

“Angélicos” y “furtivos”: En torno a *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975)

“Angelics” and “Poachers”: Around *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) and *Furtivos* (José Luis Borau, 1975)

BERNARDO SÁNCHEZ SALAS*

Resumen

La transición política española, del franquismo a la democracia, se construyó sobre pequeñas transiciones individuales: emocionales, subjetivas, familiares, que una franja del cine español de ese periodo trató en términos poéticos y estéticos; poniendo en escena los circuitos de la memoria, inscritos en espacios de la infancia o de los mitos. Este artículo atraviesa, asocia y coteja el calendario y odiseas de dos películas consecutivas La prima Angélica (Cousin Angelica, 1974) y Furtivos (Poachers, 1975), estrenadas en los dos últimos años del régimen de Franco y en paralelo a la agonía del dictador. Son dos películas —ambas, por cierto, con una notable carrera internacional— ‘significativas’ y ‘noticia’, porque en ellas, Carlos Saura y José Luis Borau, sus realizadores, revelaron los síntomas de la clausura dictatorial —represión, mentiras, vacíos y barbarie— y tuvieron que vencer la resistencia hostil de las ‘camadas negras’ del régimen, todavía muy activas.

Palabras clave

Saura, Borau, Cine español, Años setenta, Tardofranquismo, Nuevos cines.

Abstract

The political transition in Spain, from Franco’s dictatorship to democracy, was built on top of smaller individual transitions: emotional, subjective, familiar, which a section of Spanish cinema addressed in poetic and aesthetic terms, staging the mind’s circuits, inscribed in spaces of childhood or in myths. This article overviews, associates and compares the calendar and the odysseys of two consecutive films, La prima Angélica (Cousin Angelica, 1974) and Furtivos (Poachers, 1975), released during the two last years of Franco’s regime, parallel to the dictator’s agony. The two films —both, by the way, notable international successes— ‘significant’ and ‘piece of news’, since in them, Carlos Saura and José Luis Borau, their directors, revealed the symptoms of the country’s dictatorial: repression, lies and emptiness.

Keywords

Saura, Borau, Spanish cinema, The 70’s, Late Francoism, New cinemas.

* * * * *

* Doctor en Filología Hispánica. Profesor Asociado de la Universidad de La Rioja. Guionista y dramaturgo. Coordina el trabajo *Sábado de gloria* (el cine “imposible” en España, 1971-1977) para el Proyecto de Investigación “Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo. Documentación y análisis de la creación en fotografía, cine y diseño (1965-1975)”, gestionado por el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: bernardo.sanchez@unirioja.es.

Entre la significación y la noticia

La transición mayor, la Transición, se verificó apoyada en los frágiles mimbres de numerosas transiciones menores. De “microtransiciones”. La cualidad o repercusión socio-política de la primera se tuvo que deslizar sobre los asuntos íntimos en que se articulaban —con dificultad extrema— las segundas. Tránsitos, traumas, mudanzas y metamorfosis que se alojaron en espacios emocionales y neurálgicos, además de ideológicos. Un tramo del cine español del periodo “transicional” lo reflejó en términos radicalmente poéticos y subjetivos. La imposible liquidación, o resolución, de dichos “asuntos”, por consistir su tracto en un circuito generacional, abismado y perforado —confinamientos en la madriguera familiar, la memoria, la infancia, los lugares míticos—, provocó cierres en falso y brechas en la transición mayor. La gestión del tiempo, de los tiempos: trenzados, imbuidos, solapados. Tanto los generales históricos como los personales subjetivos. Sin solución en su tramado y cortocircuito. Cámaras de tiempo generadas por los espacios fósiles o ciegos. Conductores, en cualquier caso, tubulares y alterados por la memoria inyectiva. *La prima Angélica* y *Furtivos* trataban de dos recámaras —nunca mejor dicho, por su relieve fotográfico— esenciales: una interior (la infancia de Luis) que se proyectaba virtualmente sobre el exterior, y una exterior (el bosque) que detonaba sobre el interior de la célula protagonista. Infancia y bosque como espacios límites y trágicos.

