

Más adelante, en *¡¡Campeones!!* el antagonismo de los aficionados toma la forma de indiferencia vestida de comedia. Cuando, durante el baile de Pérgola, estalla una pelea entre Eduardo y sus colegas del Volador, uno de los chicos cae en la piscina con una invitada anónima. El hombre, caballerosamente, le echa una mano a la señora para que pueda salir del agua, pero al ver en su ropaje un emblema del Locomotor, suelta su mano y le deja caer otra vez.

En el caso de esta película destaca también el mando de las mujeres en la planificación de las acciones decisivas que calienten la rivalidad. A Merche Velasco, la madrina del Locomotor, y a su sobrina Rosita no les importan los sentimientos y problemas ajenos. Están dispuestas a todo para asegurar el éxito de su club, incluso a engañar al inocente Eduardo –aprovechando su firma para fabricar un contrato falso– lo que casi arruina su vida profesional y privada.

La rivalidad entre los quinielistas puede convertirse en una lucha regular, lo confirma el ejemplo de *La Quiniela*. Cuando don Cándido decide hacer su propia quiniela, el Medilla le considera un traidor porque se considera más alto en la jerarquía que el debutante afortunado. A este hilo se une el motivo de la enemistad entre los aficionados de dos clubes madrileños: entre los hinchas que se presentan en la comisaría debido a una bronca en el estadio, los aficionados del Atlético consiguen salir sin cargos, más pronto, mientras que los del Real Madrid están detenidos hasta se explique el incidente. Arrestado, don Cándido conoce la noticia de la pérdida del Atlético por culpa de un penalti, lo que le hace olvidarse de su situación porque le “han fastidiado la quiniela”. La misma película añade a la historia a un cura, don Calisto, que entra en una riña con el protagonista por el resultado del partido entre el Barça y el Sevilla. El párroco no cree en el club andaluz y está a favor de los azulgranas. No le convencen las estadísticas citadas por don Cándido y comienza a presumir de sus logros deportivos de los tiempos remotos del seminario en el que fue el mejor delantero. Los hombres se despiden muy agitados, argumentando a gritos qué equipo ganará el domingo.

Como puede verse, la rivalidad en el campo despierta emociones intensas, tanto positivas como negativas. La competitividad agita las relaciones familiares (*La Quiniela*),

enfrenta caracteres complejos (*El Ángel está en la cumbre*, *La Batalla del domingo*) o une en la lucha por el mismo objetivo (*Las Ibéricas F.C.*). La lucha de los protagonistas define su realidad y puede proyectar tanto victorias como derrotas.

8.6. Conclusiones

El dinamismo del deporte introduce en las vidas de los futbolistas, hinchas o técnicos una nueva energía. Muy a menudo en las configuraciones de los aspectos profesionales y privados no existe ningún tipo de demarcación entre estas dos dimensiones. Por eso los protagonistas están obligados a la revisión incesante de sus actos, proyectos y elecciones, con el fin de mantener el orden en sus vidas. Para los que, como Ignacio Ariza, llegan a Madrid de la provincia, el fútbol es la gran perspectiva para el porvenir, a la que están subordinadas todas sus decisiones y ocupaciones (*Once pares de botas*). Con el desarrollo de la carrera cambia la posición social del futbolista aspirante que entra en nuevos círculos y se bloquea con la fama inesperada, para lo que no está preparado (*Bola ao centro*, ¡¡*Campeones!!*). Muchas veces la posición de la familia y de las verdaderas amistades está puesta en peligro. En un ambiente desconocido, el jugador se encuentra frecuentemente solo: aparecen los conflictos, cada vez más habituales, con sus allegados, que representan la realidad obsoleta. El estilo de vida cambia y las viejas relaciones quedan amenazadas por individualidades económicamente privilegiadas, apartadas de los problemas de la cotidianidad.

Las grandes estrellas, como Alfredo Di Stéfano (*Saeta rubia*) o Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*), deben a su posición la tranquilidad de sus familias y la libertad de opciones para el futuro. Gracias a esta distancia pueden aparecer como mentores para los principiantes. Aunque los mejores jugadores tienen mucha práctica en el campo, cada enfrentamiento les trae la misma excitación y preocupación por el resultado final. Saben que de su esfuerzo depende, en gran parte, el éxito del equipo. Al mismo tiempo, de Di Stéfano (*La Batalla del domingo*) o Kubala (*Los Ases buscan la paz* ¡¡*Kubala!!*) emanan modestia y tranquilidad: los futbolistas son conscientes de que la fama no importa en la vida.

Ambas posturas están unidas por el imperativo del gran esfuerzo, perseverancia y humildad, necesarios para desarrollar por los debutantes o ya pulido por los astros. Así, el camino hacia la perfección es sinónimo de trabajo difícil que puede causar problemas no solo a los jugadores. Añadiendo el bagaje de rivalidad, victorias y derrotas, que desafían el espíritu y la mentalidad –sin olvidarse del aspecto físico–, la imagen obtenida desvela la carga

abundante a la que el protagonista se enfrenta. No es un duelo fácil, pero su final siempre trae una buena solución a los problemas y restaura la fe en los valores de la vida familiar, aunque el remedio signifique el distanciamiento del deporte.

Los aficionados y quinielistas, con pocas excepciones (*El Hinch*a, *La Quiniela*), están presentados desde la perspectiva de las acciones habituales; escasean las imágenes del aprendizaje o desarrollo de la pasión. Su compromiso con el balón no adquiere una dimensión tan pública como en el caso de los jugadores. No obstante, el éxito les impide a los protagonistas una vida tranquila y armoniosa: los más afectados de los partidos del domingo son los familiares (*Once pares de botas*, *O Leão da Estrela*) y las relaciones profesionales (*Tres de la Cruz Roja*, *El Hinch*a). Además, la confrontación de la realidad del fútbol con la cotidianidad trae varios momentos cómicos que les ponen a los personajes en la posición de figuras totalmente alejadas de la vida diaria por su ofuscamiento deportivo (*Jenaro*, *el de los 14*, *Furia Española*).

El aprendizaje que forma parte significativa de la vida de los futbolistas está relacionado directamente con las experiencias de la cancha. Victorias, derrotas y rivalidades, tan comunes en la cotidianeidad, alcanzan una dimensión distinta en su versión deportiva: los acontecimientos en el campo pueden abrumar por su ritmo frenético, la carga emocional o el rango de importancia. La formación y la preparación continuas colisionan constantemente estas diferencias con el bagaje del pasado, gracias a lo que los protagonistas siguen un camino profesional siempre original, inédito, emocionante, aunque atiborrado de vueltas o callejones sin salida. Con las trazas de la época, expuestas en las películas con más o menos consciencia, el plano de las experiencias se convierte en un verdadero campo de batallas individuales y colectivas.

IX Contextos y significados

Los reflejos de las realidades franquista y salazarista en la cinematografía de la época parecen una consecuencia natural del carácter de sus sistemas políticos. La ideología, fuerza impulsora del Estado, ofrecía las únicas soluciones justas para cada tipo de situación en la vida, por lo que creaba una impresión de omnipotencia de las autoridades. Estos contextos y significados –implícitos o explícitos– coexisten en las películas con motivos futbolísticos, abriendo de esta manera un campo amplio para interpretaciones originales, puesto que el balompié puede provocar tanto un escándalo de espías (*07 con el 2 delante*) como una revolución educativa que socavará los fundamentos morales (*El sistema Pelegrín*). No obstante, no faltan casos en los que los asuntos políticos reorganizan drásticamente la realidad deportiva (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*, *¡¡Campeones!!*). Retratando el ambiente de las peripecias de los protagonistas, las cinematografías española y portuguesa –en su deseo de trazar mundos ficticios siempre completos– traducen igualmente al lenguaje fílmico las redes de dependencias sociales (*Los económicamente débiles*, *Vuelve San Valentín*, *O Leão da Estrela*), la situación privada y pública de la mujer (*Las Chicas de la Cruz Roja*, *Las Ibéricas F.C.*, *La Liga no es cosa de hombres*), la posición y el carácter del deporte en la vida cotidiana (*El Fenómeno*, *Bienvenido Mister Krif*, *Dois dias no paraíso*) o la influencia de los medios de comunicación en la sociedad (*Historias de la radio*, *Tres de la Cruz Roja*). Esta última categoría conduce, por fin, a autocitas muy interesantes, cuando el cine habla de sí mismo, como en caso del guion desafortunado dedicado a Di Stéfano en *La Batalla del domingo*.

9.1. Poder y política

Sin una aprobación de las influencias políticas e ideológicas, no habría cine ni en la España franquista, ni en el Portugal salazarista. Ambas cinematografías existen pendientes de las regulaciones y apoyo estatales, a la sombra siniestra de la censura, en una realidad sociocultural impregnada de unos valores muy alejados de la libertad creativa. Al igual que la política penetra en la cotidianeidad, las películas responden de modo orgánico a estas condiciones: se inscriben en los tópicos considerados adecuados, aplauden en voz alta los cambios o –bajo el manto de la sátira– los critican con cautela, para mantener la apariencia de objetividad.

Anticipando un análisis complejo, es necesario darse cuenta de una línea muy fija que separa las realidades de los retratos creíbles y de la propaganda cinematográfica. Una buena

representación de esta cuestión está constituida por las imágenes de la Cruz Roja Española. La organización humanitaria, basada en la actividad voluntaria de sus miembros, desde sus comienzos en la segunda mitad del siglo XIX cumplía un papel indiscutible en la ayuda a los más desfavorecidos y en el apoyo a la sanidad estatal; durante la Guerra Civil Española, llevó –a pesar de varios problemas y divisiones en su seno– auxilio a los civiles desesperados en ambos lados del frente¹⁷⁷. Así, en el periodo de la paz, Manolo, Jacinto y Pepe de *Tres de la Cruz Roja* se involucran –no sin interés– en el soporte de los puntos médicos de los eventos públicos (principalmente los de fútbol), en las intervenciones urgentes relacionadas con el tráfico o los desastres, mientras que las protagonistas sonrientes de *Las Chicas de la Cruz Roja*, con huchas blancas con logotipo y pegatinas para los donantes, recaudan dinero en las calles de Madrid a favor de las actividades humanitarias de la organización, en el tradicional Día de la banderita. Un trabajo significativo de la Cruz Roja Española lo muestra también el título *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* donde se expone la participación decisiva de la organización en la reunión de la familia de Kubala.

Sin embargo, estas obras de caridad durante el franquismo funcionan solamente como un elemento más de la maquinaria estatal, subordinadas al orden militar. Esta es otra imagen de la institución en *Tres de la Cruz Roja*. En los contactos de los protagonistas con la dirección de la Cruz Roja Española, los espectadores verán un reflejo del poder franquista. La estructura y disposición de la institución recuerdan al orden político y social introducido por los militares al mando. La figura del jefe del organismo se parece físicamente –no por accidente– a la de Franco, el retrato del generalísimo se expone en la oficina en un lugar muy visible. Enviados por el capitán de la formación a un curso preparativo, los tres amigos se hallan, sorprendidos, en medio de un campamento militar. Aprenden a armar tiendas de campaña, pasan el adiestramiento exigente con elementos de lucha libre, conocen los primeros socorros (entre otros, a vendar las heridas, lo que le causa náuseas a Jacinto que tiene miedo a la sangre) y la instrucción militar. Todo ocurre, supuestamente, en servicio pacífico al otro, el enfermo o débil, pero para un observador externo el aire del cursillo tiene más a ver con la guerra que con la paz. No extraña, por tanto, que los protagonistas estén anonadados con la experiencia, si bien su atención está centrada más en las oportunidades de eximirse de cualquier responsabilidad para poder ver deportes que en el carácter verdadero del voluntariado.

¹⁷⁷ El Centro Documental de la Memoria Histórica en Salamanca posee una amplia colección documental y fotográfica que recaba información sobre las actividades de las delegaciones españolas del Comité Internacional de la Cruz Roja durante la Guerra Civil Española y durante el franquismo. Los contenidos son gradualmente digitalizados.

Para saber más: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/cdmh/portada.html>

La colecta en la que participan Julia, Isabel, Paloma y Marion no alude tan directamente a las características del régimen. Las voluntarias tratan su participación en la recaudación como un buen hábito y un deber honorable, con un objetivo noble. Viendo desde la perspectiva más amplia la posición de las señoras en la organización –las actividades del Día de la banderita parecen ser las únicas del dominio femenino, y en *Tres de la Cruz Roja* no aparecen las voluntarias– se puede convertirla en la representación de las mujeres en el estado franquista, limitada a papeles decorativos y estrictamente definidos por la ideología.

El orden como valor ocupa un puesto significativo en la construcción de la imagen del poder. Se relacionan con él las ideas de la justicia y de la seguridad, obviamente proporcionadas por el Estado. Las películas analizadas mantienen vivo el ambiente de protección por parte del sistema público: en la realidad cinematográfica, la delincuencia prácticamente no existe y cualquier señal de la criminalidad será reducida, como en *Los Atracadores* y *Saeta rubia*. En la primera película, a pesar de su tono en contra de la pena de muerte, el sistema jurídico castiga severamente a los delincuentes –entre ellos, al futbolista aspirante Ramón, condenado a prisión– por su violencia y brutalidad que llevan a un homicidio. La ejecución de Carmelo sirve como una advertencia: no se juega con la justicia.

En *Saeta rubia* el protagonista, con el apoyo del sistema jurídico español, asume la misión de ocuparse de un grupo de pibes. Los chicos necesitan un modelo para emular, que les distraiga de sus pequeñas novatadas en el barrio y que les amplíe horizontes. Sus añagazas, como el robo de la cartera de Di Stéfano justo al principio de la película, con el paso del tiempo podrían fácilmente cruzar el límite entre chistes juveniles e infracciones de la ley. La conversación entre el futbolista y el juez del tribunal de menores destaca este riesgo y la necesidad de prevención. La estrella del fútbol posee autoridad y prestigio para probar con éxito que el trabajo duro y honesto garantiza mejor futuro. La respuesta rápida del sistema jurídico español, apoyado por una personalidad futbolística, crea una imagen positiva de la condición del Estado y de su preocupación por el porvenir feliz –y seguro– de los ciudadanos.

Puede resultar sorprendente que la Iglesia católica, el pilar legítimo de los sistemas franquista y salazarista, parezca casi excluida de esta perspectiva cinematográfica. La religión está presente en las vidas privadas de los personajes fílmicos, lo demuestran las cruces e imágenes sagradas en las paredes de las casas, pero no es un aspecto imperante. Solamente tres retratos de sacerdotes confirman, de alguna manera, el poder de la Iglesia en relación con la sociedad. No son las efigies detalladas, los capellanes no sobresalen de las multitudes de fieles ni realizan obras grandes, sin embargo, cumplen una función emblemática en sus entornos y controlan –de manera muy discreta– a sus feligresías.

En *Once pares de botas* se le pide a don Roque, el cura de Valmoral de la Sierra, que converse con Ignacio cuando este padece una grave crisis psicológica, consecuencia del conflicto con Mario. El párroco es la única persona que puede animarle al joven para que no abandone sus sueños y luche en la cancha por su pasión. Al mismo tiempo, don Roque es un aficionado empedernido, siempre muy visible en las gradas y dispuesto a dividir la atención entre la celebración de un servicio y el seguimiento de las últimas noticias de un partido importante del Hispania.

El siguiente de los sacerdotes retratados, don Calisto, actúa desde la posición de autoridad, y no solo ética (*La Quiniela*). Solicitado por la mujer de don Cándido, el cura pretende llamar la atención del protagonista sobre su nuevo hábito tornado en vicio, cada vez más nocivo tanto para la salud y su vida familiar como para la vida profesional. No obstante, siendo él mismo un quinielista aficionado, don Calisto entra en una polémica sobre el resultado del próximo encuentro entre el Barça y el Sevilla. La disputa en la sacristía está muy alejada del asesoramiento espiritual; el párroco quiere aprovechar su oficio para enaltecer su punto de vista.

La menos episódica es la presentación en *Eusébio, a Pantera negra*. En la despedida del futbolista que se prepara para comenzar una nueva etapa en Lisboa, al lado de su madre y Chico aparece un reverendo amigo. Eusébio recibe una bendición y advertencia ante las tentaciones de la vida en la capital portuguesa. El Padre Henrique recuerda también al futbolista que “a tua meta é meteres muitos golos. Por cada um que consigas, rezarei um Padre Nosso”¹⁷⁸. El personaje del párroco trae a la memoria un aviso moral estricto y no negociable, uno de los fundamentos de la educación recibida por el jugador.

Más interesante en el contexto de la misma película parece la exposición indirecta del motivo de imperio. Realizada durante la Guerra de Independencia de Mozambique (y poco antes de la Revolución de los Claveles de 1974, que culminó en el establecimiento de la República Popular de Mozambique en 1975), la biografía fílmica de Eusébio acalla todos los comentarios sobre la situación política de esta provincia ultramarina portuguesa: el tema del conflicto armado no existe. El control de la metrópoli sobre su colonia, reflejado en la “absorción” de los mejores recursos humanos por Lisboa –cuyo ejemplo más visible será la transferencia de Eusébio al Benfica– representa un estado sociopolítico completamente natural para los protagonistas. Portugal, simbolizado por su capital, se manifiesta de esta manera como la tierra prometida, garantía del éxito y símbolo del porvenir. El mismo jugador se considera

¹⁷⁸ “Tu meta es meter muchos goles. Por cada uno que consigas, rezaré un padre nuestro”.

claramente un residente portugués al mencionar que “fui convocado para jogar na Selecção Militar contra a Espanha, Luxemburgo e Grécia. E assim fui cumprindo os meus deveres com a Pátria¹⁷⁹”. Este enfoque está mantenido por el comentario final de la narración, en el que el locutor recuerda que, con la ayuda de la película “o Benfica rende uma merecida homenagem [a Eusébio] pelos serviços prestados ao desporto nacional, honrando o nome do seu glorioso Clube e o de Portugal para lá das nossas fronteiras!¹⁸⁰”. Encubriendo los asuntos incómodos, la película legitima la situación existente: no aparece ninguna referencia a la incorporación del futbolista al ejército portugués en 1963, otro elemento de la imagen de una asimilación perfecta.

En el caso de los filmes sobre España, la dimensión elegida del motivo analizado se centra en la pérdida del suelo patrio y en la mitificación de la patria adoptiva. No obstante, dos títulos que aprovechan esta aproximación lo emplean en contextos distintos. En *La Batalla del domingo* Di Stéfano, tras años pasados fuera de la Argentina natal a causa de distintos contratos, encuentra en Madrid un puerto seguro. El club de los merengues, al que “no se le escapa el menor detalle”, invita con los brazos abiertos a la revelación del Los Millonarios y le ofrece todos sus recursos para garantizar buena y rápida adaptación que se traducirá en goles del astro. Más tarde, la naturalización le dará a Di Stéfano un lugar seguro en la selección española.

La nacionalización le devuelve a Kubala al fútbol internacional, como lo cuenta la película *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* La historia, en esta ocasión, está marcada por los factores políticos. El protagonista está en el exilio debido a la situación en su Hungría natal; las autoridades comunistas intentan tomar el control también de la selección para aprovechar a los jugadores como sus agentes. Privado de un hogar, del contacto con sus allegados y de una carrera, Kubala es recibido en España como uno de los suyos tanto por su talento futbolístico excepcional, reparado por los representantes del Barça, como por la condición del perseguido por el comunismo. El Estado español y la Cruz Roja se hacen cargo de su caso y consiguen traer a Barcelona a la mujer y a los niños del jugador que, con la nueva nacionalidad, recibe la convocatoria al once español. Es una victoria doble, de Kubala y de la España franquista, sobre el comunismo.

La exposición de una de las cuestiones fundamentales para el franquismo y el salazarismo —la hostilidad hacia el comunismo— aparece como uno de los rasgos más evidentes en el ámbito de los temas políticos. Teniendo en cuenta el carácter fascista de ambos sistemas

¹⁷⁹ “Fui convocado para jugar en la Selección Militar contra España, Luxemburgo y Grecia. Y así fui cumpliendo mis deberes con la Patria”.

¹⁸⁰ „¡El Benfica le rende un homenaje merecido [a Eusébio] por los servicios prestados al deporte nacional, honrando el nombre de su glorioso Club y el de Portugal más allá de nuestras fronteras!”

en sus primeras etapas, son referencias muy interesantes y significativas que comentan indirectamente la evolución ideológica de los regímenes. De acuerdo con la situación en la política internacional, las películas de los años 40 no esconden el compromiso con la doctrina de la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini. En el caso de los títulos analizados serán *¡¡Campeones!!* de 1943 y *O Leão da Estrela* de 1947. Sin embargo, su contextualización no resulta tan fácil.

En película española la acción tiene lugar en los círculos operarios (con menciones obligatorias a la burguesía) que se movilizan gracias al balompié: el director de los talleres aéreos –una figura con una fisionomía muy parecida a la del general Franco– en los que trabajan contempla una prohibición de las actividades futbolísticas, viendo en la modalidad el peligro para la calidad del trabajo. Los mecánicos encuentran apoyo en el hijo del dirigente quien explica a su padre los beneficios del deporte para la formación de “una raza sana y fuerte”. Tal expresión parece sacada directamente de un discurso de un ideólogo fascista sobre el significado fundamental de la educación física para la vida social.

Otro elemento que evoca un contexto político es la conversación entre los trabajadores de los talleres al descubrir que Eduardo ha firmado una carta que confirma su supuesto trasvase al Locomotor. El entrenador del Volador le reprende al protagonista porque “nunca hemos tenido enemigo dentro de nuestra casa. Hoy todo indica que es usted”. El concepto de un oponente escondido en una comunidad para destruirla desde el interior también pertenece a un motivo propio de los sistemas totalitarios, tanto del fascismo (judíos), como del comunismo (intelectualistas, entre otros). Al mismo tiempo, las reuniones de los obreros, con sus discursos agitados y con el descontento provocado por las decisiones del patrón, traen a la mente el ambiente de los consejos... comunistas, en los que sus participantes aúnan votos para derrocar el orden impuesto. Esta última asociación parece, sin embargo, un efecto involuntario.

Todavía más problemática es la clasificación inequívoca de la película portuguesa. En las imágenes del partido aprovechadas aparece un símbolo fascista muy obvio: antes del partido, los futbolistas saludan al público con el brazo extendido según el saludo nazi. Otras referencias a la realidad político-ideológica de Portugal de finales de los años 40 parecen empleadas para burlarla: el título representa el género popular de “comédia a portuguesa”. Al oír que la gente hace cola para comprar billetes para el juego entre el Sporting y el Oporto, el señor Anastácio pregunta, sorprendido, si “é capaz de ter vindo a gente das colónias¹⁸¹”, lo cual, conociendo la situación de las colonias portuguesas, es imposible obviamente. Una alusión

¹⁸¹ “Es posible que haya venido la gente de las colonias”.

inocente al mismo tema se esconde en la conversación del hombre con su vecino, el señor Comandante, sobre el próximo partido:

Sr. Comandante: Faço votos pela vitória do seu Sporting.

Sr. Anastácio: Obrigado, senhor Comandante, mas aquilo são favas contadas.

Sr. Comandante: Sim! Com o Azevedo nas redes, o Peyroteo não mete lá nenhuma.

Anastácio: O Peyroteo? Perdão, senhor Comandante... O Peyroteo é do Sporting.

Sr. Comandante: Pois olhe... Eu julgava que era do Porto.

Anastácio: Não, não... O Peyroteo é de Luanda!

Sr. Comandante: É preto?

Anastácio: É verde.

Sr. Comandante: Verde?

Anastácio: É leão, como eu... Os leões são verdes...¹⁸²

Mucho más incómodas parecen las palabras del protagonista cuando se da a conocer a través de la radio que se ha detenido la venta de los billetes de tren a Oporto. La ira del señor Anastácio se centra en la incompetencia del Estado y las ilusiones creadas para mantener la propaganda del éxito. Más tarde, durante el juego del Sporting, el protagonista aprovecha la afiliación a una formación del régimen como un insulto dirigido al aficionado de los Dragones (“É da CUF!”¹⁸³). El aguijón de la crítica está dirigido específicamente en las grandes obras de infraestructura vial, tan importantes para la percepción del Estado Nuevo portugués por sus ciudadanos:

Sr. Anastácio: Que país é este que não tem bilhetes nem tem comboios para levar os sócios do Sporting ao Porto. [...] Não há comboios, nem carros, nem linhas, nem agulhas. E, depois, eu sou só um. Mas então que material ferroviário é este que não pode mais com um passageiro? Vai lá uma pessoa fazer projectos! E querem eles a ponte sobre o Tejo!

Locutor en la radio: Atenção! O serviço de comboios para o Porto onde se realizará amanhã a grande final entre o Sporting Club de Portugal e Futebol Clube do Porto está modelarmente organizado. Ninguém deixará de assistir por falta de transportes.

¹⁸² Sr. Comandante: Hago votos por la victoria de su Sporting.

Sr. Anastácio: Gracias, señor Comandante, pero aquello son habas contadas.

Comandante: ¡Sí! Con Azevedo en las redes, Peyroteo no mete ahí ninguna.

Anastácio: ¿Peyroteo? Perón, señor Comandante... Peyroteo es del Sporting.

Comandante: Pues mire... Yo pensaba que era de Oporto.

Anastácio: No, no... Peyroteo es de Luanda!

Comandante: ¿Es negro?

Anastácio: Es verde.

Comandante: ¿Verde?

Anastácio: Es león, como yo... Los leones son verdes...

¹⁸³ Durante el Estado Nuevo portugués el grupo CUF (Companhia União Fabril) fue el conglomerado industrial más diversificado del país, y, probablemente, el más grande en la Península Ibérica (Rosas, 1998).

Sr. Anastácio: Aldrabões!¹⁸⁴

Los años 50 traen un cambio en la óptica internacional: en el centro de las atenciones se encuentra ahora la Unión Soviética y la Guerra Fría. Los países de la Península Ibérica, en una situación económica cada vez peor, tienen que reorientar sus discursos para poder contar con la ayuda del Occidente. Por eso, del espacio público en ambos países desaparecen los elementos que podrían identificar a España y Portugal con los perdedores de la Segunda Guerra Mundial –los saludos nazis o el desfile del Ejército (aunque no siempre de manera determinante, para mencionar solo la presentación de la Cruz Roja en *Los Tres de la Cruz Roja*), entre otros– y se empieza a construir una narración anticomunista. Se esconden las asociaciones con el fascismo; en uno de los ejemplos más conocidos de la cinematografía se convierte la segunda versión de la película española *Raza*, “corregida” para eliminar los elementos pro-alemanes o traducirlos –a través de la grabación de diálogos nuevos– de acuerdo con la narración antisoviética.

Se inscribe más visiblemente en esta exposición la biografía del jugador húngaro, Ladislao Kubala: la película *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* es de 1954 y presenta de manera muy directa sus simpatías. El carácter cristalino del deportista, su patriotismo sincero y la preocupación por la seguridad de sus allegados hacen de él un reclamo perfecto para los agentes comunistas. No hay ningún problema con la identificación de los antagonistas del astro del Barça que se presentan como unidimensionales, sin motivación más profunda para sus acciones aparte de la fidelidad ciega al partido. El comisario Yanos que reaparece en la vida del protagonista después de unos años para, finalmente, destruir sus sueños profesionales, enfoca todos estos vicios: indiferente y astuto, está dispuesto a todo para alcanzar su meta.

Las imágenes de la realidad húngara controlada por los comunistas abundan en elementos y símbolos que no necesitan explicaciones. En las camisetas de los jugadores aparece un escudo con la hoz y el martillo, a la gente en las calles de Budapest (recreado en el estudio de cine) se la ve muy pobre, triste y gris, y la gran parte de los transeúntes parece espías en acción, que observan con desconfianza su entorno, buscando a los enemigos de la clase obrera.

¹⁸⁴ Sr. Anastácio: Qué país es este que no tiene billetes ni tiene trenes para llevar los hinchas del Sporting a Oporto. [...] No hay trenes, ni coches, ni líneas, ni agujas. Y, entonces, yo soy solo un. Pero luego ¿qué material ferroviario es este que no puede más con un pasajero? ¡Una persona va a hacer planes! ¡Y ellos quieren un puente sobre el Tajo!

Locutor en la radio: ¡Atención! El servicio de trenes para Oporto donde se realizará mañana la grande final entre el Sporting Club de Portugal y el Fútbol Club de Oporto está perfectamente organizado. Nadie dejará de asistir por falta de transportes.

Sr. Anastácio: ¡Boleros!

En este grupo peligroso se incluirían seguramente los que deciden, como Kubala, fugarse de Hungría, disfrazados con uniformes, en un viejo camión militar con matrícula soviética. Entre ellos se encuentra un desertor del ejército soviético, decepcionado con la realidad comunista; un aristócrata austrohúngaro arruinado, representante de la generación antigua; una joven y dotada bailadora que, durante el viaje peligroso, toma bajo su protección a un huérfano. El conjunto tipifica toda la sociedad, perjudicada por el nuevo orden político, por lo que la llegada a Viena parece una promesa de un nuevo comienzo, aunque no sea fácil. Con los papeles de refugiados recibidos en la embajada estadounidense y alojados en el palacete arruinado del noble (se sugiere que la residencia fuera devastada por los soviéticos), los protagonistas chocan con la realidad. El aristócrata, para tener medios para la vida, acepta el puesto de taxista y con una vieja limusina transporta pasajeros por la capital austriaca. Kubala y Fedor siguen desempleados por varias semanas, nadie quiere contratar a una bailarina clásica como Érica (como lo resume el barón von Schauffer, “hasta la música nos han destruido”), así que los jóvenes deciden trasladarse a Roma donde, por fin, logran sus primeros pequeños éxitos y László vuelve al fútbol, entrenando a los niños. Ahí también nace la idea de un equipo internacional de emigrantes, eco de una plantilla real, Hungría, un conjunto de exiliados húngaros dirigido por el entrenador Ferdinand Daučík, cuñado de Kubala.

En toda la película como responsables de las desdichas de los protagonistas y de la sociedad húngara se señala, obviamente, a los comunistas. Por eso, no debería sorprender la desconfianza y la distancia de Kubala y del resto de sus compañeros hacia Fedor. Al principio no creen en sus motivaciones y en la desilusión del ruso con la Unión Soviética. Solo con el paso del tiempo, gracias a su sinceridad y sentido del humor, Fedor gana la amistad de László y de Érica. La camaradería de los unidos por un destino común se sella con un brindis, también por Rusia, pero “desmovilizada”, como añade con convicción el desertor simpático.

El segundo título que retoma la cuestión del comunismo es *El Fenómeno* de 1956. El famoso futbolista Pavlovski, cuyo fichaje para el Castellana Fútbol Club emociona a todos, es ruso, lo que traduce la atención y la precaución en los procedimientos de los agentes deportivos españoles. La llegada de un deportista famoso del otro lado del talón de acero parece no solo un éxito comercial, sino que, también, un triunfo político. El trasvase a un club en el país democrático se considera como acción de salvación, porque cada paso de Pavlovski en dirección del avión a Madrid está seguido tanto por sus aliados como por los espías del Este. Cuando resulta que los comunistas han encontrado el rastro del futbolista en Fráncfort del Meno, el protagonista tiene que huir del aeropuerto para aguardar en algún escondite otro momento seguro para el viaje. Además, se sugiere que el futbolista ha cruzado la frontera entre

Alemania Occidental y Alemania Oriental de manera ilegal, lo que debe demostrar la determinación de jugar en el extranjero. Sin embargo, en el aeródromo en la capital española un agente comunista es testigo de una bienvenida oficial del supuesto Pavlovski, lo que conlleva consigo varias repercusiones, más o menos cómicas, para la acción de la película.

El profesor Claudio Henckel, quien, por casualidad, adopta el papel del jugador, es inconsciente de la equivocación por mucho tiempo porque su distracción y la capacidad de sobreinterpretar los hechos le imposibilitan ver cualquier confusión. Así, al encontrar el comité de bienvenida en el Barajas, da su “palabra de honor” –de acuerdo con la realidad– de que “no tiene [...] en venas ni una gota de sangre rusa” (su padre es alemán, y la madre, española), les pone las caras de estupefacción a los periodistas cuya preparación para las entrevistas se resume como desactualizada. Su elocuencia, el español académico y la cultura personal sorprenden: no son las características o habilidades esperadas de un deportista proveniente de la realidad comunista. Los estereotipos causan también que, en vez de recibir una jarra de agua, Claudio encuentra en su cuarto una garrafa de vodka, con los mejores deseos de la dirección del hotel.

A unos cambios tan visibles los acompaña la metamorfosis gradual relacionada con la política interna de ambos regímenes. No permanecen inmunes a la liberalización de la vida en el Occidente que lleva consigo el peligro de las revueltas sociales. Las sociedades española y portuguesa empiezan a reclamar cada vez más sus derechos democráticos, por lo que apretar el tornillo de la censura parece la solución. No obstante, los intentos no traen los resultados esperados; lo que es más, se desnuda la debilidad de la política nacional. Es un fenómeno especialmente visible en el caso del cine español en vísperas de la Transición, cuando se producen decenas de películas de calidad mediocre, bajo la apariencia del pleno control de la situación. Así, *La Liga no es cosa de hombres* de 1972 y *Furia Española* de 1974, que aspiran al título de comedia ligera, se fundamentan en la satisfacción de los instintos primitivos y gustos populares, poniendo en el primer plano la chocarrería y el machismo. Las parodias o sátiras, como *07 con el 2 delante* o *Jenaro, el de los 14* apenas soportan una crítica rigurosa, por las mismas razones. En todas las películas mencionadas las cuestiones políticas se pasan de puntillas dándose más atención a las cuestiones sociales o culturales.

Las imágenes del extranjero, en unas películas tan centradas en la construcción de la reputación nacional, no pueden ensombrear la realidad española o portuguesa. En los ejemplos lusos los espacios foráneos no existen, e incluso la narración de *Eusébio, a Pantera negra* se enfoca en los ámbitos portugueses, sin salir de los estadios en los casos de los partidos en el extranjero. La cinematografía española tiene un poco más de valentía, pero también solo desde los años 50 y sin varios logros en esta materia: parece sorprendente el caso de la capital italiana

mostrada en *La Liga no es cosa de hombres*, prácticamente desprovista de cualquier detalle característico de su identidad.

La más natural parece la representación de Fráncfort del Meno del anteriormente mencionado título *El Fenómeno*. La razón de tal hecho es muy simple: en el rodaje se aprovechan las imágenes previamente grabadas de las calles y otros espacios públicos de la ciudad. El espectador ve las avenidas bulliciosas de la metrópoli con sus agencias y oficinas de grandes empresas, los coches modernos, los transeúntes elegantes camino de sus destinos. Es una urbe europea, dinámica, en movimiento, el modelo seguido por Madrid por excelencia.

Dos ejemplos a seguir aprovechan, pero de manera distinta, la sátira y la parodia para caracterizar los espacios forasteros. Son casos muy interesantes porque –en vez de las asociaciones visuales directas– emplean los estereotipos y simplificaciones culturales. Así, la comedia *07 con el 2 delante* juega, a través de la ridiculización del símbolo de la cultura británica, James Bond, con la imagen generalizada de Albión. Comenzando por los dígitos del protagonista interpretado por Cassen, todas las acciones de Jaime/James caricaturizan a la inteligencia británica, tan idealizada gracias a la famosa serie sobre el agente 007. A causa de la mala suerte –o por la idiotez– del protagonista, la misión de la recuperación del balón con microfilmes parece seriamente amenazada. Igualmente desafiada parece la imagen de la Gran Bretaña y de sus valores mayores, como la cultura personal, la puntualidad, la flema y la discreción; Jaime Bonet es la negación del caballero británico. La idea de que tal retrato de la cultura británica tenga algún vínculo con las eternas controversias sobre la soberanía de Gibraltar parece más una maldad del lado español que una hipótesis fundamentada¹⁸⁵.

El caso de *La Batalla del domingo* produce aún más estupor. La película recurre a la mitificación de España, de su cultura y de sus costumbres, revistiendo este esfuerzo con la españolización absoluta del personaje de la guionista yanqui que progresa intelectualmente desde una ignorante hasta una apologista ferviente del país ibérico. El papel fundamental en este proceso lo tiene la construcción del guion escrito por Paz, basado en los estereotipos de la época sobre “el país subdesarrollado”, es decir, España. Con esto, en el fondo de la biografía de Di Stéfano aparecen todas las asociaciones posibles con el mundo ibérico, incluso las contradictorias o falsas. Según Paz, entre otras, Sevilla es “la hermosa y típica capital extremeña”, Di Stéfano llega a la ciudad en “el lujoso *yacht* de los Millonarios de Colombia que atraca junto a la Torre del Oro” y está recibido por el arzobispo de Sevilla que “les obsequia

¹⁸⁵ El hecho de que un año después del estreno de la película, en 1967, tiene lugar el referéndum en el que la mayoría aplastante de los gibraltareños se declara a favor de la continuación de la unión con la Gran Bretaña, hay que tratarlo como una curiosidad y un complemento de historia tensa de las relaciones mutuas.

con una típica fiesta flamenca: sevillanas, soleares, tarantas, zorcicos¹⁸⁶. Obviamente, todos los acontecimientos ocurren durante la Semana Santa, para aumentar el atractivo visual de la película porque “hay que situar al público”, a pesar de la ausencia de relación alguna del fútbol con las famosas celebraciones religiosas:

Paz: ¡Ambiente! [...] El público es una constante asociación de ideas. Se les dice “Sevilla”, piensan “Semana Santa”, se les da Semana Santa, y ya está dicho todo. Como si se les dice “Monte Carlo”, se piensan “la ruleta”. Se les dice “Bilbao”, se piensan “las Fallas”. ¿Comprenden?

Cada idea absurda de la estadounidense está confirmada con el entusiasmo extático del productor para el que todo es “tan español”, con la rendición de Cayetano –hasta el momento, uno de los grandes partidarios de la realización de la película– que intenta calmar a Di Stéfano y con la creciente irritación del astro blanco. Paz ni siquiera se ocupa de la credibilidad en la presentación de la cultura del país natal del futbolista, Argentina. Al mencionar el fichaje del jugador por el Real Madrid, declara la preocupación del club con su estrella y la garantía de las mejores condiciones para su adaptación a España. Así, en la realidad cinematográfica, Di Stéfano es obsequiado por el club con un rancho transferido directamente de la pampa. La finca y sus alrededores se parecen a un museo etnográfico al aire libre: los muebles, las decoraciones, la ropa vestida por la gente, incluso la vegetación y los caballos en la granja, tienen un aspecto del folclor argentino. Ahí se bebe yerba mate, se viste de gaucho, se baila junto al fuego y canta las verdaderas rancheras, como la siguiente:

“Este es el rancho de Don Alfredo,
un rancho creóse hoy en Madrid
para que el rubio de bota de oro
como en su tierra se encuentre aquí.
En este rancho no falta nada,
Hay guitarreadas al por mayor,
Hay de comino y hay empanadas
Y buenas mozas para el amor.
Diga, diga, diga, diga,
Diga, diga siempre así:
Que viva Alfredo Di Stéfano
Y viva el Real Madrid.”

¹⁸⁶ Danza musical vasco.

En el aspecto sensacionalista, el guion de *Julia murió en el quinto gol* cuenta la historia del secuestro —esta vez, ficticio¹⁸⁷— de Di Stéfano por unos gánsteres madrileños que quieren ganar dinero en la manipulación de los resultados del juego del Real Madrid con el “peligroso” Kruychev Fútbol Club, una criatura de proveniencia supuestamente rusa, comunista. Los criminales están inspirados directamente en los retratos de los delincuentes del cine negro, los acompaña incluso una mujer fatal, la Julia titular, interpretada al igual que Paz por Mary Santpere. Como se puede adivinar, Di Stéfano consigue escapar y salvar el resultado del partido en circunstancias muy “dramáticas”.

Cuando resulta evidente que el guion de Paz tendrá que ser reescrito, la estadounidense comienza una nueva investigación para completar tanto los datos verdaderamente indispensables de la biografía de Di Stéfano, como el verdadero fondo sociocultural, inexistente en el texto anterior. La mujer pregunta por todo para acercarse al tema de su estudio, y al mismo tiempo expone su ignorancia sorprendente. Por eso en algunos comentarios de Cayetano se oyen la ironía y una pequeña malicia:

Paz: ¿Se entrena con ustedes el señor Bernabéu?

Cayetano: No, él se entrena en su estadio particular.

[...]

Paz: ¿Y después de almorzar?

Di Stéfano: A dormir una horita como un rey.

Paz: Ahh, la siesta, la causa de la decadencia española.

Cayetano: Vamos, señora, sí, la siesta es la base de nuestra balanza de pagos.

Por las observaciones graciosas y algunas opiniones exactas sobre la realidad española, la actitud del espectador hacia el personaje de la guionista oscila entre la simpatía indulgente y la irritación. Este sentimiento puede ser traducido en la relación de España con Estados Unidos, que en los años 50 pasa de la distancia fría a la familiaridad hiperactiva, y cuyo símbolo es una de las películas más importantes para la historia de la cinematografía española, la comedia *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga, de 1953. *La Batalla del domingo* recoge las características de su antecesora, relacionadas con la presentación irónica y con tintes xenofóbos de los estadounidenses: a la ignorancia de Paz le acompaña la codicia del productor, Mr. Thomson, que a cada paso piensa en la posibilidad de enriquecerse.

¹⁸⁷ Pocos días antes del estreno de la película en 1963, durante la Pequeña Copa del Mundo de Clubes en Caracas en la que participaba el Real Madrid, Di Stéfano fue secuestrado por la guerrilla de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). El jugador fue liberado por sus raptos tras tres días: el objetivo de la acción fue llamar la atención internacional sobre la difícil situación política y social de Venezuela.

Un complemento interesante de la visión incluida en la hagiografía de Di Stéfano lo representa *Bienvenido Mister Krif*, otra referencia al clásico de Berlanga ya en su título. El filme –conforme el guion consultado– no hace alusiones directas a Estados Unidos, porque el nombre Krif alude al legendario jugador del F.C. Barcelona, Johan Cruyff. No obstante, se aprovecha el enfoque occidental del deporte, su americanización: la omnipresencia de los gimnasios, los carteles de motivación en cada esquina con eslóganes alentadores como “Haz deporte, ¡contamos contigo!” o “Yo, esquí. Yo, boxeo. Baloncesto, ¿es este tu deporte?”, la participación de la gente en las diferentes clases de deportes. El mismo Joe está decidido a lograr buena forma lo antes posible y sus visitas en el Gimnasio Petronio tienen algo de una visita a un restaurante norteamericano de comida rápida; el deporte se torna un servicio popular más, rápido y accesible.

Una variación del motivo tratado en los párrafos anteriores son los vínculos entre España y Portugal, y los retratos mutuos. En este caso tampoco se puede hablar de la abundancia de modelos, pero las pistas singulares escondidas en ciertas películas ofrecen una perspectiva interesante, especialmente cuando se tenga en mente el hecho de que es un motivo presente solamente en las producciones portuguesas. La única película española que de alguna manera aborda el tema es *Las Ibéricas F.C.* en la que el equipo femenino viaja a Oporto –como el señor Anastácio– para jugar con el Sporting femenino. No obstante, el encuentro ganado por las españolas ocupa una posición marginal en la historia; mucho más tiempo se dedica a la concentración en El Escorial que precede directamente al encuentro.

El título portugués que cuenta con detalles muy interesantes en referencia a las relaciones luso-españolas es *O Leão da Estrela*. En el momento en el que acaba el hilo futbolístico y comienza una sátira sobre las apariencias burguesas, el señor Anastácio tiene que afrontar un hecho bastante incómodo: el sombrío hincha del Oporto ofendido por el protagonista durante el partido resulta ser su anfitrión, el señor Barata. A pesar del pésimo inicio de su trato, los dos señores, con la ayuda de unas copas, se acaban entendiendo. En un cabaré en el que pasan la noche, el señor Barata invita a su mesa a dos españolas con las que bromean –se les propone que sirvan de “embajadoras” de España– y brindan hasta el amanecer. Son, obviamente, cortesanas, lo evidencia tanto su vestido como el comportamiento desinhibido. Sin embargo, por la mañana, cuando los hombres –con resaca– se sientan para desayunar con sus esposas, cuentan sin parpadear que la noche anterior han encontrado a dos huérfanas pobres de la guerra civil española. Sea cual sea la razón por la que las mujeres han llegado a Oporto, el contexto añadido al chiste parece bastante extremo desde el punto de vista español.

La segunda película que sería una fuente excepcional de ideas sobre las relaciones entre España y Portugal, *O Trevo de quatro folhas*, está desafortunadamente desaparecida. Las únicas hipótesis trazadas a partir del guion del filme, en sintonía con la novela adaptada, incitan a la imaginación: el final de la historia contada se lleva a cabo durante el encuentro de las selecciones española y lusa en –como si no– Oporto. Zé Maria, el protagonista de las mil caras, es confundido con “o famoso *keeper* espanhol¹⁸⁸” Salamanca y ocupa su lugar en la meta. Frustrado por el fracaso amoroso –el objeto de su admiración, una tal Lola, se ha escapado con Salamanca– el hombre decide deliberadamente causarle vergüenza al deportista y desacreditarle en pleno juego. Cada grito “¡Cuidado, Salamanca!”, cada intento de advertirle al guardameta del peligro para la portería española, le motiva todavía más a Zé María para realizar su plan, como lo presenta el guion de la película:

Zé Maria: Uma vergonha para Salamanca? Pois é exatamente o que eu quero!

[...]

O back espanhol: Que venga otro keeper. Salamanca és nuestra deshonra.

Zé Maria: Cala-te, chico. Quem manda aqui és el capitán, y el capitán soy yo¹⁸⁹!

Así, deja pasar todas las pelotas, por lo que contribuye a la debacle de 9 a 0, una victoria de Portugal sin parangón. No obstante, el cambio del portero rápidamente sale a la luz y Zé María queda encarcelado. Su detención está dictada por motivos de seguridad: se planea la repetición del partido y nada lo debería perturbar. En la revancha, contada en el original literario, España gana con facilidad, por lo que el mundo deportivo vuelve a la normalidad.

La complejidad de la realidad política retratada por el cine español y portugués termina en el momento en el que las películas habrían podido cruzar el horizonte nacional. Con excepción del comentario crítico –en broma– en *O Leão da Estrela* sobre el estado de la infraestructura lusa, ninguna de las producciones intenta tratar directamente el asunto de la organización de la vida política interna. La narración se suspende siempre con cuestiones superficiales, omitiendo las polémicas probables como, por ejemplo, el nivel de la administración española cuyos trabajadores muestran más interés por el fútbol que por su trabajo, como en *El Hinchas* o *La Quiniela*. De esta manera, la perspectiva adoptada está

¹⁸⁸ “El famoso *keeper* español”.

¹⁸⁹ Zé Maria: ¿Una vergüenza para Salamanca? ¡Pues, es exactamente lo que quiero yo!

[...]

El defensor español: Que venga otro *keeper*. Salamanca es nuestra deshonra.

Zé Maria: Calla-te, chico. ¡Quien manda aquí es el capitán, y el capitán soy yo!

orientada hacia el factor humano, susceptible a varias debilidades, por lo que plenamente justificado a los ojos de los espectadores.

9.2. Sociedad, ideología y mujeres

Las películas analizadas, unidas por los motivos futbolísticos, representan diferentes géneros y temas, a veces –aparentemente– alejados de los grandes problemas de la política o de las polémicas internacionales. Sin embargo, ninguna de ellas consigue elevarse sobre las cuestiones más triviales de la cotidianeidad de sus protagonistas, la vida diaria de las comunidades ibéricas o los retratos colectivos de los españoles y portugueses. Lo que los realizadores presentan, sin mayor reflexión o preocupación, como el fondo sociocultural de sus filmes, en realidad resulta una fuente inagotable de conocimiento sobre la sociedad de la época y las normas ideológicas que determinan su vida. Y lo que es más, muy a menudo este conocimiento arrastra consigo pormenores alucinantes y no necesariamente favorables para los regímenes franquista y salazarista.

Observando la materia social abarcada por las películas estudiadas, resalta a la vista la categoría de oposición que sistematiza la realidad en rangos antagónicos: el campo y la ciudad (*Dois dias no paraíso*), los burgueses y los operarios (*¡¡Campeones!!*), o los hombres y las mujeres (*Las Ibéricas F.C.*). La oposición no tiene que implicar siempre una lucha dramática, una rivalidad cruel o una discordancia entre las personas. No obstante, cada confrontación revela el orden impregnado por la ideología franquista o salazarista, y considerado por todos los protagonistas como absoluto, definitivo.

El primer plano significativo en el que se nota la división se produce entre los mundos urbano y rural, y la frontera entre ellos aborda distintas dimensiones. Las películas españolas concentran su atención en una presentación muy positiva de las ciudades, en su identificación con un mejor futuro para el país y con la promesa del abanico de oportunidades para los que busquen trabajo o quieran cambiar su vida. Por eso, Ignacio Ariza de *Once pares de botas* se va de su pueblo natal a Madrid, o sea, “Valmoral de la Sierra ofrece hoy al mundo un delantero centro”; la mudanza a la capital es un paso natural en el camino hacia la carrera deportiva profesional. Don Anselmo de *Historias de la radio* acepta el reto de viajar a la sede de la radio en Madrid para participar en el concurso cuyo premio permitiría operar a su alumno enfermo. Jenaro, el ganador sensacional de la quiniela en *Jenaro, el de los 14*, realiza un gran viaje a la

metrópoli para recoger su premio y dar inicio a una vida sin preocupaciones (por lo menos, económicas).

En todos los ejemplos mencionados la ciudad es sinónimo del éxito y de desarrollo, pero no se puede hablar de idealización. El traslado no significa un avance automático, detrás de las fachadas de los edificios elegantes localizados en grandes calles también esperan problemas, simbolizados por las intenciones insinceras de los agentes Jorge y Juan en *Bienvenido Mister Krif*, peleas a causa de la quiniela acertada en *La Quiniela* o adicción al alcohol en *¡¡Campeones!!* La crisis profesional y personal de Ignacio Ariza plenamente recoge plenamente numerosos matices de estas experiencias. Gracias a algunos pequeños signos que les recuerdan a los protagonistas su relación con la provincia –la visita de don Roque (*Once pares de botas*), el encuentro de Jenaro con Juliana (*Jenaro, el de los 14*)– la campaña aparece como un refugio modesto, pero seguro, con sus defectos y carencias. Los problemas y las deficiencias más urgentes de la provincia española parecen resultar de la falta de financiamiento adecuado: el Casamata FC no tiene incluso botas para sus jugadores (*Los económicamente débiles*) y el presupuesto del Villanueva del Tránsito para los fichajes prácticamente no existe (*Bienvenido Mister Krif*). A la perspectiva económica se suma también el escaso interés por la situación de los habitantes de las aldeas, que pueden recurrir a la idea de apariciones falsas para promover su balneario entre los turistas (*Los jueves, milagro*). Al mismo tiempo, estas dificultades no destruyen la imagen positiva del campo español: próximo a la naturaleza, poblado por gente simple mas jovial, tradicional, relacionada con su pueblo y imperturbable en el estilo de vida representado. El campo es un sinónimo de estabilidad en los tiempos de una modernización que en España no se detiene.

Las ciudades españolas –casi en todos los casos equiparadas con Madrid, y con ejemplos singulares de Barcelona (esencialmente *Furia Española*)– simbolizan los frutos de la transformación del país entero, de acuerdo con el ritmo dispensado por el gobierno franquista tras la victoria en 1939. En ellas no hay espacio para la memoria sobre las sombras del pasado –la guerra civil, la resistencia republicana, el liberalismo de los años 30– porque lo único que cuenta es la prosperidad y el bienestar en el futuro. Los protagonistas de *Tres de la Cruz Roja*, *Las Chicas de la Cruz Roja*, *La Batalla del domingo*, *El Día de los Enamorados* o *Vuelve San Valentín* son jóvenes que con optimismo miran hacia delante: se ven con buenos –dignos, el lado financiero no es la cuestión sustancial– trabajos, viviendo tranquilamente la vida familiar. Los niños de *Saeta rubia*, a pesar de su situación vital difícil, consiguen revertir su destino gracias a la oportunidad ofrecida por Di Stéfano. El esfuerzo del futbolista se dirige no solo a

la formación de los chicos, quiere también mejorar su entorno descuidado para motivarles a un trabajo solidario y honesto no solo en la cancha.