Ambas películas, consecutivas en los dos años terminales de la dictadura franquista, 1974 y 1975, tuvieron que vencer resistencias sobre el terreno y en tiempo real. El enfrentamiento fáctico que padecieron es un dato. Tejido histórico. De *Película-noticia* calificaba un suelto de *La Vanguardia Española* a *Furtivos* con motivo de su pre-estreno en Barcelona, en septiembre de 1975.¹ A la vez que un titular de su cartel la presentaba como *Una película española significativa. La prima Angélica y Furtivos* fueron, en continuidad, dos películas “películas-noticia” y “significativas”. Noticias destacadas y altamente significativas. Noticias por su significación. Y significativas porque revelaban “noticias” sobre el fuero interno de este país. Noticias y significaciones acalladas, furtivas. Inscritas también, ambas obras cinematográficas, en una secuencia de noticias significativas para el propio futuro del país; un país que en breve tendría que negociar con su pasado, el colectivo y el individual.

En este sentido, en muchos sentidos, la cronología de la aparición e impacto estético y socio-político —e incluso el cruce de edades de autores,

¹ *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 5-X-1975).

actores y testigos, y de circunstancias— de *La prima Angélica* y de *Furtivos*, con sólo un año de separación entre ellas, constituye una cronopoética de los acontecimientos. De los fabulados y de los históricos.

Cronopoética

Carlos Saura les dedicó *La prima Angélica*, expresamente, en pantalla, a *Oona* y *Charlie*. Oona O’Neill y Charlie Chaplin, padres de Geraldine Chaplin; su pareja sentimental entonces y *centrum* femenino de sus películas desde *Peppermint frappé*, en 1967. Ese mismo año, Chaplin clausuraba su carrera con *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*). En ella, aparecía Geraldine, hija primogénita, con 23 años, en un papelito de chica que bailaba. En la cartelera española, *La condesa* se había estrenado —raramente— con puntualidad, en el mes de marzo, prácticamente a la vez que en Estados Unidos. Además, sin salir de 1967, una Orden del Ministerio de Información y Turismo y dos resoluciones de la Dirección General de Cinematografía —disposiciones consecutivas de enero, mayo y julio respectivamente— vinieron a regular el funcionamiento de las “Salas Especiales”, abriendo la escotilla del “Arte y Ensayo” y avanzando una cierta transición o puesta al día cinematográfica. Todo ello más que tímidamente, claro, y bajo tutela.

A todo esto —vigente la que podríamos llamar en consonancia con el “tardofranquismo” una “tardocensura”, que alargaría oficialmente su sombra hasta 1977,² pero, mediante otras agarraderas, aún más allá—, los preceptores morales le endosarían a *La prima Angélica* una calificación de “4”; es decir: *gravemente peligrosa* (*sic*). Lo fue, sin duda. Pero ¿para quién? Sería la propia película —sus bobinas, salas de exhibición, proyccionistas y espectadores— los que, como aquí se recordará, correrían un peligro físico, a manos de los “angélicos”, cuya sombra también se demostraría alargada. Luego daré entrada aquí a este somatén. *Peppermint frappé* le debió gustar mucho a Chaplin. Según versiones, la pudo ver o en un cine de “Art et essai” de París o en una copia en 16 m/m. El 19 de mayo de 1968 se presentaría en el Festival de Cannes. Saura —le cuenta a Enrique Braso—,³ secundado por los Godard, Truffaut, Malle, etc... interrumpe-

² Real Decreto del 11 de noviembre de 1977, por el que se derogaban las últimas normas de censura anteriores.

³ BRASÓ, E., *Carlos Saura*, Madrid, Taller Ediciones JB, 1974, p. 186. Sobre este autor, véase también SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, CAI, 1988; SÁNCHEZ VIDAL, A., *Tres aventuras americanas*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990; LEFERE, R., (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011, y RODRÍGUEZ FUENTES, C. (coord.), *Desmontando a Saura*, Barcelona, Luces de Gálibo, Cine, 2013, entre otros estudios.

ron su proyección en solidaridad con la revuelta estudiantil parisina. A Geraldine, la acción le cuesta un golpe en un ojo.

A la altura de *La prima Angélica* —único hiato, por cierto, en la presencia de Geraldine, que habría de extenderse hasta 1979, con *Mamá cumple cien años* (tras “morir” en *Ana y los lobos*)— Oona tiene 49 años y Chaplin 85. El actor José Luis López Vázquez —Luis/Luisito, en la película— tiene 52. Hacía solo tres que había incorporado otro vaciado, otro trauma: el del Antonio Cano de *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), germen de *La prima* en tantos aspectos. La madre de Luis/Luisito habría muerto, según la cronología del argumento, a principios de la década de los cincuenta, cuando Saura y Borau se iniciaban en el cine. Esta película es, de entrada, no se olvide esto, la historia de una exhumación, de un traslado de restos. “Restos” en muchos sentidos, no sólo óseos. No sólo los de la madre muerta de Luis/Luisito. “Restos” de recuerdos, de mentiras, de ausencias, de castigos, de silencios, de estancias, de miedos, de soledades, de ruinas, de demonios familiares, de fracasos. De un país. La exhumación de restos sigue siendo hoy, en la España de la memoria histórica y del cuestionamiento (quien lo cuestione) del llamado “régimen del 78”, materia sensible, abierta en canal, inconclusa. Del “78” son *Los restos del naufragio* (Ricardo Franco). Y *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón). Dos “significativas”, igualmente.