Una brecha significativa en la imagen unánimemente positiva de la ciudad contemporánea la abre el cine portugués. Los ejemplos no son numerosos, pero de manera muy clara demuestran un punto de vista diferente al del país vecino. En la narración lusa es el campo el que ocupa una posición privilegiada y alabada en la conciencia pública. La tranquilidad de la provincia, la simplicidad de sus costumbres basadas en la fe y en las tradiciones antiguas, la vida de acuerdo con el ritmo de las estaciones cambiantes y de los trabajos agrícolas: todos estos elementos deciden sobre la superioridad de las pequeñas aldeas sobre las ciudades. La declaración más significativa que explica y desarrolla la perspectiva mencionada se encuentra en la película *Dois dias no paraíso*, y más específicamente, en su único fragmento en el que se comenta –o más bien, crítica abiertamente– el fútbol. Eduardo y Diana en la conversación con el campesino que les acoge en su casita obtienen una declaración glorificadora de la provincia portuguesa. La quietud de la naturaleza (“não há nada mais lindo que ver nascer o sol¹⁹⁰”) contrasta con la velocidad frenética de la modernización galopante en las ciudades. El folclor – en el filme simbolizado por el gallo de Barcelos¹⁹¹ cuyas figuritas compran en un mercado rural los protagonistas– aventaja en originalidad a la cultura moderna, y la sinceridad y la modestia campesina predominan en el juego de apariencias tan frecuente entre los ciudadanos. Estas pequeñas pistas se inscriben en una línea ideológica muy obvia del salazarismo del elogio, desde el punto de vista moral y cultural, a de la pobreza y la recriminación de la industrialización, propia de varios otros títulos cinematográficos portugueses de la época, como *Aldeia da Roupa Branca* (1938) de Chianca de Garcia ou *O Pátio das Cantigas* (1942) de Francisco Ribeiro.

Las ciudades en el cine portugués son un medio hostil y peligroso, principalmente para el alma católica. A Eusébio se le advierte antes de su viaje a Lisboa de los riesgos de la vida en una metrópoli (*Eusébio, a Pantera negra*). El joven jugador subraya constantemente su anhelo por la provincia idílica mozambiqueña, por sus hábitos y por la gente de allí. En *Bola ao centro* y *O Leão da Estrela* la crítica está dirigida ya a las urbes y a sus habitantes centrados en sus carreras, sueños y proyectos, e indiferentes el uno al otro, lo que se puede ver en la historia de Zé António. En las ciudades la gente aspira a ser mejor de lo que es en realidad, al precio de su

¹⁹⁰ “No hay nada más bello que ver el sol nacer”.

¹⁹¹ El gallo de Barcelos se trata de uno de los símbolos folclóricos portugueses más populares. La leyenda relacionada con la figurita cuenta la intervención maravillosa de un gallo muerto que ha probado, de esta manera, la inocencia de un hombre erróneamente acusado de un robo.

propia dignidad e identidad. La familia del señor Anastácio esconde su condición económica ante los Barata, y la película se burla de su vergüenza, porque en la provincia la dignidad no tiene precio.

Las cuestiones de las diferencias entre la ciudad y el campo introducen un asunto aún más complicado, es decir, la complejidad de las relaciones interpersonales entre los distintos grupos sociales. Así, otro corte observado en las películas estudiadas pasa entre la burguesía y la sencilla clase media, entre los económicamente privilegiados y los que viven modestamente, soñando a veces con el ascenso social. El primer grupo constituye, en la mayoría de los casos, un colectivo de personas muy seguras de sí mismas, enfocadas únicamente en sus problemas personales y alejadas de las condiciones de vida reales. Habitando en mansiones elegantes, quedando con amigos en restaurantes de moda o clubes musicales, los burgueses no se dan cuenta de la realidad de gran parte de la sociedad. Si trabajan –en puestos directivos o en funciones representativas– muy raramente se contactan con empleados rasos. Es el caso de don Pelayo Álvarez, el propietario del Volador y el directivo de los hangares (*¡¡Campeones!!*). El hombre presta atención solamente al prestigio y al buen nombre de su empresa, por lo que quiere prohibir a sus mecánicos jugar al fútbol; no entiende ni la modalidad ni su fenómeno. Pedido por su hijo, consiente la admisión de los terrenos de la empresa para organizar un campo deportivo; le convence el argumento de la mejora de la calidad del trabajo realizado por mecánicos fuertes y sanos, y la posibilidad de hacer una promoción de sus acciones en la prensa. Además, la inversión en el club le deja rivalizar con el empresario del Locomotor, lo que aprovecha la madrina de este segundo equipo, Merche Velasco, para apostar por la victoria de su plantilla y ayudarla a ganar a cualquier coste. La mujer se inscribe plenamente en el modelo de una aristócrata caprichosa, astuta y mimada por el lujo en su entorno.

Los primeros contactos de Eduardo con el mundo elegante le hacen casi atragantarse con las clases altas. La posibilidad de participar en el baile de la Pérgola le parece un billete para un mundo mejor. El evento de los cineastas y deportistas le agrada con el estilo sofisticado de los invitados, la música en vivo y la comida refinada. No obstante, Eduardo siente que no pertenece plenamente a esta realidad. Cuando, más tarde, descubre que Merche y su sobrina han aprovechado su ingenuidad para vencer a don Pelayo, se reafirma en la convicción sobre la superficialidad del mundo de los ricos. Su realidad son los hangares de los mecánicos, el trabajo duro pero productivo, las fiestas abarrotadas y ruidosas en la cantina y, obviamente, el fútbol. El entorno de los obreros es muy terrestre, se define por el esfuerzo humano y sus verdaderas emociones. El código –no escrito– de honor, gracias al cual Eduardo no traiciona al equipo del Volador, tiene aquí mucho más significado que los bienes o el dinero.

Muy parecido en la caracterización de estos dos grupos resulta el título portugués *Bola ao centro*. Las peripecias de Zé António parecen una repetición de los pasos del protagonista de *¡¡Campeones!!* El rápido ascenso social del jugador no le deja ver que los nuevos amigos que aparecen en su entorno no merecen este título. Los bailes, las cenas y la vida cómoda en un apartamento elegante le hacen olvidar rápidamente la modesta existencia con sus padres en las afueras. Pero cuando llega la crisis, aquellos que con tantas ganas declaraban su apoyo, se desvanecen; en escena quedan los que le han acompañado a Zé António desde la infancia.

La crítica revestida de sátira aparece en *O Leão da Estrela*: las ambiciones de la familia del señor Anastácio son tan grandes que le imposibilitan ver con consciencia el absurdo de su situación. La visita en la casa de los Barata en Oporto demuestra a los espectadores cuáles son las pretensiones de los lisboetas: una residencia espaciosa con jardín en lugar de un apartamento en una casa con vecinos; criados educados en vez de una sirvienta sin pelos en la lengua, guardarropas llenas de la indumentaria de moda, vida tranquila y distante de los problemas prosaicos. Parecen no reconocer que los días de sus amigos portuenses están privados de las verdaderas emociones y de espontaneidad. La película se burla de sus deseos: cuando la verdad sobre la condición de la familia sale a la luz, tras varias patrañas y la farsa en Oporto finalizada con el compromiso de una de las hijas de don Anastácio con el joven Eduardo Barata, ninguna de las aspiraciones parece tener sentido. La lección vital de los protagonistas confirma el viejo proverbio “gusta lo ajeno, mas por ajeno que por bueno”.

Sin embargo, la ascensión social es posible y está mostrada en las películas que cuentan las historias de los quinielistas ganadores, *Jenaro el de los 14* y *Once pares de botas*. En ambos casos, los protagonistas aprovechan el dinero para cambiar, mejorar su posición y comenzar una nueva etapa vital. Jenaro se compromete con Juliana y la pareja llega a su pueblo natal, pero no intenta quedarse allí. Su futuro está en Madrid, y el capital donado al pueblo para invertir en su infraestructura simboliza la conclusión de la relación tan cercana con sus paisanos. En *Once pares de botas* la mujer de Ernesto rellena el boletín del marido y acierta en todos los resultados, lo que cambia completamente la existencia de toda la familia. El hinchista comienza a frecuentar el estadio en compañía de sus parientes y aprovecha la situación para mostrar al entorno su nueva situación. Tanto los padres como los hijos visten ropa nueva, con estilo, e igualmente en su comportamiento se observa gran seguridad en sí mismos y alguna altivez; se puede suponer que la riqueza adquirida de una forma tan casual ha influido no solo su apariencia.

El mismo tono lo mantienen otras películas españolas que presentan la clase media como esencial para el funcionamiento de la sociedad. *La Batalla del domingo*, *El Hinchista* o *Las*

Chicas de la Cruz Roja, entre otros, ofrecen retratos favorables de los diferentes tipos de ciudadanos, desde los peluqueros a las amas de casa, todos alegres, dedicados y hacendosos. No siempre sus condiciones económicas les dejan vivir sin preocupaciones –los amigos de *Tres de la Cruz Roja* lo dicen en voz alta– pero no tienen tiempo ni ganas de quejarse, prefieren con felicidad disfrutar de la cotidianeidad. Incluso en *Furia Española* que describe la realidad de una casa de vecinos bastante humilde, no se oyen protestas ni lamentos debido a las estrecheces: se recibe simplemente la vida tal como es.

En el caso de la sociedad portuguesa vale la pena mencionar las cuestiones étnicas, que, de acuerdo con la visión del país en *Eusébio, a Pantera negra*, desaparecen de la imagen de Portugal. La película estrenada en 1973 ignora por completo el asunto de la Guerra colonial portuguesa que desde 1961 revuelve varios territorios africanos, entre ellos Mozambique, y la región de Timor Oriental en el Sudeste Asiático. Por eso la figura del ídolo internacional del fútbol fue más que útil para el Estado Nuevo: Eusébio simbolizaba el caso de la asimilación perfecta en la realidad multirracial de un imperio luso idealizado. El filme hace también caso omiso del reclutamiento del futbolista en el ejército portugués en 1963, un episodio ampliamente comentado por los medios de comunicación lusos con fines propagandísticos de la guerra en curso y para la defensa de su mitología de adaptación a la realidad del mundo que acaba con el colonialismo. La incorporación del astro en el Regimiento de Artillería Antiaérea Fija es una señal clara para los clubes extranjeros interesados por fichar a Eusébio: el régimen no le dejará abandonar el país, es demasiado importante para el prestigio portugués.

La división del mundo fílmico concierne también las cuestiones del empleo y del tiempo libre. No hay duda de que el trabajo ocupa una posición importante en la existencia de los protagonistas, entregados al mantenimiento de sus familias. Sin embargo, es una afición que da sentido a sus vidas; el ejemplo de Jenaro que deambula por su pueblo colgado a un transistor para conocer las alineaciones y los resultados prueba que la diversión puede ser una ocupación a tiempo completo (*Jenaro, el de los 14*). Pepe, Manolo y Jacinto de *Tres de la Cruz Roja*, don Cándido de *La Quiniela*, Nicolás de *El Hinch*a, José y Paco de *Los económicamente débiles*, Ernesto de *Once pares de botas*, Eduardo de *¡¡Campeones!!*, el señor Anastácio de *O Leão da Estrela*: cuando se trata del fútbol, los protagonistas mencionados tratan sus cargos como obligaciones molestas e intentan terminar los deberes cuanto antes para poder dedicarse a los debates, hipótesis y planes relacionados con el próximo partido.

La diversión tiene mucha importancia para los personajes de las películas analizadas porque les traslada a una dimensión en la que su única preocupación es el resultado del enfrentamiento. En los estadios –o en frente de radiorreceptores y televisores– sus identidades

y puestos no tienen importancia: por 90 minutos la atención se centra en los acontecimientos en la cancha. El entusiasmo provocado por el balompié es tan fuerte que logra compensar los conflictos familiares, como en *Las Ibéricas F.C.*, o los problemas en el trabajo, despido incluido, como en *El Hincha*. En *Los Atracadores* y *Saeta rubia* el deporte da impresión de ser el remedio perfecto para la delincuencia juvenil; no obstante, en el primer caso el fútbol no consigue impedir la caída de Ramón.

La familia, el organismo fundamental para el funcionamiento de la sociedad franquista y salazarista, también se somete a una serie de divisiones que reflejan una profunda jerarquización según la edad y el sexo. El primer criterio pone en una posición de subordinación completa a los jóvenes. Los niños y adolescentes enfrentados a sus progenitores están en desventaja: no tienen derecho a expresar sus opiniones o de tomar decisiones en ningún aspecto de la vida. En casas decentes los padres –esencialmente, las madres, que después relatan todo a los jefes de la familia– controlan su comportamiento, el trabajo escolar, el tiempo libre. Lo demuestran especialmente los ejemplos de *Bola ao centro*, *¡¡Campeones!!* u *Once pares de botas*: en las casas modestas la disciplina estricta establecida por el padre –la madre cuida de su realización más práctica– cumple la función de garante de la buena preparación para la vida adulta independiente. La falta de un modelo a seguir determinado en casa –como en *Saeta rubia*– exige una reacción rápida, para no perder el potencial de los jóvenes. Así, los padres de Zé António resaltan la importancia de la educación; “desporto não é ofício¹⁹²”, repite el progenitor del joven protagonista, cuando le obliga a estudiar en vez de pasar horas con el balón en la calle. Para el padre de Eduardo, el fútbol es “una tontería”, en comparación con el trabajo sólido de mecánico. En la casa de Ernesto, los niños son todavía demasiado pequeños como para que escuchen pláticas sobre los valores de la buena profesión, sin embargo, conocen ya la importancia de la afición futbolística y se someten a ella para complacer a su padre.

En las instituciones de educación los niños mantienen el rol de sujeto dependiente de las instrucciones de los monitores. Héctor Pelegrín quiere transformar a sus alumnos en caballeros, olvidando de que se trata de un grupo de adolescentes (*El sistema Pelegrín*). Les bombardea con complejidades técnicas de los deportes o con reglamentos aburridos, sin darse cuenta del empalago que provocan sus argumentaciones sin fin. En todo momento repite las frases como “la cultura física es la que forma al *gentleman*. [...] [los deportes] pueden modelar no solo los cuerpos, sino las almas” o “los rayos solares son riquísimos en vitaminas”. Con erudición intenta compensar sus deficiencias teóricas: no tiene formación profesoral. Por eso le

¹⁹² “El deporte no es oficio”.

explica a Luisa Valdés, profesora de Música y su futura novia, que “el solfeo puede también ser un deporte”. No sorprende que los chicos se aburran en la mayoría de las clases de educación física: el movimiento, la esencia del deporte, les parece un procedimiento complicado, y no una diversión alegre.

Obviamente, la formación social es patrocinada por el mismo Franco cuyo retrato se encuentra en el despacho del director del Gran Colegio. Sin embargo, las cuestiones que entran demasiado en el campo político parecen sospechosas. Cuando Héctor propone el uso de la idea de la “socialización del gol” para promover el deporte entre los alumnos y sus padres, el superior lo rechaza inmediatamente por la acusación posible de politización del fútbol; como dice, “el Gran Colegio nunca hizo política”. Con mucha más comprensión acepta el concepto de “un tenis cristiano” o la idea de la rivalidad con la Academia Enciclopédica.

El segundo agente que influye en la graduación de las funciones familiares tiene mucho más peso que el factor etario porque abarca el poder eficiente en todos los aspectos de la vida social. El sexo reparte las responsabilidades y los privilegios entre la gente, y este racionamiento se presenta como particularmente desfavorable para las mujeres. Los hombres se encuentran en el primer plano y, con excepción de los personajes claramente negativos, sus caracteres siempre consiguen caber en el margen amplio de las conductas provechosas, de los jefes de familia locos por el fútbol (*Once pares de botas*) a los ‘laicos’ deportivos (*La Quiniela*) que, maravillosamente, “se convierten” al balompié. En el caso de las mujeres, los modelos utilizados en las historias filmadas se muestran como mucho menos ingeniosos y, en general, multiplican el número de retratos estereotípicos.

En las narraciones cinematográficas las protagonistas aparecen como seres casi completamente dependientes de los hombres, sujetas a su voluntad. Algunas de las situaciones que enfrentan resultan sorprendentes desde la perspectiva actual, pero completamente normales para la época. Así, Pepe le prohíbe a Luisa, su novia, hablar sin permiso con sus colegas del curso de formación profesional: una breve conversación con el instructor, atrevido por el entusiasmo de la chica, despierta unos celos terribles en el protagonista (*Tres de la Cruz Roja*). En la misma situación se encuentra Piluca cuyo novio, fotógrafo deportivo Moncho, sigue todos sus pasos, preocupado con cada hombre al que la chica mire (*Las Ibéricas F.C.*). Los temores del marido estricto de su amiga de la plantilla, Luisa, parecen un poco justificadas: desde que el superior de Federico haya reconocido entre las jugadoras del equipo femenino a la esposa de su trabajador, está definitivamente demasiado interesado por ella.

La profesora de Música en el Gran Colegio parece, al principio, no encajar en la norma (*El sistema Pelegrín*). La mujer admite la invitación de Héctor a una gala de lucha libre y con

gran interés sigue su brutal curso, lo que sobrepasa las posibilidades del hombre sensible. Rompe con su novio, Alberto, cuando el chico renuncia soportar su escuela. No obstante, los estereotipos se aplican también a su posición. La mujer le ofrece al profesor de la Educación Física su ayuda en preparaciones para el juego con el equipo de la Academia Enciclopédica: Héctor recibe un jersey deportivo hecho por ella y el gran apoyo moral en las disputas con los padres desesperados. En agradecimiento, Luisa obtiene el título honorable de madrina de la plantilla escolar y el privilegio de abrir el juego con el saque de honor. Desafortunadamente, la profesora no consigue golpear la pelota: sus dos intentos fallidos la retratan como una mujer ejemplar, demasiado delicada y no cualificada para ocuparse del deporte. La imagen está completada con la división de responsabilidades en la escuela: en las clases de Música hay solamente alumnas cantando, porque los niños tienen clase de Educación Física a la vez.

En *O Leão da Estrela*, aunque la casa del protagonista está dominada por las mujeres, el que toma decisiones es siempre el señor Anastácio. Su responsabilidad no se limita al mantenimiento económico de su mujer y dos hijas: también admite la preocupación por la decencia moral, tanto de sus parientes como de su sirvienta. Cuando Rosa expresa ganas de viajar con el novio a Oporto para conocer a sus padres, el aficionado del Sporting se opone categóricamente. Para él, una mujer que viaja sola con un hombre en el coche es un verdadero “horror”, una situación inadmisible por su obscenidad. No hay que mencionar que no le convence la idea sugerida por la chica determinada que insiste, apasionadamente, que para guardar las normas del decoro “vai também o automóvel¹⁹³”.

La dependencia de los familiares respecto al cabeza de familia es también muy visible en el caso de *La Quiniela*, cuyo protagonista descubre, por casualidad, la realidad de las apuestas deportivas. Sumergido en las tablas de los últimos resultados, intentando prever las alineaciones para la próxima jornada, vive completamente al margen de la realidad de su casa. Su mujer, preocupada con el estado del esposo, busca la ayuda del párroco: don Cándido tiene que recuperar la seriedad perteneciente a un hombre serio, cabeza de familia. Ella no tiene autoridad suficiente para avisarle, apelarle a la razón. Su dominio son apenas los trabajos de casa.

Las tareas domesticas engloban varias actividades, por lo que la presencia permanente de la madre en el hogar es completamente natural. Además, es impropio de una mujer casada realizarse profesionalmente fuera de casa. En *¡¡Campeones!!*, *Once pares de botas*, *El Hinch* o *Bola ao centro* las progenitoras realizan toda una serie de tareas. Cocinan, limpian, friegan,

¹⁹³ “Va también el automóvil”.

lavan, planchan, zurcen, cuidan de los niños y de sus maridos, rellenando, por ejemplo, sus boletines de quiniela, y –por encima de todo– protegen a cualquier precio el ambiente hogareño de los lares; el símbolo del máximo sacrificio en esta última dimensión es la madre de Zé António, que muere de pena a causa de la ingratitud del hijo preocupado más con su carrera futbolística que por los sentimientos de los padres.

Son pocos los casos en que las mujeres cuentan con la ayuda de las criadas (*Vuelve San Valentín*, *O Leão da Estrela*). Tanto la planificación de las responsabilidades, como la logística y su realización recaen sobre los hombros del ama de casa. El hombre no participa en los aspectos prácticos de la vida casera, puesto que las actividades tan banales están por debajo de su dignidad. Su carrera profesional –o la afición futbolística tratada con mucha seriedad– parece una carga suficiente para el jefe de la familia.

La invisibilidad de las amas de casa enfrentada a su responsabilidad ante la imprudencia de los esposos enfatiza aún más los absurdos de algunas situaciones. La mujer de Ernesto acierta en la quiniela, pero todos los honores recaen al hombre, como si él mismo rellenara el boletín (*Once pares de botas*). En *Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!* y *La Batalla del domingo* las mujeres de los grandes futbolistas prácticamente no aparecen, aunque ambas cumplen el papel primordial. La señora Kubala se queda en Budapest con la madre del deportista cuando este decide huir de Hungría; la fuga parece demasiado peligrosa para la joven, que está embarazada de su primer hijo. Solo unos años después la pareja consigue unirse, con la ayuda de la Cruz Roja Española que le trae a su mujer e hijos a Barcelona donde László forma parte de la plantilla del Barça. La película silencia las condiciones de la vida de la madre soltera, esposa de un fugitivo en un país comunista, y estas seguramente no fueron fáciles.

Resulta obvio que las cónyuges de Di Stéfano (*La Batalla del domingo*) o de Eusébio (*Eusébio, a Pantera negra*) ni carearon tantas dificultades ni tuvieron que sacrificarse para la vida familiar. Su presencia, sin embargo, es mucho menos acentuada de lo que merecería ser. La mujer del astro merengue en esta película en concreto queda “reemplazada” con la figura de doña Aurorita. En el caso de Flora, pareja del jugador del Benfica, su rol de compañera cariñosa está expuesto desde la perspectiva única del futbolista. La mujer le apoya incondicionalmente, especialmente en los momentos críticos tras la lesión, pero no evidencia su voluntad u opinión propias.

Si una mujer manifiesta algunas tendencias de ser activa, las tramas convierten esta característica en ingenio o astucia que está siempre centrada en el hombre y sus necesidades. Estos son los ejemplos de las novias de los hinchas, Luchi (Licia Calderón) en *Tres de la Cruz Roja* y Conchita (Concha Velasco) en *El Día de los Enamorados*, o de doña Aurorita de *La*

Batalla del domingo. Luchi y Conchita son mujeres prácticas y enérgicas, parecen bastante independientes. Las chicas ahorran cada peso ganado para el futuro de ama de casa: tienen una perspectiva de boda, por lo que ya completan el mobiliario y el equipamiento de sus hogares proyectados. Los sueños de las protagonistas son regularmente testados: muy a menudo para Manolo y Mariano el mundo empieza y termina en el fútbol. La determinación de las chicas, vestida de enfados e impaciencia provocadas por la indecisión e irreflexión de sus novios, se muestra como un “mal inevitable” que garantiza el orden y la armonía en sus vidas. Los hombres, de alguna manera, sacrifican su tranquilidad confortable –nunca la afición– pero, en cambio, obtienen el cuidado y la admiración, un poco neurótica, de las prometidas.

Doña Aurorita se inscribe plenamente en el arquetipo de ama de casa. La enérgica señora manda no solo todos los aspectos de su vida familiar y las obligaciones de un apasionado del Real Madrid; se puede dudar, sin embargo, cuál de estos asuntos pone en primer plano. Cuando se trata de los asuntos de “su” Real, la amabilidad de la mujer en un instante se transforma en firmeza que no tolera oposición. Por eso interviene con gran determinación en la transferencia de Di Stéfano. Además, la protagonista toma el control total –ella misma diría seguramente “la responsabilidad”– por la gran parte de la cotidianidad del astro, para dejarle concentrarse únicamente en el fútbol y en su contribución al equipo blanco. Así, el jugador recibe diariamente un postre casero, preparado y traído por doña Aurorita a su casa. La mujer cuida tanto de la dieta como de la salud de Di Stéfano, tricotando un suéter abrigado o defendiendo el cumplimiento riguroso del plan diario durante la concentración del equipo para garantizar el reposo pleno. La razón es simple: nada puede perturbar al jugador fundamental de la plantilla, destinada a ganar.

El comportamiento de doña Aurorita es tratado con mucha comprensión. Di Stéfano acepta como algo completamente natural su asistencia casi maternal. Tampoco su mujer se siente incómoda con las intervenciones de la protagonista, mientras que Cayetano la trata como una curiosidad y una verdadera institución en la vida de su amigo Alfredo; así se la presenta a Paz. La persona directamente más afectada, don Paco, con resignación serena acepta la obsesión futbolística de su esposa. Él mismo cumple incluso una función responsable en su decisión de acompañarle a la mujer en los estadios y de defender su honor en las disputas con los hinchas de otros equipos. A menudo sale de ellas lesionado, puesto que doña Aurorita no tiene pelos en la lengua y sin vacilación responde a los que se atreven a cuestionar la superioridad del Real Madrid.

En *Saeta rubia* el retrato de la esposa del jugador es ya muy distinto. La señora María Di Stéfano¹⁹⁴, “mejor en persona que [en] la foto de la cartera”, como declaran los chicos a su ídolo, devolviéndole el monedero, con mucha diligencia se ocupa del hogar: los cuartos brillan por su limpieza, en la cocina siempre se puede encontrar algo para comer y el ama de casa está dispuesta a acoger a cualquier invitado. Semejante ambiente sin duda asegura al astro del Real Madrid unas condiciones perfectas de tranquilidad y descanso. Al mismo tiempo, la mujer de Di Stéfano apoya incondicionalmente a su marido también fuera de casa. Cuando el jugador asume la responsabilidad por el pequeño club de los chicos del barrio, María inmediatamente decide visitar a sus familias para ayudar también en aspectos mucho más complejos: contrata a dos padres sin empleo para pequeños trabajos domésticos, sugiere algunos mejoramientos prácticos en las casas modestas, cuida del buen ambiente entre los chicos y sus allegados. La mujer se involucra con el corazón, pero su gran motivación es su marido: sabe que eliminando algunas de las dificultades de las vidas de los golfillos facilita el trabajo formativo de Alfredo en la cancha y garantiza mejores resultados.

El mismo patrón del interés centrado en el hombre lo siguen varias protagonistas. Susana, el objeto de admiración de Joe Krif (e hija de don Cesar Milloni, el directivo del equipo de Villavieja), no le presta demasiada atención durante la mayor parte de la historia (*Bienvenido Mister Krif*). En las escenas finales de la película, la chica sorprende con un cambio total de conducta: libera a la secuestrada estrella del fútbol para que pueda participar en el partido decisivo y revela a sus entrenadores la fórmula prodigiosa para la buena actuación del hombre en la cancha (el alcohol). La conclusión de la historia es, obviamente, la boda de Susana y Joe.

Dos figuras femeninas principales de *Once pares de botas*, Ester y Laura, en su rivalidad por los sentimientos de Eduardo, optan por demostrarle su máximo cuidado e interés. La periodista tiene muchas oportunidades para aproximarse al chico, pero es la hija del directivo del Hispania la que consolida su amistad: es la primera persona que el jugador conoce en Madrid. La chica le impresiona con su confianza y estilo –gracias al padre se orienta perfectamente también en las actualidades deportivas– por lo que con gratitud acepta sus consejos sinceros y sugerencias sobre las lecturas o distracciones. Sin embargo, desde el principio el espectador le trata a la chica con alguna distancia debido a su proveniencia burguesa. Para Laura, el valor del contrato de Eduardo –20 mil duros anuales, una cuota significativa tanto para un debutante en el gran fútbol como para cualquier español– equivale a un abrigo de visón; una comparación que puede parecer un abuso para un simple ciudadano.

¹⁹⁴ En realidad, Sara Freites Varela.

Resulta muy interesante el ejemplo de Isabel que durante la colecta para la Cruz Roja conoce a León, una estrella del fútbol (*Las Chicas de la Cruz Roja*). La chica es una estudiante educada y aprovecha su sabiduría para autorizar su independencia. Intenta demostrarle al jugador la supremacía del intelecto sobre la fuerza física: en conversaciones utiliza vocabulario sofisticado, habla sobre temas supuestamente extraños a un deportista. Le trata con superioridad al jugador, pero él, desde el principio interesado por ella, no se desanima. La creciente atención del hombre le parece incómoda a Isabel, pero en pocas horas –y gracias a la firmeza del portero– cambia de opinión. Casi en un instante se convierte en una mujer dispuesta a casarse y a entrar en el papel del ama de casa, tan distante de autonomía y emancipación. Su historia solo confirma la convicción de que toda mujer esté destinada a la vida familiar, bajo la autoridad del hombre.

La película entera constituye un caso interesante para observar los distintos caracteres femeninos: la colecta del Día de la banderita reúne a cuatro mujeres que actúan juntas para recaudar la mayor cantidad de dinero. Con Isabel recorren las calles de Madrid Júlia (Luz Márquez), Paloma (Concha Velasco) y Marion (Katia Loritz), cada una con sus experiencias e historias diferentes. Julia, abandonada por el novio pocos días antes del casamiento, es la gran preocupación de su madre que, desesperada, intenta animarla después de la ruptura con vestidos nuevos y distintas actividades. Paloma, proveniente de una familia humilde, afronta con gracia y optimismo tanto los celos de su novio –aficionado ocasional al fútbol– como la situación económica modesta de su padre. Por fin, Marion, hija única de un diplomático, vive de un sarao en otro, sin preocuparse por nada. Los ambientes que representan las protagonistas son desiguales –la película retrata muy detalladamente y con humor la vida cotidiana en Madrid de finales de los años 50– pero, en realidad, les resumen a las chicas a sus papeles femeninos estereotipados. Resulta que cada una de ellas, no importa su proveniencia o educación, sueña con una boda y una vida feliz al lado de un hombre adecuado, y todas están dispuestas a subordinarse a ese esquema al instante.

Los protagonistas presentados por las películas estudiadas se inscriben claramente –o se esfuerzan para hacerlo– en el modelo de un cabeza de familia ideal. Como su encarnación completa deben ser tratadas las imágenes cinematográficas de Alfredo Di Stéfano que, en *Saeta rubia* y en *La Batalla del domingo*, personifica todos los rasgos de la masculinidad: determinación, autoconfianza, honestidad, laboriosidad, fuerza y modestia. Los que todavía aspiran a una gran carrera o, simplemente, a cualquier éxito en la vida, tienen ciertos defectos, pero estos no impiden tratarles con simpatía. Los nuevos voluntarios de la Cruz Roja en *Tres de la Cruz Roja* parecen bastante holgazanes; además, Pepe es muy celoso. La afición de Ernesto y del señor Anastácio paraliza el funcionamiento normal de su familia, o sea, el fútbol

condiciona y explica las costumbres en sus casas (*Once pares de botas, O Leão da Estrela*). Los personajes que revelan un temperamento más sereno, un poco sensible o cerrado, tal vez centrado en los valores del intelecto –Jacinto de *Tres de la Cruz Roja*, Carlos de *El Ángel está en la cumbre*, Claudio de *El Fenómeno*, Héctor de *El sistema Pelegrín*– al mismo tiempo son tildados de gansos, desmañados; la experiencia futbolística lo remedia y les hace a los protagonistas más viriles.

No hay duda de que los personajes masculinos asumen la responsabilidad de sus actos. Zé António (*Bola ao centro*) o Eduardo (*¡¡Campeones!!*) sufren el aislamiento temporal debido a su ingratitud o orgullo; Nicolás y don Gregorio pierden el empleo por desatentos, como consecuencia de su afición futbolística, y el primero arriesga por la misma razón su matrimonio (*El Hinch*a); a los amigos-voluntarios muy seguros de su astucia se les carga con responsabilidades monótonas lo más lejos posible del estadio (*Tres de la Cruz Roja*). Algunas de las situaciones traen consigo reflexiones y cambios en el comportamiento de los protagonistas (*Tres de la Cruz Roja, ¡¡Campeones!!*, *La Quiniela*, *Bola ao centro*), pero, en general, el fútbol actúa como una circunstancia atenuante o incluso la solución a todos los problemas; no se condenan los errores evidentes. La transformación de Pepe no le hace menos soberbio (*Tres de la Cruz Roja*); a Nicolás se le unen su mujer y la suegra a su pasión incontrolable, sin mencionar la recuperación del puesto en el banco (*El Hinch*a), el examen profesional suspendido parece no preocupar a José y a Paco en su trabajo con el Casamata F.C. (*Los económicamente débiles*). La única excepción es Luis Rubio, quien admite haber cometido grandes faltas en el pasado que necesitan un solo remedio: una ocupación honesta y dura para distraer la cabeza (*Volver a vivir*). Sin embargo, en su caso el fútbol no se limita a un simple placer o pasatiempo: Luis es un profesional y exige tanto de sus jugadores como de sí mismo.

Las actitudes masculinas hacia las mujeres pueden adscribirse, al mismo tiempo, a la categoría de la etiqueta más refinada y a la de los ejemplos del machismo evidente. Las señoras suelen ser tratadas con cortesía en los lugares públicos, como cafés, restaurantes u oficinas: se les deja pasar primeras por la puerta, son saludadas amablemente, acompañadas durante los paseos. Todas estas manifestaciones de buena –aunque superficial– educación desaparecen en la comodidad de los hogares. Allí, las madres asienten en silencio a las reglas establecidas por sus esposos y se concentran en el mantenimiento de la casa; las hijas son preparadas para seguir perfectamente sus pasos lo antes posible; las hermanas permanecen a la sombra de los hermanos, cuyos logros tienen siempre más importancia. El llamado “Ibéricus Hispánicus” como lo explica Piluca en *Las Ibéricas F.C.*, o sea, un macho, no soporta cualquier palabra de oposición o crítica por parte de una mujer cuyo rol principal es obedecer las normas establecidas

por los hombres. Así, el hombre no participa ni en los trabajos de casa, ni en la educación de los hijos; no consulta con ella sus decisiones, ni le pide su opinión; ni tampoco trata a la mujer como si fuera su igual en la relación.

Las comedias españolas del franquismo tardío –*07 con el 2 delante*, *Furia Española*, *La Liga no es cosa de hombres*, *Las Ibéricas F.C.*, *Jenaro*, *el de los 14*– incorporan a tal conducta dos elementos nuevos. El primero es el matiz de absurdo. Los hombres retratados, de hecho, resultan unos ignorantes con grandes egos y varios complejos. Jaime Bonet es una negación del modelo perfecto de agente secreto, porque no tiene ni inteligencia ni forma física. En la vida de Sebastián y Julián parece no haber ningún objetivo serio. Las parejas de las jugadoras del Ibéricas F.C., con sus prejuicios sobre la actividad femenina, dan la impresión de ser un grupo organizado de sexistas fanáticos. El quinielista Jenaro, no obstante, rompe con este patrón: su necesidad se resume en la honestidad ordinaria, dictada del fondo de su corazón.

El segundo aspecto añade a todo esto la sexualización grosera de la mujer en las miradas varoniles. En el ideal de atractivo se inscriben las morenas o rubias de melena larga (el pelo corto sugiere algunas características masculinas o progresismo peligroso), altas y esbeltas, jóvenes y alegres, no demasiado pensantes. Así se puede describir tanto a las asistentes de Jaime como a las compañeras de Coqui en el equipo italiano. Las chicas cumplen, ante todo, un papel decorativo, sus deberes al lado del espía (su protección, con la que no tienen ninguna dificultad) o en la plantilla futbolística pasan a un segundo plano. Sus valores físicos tienen que ser resaltados, por lo que en su vestuario domina la ropa ajustada, los escotes profundos, pantalones y faldas cortos. Las propias integrantes del Ibéricas F.C. notan, con alguna renuncia en la voz, que sus conjuntos deportivos sirven más para atraer las miradas que proveer comodidad en el campo. Las reacciones de ciertos hinchas lo confirman: algunos en las graderías reducen a las futbolistas a fantasías sexuales. Las que ya no caben en las normas rigurosas del atractivo, se convierten en seguida en vecinas malhumoradas o ancianas tediosas, llamadas directamente y con desdén “macetas”, puesto que pasan gran parte de su tiempo libre pegadas a las ventanas abiertas para observar su entorno. El aturdimiento intelectual tiene su ejemplo más claro en el personaje de Juliana. La joven está obsesionada con Sebastián. Por eso, está dispuesta a todo, también a entrar en su cama, para atraer la atención del hombre. Las imágenes mencionadas pretenden evocar risas, pero –pasados los años 70–, solo confirman la posición secundaria de la mujer en la conciencia popular de la época.

Las protagonistas de *Las Ibéricas F.C.* consiguen, hasta cierto punto, superar los estereotipos injustos. Son chicas inteligentes, conscientes de sus valores y de cómo las ven los hombres. Saben expresarse y defender su punto de vista, quieren realizar sus pequeños sueños

y consideran la participación en el equipo como un paso adelante. Todos estos rasgos se reflejan especialmente en Luisa, la mayor de las jugadoras y la más experimentada porque está ya casada. No obstante, a pesar de su actividad subversiva – según los hombres consideran el compromiso en el club– ninguna de las mujeres se rebela directamente contra las normas que definen su papel social, sino que ambos lados aceptan sus papeles y los cumplen.

Un pequeño signo de insumisión parece simbolizar el comportamiento de Chelo, a la que por el fútbol le invade la sensación de convertirse en el hombre. A la mujer le gusta el alcohol, se viste de manera más masculina en comparación con sus colegas, teme incluso que su postura se torne menos femenina y que le crezca la barba; dos tipos sospechosos intentan incluso convencerle de que se transforme en un hombre para jugar en el equipo masculino. Chelo consulta su caso con un médico psiquiatra, Andrés, cuyo interés resulta solucionar todos los problemas de la chica, porque la relación puramente profesional se convierte en un compromiso sentimental y cierra definitivamente la cuestión incomoda de la identidad sexual de la protagonista.

Un extenso capítulo aparte lo constituye la característica de las mujeres consideradas villanas, retratadas en oposición a los modelos perfectos de esposas y madres. Muy a menudo, quienes al principio se dejan seducir por las mujeres atractivas, malas y calculadoras, encuentran en su camino o vuelven a los caracteres bondadosos, honestos y caseros (*¡¡Campeones!!*, *Bola ao centro*); las mujeres convenientes, apropiadas para los hombres equivalen a un premio, una recompensa a los errores previos. Al lado de los tipos desde el inicio pensados como negativos, como el de las mujeres fatales (*La Batalla del domingo*, *El Fenómeno*, *Saeta rubia*), aparecen también protagonistas que de alguna manera se oponen al hombre o al ideal generalmente aprobado: cónyuges apoyadas por suegras detestables (*El Hinch*a), chicas sin sensibilidad (*Tres de la Cruz Roja*, *El Ángel está en la cumbre*, *Volver a vivir*) o jóvenes independientes centradas en su carrera profesional (*Once pares de botas*). Cada individuo se sitúa en un contexto social muy concreto, más allá de los estereotipos de ambos sexos.

Las llamadas vampiresas aparecen en numerosas películas como personajes secundarios, pero su influencia en las tramas es fundamental: les causan perjuicio a los protagonistas. Interesadas por la posición central de los jugadores en la vida pública, las mujeres quieren aprovecharse de ellos para mejorar su situación. En las relaciones con los hombres no hay espacio para los sentimientos. Es el dinero de los futbolistas el que les asegura directamente una existencia confortable y lujosa, sin preocuparse por la cotidianeidad. Por eso, no sorprende que se acostumbren rápidamente al ropaje, a las cenas en restaurantes elegantes o a los coches

caros, y cuando sus víctimas comienzan a perder la forma –y con ella, las influencias y los ingresos– sin vacilación deciden abandonarles y buscar un nuevo “amor” para proteger su futuro. Sin embargo, vale la pena mencionar que algunas de ellas no actúan solas, sino a petición de alguien, realizando un plan mucho más refinado.

La Batalla del domingo incluye hasta tres ejemplos de mujeres fatales. Los dos primeros pertenecen a la trama del guion escrito por Paz, *Julia murió en el quinto gol*. Una colaboradora astuta de los gánsteres consigue atraer la atención de Di Stéfano en un restaurante –el jugador la defiende ante su supuesto novio en una riña simulada– y le invita a su casa para tomar una copa justo antes del partido entre el Real y el Krugchev F.C. La bebida contiene, obviamente, un potente somnífero que neutraliza al deportista. En este momento, en la historia entra la Júlia del título, aspirante al calificativo de mujer fatal, dotada de la expresión y la fisonomía característica de Mary Santpere. La protagonista debe custodiar al rehén; sin embargo, en un acto de venganza sobre el novio infiel, le libera a Di Stéfano. Es una negación de cualquier vampiresa y una creación consciente de los autores de la película: *La Batalla del domingo* es una comedia.

Vale la pena mencionar brevemente en este lugar a otra protagonista que se interesa demasiado por Di Stéfano. En *Saeta rubia* el futbolista vuelve a encontrar a Julia Rey, cantante reconocida y su exnovia, por la que María Di Stéfano siente celos. La artista insiste en hacer una película junto al jugador: intenta convencerle con la idea del éxito económico de la producción y la oportunidad de la reunión. Di Stéfano rechaza con cortesía todo el concepto –no se siente cómodo en presencia de la mujer y lo admite, a fin de cuentas (“al diablo dinero, me interesa más nuestra tranquilidad”)– pero los chicos del Saeta F.C. en seguida captan las intenciones de Julia, que pretende sustituir a María en el papel de la señora Di Stéfano. Con unas bromas estúpidas –entre otras, sueltan unos ratones durante el recital de la cantante en un restaurante– deciden mostrarle dónde está su lugar. Al futbolista no le gusta la novatada de sus pupilos, pero la artista desaparece del horizonte.

Una verdadera mujer fatal y la tercera que aparece en la obra de Luis Marquina es Irma del Plata, la amante de Pedrín, uno de los colegas de Di Stéfano del Real Madrid. Pedrín abandona a su mujer, Carmen, para vivir con la artista y comienza a descuidar sus obligaciones profesionales: se distrae en los entrenamientos, por las noches huye de las concentraciones para aprovechar la vida nocturna en la ciudad con Irma. Desde el principio el espectador sabe que la relación de los dos es más conveniente para la mujer, acostumbrada a la atención y a las muestras de adoración. Cada manifestación de independencia por parte del hombre termina en una pelea que aún más desvela las trazas del amorío:

Pedrín: Yo también tengo que cuidarme.

Irma: Yo te cuidaré. ¡Mira que a estas alturas enamorarme de un futbolista...! Yo que nunca he visto un partido, ni sé cómo se come esto.

Pedrín: Tienes que aficionarte.

Irma: Es mucho pedirme. Con que me vaya aficionado contigo es suficiente, cariño. Te vas mañana, ¿por fin?

Pedrín: Sí.

Irma: ¿No se puede arreglar?

Pedrín: Mujer, nos vamos concentrando.

Irma: Y eso, ¿qué tiene que ver? No me dices que estás malo, que tienes algo que hacer. No será tan importante.

Pedrín: Lo es.

Irma: ¿Para quién?

Pedrín: Para mí.

Irma: Para ti. Y yo, ¿qué?

Pedrín: Para los dos. Estoy pendiente de un traspaso que puede ser mi porvenir. Hay por medio mucho dinero.

Irma: ¿Cuánto? Di cuánto. Si es cuestión de dinero, yo tengo todo el que haga falta. Cuando a mí se antoja una cosa, ni fútbol, ni club, ni traspaso, ni nada, ¿te enteras?

Pedrín: Me pagarían muy bien. Y como es para fuera de España, podrías venir conmigo.

Irma: ¿Y mi trabajo?

Pedrín: No tendrías que trabajar.

Irma: Eso. ¿Y mi nombre? No voy a pasar mi vida encerrada en casa esperando a que tú vengas del partido, del entrenamiento, de la concentración o de lo que sea.

Pedrín: Sí de verdad me quieres...

Irma: No es que tú no a mí. Tú sólo piensas en lo tuyo. Por mí, puedes irte con el Di Stéfano ese y con vosotros tángalos a dar saltitos y a correr por la sierra, hacer gimnasia y acostarte a las ocho, como si estuvieras interno en un colegio. Vamos, ¿a tu edad?

Pedrín: No son más que tres días.

Irma: Muy bien. Mira por dónde mañana, después de la función, me parece que me va a tocar a mí a bailar.

Pedrín: Ya sabes que no puedo.

Irma: Si no es contigo, será con otro. También tengo yo unos cuantos concentrados esperando al lado del teléfono por si les llamo alguna vez.

Pedrín: ¡Irma!

Irma: Estoy harta de tanto, Ramiro. “Yo no puedo, porque si tal. Aquí, que no nos vea. Ahí no está bien que vaya.” Demonio, ¡ni que ir conmigo fuera un crimen! ¡Qué más quisieran muchos! ¡Vamos, formalidad! Soy imbécil, pero no tanto, con que ya lo sabes. Sin bailar no me quedo, eso desde ya.

Pedrín: Sabes que no me gustan las bravatas en una mujer.

Irma: Ni a mí las cobardías en un hombre.

Pedrín: ¿Es que quieres volverme loco?

Irma: No, lo estoy yo por ti.

Irma no tiene respeto ni por la carrera profesional de Pedrín, ni por su familia: no ve más allá de su propia nariz. Su chantaje emocional es muy fuerte, por lo que el futbolista se lo

juega todo a una carta, ignora las advertencias de Di Stéfano y pierde. La lesión que sufre rompe su carrera y la relación con la bailarina quien, al oír en la radio los primeros informes sobre la afección y la posible intervención quirúrgica, pide apagar el aparato. No quiere saber nada sobre este “tortazo fuerte”, ya que “se exagera mucho al principio y luego, nada, la publicidad y nada más, teatro, para que el público siga llenando el estadio”. No hay que añadir que es la última vez que se menciona su nombre en la película: Pedrín acaba su romance y vuelve a la esposa fiel que le ha siempre esperado.

Con una situación muy parecida se encuentra Zé António que, tras el exitoso debut futbolístico, conoce a Maria Leonor, por la que pierde la cabeza. El futbolista enamorado abandona a sus familiares y a la novia desde hace muchos años, Lena Maria, y quiere comenzar una nueva vida, alejada de los problemas del pasado. La chica dejada ha sido, desde siempre, su mejor amiga y confidente, la pareja tenía planos para el futuro, por lo que ella ahora no cree que la nueva relación del hombre tenga futuro. Decide esperar y no rendirse, y, además, tiene el coraje de enfrentarse al nuevo amor de Zé António para comunicarle lo que piensa sobre la transformación del chico: Maria Leonor sale del encuentro con el ojo morado.

El contraste entre las mujeres es muy visible y no se limita a los estereotipos femeninos. Cada protagonista simboliza un estilo de vida distinto. Lena Maria personifica la naturalidad, la simplicidad modesta, la honestidad y la proximidad al otro ser humano. Acepta con los brazos abiertos a Zé António enfermo, derrotado, humillado por el comportamiento de sus falsos amigos. Maria Leonor da impresión, desde el principio, de ser una persona artificial, falsa y sin valores. Al ver el jugador por primera vez, de inmediato presta atención al hecho de que “é uma simpatía... [...] é giro¹⁹⁵”. Representa el mal de las ciudades grandes, un ambiente hostil. Le interesan solo las cuestiones superficiales –la belleza, el dinero– y parece incluso que ella es la responsable de todas las desgracias de Zé António; la libre voluntad del hombre no tiene en la película ninguna importancia.

Las intérpretes de la voluntad ajena se aprovechan de la credulidad y la honestidad extrema de sus objetivos. Purita Gómez, “menuda vampi”, es enviada por los directivos del club oponente al Castellana F.C., el Deportivo, para seducir a Pavlovsky (*El Fenómeno*). A causa de un malentendido, Claudio se convierte en su víctima y tiene que acompañarla a una fiesta. Sin embargo, el carácter del protagonista le salva del desprestigio: el hombre no sabe divertirse, por lo que acaba el sarao “solamente” con resaca a la mañana del día siguiente. Purita consigue una oportunidad de mejorar su imagen: cuando descubre que se prepara la eliminación

¹⁹⁵ “Es de una simpatía... [...] es guapo”.

física del jugador, conmovida por los remordimientos le advierte sobre los planes y le facilita la huida de los perpetradores.

En objeto de interés del filósofo se convierte, avistada al principio de la película, su vecina simpática y sonriente del avión de Fráncfort, con la que intercambia lecturas para hacer su viaje más agradable. Cuando, tras leer el libro prestado, revela a la mujer que la novela *Amor en Vespa* le parece “rosa tirando a cursi” se descubre que está sentado al lado de su autora, una escritora española, Elena Bernal. Claudio consigue encontrar a Elena en Madrid, disculparse por sus comentarios literarios y admitir que está enamorado de ella; su confesión no cambia incluso cuando se descubre que el tío de la chica es el director del Deportivo. La mujer le perdona todo a Claudio: admite que desde el principio se ha sentido seducida por él.

En *¡¡Campeones!!*, Rosita Velasco se interesa por Eduardo para ayudar a la realización del plan de su tía, madrina del Locomotor (*¡¡Campeones!!*). Merche Velasco no tiene escrúpulos en aprovechar la ingenuidad del chico: quiere ganar la apuesta con don Pelayo. Los esfuerzos insinceros de ambas mujeres contrastan con la figura angelical de Paulita, madrina del Volador. La chica es ingenua, bondadosa, y plenamente dedicada al club y a su trabajo. El símbolo de su afición es una pequeña pulsera con un balón con alas, llevado por ella con gran orgullo, pero sin nada de soberbia. Sus sentimientos por Eduardo le compensan al chico el disgusto del escándalo en cuyo protagonista involuntario se ha convertido por las acciones de Merche y Rosita.

Todas las protagonistas descritas como vampiresas se inscriben en el patrón del atractivo físico ya mencionado, pero algunos de los rasgos atribuidos son muy específicos, añaden a su aspecto algo de peligrosidad. A primera vista salta que su elegancia se inspira en un estilo impropio de una española: los vestidos atrevidos, maquillajes agresivos y peinados sutiles tienen mucho que ver con las últimas modas traídas del extranjero. Al mismo tiempo, en el comportamiento de las mujeres se pueden observar hábitos considerados masculinos, por lo que son vistos como condenables entre las señoras. Las verdaderas damas no fuman ni beben alcohol, y para las mujeres fatales tales vicios son costumbres.

No sorprende que entre las antagonistas se encuentre el retrato de una suegra desagradable, interpretada por Mary Santpere en *El Hinchista*. Doña Amalia constantemente critica a su yerno –piensa que el hombre no se merece a su hija– y a su afición, y tiene influencia significativa en las decisiones tomadas en casa, aunque no contribuye al presupuesto común. La socavación de la autoridad del *pater familias* (con el apoyo silencioso de la esposa, dominada por la progenitora) tiene que ser condenada: la mujer recibe una lección a través del fútbol que se convierte en su nueva pasión.

La crítica de las relaciones sociales con ayuda de los caracteres femeninos halla su reflejo en tres títulos. En *Tres de la Cruz Roja* Jacinto, durante su servicio, conoce a Laura, perjudicada gravemente en un accidente de tráfico. El hombre se enamora a primera vista de la bellísima joven y, a pesar de su miedo paralizante a la sangre, se presenta como donante de cara para a la transfusión para la herida. El protagonista se queda durante largas horas al lado de Laura en el hospital y cuida de ella. Encantado con la gracia y con la simpatía de la chica, a partir de las apariencias construye una imagen idealizada de su futura novia y esposa: dócil, familiar y tradicional. No obstante, cuando Laura regresa a casa, la realidad resulta muy cruel. En su lujoso apartamento urbano, tan distante de los sueños sobre el lar acogedor, le espera su novio, y toda la efigie de una mujer agradecida por la salvación de la vida y por la asistencia en el hospital, desaparece. Laura vuelve a la vida anterior como si nada aconteciera, y Jacinto figura en su memoria como un simple conocido más. Parece que la comodidad de la vida burguesa le ha privado a la chica de cualquier sensibilidad y de sentimientos profundos.

Las figuras femeninas en *El Ángel está en la cumbre* y en *Volver a vivir* exponen el asunto de la compasión de manera distinta. En la primera película la novia de Carlos es contrapuesta a María, la enfermera que le cuida en el sanatorio. Irene se aleja del hombre porque esta es la voluntad de Carlos, deprimido a causa de su dolencia que le aparta para siempre del fútbol. Sin embargo, este distanciamiento no incita a la mujer a luchar por su relación, para apoyar al futbolista. Irene acepta toda la situación y simplemente desaparece de la vida del hombre, sin hacer ninguna pregunta ni pedir alguna explicación. Su lugar en la trama lo ocupa María, que pone el alma y el corazón en la realización de sus obligaciones. La mujer “no se limita a sentir”, entiende muy bien los dilemas de Carlos, puesto que también ha sufrido de tuberculosis. Debido a la enfermedad, ha tenido que renunciar a todos sus planes vitales, y por eso ahora se dedica a los tísicos. Su misión es consolarlos, ayudarles a encontrar un nuevo sentido en la vida. La madurez de la enfermera le impresiona al protagonista y su compañía le tranquiliza: el futuro sin fútbol ahora le parece un poco más seguro, puesto que, conforme a las escenas finales del filme, a su lado estará María.

En el caso de *Volver a vivir*, la característica de la amante de Luis se basa directamente en su forma de tratar al hombre; no se ve a la mujer en otras situaciones. A María en su matrimonio le falta la atención, y es lo que recibe del entrenador. Su egoísmo no le deja ver –y comprender– las necesidades de Luis, así que después de algunas semanas idílicas comienza a dar impresión de indiferente, aburrida y no comprometida con la relación. Viviendo una vida económicamente segura, sin grandes placeres ni obligaciones, no entiende las palabras de Luis,

cuando el hombre confiesa desesperado: “no puedo renunciar al fútbol, como no puedo renunciar a ti”. El final del romance, iniciado por ella, tampoco aparenta conmoverla.

Para ser considerada una protagonista negativa, la mujer no necesita romper las reglas morales: resulta suficiente con realizar cualquier actividad profesional fuera de casa. Ester, la periodista deportiva muy interesada en Eduardo, obtiene una caracterización bastante desfavorable también a causa de su independencia laboral (*Once pares de botas*). En vez de permanecer en segundo plano, a la sombra de los colegas más experimentados, la chica muestra iniciativa para probar sus habilidades de reportera; sigue al futbolista en varios lugares, quiere acercarse a él. Por eso, no está bien vista tanto por el entorno del jugador como por los espectadores que, justo al principio de la película, descubren en ella un peligro muy claro para la relación entre Laura y Eduardo.

Observando y comparando los distintos espacios y personajes se ve directamente que un papel muy importante en la organización de la realidad cinematográfica lo cumple la moralidad. Las características como la honestidad (*Once pares de botas*, *Tres de la Cruz Roja*), la modestia (especialmente en el caso de los astros como Di Stéfano o Eusébio) o la diligencia (*Las Chicas de la Cruz Roja*) se imponen como básicas en la creación de los modelos de comportamiento considerados correctos. Se refieren tanto a los hombres como a las mujeres, con el mantenimiento de la división inalterable de los roles de género en el seno familiar, una creación social perfecta (*El Hinchista*, *La Quiniela*, *O Leão da Estrela*). Cuando alguien perturba el orden sagrado, tiene que ser consciente de las posibles consecuencias de la alteración del equilibrio (*Volver a vivir*, *Bola ao centro*); la película *Los Atracadores* relata incluso la historia de un castigo radical.

Con el conocimiento de los fundamentos ideológicos del franquismo y del salazarismo, el mejor guardián de la estabilidad social retratado en las películas parecerá la religión. No obstante, el material analizado pone en duda tal interrelación. La presencia de los motivos religiosos en los textos estudiados es bastante moderada, pero si acontece, es indudable. Los sacerdotes retratados son siempre respetados y ocupan posiciones destacadas en sus comunidades. Don Roque tiene gran autoridad entre sus feligreses, que le consideran su representante en Madrid durante los partidos de Ignacio (*Once pares de botas*). Su buen juicio da esperanza a los amigos del jugador cuando este cae en la desesperación y equilibra los momentos de auténtica fiebre futbolística del cura, tanto en la gradería como durante los oficios. Don Calisto es solicitado por la esposa de don Cándido para que apele a la razón del quinielista apasionado (*El Hinchista*), un sacerdote bendice a Eusébio antes de su viaje a Lisboa (*Eusébio, a Pantera negra*). En varias casas particulares y en ciertos espacios públicos, como escuelas,

hospitales o la sede de la Cruz Roja (*El sistema Pelegrín*, *El Ángel está en la cumbre*, *Tres de la Cruz Roja*) aparecen cruces o imágenes sagradas. El comportamiento de los protagonistas – y especialmente de ellas– puede estar justificado por motivos piadosos: la enfermera María de *El Ángel está en la cumbre* cumple una misión privada de salvación de las almas de los pacientes desesperados, las voluntarias en el Día de la banderita sienten la obligación moral de participar en las acciones de caridad (*Las Chicas de la Cruz Roja*). También el gran jugador Di Stéfano menciona la importancia de su “visita Santo Padre en Roma, la emoción más grande de [...] [su] vida”.

Entre los títulos analizados por sus contenidos futbolísticos se puede incluso encontrar dos películas dedicadas, indirectamente, a la figura de un santo, *El Día de los Enamorados* de 1959 y su secuela de 1962, *Vuelve San Valentín*. En ambos títulos, con ocasión de su día, el 14 de febrero, San Valentín aparece en Madrid para ayudar a los enamorados desorientados por el ritmo rápido de la vida en la capital española. Para no despertar sospechas, intenta pasar por un caballero simpático y elegante, con un sombrero en forma de hongo inseparable, que simplemente aparece en el lugar correcto en el momento adecuado.

Obviamente, para los espectadores mucho más importantes que las acciones del beato son las peripecias de las personas a las que encuentra y sus reacciones a los pequeños milagros del santo. Justamente el motivo de la presentación de San Valentín y el comportamiento de los personajes dicen mucho sobre el cambio visible en el enfoque de las cuestiones de la fe. Para los protagonistas de las historietas, el patrón de los enamorados es ya una figura comercializada, bastante alejada de una imagen sagrada tradicional, no despierta reflexiones religiosas, ni inspira oraciones. Los protagonistas jóvenes están muy centrados en sus obligaciones, carreras y aspiraciones, por lo que la religión está restringida al ámbito –bastante amplio– de la privacidad; un cambio significativo en comparación con la década de los 50 y muy natural para las ciudades en desarrollo de los 60.

La identidad católica, caracterizada a través de los elementos mencionados anteriormente, en ningún momento aparece en primer plano, se puede llevar la impresión de que el peso del fútbol aparta cualquier otro tema del centro de atención. Un buen ejemplo parece ser *Los jueves, milagro*, la película polémica –debido a los problemas del realizador con la censura franquista– de Luis García Berlanga¹⁹⁶. En la escena de la procesión improvisada, los

¹⁹⁶ El filme abarca el tema de las falsas apariciones de San Dimás en un pequeño pueblo balneario. La aproximación propuesta por el director –de un milagro que nunca se iba a producir, porque son los habitantes de Fontecilla quienes intentan promocionar su pueblo con revelaciones fraudulentas– suscita las intervenciones de la censura que critica el ambiente casi blasfemo del guion. En la realización intervienen los censores que suprimen y añaden escenas, y se introducen modificaciones a los diálogos. Sin embargo, hace unos años en la Filmoteca Española se

feligreses de Fontecilla, agitados por las supuestas apariciones, intentan llevarse de la iglesia la imagen de San Dimás. Se les opone el párroco, don Fidel, que les echa del templo con reproches: “¡a armar jaleo al campo de fútbol! ¡Fuera!”. Así, el balompié lleva consigo la asociación negativa de la diversión vulgar, totalmente en contra de los altos valores espirituales despertados por la fe. Otro ejemplo interesante será *Volver a vivir*, en el que la dimensión moral de la infidelidad conyugal de María está completamente silenciada: un hecho que no hubiera quedado sin comentario en la realidad de los años 40, pero en el cine de finales de la década de los 60 comienza a pasar con toda naturalidad.

Un resumen bastante traicionero de los retratos anteriores, que imposibilita un análisis inequívoco del asunto, resulta la película *Jenaro, el de los 14*. Su protagonista titular acierta en la quiniela y, en un instante, se convierte en el hombre más atractivo en todo el pueblo, el Rollo. Los padres desesperados —de Florinda y de Antonia— están dispuestos a todo para llamar la atención de Jenaro a sus hijas, incluso fingiendo embarazos o viejos acuerdos. Como en cualquier familia tradicional, las chicas actúan bajo su influencia, sin voluntad propia. La supuesta garantía de un futuro próspero es un objetivo concedido por los padres, con el fin de aprovechar la situación para sus intereses particulares; el bien de los hijos no juega aquí un papel importante.

Los caracteres tan planos e inexpresivos de las candidatas a novia de Jenaro contrastan con la personalidad insólita de Juliana, otra de las compatriotas del protagonista, que vive en Madrid. Su vida se basa en las apariencias: la vida que ella lleva en la capital es muy distinta a lo que la mujer transmite a sus allegados. Juliana, según su madre, trabaja de mecanógrafa en el Ministerio y vive en una pensión modesta. En realidad, la chica es una dama de compañía de lujo, que comparte un piso discreto con dos colegas; esconde la verdad para ahorrarle problemas a su madre.

Estos rasgos tan incómodos se oponen al carácter de la mujer, que resulta ser la única persona digna de confianza de Jenaro. La honestidad y la sinceridad de Juliana destacan en el ambiente madrileño, saturado de los mismos trucos que el Rollo: la ciudad y el campo tanto valen por igual para una prostituta con un corazón de oro. En su situación no se puede hablar sobre la penitencia o la redención, porque la mujer no considera su vida en el contexto de las decisiones de las que debería arrepentirse. Vive por cuenta propia, sin perjudicar a los demás, y esto es lo que cuenta.

han descubierto dos versiones distintas de la película terminada, una destinada a su exhibición, y otra, “privada”, más cercana a la idea primigenia de Berlanga.

Jenaro acepta a Juliana y todo su bagaje de experiencias tales como son, y no tiene la intención de reprocharle a la chica su estilo de vida. El carácter sincero del hombre –que es considerado un tonto en su pueblo natal– gana al ser comparado con los distintos caracteres que desfilan a través de la historia contada. Debido a eso, ni la ciudad ni el pueblo se presentan como sitios perfectos para vivir. Sea cual sea el lugar, Jenaro en cada uno de ellos encuentra a una figura desleal, egoísta o materialista; la urbe y el campo quedan desmitificados.

Además, es muy interesante observar –en una escena secundaria– la reacción del cura del pueblo que, por casualidad, conoce la verdad sobre Juliana. El eclesiástico no le echa en cara nada a la mujer ni la denuncia ante sus familiares, sino que admite las revelaciones con tranquilidad. Parece pasar el tema por alto: un comportamiento muy atípico para un representante de la Iglesia católica, especialmente si se tiene en cuenta otros sacerdotes cinematográficos, a pesar de su poca presencia, tan unidimensionales y tradicionalistas.

9.3. Los medios de comunicación

Los contenidos cinematográficos analizados permiten constatar que el fútbol y los medios de comunicación funcionan en una simbiosis impresionante, estricta y sensible a cualquier hecho. El trabajo continuo de los periodistas introduce el balompié en la vida diaria de los españoles y portugueses a través de las gacetas (*Once pares de botas*, *Los económicamente débiles*, *El Ángel está en la cumbre*, *Bola ao centro*), de los radiotransmisores (*Historias de la radio*, *Las Chicas de la Cruz Roja*) y, con el paso del tiempo, también por las pantallas de los televisores (*Tres de la Cruz Roja*, *Jenaro*, *el de los 14*, *Las Ibéricas F.C.*), una novedad que va afianzando su posición en los hogares de los años 60. Es una prueba irrefutable tanto del poder del deporte como de la escala de la influencia de los medios en la vida de la sociedad. Los medios no solo informan sobre los acontecimientos futbolísticos (*Furia Española*), sino pueden crear su propia versión de los sucesos y determinar las reacciones del público (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*); muy a menudo es la autoridad o la codicia las que dictan las condiciones de la comunicación. Así, la relación entre dos dimensiones tan potentes resulta un buen testimonio del ambiente de las décadas pasadas y de la actualidad, en algunos de sus esquemas.

El fútbol ocupa una posición predominante en los informes deportivos, por lo que estos consiguen adentrarse en la vida diaria. Sin embargo, el balompié puede también invadir los títulos o programas no relacionados directamente con el deporte: en *Bola ao centro* la noticia

sobre la victoria sensacional de la selección portuguesa sobre la selección española aparece expuesta ya en la portada de un periódico diario. Los anuncios de las alineaciones oficiales ante los encuentros importantes se examinan con gran atención, porque muy a menudo suministran toda una gama de informaciones detalladas, como en *Tres de la Cruz Roja*:

“El choque del domingo es decisivo y Miguel Muñoz desea naturalmente que el equipo esté en forma. Parte esencial del entrenamiento es el peloteo entre las líneas de las distintas líneas del equipo. Ahora vemos a los defensas pasarse el balón con una tranquilidad y precisión que luego no van a tener, sobre todo la tranquilidad. Miguel Muñoz adiestra a los medios en el rechazo de la pelota de cabeza. Y vemos a Puskás, recién incorporado al equipo después de haber sufrido una lesión que le tuvo alejado del conjunto blanco en varios encuentros. Alfredo di Stefano, con su dominio característico de la pelota, produce la admiración en los contados espectadores que han tenido la suerte de presenciar este entrenamiento. Dentro de unos instantes, el equipo madridista va a jugar un encuentro que pudiéramos llamar “de pega”: algunas líneas contra otras líneas, entrenará el portero, y todo lo que debe ser un encuentro previo... [...] La noticia del día es sin duda la reaparición de Puskás en la delantera de Madrid. A pesar de los pronósticos pesimistas que circularon durante la semana, podemos asegurar que el gran interior madridista saltará mañana al campo, ocupando su puesto habitual en un partido de tanta transcendencia, como el que enfrentará en estadio Santiago Bernabéu a los dos grandes favoritos de la Liga.”

Obviamente, para Pepe, Manolo y Jacinto la vuelta de Puskás tiene tanta importancia que los hombres sin vacilación interrumpen su trabajo para saberlo todo lo antes posible e intercambiar comentarios en caliente. Los rumores y los hechos sobre los fichajes del Barça no escapan a la atención de la peña a la que pertenece Sebastián; un televisor es el objeto central en la sede de la sociedad (*Furia Española*). La narración del curso de los partidos, muy plástica por el estilo dinámico de los locutores radiofónicos, transforma los encuentros deportivos en verdaderas batallas, cuyo desarrollo exige la máxima atención: ni la enamorada Isabel (*Las Chicas de la Cruz Roja*), ni los chicos que para escuchar la retransmisión del juego de Di Stéfano roban un radiotransmisor (*Saeta rubia*), consiguen despegarse de sus receptores a causa de las grandes emociones.

Gracias a la minuciosidad de las informaciones transmitidas, los hinchas están al día sobre la situación de sus clubes, los quinielistas obtienen datos indispensables para su análisis y todo el público interesado puede enterarse con facilidad de la situación corriente en las canchas o en las sedes de los clubes. Por eso, el lenguaje de las noticias, especialmente en el caso de la prensa y de la radio, tiene tanto peso: debe ser rico y preciso, animado para mantener el ritmo de la competición narrada y cargado de significados para compensar a los oyentes o lectores la falta del aspecto visual. Independientemente del medio utilizado, no escasea el entusiasmo de los periodistas que parecen añadir una dimensión personal a cada relato:

“El aspecto del campo es imponente. Una multitud llena de emoción y entusiasmo espera el momento de comenzar el partido. Ya quedan pocos minutos a que los jugadores salten al terreno del juego.” (¡¡Campeones!!)

“¡Locos, completamente locos! Cien mil espectadores locos de entusiasmo vitorean incesantemente a su favorito. La emoción es indescriptible. Por 1 a 0 que es el marcador y cuanto apenas faltan diez minutos para terminar el partido.” (*Las Chicas de la Cruz Roja*)

“Ahí el debutante del Hispania, está realizando un partido muy nervioso, malogrando todos los avances de la delantera. Parece que tenga miedo de entrar al contrario.” (*Once pares de botas*)

“Anda Zé António! Um mi... ma... lho... aquele passe ao extremo¹⁹⁷...” (*Bola ao centro*)

“El público espera la victoria española y para ello confía especialmente en la forma magnífica de nuestro gran delantero centro Carlos Valle.” (*El Ángel está en la cumbre*)

Los periodistas pueden ser grandes personalidades, tanto como los jugadores o entrenadores; en *Las Historias de la radio* uno de los protagonistas es Bobby Deglané, famoso locutor de radio de la época, que entrevista a Luis Molowny del Real Madrid. La autoconfianza de los reporteros –no temen preguntar ni taladrar los temas incómodos– y su buena preparación les convierten en interlocutores equivalentes a los deportistas. Además, disfrutaban de respeto y atención por su posición de intermediarios entre el fútbol y el mundo cotidiano, como, por ejemplo, en *Once pares de botas*:

Periodista: Micrófonos instalados en el campo del Hispania. Preguntamos al entrenador del equipo, el señor Aldecoa. ¿Piensa usted ligar el próximo domingo frente al Barcelona al jugador Arriza?

Aldecoa: Este es mi propósito, espero lograr en esos días su completa adaptación al equipo. Estos partidos son de muchos nervios y el menor descuido nos puede costar caro. De todos modos, soy optimista y confío en que muchacho tenga un debut afortunado.

La coexistencia armoniosa de los representantes de la realidad futbolística y mediática es el objetivo común de ambos lados. Di Stéfano o Eusébio son conscientes de que cada su paso, no solo en la cancha, es seguido con atención y los hinchas anhelan por cualquier detalle más personal sobre sus ídolos (*La Batalla del domingo, Saeta rubia, Eusébio, a Pantera negra*). Ni los protagonistas reales ni los ficticios consiguen escapar de las constantes preguntas o de los micrófonos omnipresentes (*El Fenómeno, Once pares de botas*). Al mismo tiempo, los periodistas son conscientes tanto de sus privilegios como de las limitaciones relacionadas con la mediatización de las vidas privadas de los astros, cuyos retratos parecen perfectamente controlados. Un caso interesante del mismo ámbito lo representa Luis Rubio, el entrenador

¹⁹⁷ “¡Anda, Zé António! Un mi... mo... so... aquel pase al extremo...”.

revelación de la temporada, que es el centro de todas las miradas gracias a su trabajo excepcional (*Volver a vivir*). Los periodistas describen con detalle al hombre del momento, pero el espectador conoce el pasado del protagonista solo cuando el hombre decide contárselo a María.

Un poco aparte de este ambiente se encuentra Jenaro, el quinielista ganador (*Jenaro, el de los 14*). Para él, el premio recibido significa un cambio de perspectiva: hasta el momento estaba sentado delante del televisor o con su inseparable transistor, ahora tiene que acomodarse ante las cámaras y los micrófonos del famoso *Estudio abierto*¹⁹⁸ en la TVE para responder las preguntas interminables sobre el boletín afortunado y su teoría de tipos. Todo El Rollo está orgulloso de su héroe y la madre de Jenaro, doña Balbina, recibe el sitio de honor ante el aparato en el mesón local para ver el programa con toda la comunidad. El protagonista, sin embargo, sabe muy bien que el interés de sus compatriotas es superficial y dictado por la voluntad de beneficios propios. Otra quinielista victoriosa, la criada Felisa, también identifica rápidamente que el interés de los medios de comunicación y de sus vecinos está motivado mucho más por la cantidad del dinero ganado que por su persona (*Vuelve San Valentín*).

Los efectos del trabajo de los periodistas –sus entrevistas, relatos o reportajes– revelan también algunas cuestiones problemáticas. Este es el caso de las noticias manipuladas (*Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!*) o, incluso, en un contexto más amplio, de la realidad distorsionada por la narración mediática (*¡¡Campeones!!*, *O Leão da Estrela*). Como cuenta la biografía cinematográfica de la estrella del Barça, Kubala renuncia la propuesta de colaboración con las autoridades comunistas, por lo que el comisario Yanos comienza una campaña con el objetivo de desacreditarle al jugador a los ojos de sus aficionados y cerrarle el camino hacia la carrera internacional. Se le niega la oportunidad de jugar los encuentros al once húngaro y los periódicos controlados por el Estado empiezan a publicar noticias falsas sobre el futbolista (“Kubala en baja forma”), poniendo en cuestión toda su carrera profesional. Solo la huida del país y el trabajo duro le permiten a Kubala recuperar el buen nombre y la posición en el mundo deportivo.

El dramatismo de las noticias, independientemente de las intenciones de sus autores, provoca distintas reacciones. En *El Ángel está en la cumbre* Carlos Valle, aún ignorante de su enfermedad, lee con gran interés en “Marca” su futuro fichaje: “¿Por quién fichará Carlos Valle? (...) Sabemos que los clubs más poderosos de España se disputan a nuestro gran delantero centro”. Ya en el sanatorio con preocupación y resignación oye las noticias en la radio

¹⁹⁸ El programa presentado por José María Íñigo aunaba el repaso de actualidades con entrevistas y música, y fue emitido entre 1970 y 1985.

sobre los problemas del entrenador de la selección nacional que no consigue encontrar un sucesor de Carlos. Sin embargo, las películas estudiadas no muestran reacciones de los aficionados a las noticias más o menos cuestionables. La única excepción es la historia del señor Anastácio que no consigue comprar billetes de tren para viajar al partido en Oporto. Al oír en la radio los informes oficiales sobre la supuesta perfecta organización del traslado y la accesibilidad de los tiques, explota con indignación y se queja del estado de los servicios públicos. El tono cómico de la película ablanda la crítica, pero de manera indirecta comenta las deficiencias de la realidad salazarista.

Una noticia puede al mismo tiempo crear un nuevo ídolo o truncar una carrera, y los debutantes son el mejor ejemplo de este poder destructivo. En *¡¡Campeones!!*, una noticia breve sobre el nuevo campo de fútbol para el Volador da inicio a un verdadero aluvión de acontecimientos. La apuesta inocente entre el directivo del club y la madrina del Locomotor culmina en la tentativa de engañarle a Eduardo y romper su prometedora carrera. Todo ocurre ante la mirada atenta de los periodistas, al igual que en el caso de Zé António, cuyos ascenso y caída están seguidos de cerca por la prensa portuguesa (*Bola ao centro*). Ignacio, la nueva estrella del Hispania, está rodeado de periodistas que quieren conocer mejor al máximo goleador de la segunda división (*Once pares de botas*). Su presencia parece intimidar al joven, y cuando llega la crisis –debido a la estafa clandestina de Mario en Málaga, torpeada de forma brutal por el protagonista– no le ayudan a la vuelta a la cumbre. El interés por la situación ambigua lleva a la publicación de las informaciones no confirmadas o incluso falsas, se postula abiertamente que “hay que acabar con el juego antideportivo” de Ignacio. Aunque los periodistas están constantemente presentes en la vida del club, a ninguno de ellos le parecen importar las verdaderas causas de las situaciones, ningún reportero demuestra la dedicación de un investigador. Cuando la verdad sale a la luz, todo vuelve a su lugar, y los periodistas recobran la narrativa positiva anterior sobre el futbolista, como si nada hubiera pasado. Así, la influencia de los medios de comunicación puede ser comparada con la autoridad del poder que, sin consecuencias, produce su propia visión del mundo.

Como ya se ha mencionado, los contenidos analizados revelan la posición excepcional de la información deportiva en la vida cotidiana de los españoles y portugueses. Los periodistas y su trabajo entran muy visiblemente en la realidad cotidiana. Los micrófonos o las cámaras registran tanto las entrevistas en diferentes espacios (ante un restaurante en *07 con el 2 delante* o en el vestíbulo de un hotel madrileño en *Las Chicas de la Cruz Roja*) o, simplemente, registran los encuentros (*Once pares de botas*, *Bola ao centro*, *Volver a vivir*). Los aficionados, quinielistas y profesionales del deporte leen regularmente los periódicos deportivos; el diario

de referencia español es *Marca* (*El Ángel está en la cumbre*, *La Quiniela*, *Los económicamente débiles*), en la prensa portuguesa no destaca ningún título concreto y las novedades deportivas aparecen en las primeras páginas de los diarios (*Bola ao centro*). Los radios o, más tarde, televisores, frecuentemente ocupan lugares honorables y expuestos en las casas o en los espacios públicos donde los hinchas se reúnen, como las peñas o los mesones (*Once pares de botas*, *La Quiniela*, *Furia Española*, *Jenaro*, *el de los 14*).

Al mismo tiempo, es una buena oportunidad para observar la evolución de los medios de comunicación propios, comenzando por la prensa, pasando por la radio y terminando en la televisión. La prensa y la radio en ningún momento desaparecen del horizonte de la vida social española y portuguesa, lo demuestra perfectamente la película *Historias de la radio*. Realizada, por así decirlo, en homenaje a la radio, presenta con todos los detalles el funcionamiento de la radiodifusión. Sus trabajadores están muy dedicados a su empleo y a la misión de emitir contenidos de calidad, aunque en el último entreacto de la película los patrocinadores quieren impedirle la victoria al concursante con una pregunta presuntamente capciosa. En la visión cinematográfica la aparición de la televisión parece no perturbar el equilibrio de fuerzas entre los distintos medios de comunicación: en el centro de la atención permanece siempre el fútbol y el público se mantiene fiel a sus canales de información.

Un ejemplo muy interesante lo ofrecen las situaciones en las que los dispositivos “salen” a la calle. En *Jenaro*, *el de los 14* el quinielista lleva consigo un pequeño transistor para seguir en directo los resultados y el estado de su quiniela; sus compatriotas ya están acostumbrados a semejante espectáculo. Mariano, el aficionado de *El Día de los Enamorados* tiene que salir del estadio durante un partido para encontrarse con su novia y la pequeña radio le deja superar la distancia entre el campo y la entrada al cine sin perder un minuto del encuentro. En el ajetreo de la ciudad nadie presta atención al protagonista, pegado al aparato, con excepción de su pareja: Manolo llega atrasado, por lo que pierden la sesión.

Otro aspecto significativo es el desarrollo de la publicidad que comienza a entrar en los espacios deportivos con más determinación y visibilidad; hoy en día, un estándar debido a, entre otros, la evolución de los grandes nombres de los futbolistas o de los clubes con marcas comerciales. Se descubre el potencial del marketing dirigido a los aficionados que están dispuestos a gastar mucho dinero para sentirse aún más próximos a sus clubes e ídolos: es un motivo aprovechado con fines satíricos por *Bienvenido Mister Krif*, en el que en las tiendas aparecen los productos cotidianos promocionados con el nombre del protagonista, como calcetines o cosméticos. Además, la asociación de los productos con el deporte trae consigo

una fuerte sugestión de cuidar la salud, muy difícil a contradecir, de lo que se sirve, por ejemplo, la marca de cacao soluble Cola Cao en su canción conocida empleada en *Del rosa... al amarillo*:

“Lo toma el futbolista para entrar goles,
También lo toman los buenos nadadores.
Se lo toma el ciclista, se hace amo de la pista
Y si es el boxeador (bum bum), golpea que es un primor”

Con el fin de los años 50 y la internalización del mercado los carteles publicitarios en los estadios se hacen cada vez más grandes y comunes; el estadio filmado en *Volver a vivir* no se distingue mucho en este aspecto de los campos contemporáneos. La popularización de las marcas occidentales entre los españoles y portugueses no queda sin impacto en los caracteres retratados. En *La Quiniela* la utilización de una de las marcas mundiales proporciona una oportunidad para mofarse de la ignorancia futbolística de don Cándido:

Elisita: No, el argentino es el que está al lado del brasileño.

Don Cándido: Pero oye, ¿es que en el campo no hay ningún nativo?

Elisita: Sí, el de la Coca-Cola.

Don Cándido: Entonces, ¿porque dicen eso de la Furia Española?

Elisita: Por el público, ya ves cómo se pone.

Don Cándido: ¿Qué pasa?

Hincha 1: Se ha cometido una falta.

Don Cándido: Pues hay que castigarla.

Hincha 1: Eso van a hacer.

Don Cándido: ¿Así? ¿Y a quién castigan?

Hincha 2: Al español, será.

Don Cándido: ¿Al de la Coca-Cola?

Hincha 2: Menos guasa. ¿No sabe que estamos presenciando el Madrid-Atlético?

La posición de los medios de comunicación con certeza influye en la imagen de la mujer en la sociedad moderna. Ester de *Once pares de botas* y las futbolistas de *Las Ibéricas F.C.* constituyen unas excepciones –no siempre vistas con buenos ojos– entre las efigies formadas por los prejuicios y la ideología. La profesión de periodista requiere energía y determinación, lo que refuerza la conducta independiente de la reportera. Las integrantes del equipo femenino gracias a su entrevista en la televisión ganan publicidad y confianza. Aunque es el aspecto visual lo que subrayan las cámaras, las chicas no se desaniman, porque el interés de los medios de comunicación legitima su pasatiempo como algo natural.

Al igual que con otros varios temas, también las cuestiones mediáticas no se libran de una mirada satírica; una parte significativa de las películas estudiadas la constituyen las

comedias. La chanza alcanza varios aspectos de la realidad periodística, comenzando por la firmeza insensata de los reporteros y pasando por varios defectos de sus caracteres o, incluso, cierto descuido en el trabajo; algunas de las observaciones son bastante casuales. En *Las Chicas de la Cruz Roja* los periodistas no le dejan hablar al entrenador de León, cortando cualquier respuesta con la siguiente pregunta; en efecto, el técnico expresa unas monosílabas sin sentido, y los cronistas las apuntan con devoción. Una situación muy parecida tiene lugar en *El Fenómeno*, en la que el jugador preguntado por su nuevo compañero en el equipo balbucea unas frases sin ton ni son, y no tiene oportunidad de decir algo razonable:

Periodista: ¿Qué opina de la nueva adquisición de su club?

Jugador: Ya que es una cosa... o sea... que claro que...

Periodista: Perfectamente. ¿Tú estás contento de jugar al lado de Pavlovski?

Jugador: Yo sí, porque es un jugador que juega, y claro...

Periodista: ¡Magnífico!

En *07 con el 2 delante* el periodismo se resume en el ambiente absurdo de una entrevista breve cuyo tema principal parece ser la pelota con la que se jugará un partido importante. Sin embargo, el reportero toma la iniciativa en la conversación y domina por completo al jugador inconsciente de su situación y de la importancia de la pelota que lleva entre las manos. El interviú se convierte en un monólogo del periodista:

Periodista: Y, señoras y señores, la expectación es extraordinaria ante el partido de mañana. Realmente todo el mundo está muy interesado en este encuentro que ha movilizado a la prensa, la radio y la televisión del mundo entero. Este es, señoras y señores, el balón con que se va a disputar el encuentro. Por cierto, que tiene una historia muy curiosa. ¿Quiere usted contárnosla?

Jugador: Con ella se jugaron importantes partidos internacionales. Por lo demás, es una cosa, una pelota normal, como otro cualquiera.

Periodista: Muy bien. Pues ya, señoras y señores espectadores, sólo nos falta desear mucha suerte a la selección nacional española que mañana se enfrenta en este transcendental encuentro a la selección uruguaya. Y por lo que respecta a este joven y formidable guardameta, el último gran fichaje del club deportivo Reus, nosotros esperamos que vaya a tener una actuación lucida y muy brillante, para que ninguna pelota enemiga se cuele en nuestra portería y podamos así alzar la victoria. Por otra parte, ustedes saben que nunca el equipo español estuvo tan brillante como ahora integrado por los mejores jugadores del país.

Con el mismo tinte cómico se presenta la entrevista fingida con Julio Iglesias, realizada por un amigo que se convierte en un reportero autoproclamado. El jugador no consigue desarrollar sus respuestas por culpa de Quique, otro colega, que en un instante entra en el papel

del portavoz del futbolista. La conversación pasa rápidamente de los temas deportivos a la música y termina con un concierto improvisado:

Amigo: ¿Qué impresión le ha causado su designación para jugar el domingo?

Quique [interrumpe]: Los comentarios, después del partido... Además, hay que tener en cuenta el Comité Olímpico, el que elegirá a los árbitros, la Federación, la mutualidad, que nos metemos en un lío, que nos metemos en un lío.

Amigo: ¿Cuántos goles te van a marcar el domingo?

Quique: Preguntas más comprometedoras, no, los goles, ya vendrán luego, ya vendrán luego...

Amigo: Por cierto, sabemos que al nuevo portero del Madrid le gusta mucho la música moderna...

Julio: Sí, me gusta mucho...

Amigo: Y que de vez en cuando se lleva su guitarra a las concentraciones...

Julio: Bueno... es que aún no me han concentrado...

Quique: Pero nos concentrarán, nos concentrarán... ¡Hala Madrid! Todos, todos, ¡hala Madrid! [canta, otros le tapan la boca]

Amigo: Sabemos que canta muy bien.

Quique: ¿Cómo que canta? Mejor que Sinatra, ¡con más voz!

Al analizar los contenidos relacionados con los medios de comunicación, una conclusión parece muy natural: el periodismo se presenta como una fuerza significativa en la promoción del fútbol. La cantidad de las noticias, su alcance, la facilidad del acceso y la flexibilidad de las transmisoras facilitan y consolidan la construcción de una imagen potente y visible del balompié en las sociedades ibéricas. Así, incluso los pequeños defectos – ridiculizados, como se ha mencionado anteriormente, o marginados, como una cabecera deportiva colada en medio de la página de un diario, sin mucha relación con el texto incluido, en *Bola ao centro*– no consiguen afectar ni a la popularidad del fútbol, ni a la credibilidad de los medios de comunicación.

9.4. El fútbol y otros deportes

No hay duda de que el fútbol domina en el universo deportivo ibérico. Obviamente, no es la única actividad popular entre los españoles y portugueses: en los contenidos estudiados se mencionan, de paso, distintos deportes que forman parte de un panorama bastante colorido, del boxeo (*El sistema Pelegrín*), pasando por el póker (*El Ángel está en la cumbre*) o hockey (*Dois dias no paraíso*), a las carreras de caballos (*Tres de la Cruz Roja*). Además, la cinematografía portuguesa con sus títulos deportivos muy limitados parece interesarse incluso

más por el ciclismo que por el balompié (*A Varanda dos rouxinóis, O Homem do dia*). La actividad física en sí puede cumplir un papel importante por razones ideológicas (*El sistema Pelegrín*), pero en pocos casos se destaca su relación con la salud, exceptuando la cuestión de un estilo sano de vida (*La Batalla del domingo, El Ángel está en la cumbre*).

La mayoría de los títulos futbolísticos entra en colaboración con grandes clubes y aprovecha sus espacios o materiales visuales para aumentar el atractivo –y la calidad– de las producciones. La realización de las imágenes directas de los partidos requería fondos, equipo y competencias muy concretas, relacionadas con el registro de tomas extremadamente dinámicas, lo que, en su totalidad, muy a menudo excedía las posibilidades (o habilidades) de los realizadores de comedias o dramas tradicionales. Por ejemplo, en *Once pares de botas* resulta muy fácil detectar las tomas escenificadas de los partidos, con coreografía artificial de movimientos y reacciones teatralizados de los actores que interpretan a los jugadores; un aficionado no muy atento lo percibirá sin problemas. Por eso, el empleo parcial de imágenes originales de algunos encuentros verdaderos no sorprende: es el mejor método para ocultar las deficiencias del resto del material deportivo.

Otro ejemplo muy claro es la participación de los jugadores en las películas deportivas o la realización de películas más o menos biográficas, enteramente dedicadas a los ídolos de la cancha, como Di Stéfano, Kubala o Eusébio (*Saeta rubia, La Batalla del domingo, Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!!, Eusébio, a Pantera negra*). La lista de los jugadores que aparecen ante las cámaras es bastante larga, porque sus nombres atraen la atención del público y esto no cambia con el paso de las décadas. Por eso, su exposición en los carteles publicitarios, en los créditos iniciales o en los diálogos, al igual que los agradecimientos a los clubes y a las instituciones futbolísticas involucradas en la realización del título, resultan algo muy natural:

“Nuestras más expresivas gracias a la Real Federación Española de Fútbol, Real Madrid C. de F., C. de F. Barcelona, Real C.D. Español, C.D. La España Industrial y a todos los jugadores y técnicos del fútbol español que intervienen en la película, así como a las demás entidades y personalidades sin cuya colaboración entusiasta no hubiera sido posible realizar esta producción.” (*Once pares de botas*)

“Ayer fueron Zamora, Samitier, Quincoces, Regueiro, Gaspar Rubio, Gorostiza... Más tarde vinieron Zarra, Gainza, Basora, Campanal... Luego Di Stéfano, Ben Barek, Marcelino Suárez, Kubala... Y ahora, Amancio, Resach, Gárate, Marcial, Iribar, Lora... Y Pelé... Hoy llegan: Chelo, Luisa, Piluca, Lolita, Menchu, Julita... Las seis internacionales de... Las Ibéricas F.C... Las piernas de oro más cotizadas del fútbol actual... Una delantera temible, impresionante, capaz de asustar a cualquiera.” [*Las Ibéricas F.C.*]

Pepita: ¿Y dónde encuentro yo ahora un delantero centro y un interior?

Luisa: Pídeselos al Rayo.

Menchu: Sí, hombre, o al Barcelona.

(*Las Ibéricas F.C.*)

“O mais popular desporto português [...] Intervem na acção, os azes do futebol: Feliciano Veríssimo, Jacinto Gomes, Baptista Espírito Santo, Albano, José Lopes, Lourenço Travassos Armindo¹⁹⁹.” (*Bola ao centro*)

Sr. Anastácio: Ah, seu Filipinho, vai ser um grande jogo! [...] Eu até parece que já os estou a ver: a bola é posta em jogo... os nosso avançam como leões...

Filipinho: Que são...

Anastácio: O Canário recebe a bola, passa ao Travassos... Este dribla o Guilhar que se estende o comprido e passa ao Albano... O Albano passa ao Vasques, o Vasques ao Luis Correia... Este centra, e Peyroteo, completamente isolado, corre para a baliza e chuta... Zás!...²⁰⁰

(*O Leão da Estrela*)

En ¡¡*Campeones*!! la productora del título hace referencia no tanto a los nombres reconocidos (que, obviamente, abundan en el reparto: Ricardo Zamora, Jacinto Quincoces, Guillermo Gorostiza, Ramón Polo), sino a las emociones incitadas por el fútbol:

“La productora Suevia Films, deseosa de ofrecer al mundo deportivo una película que refleje el ambiente de fútbol, ha logrado reunir este grupo de primeras figuras que para todos ya son familiares.

Las pasiones que el fútbol despierta, las costumbres, aventuras y rivalidades de los dos equipos imaginarios son base de este film[e], donde a propio intento se ha procurado huir de todo paralelo con equipos determinados y conocidos, pretendiendo tan solo reflejar en la pantalla ese actual entusiasmo encendido que en España se acentúa cada día más desde aquella famosa ‘furia’ tan española, envuelta siempre en la mas correcta y romántica caballerosidad deportiva.”

Entre las entidades más implicadas en la cinematografía se encuentran el Real Madrid y el F.C. Barcelona. Esta observación no sorprende: son los clubes españoles más grandes, con los presupuestos más altos, las estrellas más populares y con el mayor número de aficionados. Así, sus inversiones en la imagen cinematográfica parecen lógicas y con perspectiva. Una buena demostración la ofrece el caso del Real y de las dos películas con Alfredo Di Stéfano, y entre ellas especialmente *La Batalla del domingo*. Ambos títulos incluyen tanto los fragmentos de los juegos auténticos de la Primera División, como las imágenes de las confrontaciones internacionales, de los viajes o de las concentraciones del club. Es obvio que los contenidos

¹⁹⁹ El deporte portugués más popular [...] Intervienen en la acción, los ases del fútbol: Feliciano Veríssimo, Jacinto Gomes, Baptista Espírito Santo, Albano, José Lopes, Lourenço Travassos Armindo.

²⁰⁰ Sr. Anastácio: Ah, mi Filipinho, ¡va a ser un grande partido! [...] Incluso me parece que ya les veo: el balón es puesto en juego... los nuestros avanzan como leones...

Filipinho: Que son...

Anastácio: Canário recibe el balón, pasa a Travassos... Este dribla a Guilhar que se repliega en la banda y pasa a Albano... Albano pasa a Vasques, Vasques a Luis Correia... Este centra, y Peyroteo, completamente aislado, corre para la portería y chuta... ¡Zás!...

incorporados no revelan nada novedoso o sensacional sobre la vida del jugador merengue –el club controla muy bien su reputación–, pero para los aficionados cada posibilidad para aproximarse a su héroe y conocerle un poco mejor tiene un valor incalculable. La misma situación acontece con Eusébio: las imágenes de *Eusébio, a Pantera negra* unen perfectamente los aspectos profesionales con los privados.

El material analizado deja descubrir una cuestión relevante sobre la posición del fútbol en España y Portugal, porque desvela las diferencias fundamentales entre ambos países en la percepción de la profesionalidad en el deporte. Aunque los debates sobre el tema comiencen más o menos en el mismo tiempo a ambos lados de la frontera, en la década de los 20, sus efectos finales surgen en distintos momentos de la historia: en Portugal se legaliza la participación de los futbolistas profesionales en los juegos solamente en 1960. Durante varias décadas el Estado Nuevo luso se opone plenamente al deporte profesional –a pesar de la opinión pública a favor de tal solución– viendo en el proceso un peligro para la dignidad y la nobleza del deporte. El rendimiento material es tratado como algo en contra del verdadero carácter del deporte cuya forma más alta, según la ideología salazarista, es la gimnasia, realmente centrada en la formación del ser humano y, por eso, tan promovida por el régimen. Las alegaciones contra la profesionalización del deporte y el conflicto entre los conceptos contrarios se resumen perfectamente en un diálogo que abre *Bola ao centro* y anuncia una batalla para la legalización del deporte profesional:

Silveira: Ídolos pagos a tanto por mês. Isto é lá desporto... No meu tempo...

Inês: Era diferente?

Silveira: Muito diferente, Maria Inês. No meu tempo o jogador não recebia dinheiro. Era o amor clubista que o levava ao campo. Pagava as suas cotas...

Raul: Sim, pagava as cotas e mais ainda...

Silveira: Podia chamar-se-lhe desporto, efetivamente.

Inês: Como o considera hoje?

Silveira: Um negócio... uma empresa com certos aspectos de *trust*... qualquer coisa menos desporto.

Raul: Exageras.

Silveira: Em que vês o exagero?

Raul: Falemos sério: não estejamos a eng[em]leitar a verdade como falsa e a falsidade como pura. No teu tempo... Sim, no teu tempo o jogador pagava as cotas, carregava as balizas, pagava a equipe do seu bolso muitas vezes, e, também muitas vezes dava a vida como penhor pela bola²⁰¹.

²⁰¹ Silveira: Ídolos pagados a tanto al mes. Esto es deporte... En mis tiempos...

Inês: ¿Era diferente?

Silveira: Muy diferente, Maria Inês. En mis tiempos el jugador no recibía dinero. Era el amor por el club que le llevaba al campo. Pagaba sus cuotas...

Raul: Sí, pagaba las cuotas y todavía más...

Además de esta conversación, tan emotiva, es el comportamiento de los padres de Zé António el que confirma la hostilidad hacia el deporte profesional. Los progenitores del protagonista hacen presión sobre él para que se concentre en la educación y que obtenga un oficio concreto. El padre admite no ver nada apropiado o ético en el juego, piensa que para ganarse la vida hay que trabajar duro, y no correr por la pelota ni haraganear en las recepciones en compañía de cantantes y pseudodeportistas. No sorprende que la desobediencia del hijo le provoque un conflicto familiar y una grave crisis personal.

Una posición semejante –aunque en el ambiente español mucho más amistoso hacia el deporte profesional– la representa el futuro suegro de Carlos Valle, protagonista de *El Ángel está en la cumbre*. Aparte de la falta de respeto para la ocupación del novio de su hija, el señor Rosales demuestra una aversión general hacia los deportes considerados modernos –le interesan más los toros– y parece un defensor del deporte *amateur* por las mismas razones que los padres de Zé António:

Aficionado: A ganar, ¡a ganar! ¡Y por muchos!

Aficionada: Una victoria sólida sería un gran regalo de boda.

Irene: Pues tendréis el regalo. Carlos no me lo negará.

Sr. Rosales: ¡Son gigantes! Esos ingleses me dejan sin futuro yerno.

[...]

Irene: Ya te gustaría, papá.

Sr. Rosales: Me gustará ganar. Siempre alegre una victoria española, pero jugar...

Aficionada 1: Tiene su arte y su emoción.

Sr. Rosales: Eso en los toros, pero aquí...

[...]

Sr. Rosales: ¿Qué hace mi futuro yerno?

Aficionado 3: ¡Jugar como un jabato!

[...]

Aficionado 4: El primer día que viene a verlo está poco fino su yerno.

Sr. Rosales: ¡Mi futuro yerno!

Aficionado: En la segunda parte ya verá.

[...]

Aficionado: ¡Ha marcado su futuro yerno!

Sr. Rosales: No es mi futuro yerno, ¡Carlos es mi hijo, mi hijo! (...) ¡Gracias a mi hijo!

[...]

Amigo del Sr. Rosales 2: Carlos es arquitecto, además de futbolista.

Silveira: Se podía llamarlo deporte, efectivamente.

Inês: ¿Cómo lo considera hoy?

Silveira: Un negocio... una empresa con ciertos aspectos de *trust*... cualquier cosa menos deporte.

Raul: Exageras.

Silveira: ¿En qué ves la exageración?

Raul: Hablemos en serio: no estemos para desmentir la verdad como falsa y la falsedad como cierta. En tus tiempos... Sí, en tus tiempos el jugador pagaba las cuotas, cargaba las porterías, a menudo pagaba el equipo de su bolsillo, y, también a menudo daba la vida como fianza por el balón.

Sr. Rosales: Pero prefiere los puntapiés a la arquitectura.

Amigo del Sr. Rosales: Son más divertidos.

Amigo del Sr. Rosales 2: Y más lucrativos. Carlos ha terminado el contrato con nuestro club y por renovarlo para cuatro años le vamos a pagar dos millones de pesetas.

Sr. Rosales: Sí, sí, me alegra que mi yerno cobre esa cantidad, pero me parece una locura que por correr en calzoncillos tras una derrota...

Amigo del Sr. Rosales 2: Carlos es hoy el mejor jugador de España...

Las polémicas en torno a la profesionalización en el deporte no son la única cuestión discutida. Sorprende –si se la compara con la perspectiva contemporánea– el doble estándar en la presentación de la influencia de la actividad física en la salud. La idea de un estilo de vida saludable no es abordada por los aficionados a los que el alcohol, los cigarrillos o los juegos de azar les acompañan muy a menudo en su pasatiempo preferido. Al mismo tiempo, la mayoría de los jugadores evita o intenta limitar el uso de los estimulantes, especialmente si son profesionales o juegan en la Primera División. La historia contraria es el caso de los futbolistas del Casamata F.C. en *Los económicamente débiles*: los futbolistas que ante un juego pernoctan en una bodega, no pueden resistirse al vino almacenado ahí; los efectos lamentables del consumo nocturno se ven al día siguiente en la cancha.

Muy interesante es también la historia contada en *El Ángel está en la cumbre*: Carlos Valle, un jugador prometedor de la selección española, es al mismo tiempo fumador y en la película se traga de humo incluso en la sala de espera del médico²⁰². Deja de fumar, o más, tiene que hacerlo cuando se descubre que padece tuberculosis, pero en ningún momento del filme se relaciona su vicio con un efecto negativo en su forma física y eficiencia.

Si los deportistas no consiguen romper con sus adicciones –o no lo quieren hacer– son castigados y pierden su alta posición social y profesional. Julio, uno de los protagonistas de *¡¡Campeones!!*, aturdido por el alcohol, no logra vencer las debilidades de su carácter ni su envidia a Eduardo. Arturo, el “antagonista” de Carlos en el sanatorio, pone en peligro su vida, porque no renuncia a sus hábitos, como, entre otros, los cigarrillos; estos parecen incluso un accesorio inseparable de su mala postura (*El Ángel está en la cumbre*). Otro protagonista de la misma película, Daniel, no sabe romper con el pecado de jugar al póker (“la emoción del juego destrozarás tus nervios”, le dice María) lo que causa que esté constantemente endeudado: tiene que pagarlo tanto con la salud mental como con su honor, porque pierde demasiado dinero y huye del hospital con los fondos robados.

²⁰² La conciencia popular, no solo en España, sino en el mundo, de la influencia perjudicial del tabaco en la primera mitad del siglo XX prácticamente no existe.

Los casos de vicios sirven para presentar –con el motivo pedagógico– los comportamientos ejemplares de los personajes cristalinos o, por lo menos, conscientes de sus fragilidades humanas. De mejor manera en este papel funcionan los nombres con buena fama. Así, Di Stéfano se convierte en un educador que instruye tanto a los chicos del Saeta F.C. sobre la importancia de la actividad física (*Saeta rubia*), como al compañero rebelde del club, Pedrín, insensato a las advertencias sobre el efecto nocivo de las noches pasadas de fiesta (*La Batalla del domingo*).

La exhibición de las actitudes de la afición revela su fuerte identidad con las peñas o con los grupos informales de hinchas. Para muchos, el fútbol se convierte en la fuerza con más influencia en sus existencias. Sebastián pasa todo su tiempo libre en la compañía de los miembros de su sociedad (*Furia Española*). Doña Aurorita subordina su vida al calendario de juego del Real Madrid, por lo que ningún partido fuera de casa, incluidos los del extranjero, le escapa (*La Batalla del domingo*). Nicolás está dispuesto a mentir a sus familiares para salir con sus amigos a Sevilla y ver el partido de su club (*El Hinchas*). Para los quinielistas retratados en *La Quiniela*, el balompié ordena totalmente no solo su tiempo libre, sino toda su realidad; el despierto comisario de ¡ policía admite que “si fuéramos a castigar a todos los que se pelean por el fútbol, tendríamos que instalar un nuevo ministerio”. Por eso la indiferencia de un aficionado hacia el fútbol es bastante rara, y los sentimientos negativos son tratados como una anomalía que requiere arreglo. Es el caso de la suegra de Nicolás o de Marcelino, compañero de los tres amigos de *Tres de la Cruz Roja*, que admite –para la gran sorpresa de Manolo, Pepe y Jacinto– que el fútbol le fastidia y preferiría realizar su voluntariado en los conciertos, pero “ahí no mandan a nadie. Como si los violinistas no se desmayaran”. Los protagonistas, al oír que el hecho de servir para la Cruz Roja abre varias puertas no pueden creer su propia suerte, porque el uniforme permite realizar muchas aficiones sin gastar un centavo:

Pepe: Pero, bueno, ¿en el fútbol?

Marcelino: Uy, de eso no se libera a nadie. Por la mañana, por la tarde, por la noche. No te pierdes un partido.

Pepe: ¿Estáis oyendo? Esto se pone bueno. [...] ¿Y en el boxeo también?

Marcelino: También.

Jacinto: Oye, ¿y en el cine?

Manolo: ¿Y en las carreras de los caballos?

Pepe: ¿Y en tranvías?

Jacinto: ¿Y en el autobús?

Manolo: ¿Y en las cafeterías?

Pepe: ¿Y en el metro?

Según los contenidos dedicados al fútbol, la enumeración de los distintos deportes no tiene que traer consigo definiciones o análisis profundos. Además, puede dar la impresión de que la actividad física, en general, está considerada por la gente con educación superior como algo peor que la ciencia y la sabiduría. La apoteosis de tal abordaje del tema está incluida en *El sistema Pelegrín*. Aquí las teorías superficiales de Héctor sobre los distintos deportes lindan con un brindis con los directores del Gran Colegio y de la Academia que prefieren levantar sus copas por ideas más serias. Para ellos, el deporte no tiene mucho sentido en sí, les sirve para rivalizar con otras escuelas y atraer la atención de los padres:

Héctor: Señores, por los deportes.

Sr. Martínez: Por la civilización.

Moscoso: Por algo mejor. Por la cultura.

En el mismo tono de desprestigio opinan en *El Fenómeno* los profesores amigos de Claudio, escandalizados con el recibimiento frenético de Pavlovsky en el aeropuerto de Madrid (“¡Semejante recibimiento a un hombre de letras! ¡Usted está loco!”). Los filósofos se sienten superiores a los hinchas o a los deportistas porque consideran el fútbol como algo brutal y vulgar, en contradicción con la sublimidad del intelecto. Vale la pena mencionar que el personaje principal en ningún lugar expresa su crítica del balompié —tras un entrenamiento juega con colegas del Castellana al ajedrez— por lo que no se puede decir de qué lado del supuesto conflicto entre lo físico y lo intelectual se declara:

Profesor Méndez: Hemos de pedirle mil perdones. Estos señores fueron a buscarle al aeropuerto y no lograron encontrarle.

Claudio: No tiene importancia.

Profesor 1: Hubo también ese día demasiado revuelo en el aeropuerto; todo por la llegada de un futbolista.

Profesor Méndez: Que vergüenza. Este maldito fútbol está embruteciendo a las masas.

Profesor 2: Yo también odio este deporte.

No faltan los títulos que hacen un guiño a la crítica pomposa de la realidad del deporte y del fútbol. En *07 con el 2 delante* el protagonista, preguntado en el avión por un compañero de viaje, si se desplaza a Barcelona por placer, responde que “no, a ver un partido de fútbol”. En *El Hincha*, los comportamientos de los aficionados son tratados como efecto de un largo proceso histórico, iniciado todavía en la prehistoria, por lo que no hay fuerza que pueda oponerse a las reacciones desarrolladas como naturales. Lo explica la introducción del narrador,

sostenida en el tono aparentemente neutral, pero debido a la estilización de la escena, no muy seria:

“Pero se equivoca quien cree que el hincha es el producto exclusivo de nuestra época. Es tan antiguo como el mismo fútbol que empezó a jugarse hace muchísimos años. En aquellos remotos tiempos en que... pero vean ustedes mismos.

[Retrocediendo en el tiempo hacia la prehistoria]

Este es el árbitro. Como ven, tiene un magnífico estilo para marcar un paso gimnástico. Otro par de bocinas.

¡Adelante, muchachos!

Y esto es el noble deporte conocido entre esta gente peluda con el nombre de futbolín. El balón no es preciso en un plano, su dureza está garantizada.

En cuanto al chute, en la lengua prehistórica puntapié, nada tiene que ver con el balón. Sólo buscan la espinilla del contrario que es lo bueno.

Y aquí están los hinchas [la cámara muestra principalmente a las mujeres], [...] un poco exaltados, pero en el fondo excelentes muchachos. ¿Y esta pareja de novios? [una pareja que comienza a pelearse] No parecen muy avenidos. Estos son hinchas de distintos equipos.

Continúa el partido. Saque de banda, procurando escalabrar algún contrario. Recoge la pelota el de la barba, pero se la quita el de la barba, que es cargado por el de la barba. ¡Qué barba!

Va ganando el Deportivo Apedrada por 6 a 2. Ah, una aclaración, los de 6 a 2 no se refiere a los goles, solo a los muertos.”

La actividad física puede constituir un valor importante por razones muy originales. En *Bienvenido Mister Krif*, Joe le explica a un instructor que ha decidido inscribirse en un gimnasio para “hacer deporte, desarrollar músculos y ser como usted” porque “así la señorita Susana (...) [le] hará caso”. A la chica “no le gustan los ascensoristas; ella dice que donde haya un buen deportista, que se quite el ascensorista”. La motivación de Joe y su falta de preparación física no encuentran mucha comprensión entre los monitores, pero –por fin– el protagonista consigue encontrar un gimnasio adecuado. Es muy interesante, porque, por un lado, la actividad física está tratada como un producto atractivo, se anima vivamente a través de carteles publicitarios a la gente a que practique deporte; el pueblo de Villanueva del Tránsito se anuncia incluso con el eslogan “Villanueva del Tránsito, deporte y naturaleza sin envase”. Por otro lado, cuando alguien no particularmente atlético decide ponerse en forma, el entorno parece ignorarlo, como si no viniera bien a la realidad deportiva perfecta por su debilidad previa. Lo confirma también la exposición del tema en *07 con el 2 delante*. Jaime, entrevistado por los directivos de la agencia secreta, revela su ignorancia completa de las cuestiones deportivas. La formación de un espía exige de un entrenamiento físico riguroso y el estado en el que se encuentra el protagonista deja mucho que desear:

Mr. Benson: ¿No ha practicado deportes?

Jaime: Sí, bastante. He hecho alguna partiditas de billar. Pero, sobre todo, a lo que más he jugado ha sido al dominó.

Mr. Murray: El amigo Benson se refiere a deportes violentos.

Jaime: También, pero los practican los demás conmigo.

Si bien en la realidad fílmica presta atención al problema de la violencia en la cancha, se desdeña casi por completo el vandalismo en las gradas. Con una excepción (*Dois dias no paraíso*), cualquier mención al asunto aparece en un contexto cómico, como en *Bienvenido Mister Krif*, cuyo protagonista parece tener regularmente problemas con otros aficionados por su indecisión. Durante el partido entre el Real y el Barcelona Joe se sienta en las gradas equipado con los emblemas de ambos clubes, lo que indigna a los forofos de los dos bandos, pero como él mismo cuenta, “me habrían pegado más si hubiera ido a Escocia, a ver jugar a un equipo español contra el Celtic de Glasgow. ¡La de dinero que me he ahorrado!”. En *El Híncha*, las confrontaciones entre los hinchas son consideradas un elemento normal entre los rituales de los aficionados desde los principios remotos del balompié.

El panorama del deporte, presentado en las películas analizadas a través del fútbol, tiene dos lados. En la realidad española, aparte del balompié, parecen no existir otras actividades practicadas con tanta pasión y energía. Es un elemento de identificación para varios grupos sociales que con éxito –despertando una auténtica fiebre– mantiene la atención de los hinchas. La perspectiva portuguesa es muy hostil a semejante enfoque. Las emociones que acompañan a los deportes masivos como el fútbol, tienen una influencia dañina en la sociedad, porque el entusiasmo extremo puede salirse fácilmente del control. El fútbol no merece ningún privilegio, y el tratamiento –limitado, pero firme– recibido por esta actividad en el cine luso parece confirmar este concepto, lo que añade a la imagen del universo ibérico un matiz de diversidad más.

9.5. El cine

El cine, en comparación con el fútbol, en el material reunido sale bastante apagado como una forma de diversión. Aunque no faltan personajes, principalmente femeninos, que lo tratan como un entretenimiento atractivo (*El Día de los Enamorados*, *Tres de la Cruz Roja*) –tal vez como un equivalente del balompié que atrae la atención de los novios– en las películas estudiadas no aparecen comentarios muy entusiastas sobre el séptimo arte. Sin embargo, un

observador atento conseguirá avistar entre tantos contenidos algunas pistas interesantes sobre la industria cinematográfica.

Como una curiosidad entre los títulos definitivamente futbolistas debe ser tratada *Fata/Morgana* de Vicente Aranda, uno de los realizadores españoles más sugestivos. En su filme de 1965, la única escena de contenido más o menos deportivo son las tomas del estadio Camp Nou completamente desierto en el que uno de los protagonistas se encuentra con un anónimo misterioso, escondido detrás de espesas vendas que le cubren de pies a cabeza. El ambiente de la reunión es muy enigmático porque el hombre “camuflado” lanza adivinanzas sin ninguna lógica; la situación parece casi onírica, cada vez más absurda, pero perfectamente coherente con la historia. La película es el primer –y el más significativo– representante de la llamada Escuela de Barcelona, un movimiento cinematográfico catalán inspirado en la *Nouvelle Vague* francesa y en contra de las producciones populares bajo control de Madrid. Una de las normas de esta corriente es, al lado del carácter experimental, el distanciamiento de los motivos considerados centrales, relacionados con las tendencias artísticas populares fácilmente supervisadas por el régimen con la ayuda de la censura. Las imágenes del lugar sagrado para todos los catalanes y peligroso según el poder franquista por su simbología independentista o autonomista en el contexto antedicho parecen muy adecuadas, incluso si tal interpretación da impresión de ser demasiado audaz.

Solo cuatro años (1962 y 1966, respectivamente) separan en el calendario a las dos películas que hacen el mayor número de referencias al cine, *La Batalla del domingo* y *07 con el 2 delante*. No obstante, sus formas cómicas de abordaje de los motivos fílmicos no pueden ser más disímiles. El primer título está realizado en homenaje a Di Stéfano que, tras varios años de éxitos, comienza a despedirse con su club; la película es una forma de agradecimiento a los aficionados por su apoyo incesante. Así, la historia está basada en la idea de rodar una película sobre la estrella del Real Madrid. Los interesados por la producción son los estadounidenses de los grandes estudios de cine, que llegan a España para refinar el guion y firmar el contrato con el futbolista. El argumento resulta una sarta de disparates, lo que da inicio a la segunda parte de la película, en la que el mismo Di Stéfano cuenta los sucesos más importantes de su vida a la guionista hollywoodiense que le acompaña en su vida diaria.

El tono de comedia alcanza su punto álgido en la escena de la lectura común del texto previo escrito por Paz. Las necedades de su “obra”, sumadas a una imagen totalmente estereotipada de España, acentúan aún más los clichés sobre los estadounidenses y la industria cinematográfica de Hollywood. El productor, *mister* Thomson, es el típico capitalista, con un

cigarro y un vaso de *whisky* inseparables, que a cada paso husmea oportunidades de lucro con una próxima grand producción:

Di Stéfano: Y el productor, ¿no ha venido?

Cayetano: No, verás, desde que llegó de Nueva York se ha metido en el museo de bebida de Perico Chicote²⁰³ y no hay que lo arranque de ahí, ¡qué tío! ¡Trincando un whisky detrás de otro y empalmando unos puros así de largos [demuestra con las manos] que acaban con el mundo!

[...]

Mr. Thomson: Señores, dentro de unos instantes voy a firmar un contrato con el gran Di Stéfano. Y dentro de tres semanas comenzará el rodaje de la película de su vida. ¡La mejor película deportiva de todos los tiempos! [aplauso del público] Gracias a todos, gracias. El nombre de Di Stéfano será tan popular como el de Julio César lo ha sido por mi película de romanos del año pasado. [aplauso] Venga, hacer, que es a firmar.

La guionista tiene una buena opinión de sí misma y de su talento, por lo que cualquier crítica a su guion le parece una ofensa personal, aunque su falta de conocimientos sobre España es incuestionable. De este modo, la gran cinematografía de Estados Unidos parece preocupada únicamente con el tirón de sus producciones y con las ganancias de varios dígitos. La lógica de las historias, su probabilidad y la compatibilidad de los hechos, sin mencionar el mensaje de la película, pasan a un segundo plano, suprimidas por el espectáculo y el suspense. Las protestas de Di Stéfano solo desbaratan esta grandeza superficial y la escena, a pesar de su longitud, merece ser citada en extenso:

Mr. Thomson: Vamos a colocar la primera piedra de este monumento cinematográfico.

[...]

Paz: Aparece en la pantalla un gran rótulo que dice: J.B. Thomson presenta al gran jugador Alfredo Di Stéfano, en la superproducción “*Julia murió en el quinto gol*”.

Mr. Thomson: Muy bien.

Cayetano: Colosal, colosal.

Di Stéfano: ¿Quién es Julia? ¿Qué tengo yo que ver con Julia? ¿Quién hizo el quinto gol? ¿Julia o yo?

Paz: O se callan o me vuelvo a Hollywood.

Cayetano: Nos callamos [no le deja hablar a Di Stéfano].

Paz [a Mr. Thomson]: Ya te dije que España era un país subdesarrollado.

Mr. Thomson [responde a Paz]: Sí... [a todos] El coloquio, después.

Paz: La película comienza en 1952, cuando Di Stéfano llega a España. ¿Estoy o no estoy enterada?

Di Stéfano: Sí, señora.

Mr. Thomson: Sigue, que ya estoy muy metido en el asunto.

²⁰³ Elegante bar con cócteles fundado en 1931 por Perico Chicote siguiendo el modelo de los locales estadounidenses. Fue el primer establecimiento de este tipo en España.

Paz: Llega Di Stéfano a España. Estamos en Sevilla. Sevilla, la hermosa y típica capital extremeña.

Di Stéfano: Pero, che, ¿qué tiene que ver la Semana Santa con el fútbol?

[...]

Cayetano: Claro, claro. ¡Ambiente!

Paz: Y por fin, la aparición de nuestro protagonista. Surcando las aguas del Guadalquivir, llega a Sevilla el lujoso *yacht* de los Millonarios de Colombia que atraca junto a la Torre del Oro.

[...]

Mr. Thomson: Maravilloso. ¡Qué imaginación! ¡Es un volcán!

Di Stéfano: Oiga, ...

Cayetano [le corta a Di Stéfano]: Cállate, hombre, deja al volcán.

Di Stéfano: Fíjate, es una versión acomodada...

Paz: Al público del cine no le interesan las familias acomodadas. O el lujo o la indigencia, el caviar o el hambre, los salones o las chabolas, no hay otros caminos.

Mr. Thomson: ¡Exacto, exactísimo!

[...]

Mr. Thomson: Sigue, Pat, el arranque es maravilloso. Todo tan español.

Paz: Los miqueletes guardias de la policía española detienen a Di Stéfano que ha llegado sin dinero ni documentación, ilegalmente al país. Es conducido ante el juez.

Mr. Thomson: ¿Y por qué no la Inquisición?

Paz: Creo que ya no queda.

Mr. Thomson: Hum... ¡Qué lástima! En el momento de llevarle a la hoguera le podía salvar el pueblo de Sevilla. ¡50 mil figurantes a caballo, con lanza!

Cayetano [sin emociones]: Y el sindicato de picadores.

Paz: ¡No! A Di Stéfano le salvan Los Millonarios que, compadecidos, vagan por él una crecida fianza. Además, hacen una importante donación para acabar las obras de la catedral de Burgos.

Mr. Thomson: ¡Tampoco está mal! Podemos hacer la catedral en Chamartín²⁰⁴. [un guiño a Di Stéfano]

Paz: Di Stéfano agradecido sigue al equipo de Los Millonarios y aprende a jugar al fútbol en doce lecciones.

Di Stéfano [resignado]: Por correspondencia.

[...]

Di Stéfano: Oiga, saben lo que les digo...

Cayetano: Nada, tú no dices nada. Mientras aquel amigo suelte la plata, se viste uno hasta de chino si hace falta.

Mr. Thomson: Sigue leyendo, hasta ahora esto es la “*Ilíada*”. ¡Apunte! [a su secretaria] Este verano voy a hacer la “*Ilíada*”. ¡Y la “*Odisea*” también!

Paz: ¡Magnífica idea! ¡Como tuya!

Mr. Thomson: ¡Las dos juntas! Todavía no se ha hecho una película que dure diez horas, jaja, yo seré el primero.

Paz: Sigamos. El Real Madrid tiene enemigos terribles. *Mister* Di Stéfano se ha envidiado de muerte. La felicidad no puede durar mucho.

Cayetano [suspirando]: No, señora...

Paz: En el cine la felicidad debe dejarse para lo último, para la palabra “FIN”. Empieza el drama de la vida de Di Stéfano. Nubes de tormenta van descargando sobre el héroe. ¡Atención! Llegamos al clímax de la película. No me interrumpan ni se distraigan.

²⁰⁴ El estadio del Real Madrid entre 1924 y 1946.

Mr. Thomson: Apriétense los cinturones.
 Di Stéfano [resignado]: Cualquier parecido con *mister* Di Stéfano es puramente casual.
 [...]

Di Stéfano: ¡Basta! No quiero oír ni un disparate más.
 Cayetano: Pero, hombre, calma, espera por lo menos a que acabe el partido.
 Paz: ¡Tranquilícese! Usted entiende de goles. Yo, de guion.
 Cayetano: Naturalmente.
 [...]

Mr. Thomson, Amigo: ¡Bravo, bravo, sí señora! [aplaude]
 Di Stéfano: ¿Ha terminado ya? [se levanta del sofá]
 Paz: No, faltan seis rollos todavía.
 Di Stéfano. No se canse, conmigo no cuenta.
 Mr. Thomson: ¡Un momento! ¡Le ofrezco el doble de lo convenido!
 DI Stéfano: Aunque me pague el triple, yo no hago el ridículo.
 Mr. Thomson: ¡No, hombre!
 Paz: ¿Está loco?
 Cayetano: Es que un guion así hay que leerlo despacito...
 Di Stéfano: ¿Otra vez? ¡Ni pensarlo! ¡Buenas tardes!
 Paz: Pero...
 Mr. Thomson: ¡Espere! Está ya todo en marcha, ¿no? [...] Mantillas, sombreros anchos, mantones de Manila... ¿Qué hago yo con todo esto?
 Di Stéfano: Vaya, usted y haga otra película. Adiós. [Sale del apartamento]
 Paz: ¡Mañana me marchó de este país violento y cuaternario donde se come tan mal!

En *07 con el 2 delante* las referencias al cine no son tan directas, no estructuran la trama. En lugar de esto, la película decide a cierto nivel imitar –o, para decirlo con más precisión, parodiar– el estilo de los filmes de espías, tomando como modelo la exitosa serie de James Bond. El protagonista, Jaime Bonet, trabaja de camarero en las oficinas del servicio de inteligencia británico y se convierte en un agente secreto por pura casualidad. Ya al inicio de la película se introduce los detalles de la situación que amenaza la seguridad internacional: un balón con materiales fílmicos valiosos ha sido robado en algún lugar de Barcelona. La misión de recuperar el objeto le es encomendada a Jaime porque la agencia piensa que nadie sospechará de un hombre tan ordinario como él. Obviamente, el personaje representa una mediocridad rocambolesca que está tan de acuerdo con las expectativas, como en contra de ellas, y provoca una serie de accidentes extremos.

La descripción del contexto en el que desaparece el objeto indica claramente que desde el principio la película juega con el prototipo del espía británico (y aprovecha la oportunidad para introducir el tema popular de fútbol). La imagen perfecta del agente 007 está deformada para obtener un efecto cómico. Los acontecimientos previos al incidente en la Ciudad Condal son aleatorios, dolorosamente banales, pero relatados en el encuentro de los directivos de la

agencia ganan un matiz surrealista, impensable en un ambiente serio y profesional. Lo confirma el comentario de la presentación de diapositivas sobre el asunto:

“Esta es la selección nacional de fútbol yugoslava que juega semanas después con la selección turca. El árbitro gana el partido por 3 a 2, Dios le haya perdonado. Poco antes del *match* un agente inglés introdujo en la pelota que se utilizó para jugar el partido unos valiosísimos microfilms [...] robados por unos sabios alemanes que trabajan para nosotros, no los sabios alemanes que trabajan para ellos. La selección turca se llevó la pelota pasando la frontera sin ser revisada por los aduaneros. Jugaron el segundo partido en Sofía, y como el nuevo árbitro ganó por 5 a 3, regalaron el balón a Balim Desacaran que pasó a mejor vida. Cuando la selección turca jugó en Barcelona, pidieron a la viuda de Balim la pelota porque con ella no habían perdido ningún partido. En Barcelona, contra el Real Madrid perdieron por 12 a 0. El árbitro, esta vez, no tuvo la necesidad de jugar. En uno de los goles, el balón rompió las mallas de la portería y se había lanzado contra el público. El periodista, un agente inglés 06, al que Dios tenga en su gloria, cambió la pelota por otra igual, vio que el balón que contenía los microfilms le había sido robado por un sujeto avisado cuando salía de los toros en la Plaza Monumental de Barcelona.”

Para completar esta imagen disparatada hay que añadir las condiciones de la muerte del agente 06: el espía acaba su vida golpeado por una maceta que cae de una ventana. Será de mala suerte, y no de falta de atención por parte del personaje, pero observando la determinación de la agencia en la preparación de Jaime a un rol que supera tanto sus fuerzas físicas como sus capacidades intelectuales, se puede dudar de la eficiencia de la inteligencia británica. Lo confirma la conversación entre el futuro agente 07, inconsciente de la gravedad de su misión, y sus superiores, que temen que alguien descubra los detalles de la acción:

Jaime: Nadie sabe que voy a buscar un balón de fútbol.

Mr. Murray: ¡Tsss!

Mr. Benson: ¡Cállese!

Jaime: ¿Para qué tanto misterio? Como si se tratara de traer unos microfilms o documentos secretos, pero ¿por un balón de fútbol?

Murray: Pase, hombre, ¡pase! La puerta, Benson, ¡con llave!

Mr. Benson: Ha cometido usted una imprudencia.

Jaime: ¿Qué les pasa? Me parece que están ustedes un poco desquiciados.

Mr. Benson: Qué chiquillo, este, qué desconfiado.

Jaime: ¿Por qué me mandan a Barcelona? ¿Quién les va a hacer el té? Supongo que no le van a jugar una mala pasada.

Mr. Benson: James, usted lleva mucho tiempo en esta casa.

Jaime: Sí.

Mr. Benson: Es un inglés, un auténtico inglés.

Mr. Murray: Un gentleman.

Jaime: Gracias, gracias, pero ¿en qué mal me veo? Dígame, ¿qué hay dentro de esta pelotita?

Mr. Benson: Nada, ya se lo ha dicho señor Murray, es una tontería, un capricho.

Mr. Murray: Puede ser que la Reina le dé las gracias personalmente, eso sería un gran honor.

Jaime: ¿La Reina? ¿Es que se interesa por el fútbol?

Mr. Benson: Bueno, en realidad se trata de una camarera de su graciosa Majestad...

Jaime: ...que juega al fútbol.

Mr. Murray: No, el que juega al fútbol es su sobrino.

Jaime: ¿De su graciosa Majestad?

Mr. Benson: De la camarera al que le tiene gran estima.

Jaime: ¿La camarera?

Mr. Benson: Su graciosa Majestad.

Mr. Murray: ¿Entiende?

Jaime: Uuu, está clarísimo que la graciosa camarera tiene una majestad de sobrino que tiene gran estima a un balón con nada dentro que no lleva al fútbol. ¿Y quién es?

Mr. Benson: ¿El sobrino?

Mr. Murray: ¿La camarera?

Jaime: No, el culpable.

Mr. Benson: La pelota.

Mr. Murray: Fueron a jugar el partido a Barcelona y se perdió.

Jaime: ¿El sobrino?

Mr. Benson: No.

Jaime: ¿La graciosa camarera?

Mr. Murray: Tampoco.

Jaime: No entiendo nada y me marchó.

El protagonista de Cassen se inscribe en el arquetipo de idiota que hace todo al revés, pero gracias a las coincidencias maravillosas –las intervenciones de cuatro agentes-mujeres, enviadas por Londres para protegerle a Jaime, o, simplemente, la estupidez de sus adversarios– consigue escapar de varias emboscadas de los gánsteres que, por ejemplo, esconden una bomba en el despertador de su habitación de hotel. El entrenamiento expreso de Jaime –un curso de 15 días– incluye clases de judo, de natación o de tiro, pero en realidad no le dice nada sobre su objetivo. Sorprendentemente, resulta que el novato ha aprendido algo, porque consigue salvar su vida y la vida de Adriana, la Agente 2, de otra trampa de sus enemigos y, milagrosamente, roba la pelota en medio del partido de fútbol. El protagonista vuelve a la capital británica como un héroe e inmediatamente presenta su dimisión: está enamorado de Adriana y los dos quieren casarse. Por supuesto, por la despreocupación de Jaime, el balón (todavía con los microfilms dentro) se pierde otra vez y los esfuerzos de la agencia no sirven para nada.

El personaje de la película española es por cierto una caricatura de James Bond. Su humor no sobrepasa los chistes sencillos y vulgares, con una imagen sexualizada de la mujer al estilo de Benny Hill²⁰⁵. Las aventuras de Jaime Bonet no se inscriben en la historia de cine como una obra artística de calidad, pero pueden ser consideradas un anuncio muy temprano de

²⁰⁵ Alfred Hawthorn Hill, o Benny Hill (1924-1992) fue un cómico inglés y protagonista de uno de los más conocidos (y polémicos, por su contenido sexista) programas humorísticos de la televisión británica, *El show de Benny Hill*.

Austin Powers o Johnny English, otras figuras humorísticas creadas alrededor de 30 años más tarde sobre la base de la figura del espía más famoso del mundo²⁰⁶.

La lectura de los diálogos citados y el análisis de sus referencias a las cinematografías anglosajonas llaman la atención porque los contenidos estudiados no dicen nada sobre la perspectiva portuguesa del tema. Es natural que la escasa cantidad de ejemplos cinematográficos lusos sobre el fútbol limita drásticamente las posibilidades de encontrar en ellos cualquier referencia cinematográfica; lo enseña perfectamente el caso de *Dois dias no paraíso* en el que el balompié aparece solamente en un comentario breve. Al mismo tiempo, esta escasez evidencia una relación específica del cine con el régimen. Parece que la cinematografía lusa adapta su interés a los pocos temas o motivos legitimados por el poder, pero, simultáneamente, le falta el vigor –o el apoyo– para desarrollarlos de modo definitivo. El cine cumple su misión propagandística, mas sin mucho entusiasmo, y la indiferencia da impresión de ser mutua.

9.6. Conclusiones

Como demuestra el análisis de las tramas o de los elementos relacionados con el fútbol, el motivo deportivo consigue reunir en una historia varios elementos interesantes y significativos, comenzando ya por la posición del balompié respecto a otros deportes o por los hilos autorreferenciales sobre el cine. Entre las producciones españolas el fútbol reina de manera incuestionable, pero las menciones positivas o neutrales de otros deportes no son raras (*Tres de la Cruz Roja*, *Bienvenido Mister Krif*). Cuando se compara la perspectiva española con la portuguesa, casi privada de las producciones consideradas deportivas o futbolísticas (*Bola ao centro*, *O Leão da Estrela*, *Eusébio*, *a Pantera negra*), es posible comprender un poco mejor la categoría bastante desfavorecida del cine luso, permanentemente sin fondos suficientes e ignorado desde el principio por Salazar como forma de diversión trivial. En España las referencias a la cinematografía en los contenidos analizados no son numerosas, pero si aparecen (*La Batalla del domingo*, *07 con el 2 delante*), están de una manera muy premeditada aprovechadas con fines cómicos; el cine parece burlarse de sí mismo, si bien los que quedan ridiculizados son la industria hollywoodiense y el orgullo británico, el agente 007.

²⁰⁶ Austin Powers, creado e interpretado por Mike Myers, es protagonista de una trilogía de comedias sobre un espía británico muy inspirado en los 60. Johnny English, personaje de Rowan Atkinson, es otro agente británico que se caracteriza por gran torpeza e inutilidad.

Las cuestiones políticas e ideológicas parecen inseparablemente relacionadas con el balompié, pero en referencia a todos los títulos analizados esta observación parecería una generalización injusta. En las historias contadas por el cine español, especialmente en los años 40 y en la primera mitad de los 50 (*Once pares de botas*, *¡¡Campeones!!*, *Los Ases buscan la paz* *¡¡Kubala!!*), los lazos entre el fútbol y la propaganda son fuertes y visibles, mientras que las producciones de las décadas posteriores (*Las Ibéricas F.C.*, *La Liga no es cosa de hombres*, *La Vida sigue igual*) intentan burlarse de la censura o, simplemente, demuestran el desinterés por los contenidos políticamente comprometidos. Al mismo tiempo, en la perspectiva portuguesa, los dos temas coexisten con efectos muy distintos: la ideología puede tanto apoderarse de la historia contada (*Bola ao centro*), como ser ignorada por la trama (*O Leão da Estrela*).

Con mucha más atención debe tratarse el amplio retrato social ofrecido por las películas. Los filmes presentan unánimemente a personajes y caracteres que se inscriben en los modelos promovidos (o los contrarían, y son castigados por su arrogancia, como, entre otros, en *El Ángel está en la cumbre* o en *Bola ao centro*) y los consolidan en la conciencia popular. Las aspiraciones sociales son ridiculizadas (*¡¡Campeones!!*, *O Leão da Estrela*) y la mujer permanece esclava de una imagen sexista y paternalista, como si se tratara de seres humanos sin capacidades físicas e intelectuales al nivel de las del hombre (*Las Chicas de la Cruz Roja*, *Las Ibéricas F.C.*). Sin embargo, los paradigmas escogidos por el cine español y portugués son distintos. España supera su miedo a los cambios y la modernización: sus protagonistas consiguen encontrarse en una realidad cambiante y mantener el espíritu ideológico correcto (*Tres de la Cruz Roja*, *Las Chicas de la Cruz Roja*, *La Quiniela*). En Portugal, todo lo que está considerado como bueno, pertenece a las tradiciones y al campo, y no a la ciudad vibrante y peligrosa (*Dois dias no paraíso*, *Eusébio*, *a Pantera negra*).

El material estudiado confirma que los medios de comunicación tienen mucha importancia para las visiones del mundo coherentes con los supuestos ideológicos estatales. La prensa, la radio o la televisión conservan el poder de crear ídolos (*Bola ao centro*), romper carreras (*Los Ases buscan la paz* *¡¡Kubala!!*), inspirar tendencias (*Bienvenido Mister Krif*); todo lo que se resume en la posibilidad de influir ideas y decisiones de la gente. Es una capacidad poderosa y con mucho gusto aprovechada tanto por los periodistas que construyen su posición profesional (*Once pares de botas*, *Los económicamente débiles*), como por los directivos de los clubes que quieren mantener el interés constante del público por los asuntos de los equipos (*¡¡Campeones!!*, *Volver a vivir*).

Sin embargo, nadie parece consciente de la responsabilidad por la palabra escrita o dicha. Un artículo breve o una entrevista rápida suelen tergiversar la realidad y, en consecuencia, hieren a la gente sin darle la posibilidad de reaccionar; las supuestas rectificaciones pasan desapercibidas entre las novedades hasta el próximo escándalo. Esta característica se consolida con el desarrollo dinámico de los medios de comunicación, para el que la aparición de la Internet ha comenzado una revolución que continúa hasta hoy. La manipulación de los datos y la apelación a las emociones extremas –con las aberraciones contemporáneas como las mentiras emotivas o la llamada posverdad, la revelación conceptual de los últimos años– dan la impresión de ser mucho más relevantes que el mismo contenido. Un fenómeno que en las décadas del franquismo y del salazarismo afecta a distintos temas cinematográficos, y entre ellos el fútbol.

“Ya lo tiene usted todo, don Alfredo, hasta el final de su película.”
(*La Batalla del domingo*)

Conclusión. Cuando los focos se apagan

La Batalla del domingo se inicia con las imágenes de Alfredo Di Stéfano que termina su etapa merengue y llega al recinto del Real Madrid para despedirse. Una charla breve con un conserje impulsa los recuerdos de numerosos éxitos, ciertas derrotas, viajes, momentos especiales, amigos y compañeros de la plantilla. Todas estas reminiscencias integran también las preparaciones de una película dedicada al jugador: una guionista estadounidense le acompaña al astro en su día a día para conocer la realidad tanto profesional como privada de uno de los mejores futbolistas del mundo.

Si fuera necesario concentrar en una sola película todos los contenidos e hilos del presente análisis, y construir un imaginario completo del fútbol de la época del franquismo y salazarismo, el punto de referencia perfecto sería precisamente esta producción de Luis Marquina de 1963. El filme refleja una parte significativa de las características identificadas en otros títulos españoles a lo largo de la investigación, y contiene también el motivo autorreferencial que presenta cómicamente la industria cinematográfica hollywoodiense. No obstante, el centro de atención se encuentra en el fútbol y el futbolista. Estrella, ídolo, líder, pero siempre humano y modesto, fiel a los valores de la vida familiar, se presenta como un modelo perfecto a seguir. Su comportamiento está constantemente observado por los medios de comunicación, dispuestos tanto a acentuar méritos como a condenar errores, en ambos casos profesionales y personales. Otras figuras –los hinchas, árbitros o técnicos– no despiertan tantas emociones. Si aparecen en el primer plano, están siempre guiadas, con más o menos consciencia, por los equipos predilectos o los jugadores favoritos, esenciales para la trama. En este contexto el retrato de la mujer reducida al papel más bien pasivo de compañera de vida, apoyo y asistente discreta se revela como muy interesante. Si el comportamiento femenino no se inscribe en tal patrón, su actividad e independencia convierten a la mujer en una villana, acechante para beneficiarse de los privilegios financieros y la alta posición social de los futbolistas, inconscientes del peligro escondido tras su atracción física y palabras suaves. Una buena ilustración de estas reglas es uno de los hilos de *La Batalla del domingo* sobre Pedrín y su amante, en el que Di Stéfano intenta salvar la carrera de su colega más joven.

En una realidad dominada por las personalidades futbolísticas fuertes, el balompié lleva el poder de definir espacios y objetos, incluidos los no necesariamente deportivos. Aparte de los estadios, distintos espacios privados y públicos como las casas, calles o los cafés, entre otros, pueden convertirse en templos del balón. Al mismo tiempo, para los hinchas, las gradas se transforman fácilmente en su segunda casa, acogedora, abierta y unida bajo los colores de su club preferido; para los que lo cuestionen, doña Aurorita tiene preparadas réplicas muy animadas. La presencia de objetos futbolísticos, como partes del atuendo, decoraciones, banderines de los aficionados en planos más distantes, no destaca a primera vista, pero concreta el fútbol en la realidad como un elemento natural y propio de cualquier ambiente: los trofeos innumerables del Real Madrid, reunidos en una sala, impresionan y despiertan el respeto tanto de los espectadores como de los rivales deportivos.

Las experiencias de los protagonistas de las películas estudiadas demuestran que el fútbol es tanto un reflejo de la vida real como su modificador. Las relaciones personales en los clubes no difieren mucho de las de una familia en la que sus miembros se animan y protegen, y los jóvenes se inspiran en la experiencia de los mayores. No obstante, la modalidad transforma irreversiblemente las vidas familiares, amistades, amores. El balompié ocupa el primer plano, ordenando la rutina diaria, determinando reacciones, contactos y modos de pasar el tiempo libre; la cotidianeidad de Alfredo Di Stéfano está definida en todos sus pormenores por las responsabilidades madridistas. La dualidad entre el deporte y la vida privada encuentra muchas formas de expresión. El espíritu de rivalizar se difunde tanto en la cancha como fuera de ella, y las victorias y derrotas se saborean con mucha intensidad independientemente del ambiente. La formación adecuada del jugador influye en toda su carrera, por lo que el aprendizaje de los mecanismos de la competición parece primordial, también para el éxito en la vida no deportiva.

La proximidad del fútbol a la realidad y sociedad españolas hacen de este deporte una herramienta política perfecta, única en comparación con otros deportes que tienen que reconocer la superioridad –o popularidad– de la modalidad. Con la ayuda de los medios de comunicación omnipresentes, el balompié despierta más emociones que cualquier otro tema público. Sustituye a cuestiones como la economía, la política mundial o la cultura, desviando la atención de los asuntos dudosos o incómodos para los regímenes no democráticos. Determina también los estados de ánimo de distintos grupos sociales. Simultáneamente, la instrumentalización del deporte no llega al nivel ideológico conocido de la Alemania nazi o de la Italia fascista. El fútbol en España se basa en los éxitos internacionales del Real de Di Stéfano; sin ellos, esta modalidad no existiría en la consciencia de los gobernantes. Los estereotipos sobre la estricta relación entre el fútbol y el poder son más los efectos de las

generalizaciones que de una estrategia regimental cuidadosamente planificada. No obstante, en el fondo de las imágenes controladas del deporte es posible encontrar varias informaciones sobre la sociedad de la época y sus normas. Entre ellas, el papel despreciable de la mujer parece la más interesante y, desde el punto de vista temporal, increíble. Otra vez, la biografía fílmica de Di Stéfano permite hacer referencia a este elemento. Las acciones y el pensamiento de todas las protagonistas están orientados al astro del Real Madrid: las mujeres, si no actúan para los hombres, permanecen a su sombra.

¿Y la perspectiva portuguesa? Paradójicamente, la ausencia casi total de materiales portugueses (y de las referencias lusas en *La Batalla del domingo*) dice mucho más que cualquier análisis científico sobre el imaginario cinematográfico del fútbol en Portugal. Prácticamente todas las características mencionadas en el contexto español no encuentran sus contrapartidas lusas: la situación desde el punto de vista de Lisboa parece un negativo del de Madrid. Los escasos ejemplos retratan con fuerza y determinación modelos y comportamientos según los que el fútbol no merece ni atención ni esfuerzos por ser una actividad indigna de un hombre honesto y trabajador. La realidad portuguesa rechaza tanto la competencia en grupo como el perfeccionamiento individual o el profesionalismo en el deporte: en la visión salazarista el fútbol no desarrolla valores patrióticos, por lo que no debe ocupar mentes y espíritus. Con la década de éxitos del Benfica en los años 60 esa resistencia cambia; no obstante, el aprovechamiento del balompié por el régimen portugués no tiene rostro de un plano calculado: es más bien el efecto de una serie de coincidencias. Además, los ejemplos lusos exponen claramente la mala situación de la industria cinematográfica nacional y su decaimiento ante el ideario de António Ferro.

En las películas analizadas se pueden encontrar ciertos puntos comunes de ambas realidades sociopolíticas para las que el fútbol constituye un trasfondo universal: el interés popular por la modalidad (independientemente de las fuerzas políticas), la posición primordial de la familia, las desigualdades entre los sexos (la instrumentalización de la mujer, ante todo), los elogios a la vida centrada en lo nacional o local. Obviamente, son rasgos que no ensombrecen el conjunto de particularidades de cada producción ni tampoco el de las dos industrias. La cantidad de títulos no facilita la construcción de una sola narrativa y las diferencias entre las perspectivas franquista y salazarista definen una diferencia significativa entre las imágenes. Así, el imaginario futbolístico español pertenece plenamente al franquismo, integra la visión de la realidad proyectada por el régimen, mientras que en Portugal la modalidad —que no es vista con buenos ojos— no tiene ninguna razón para existir oficialmente en la conciencia popular.

La Batalla del domingo finaliza con unas tomas del estadio del Real Madrid. Di Stéfano en medio del césped dice un adiós silencioso a más de una década de carrera exitosa con la camiseta blanca. Sin testigos, ante las gradas vacías, es una despedida muy personal y emotiva. No obstante, el jugador baja al campo con una sonrisa, saludando a un entusiasta público imaginario, oyendo los aplausos y gritos de miles de aficionados supuestos: aunque las luces se apagan, el juego continúa, tanto para el futbolista como para sus hinchas. Lo confirman los hechos posteriores en la vida real; tras una etapa larga en el Madrid Di Stéfano jugaría aún algunos años más en otro club, pero siempre manteniendo el estatus de leyenda merengue, y el público, tanto en el Santiago Bernabéu como fuera de él, observaría con interés a los supuestos sucesores de La Saeta Rubia. El imaginario cinematográfico analizado demuestra a gran escala que, independientemente de las posiciones gubernamentales en ambos países, el fútbol ha permanecido como un juego de gran encanto y fuerza impulsora. El poder de la modalidad puede ser visto tanto al nivel directo y más emocional, como transversal –político, social, cultural–, y ajeno a los estereotipos relacionados con la percepción fervorosa del deporte rey en la Península Ibérica. Además, y quizá por encima de todo, la sencillez de las historias con el balón como telón de fondo permite reconstruir, al pie de la letra, y comprender fragmentos complejos de realidades históricamente intrincadas, lo que convierte las películas examinadas en una fuente científica insólita y valiosa.

Filmografía

Títulos españoles

07 con el 2 delante (1966), dir. Ignacio Farres Iquino
El Ángel está en la cumbre (1958), dir. Jesús Pascual
Los Ases buscan la paz ¡¡Kubala!! (1954), dir. Arturo Ruiz Castillo
Los Atracadores (1962), dir. Francisco Bovira Beleta
La Batalla del domingo (1962), dir. Luis Marquina
Bienvenido Mister Krif (1974), dir. Tulio Demicheli (guion, película no visionada)
¡¡Campeones!! (1943), dir. Ramón Torrado
Las Chicas de la Cruz Roja (1958), dir. Rafael J. Salvia
El Día de los Enamorados (1959), dir. Fernando Palacios
Ditirambo (1967), dir. Gonzalo Suárez
Los económicamente débiles (1960), dir. Pedro Lazaga
Fata/Morgana (1965), dir. Vicente Aranda
El Fenómeno (1956), dir. José María Elorrieta
Furia Española (1974), dir. Francesc Betriu
El Hincha (1957), dir. José María Elorrieta
Historias de la radio (1955), dir. José Luis Sáenz de Heredia
Las Ibéricas F.C. (1971), dir. Pedro Masó
Jenaro, el de los 14 (1974), dir. Mariano Ozores
Los jueves, milagro (1957), dir. Luis García Berlanda
La Liga no es cosa de hombres (1972), dir. Ignacio F. Iquino
Muerte al amanecer (1959), dir. Josep María Forn
Once pares de botas (1954), dir. Francesc Rovira i Beleta
La Quiniela (1959), dir. Ana Mariscal
Del rosa... al amarillo (1963), dir. Manuel Summers
Saeta rubia (1956), dir. Javier Setó
El Sistema Pelegrín (1951), dir. Ignacio F. Iquino
Tres de la Cruz Roja (1961), dir. Fernando Palacios
La Vida sigue igual (1969), dir. Eugenio Martín
Volver a vivir (1967), dir. Mario Camus

Vuelve San Valentín (1962), dir. Fernando Palacios

Títulos portugueses

Bola ao centro (1947), dir. João Moreira

O Cerco (1970), dir. António da Cunha Telles

Dois dias no paraíso (1957), dir. Arthur Duarte

Eusébio, a Pantera Negra (1973), dir. Juan de Orduña

O Leão da Estrela (1947), dir. Arthur Duarte

O Trevo de quatro folhas (1936), dir. Chianca de Garcia (guion, película no visionada)

Bibliografía seleccionada

- Aguilar, Sergio (2018) “Niveles narrativos cinematográficos” [en:] *Revista Iberoamericana de Comunicación*, no. 37, julio-diciembre 2018, 29-54
- Alcides Jofré, Manuel (1987) “Análisis textual de la diegesis” [en:] *Alpha*, no. 3/87, 9-35.
- António, Lauro (2002) *Portugal Anos 60. Novo cinema português*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.
- Aumont, Jacques, Michel Marie (2013) *Analiza filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, David, Kristin Thompson (2018) *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Capistegui, Francisco J., John K. Walton (ed.) (2001) *Guerras danzadas. Fútbol e identidades locales y regionales en Europa*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- Casetti, Francesco, Federico di Chio (2010) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Chatman, Seymour (2013) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA.
- Clark, Toby (2000) *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Delsol, Chantal (2017) *Nienawiść do świata. Totalitaryzmy i ponowoczesność*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Estebáñez Calderón, Demetrio (2004) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferro, António (1935-38) *A política do espírito e os prémios literários do S.P.N.* Lisboa: Edições SPN.
- Ferro, António (1950) *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI.
- Ferro, Marc (2011) *Kino i historia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gaudreault, André, François Jost (2010) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Genette, Gérard (1989) *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega.
- González Aja, Teresa (ed.) (2002) *Sport y autoritarismos. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*. Madrid: Alianza Editorial.

- Journot, Marie-Thérèse (2009) *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Juliá, Santos, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, Juan Pablo Fusi (2007) *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons.
- Karney, Robyn (ed.) (2003) *Cinema year by year 1894-2003*. London: DK Publishing.
- Kracauer, Siegfried (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Kuper, Simon (2012) *Fútbol contra el enemigo*. Barcelona: Contraediciones.
- Kuper, Simon, Stefan Szymański (2017) *Futbonomia*. Kraków: Wydawnictwo SQN.
- Lagny, Michele (1997) *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- Lipoński, Wojciech (2012) *Historia sportu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Llorente Hernández, Ángel (1995) *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- Lodge, David (1984) "Mimesis and diegesis in modern fiction" [en:] *SPELL: Swiss papers in English language and literature*, 1(1984), 89-108.
- Marañón, Carlos (2005) *Fútbol y cine. El balompié en la gran pantalla*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine.
- Martel, Frédéric (2012) *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Medina, João (2000) *Salazar, Hitler e Franco. Estudos sobre Salazar e a ditadura*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Martorell, Miguel, Santos Juliá (2012) *Manual de historia política y social de España (1808-2011)*. Barcelona: RBA Libros.
- Melo, Daniel (2001) *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Melo, Victor Andrade de (2008) "O esporte no cinema de Portugal" [en:] *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, 8(1), 157-168.
- Metz, Christian (1973) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Muller, Raphaël, Thomas Wieder, (dir.) (2008), *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle. Écrans sous influence*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Neves, José, Nuno Domingos (coord.) (2011) *Uma história do desporto em Portugal*. Vol. I-III. Vila do Conde: QuidNovi.

- Olchówka, Anna Maria (2018) “Cinema e Poder: a representação das relações luso-espanholas em periódicos cinematográficos de autoridades - *Jornal Português e Noticiário Cinematográfico Español*”, Trabajo final (Máster en Estudios Portugueses Multidisciplinares), 4.05.2018, <http://hdl.handle.net/10400.2/7374> [1.09.2020]
- Pais de Sousa, Jorge (2011) *O fascismo catedrático de Salazar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Parkinson David (2012) *100 idei, które zmieniły kino*. Raszyn: Top Mark Centre.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Piçarra, Maria do Carmo (2006) *Salazar vai ao cinema. O “Jornal Português de actualidades filmadas”*. Coimbra: Edições Minerva.
- Pinheiro, Francisco, Victor Andrade de Melo (coord.) (2013) *A bola ao ritmo de fado e samba. 100 anos das relações luso-brasileiras no futebol*. Porto: Edições Afrontamento.
- Pinto, António Costa, Nuno Gonçalo Monteiro (dir.) (2013-2015) *História contemporânea de Portugal: 1808-2010*. Lisboa-Madrid: Objectiva-Fundación MAPFRE.
- Platas Tasende, Ana María (2007) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.
- Preston, Paul (2016) *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona: DeBolsillo
- Prince, Gerald (1987) *A Dictionary of Narratology*. Lincoln-London: University of Nebraska Press.
- Pujadas, Xavier (coord.) (2011) *Atletas y ciudadanos. Historia social del deporte en España*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quiroga Fernandez de Soto, Alejandro (2014) *Goles y banderas. Fútbol e identidades nacionales en España*. Madrid: Marcial Pons.
- Ribeiro de Meneses, Filipe (2009) *Salazar. Uma biografia política*. Alfragide: D. Quixote.
- Rosenstone, Robert A. (2014), *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Sabín Rodríguez, José Manuel (1997) *La dictadura franquista (1936-1975). Textos y documentos*. Madrid: Akal.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006) *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Serrado, Ricardo (2009) *O jogo de Salazar. A política e o futebol no Estado Novo*. Alfragide: Casa das Letras.

- Serrado, Ricardo (2012) *O Estado Novo e o futebol*. Lisboa: Prime Books.
- Short K.R.M (ed.) (1981/2015) *Feature films as history*. London-New York: Routledge Library Editions.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Torgal, Luís Reis (2009) *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Torgal, Luís Reis (coord.) (2011) *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas a Debates.
- Tranche, Rafael R., Vicente Sánchez-Biosca (2006) *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/FilMOTECA Española.
- Tusell, Javier (1996) *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza Editorial.

Streszczenie rozprawy doktorskiej

Imaginario del fútbol en la cinematografía de la época franquista y salazarista. Estudio de la narración fílmica
(polski tytuł: *Obraz futbolu w kinematografii frankizmu i salazaryzmu. Studium narracji filmowej*)

W przedłożonej rozprawie przeanalizowano elementy narracji filmowej związane z imaginariem piłki nożnej kina okresu frankizmu (1939-1975) i salazaryzmu (1933-1974). Futbol, od swoich początków, miał istotny wpływ na dyskurs publiczny w Hiszpanii i Portugalii. Dzięki technikom audiowizualnym stał się też atrakcyjnym narzędziem kontroli i manipulacji dyskursów rzeczywistości przez ustroje niedemokratyczne. Pierwsza część studium skupia się na aspektach teoretycznych, związanych z tłem historycznym, filmowym i sportowym, przechodząc od perspektywy ogólnej – światowej czy europejskiej – do bardziej szczegółowej, iberyjskiej. Część metodologiczna poświęcona jest narracji filmowej i poszczególnym elementom procesu badawczego. Podstawą odpowiedzi na pytanie o kształt piłkarskiego imaginariu Hiszpanii i Portugalii w analizowanym przedziale czasowym jest potraktowanie narracji filmowej jako struktury informacyjnej. Opis i interpretacja jej wybranych elementów – postaci, przedmiotów, przestrzeni, doświadczeń i kontekstów czy znaczeń – za pomocą jakościowej analizy treści (tekstu) zawarte są w części analitycznej rozprawy.

Główna hipoteza badawcza zakłada, że futbol pełnił istotną funkcję w ideologiach frankistowskiej i salazarystowskiej, ale jego konkretne zastosowanie w dwóch rzeczywistościach iberyjskich było odmienne. Analiza wybranych materiałów filmowych potwierdza, że w obu krajach futbol jest dyscypliną o bezpośrednim wpływie zarówno na emocje jednostek, jak i na kwestie polityczne, społeczne czy kulturalne. Niemniej, w kinie hiszpańskim piłka nożna zostaje zaprzęgnięta do kreowania rzeczywistości zgodnej z oczekiwaniami władzy, podczas gdy w Portugalii futbol budzi pozytywne emocje wśród kibiców, ale jest marginalizowany przez oficjalny dyskurs ideologiczny. Te różnice, na pierwszy rzut oka, nie wydają się oczywiste, ale to właśnie dzięki nim filmowe historie o futbolu odkrywają nieznane wymiary hiszpańskiej i portugalskiej rzeczywistości.

Resumen de la tesis doctoral

Imaginario del fútbol en la cinematografía de la época franquista y salazarista. Estudio de la narración fílmica

En la presente tesis doctoral se analizan los elementos de la narración fílmica que describen el imaginario del fútbol en el cine franquista (1939-1975) y salazarista (1933-1974). El balompié, desde sus principios, ha influido en el discurso público en España y Portugal, y con el apoyo del cine, se ofreció como una herramienta muy atractiva para los regímenes no democráticos que crearon su propia narración de la realidad, plenamente controlada. Así, la primera parte del estudio incluye los aspectos teóricos, relacionados con el trasfondo histórico, fílmico y deportivo, pasando de la perspectiva general –mundial o europea– a la específica, la ibérica. La parte metodológica se dedica a la narrativa fílmica y a las cuestiones del proceso científico realizado. La hipótesis principal sugiere que el fútbol cumplió un papel significativo en las ideologías franquista y salazarista, pero su aplicación al formato cinematográfico en las realidades española y portuguesa de la época probablemente fuera desigual. Por eso, la tesis se centra en preguntar cómo era el imaginario del fútbol en el periodo dicho.

La respuesta se refiere a la idea de la narración cinematográfica tratada como una estructura informativa: los elementos de interés serán sus protagonistas, objetos, espacios, experiencias y contextos o significados. La interpretación de los datos requiere una aproximación cualitativa en la que se inscribe el análisis de texto o del contenido, una fórmula flexible y adecuada para los materiales audiovisuales que escapan de los criterios científicos inequívocos. El análisis de los materiales fílmicos de acuerdo con las categorías mencionadas demuestra la complejidad del tema estudiado. En ambos países la modalidad ha permanecido como un juego muy popular y una fuerza impulsora, tanto al nivel directo, emocional, como político, social o cultural. No obstante, el imaginario español integra plenamente la realidad proyectada por el régimen, mientras que en Portugal el fútbol tiene dos dimensiones: funciona al margen del discurso gubernamental, oficial, pero despierta emociones extremas en la sociedad lusa. Estas diferencias, a primera vista, no parecen muy evidentes, pero gracias a ellas las historias fílmicas sobre el balompié revelan fragmentos sumamente complejos de las realidades española y portuguesa.

Dissertation Summary

Imaginario del fútbol en la cinematografía de la época franquista y salazarista. Estudio de la narración fílmica
(*The image of Football in Francoist and Salazarist cinematography. A film narration study*)

This dissertation analyses film narration elements tied to the football image represented in the cinema of the Francoist (1939-1975) and Salazarist (1933-1974) periods. Football, since its inception, has had a considerable impact on the public discourse in Spain and Portugal. Various audio-visual techniques made it an attractive tool for non-democratic regimes, which used it to control and manipulate the reality discourses. The first part of this study focuses on the theoretical aspects, which are tied to the historical, cinematic and sport settings. It moves from the general – international or European – perspective to the more detailed Iberian perspective. The methodological part is dedicated to film narration and individual parts of the research process. The basis of the answer to the question of the Spanish and Portuguese image of football in the analyzed period is the treatment of the film narration as an information structure. The description and interpretation of its elements– characters, items, spaces, experiences and contexts or meanings – with the use of qualitative analysis of contents (text) are present in the analytical part of the dissertation.

The main research hypothesis states that football played an important role in the Francoist and Salazarist ideologies. However, the way it was employed in these Iberian realities was different. The analysis of chosen film materials confirms that, in both countries, football is a discipline that has had a direct impact on the emotional states of individuals as well as various political, social and cultural matters. Nevertheless, football in the Spanish cinema is used to create a reality according to the will of the regime, while football in Portugal evoked positive emotions among its followers while being marginalized in the official ideological discourse. At first, these differences may not seem obvious. However, they help to reveal that film stories about football contain hidden dimensions of the Spanish and Portuguese realities.