Luis/Luisito: una transición de edades sobre la misma máscara, la de López Vázquez. Constituye el gran hallazgo de representación de la película, sin precedente en la dramaturgia cinematográfica, al menos hasta ese extremo poético [fig. 1].

Hay también una madre de fondo, madre y nodriza, en la fábula de *Furtivos*,⁴ Martina (Lola Gaos, con 54 años), y un hijo, Ángel (Ovidi Montllor, con 43). Figuran en este cruce de películas, un Ángel, una Angélica y los “angélicos” a los que en breve presentaré. A diferencia de Luis/Luisito y de su madre, separados por la premuerte de ésta, Ángel y Martina han bruñado, a la inversa, en su pervivencia furtiva —furtividad situada en los confines de la morfología del cuento— una unidad letal, una especie de muerte mineralizada, un monstruo bifronte y autodestructivo. Se han convertido en “extraños animales”, como calificaría también Saura a todas las figuras del retablo grotesco de su *Jardín de las delicias*.⁵

⁴ Acerca de Borau, véase HEREDERO, C. F., *José Luis Borau. Teoría y prácticas de un cineasta*, Madrid, Filмотeca Española, 1990; SÁNCHEZ VIDAL, A., *Borau*, Zaragoza, CAI, 1990; MARTÍNEZ DE MINGO, L., *José Luis Borau*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.

⁵ BRASÓ, E., *Carlos...*, *op. cit.*, p. 288.

En el bosque de *Furtivos*, Ángel y Martina cazan alimañas pero también ellos son alimañas. Y el destino es dañarse entre ellos. El cepo, un escopetazo, el palo. *La caza* de Saura, 1965, transitaba por esta misma metáfora cinegética, extrapolable a nuestro (intra)histórico, estigmatizado por el “a garrotazos” goyesco. En *El jardín de las delicias*, Antonio Cano protagonizaba también una secuencia de caza, patética, por momentos angustiada, en la que sus compañeros de partida, de consejo de administración y de bando reponían en sus manos su vieja escopeta para hacerle creerse el tirador que era en sus buenos tiempos y por si con eso se lograra “tirar” igualmente de su memoria, donde se encuentra blindada la clave del dinero.

Cada vez, en fin, que Saura, Borau o Berlanga sacan la escopeta a escena, se trata de una “escopeta nacional”. El propio Borau —bien que por una improvisación de última hora en el elenco, pero eso ya es irrelevante, lo que importa es lo fijado en pantalla— acabaría convirtiéndose en la “primera escopeta” de *Furtivos*: “Tiaguito”, el gobernador.

No pervive el padre ni en la trama de *La prima Angélica* ni en la de *Furtivos*. La transición, por supuesto, implicará, acarreará una sucesión de orfandades. Paternas, esencialmente. Su desaparición: el padre asesinado, o suicidado, o fugitivo del hogar, o autoexiliado, o enclaustrado. O —en cualquier caso— incompareciente. Huérfanos y huérfanas. La franja de cine español en la que se incardinan ambas películas trata —con variantes— de ese agujero negro e implosivo. ¡Explosivo!, literalmente, en el caso de los “angélicos”. El final técnico de Franco y del franquismo produjo inevitablemente —y de una manera transgeneracional, a modo de herencia— un sentimiento encontrado entre el ansia de libertad y el vértigo del desanclaje; entre la rebeldía y la orfandad. Una “tardomelancolía”. Una brecha, una fisura. Y una sutura. O muchas suturas, una secuela de suturas (una sutura transiciona o transita entre las orillas de una herida). Seis meses antes de *La prima Angélica* se había estrenado *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973): una niña, Ana, y sus ojos, sobreviviendo, a base de susurros, miradas y mitos, tras el velo adiposo e infectado de la posguerra, adherido a cualquier paisaje, interior o exterior. Hay un bosque feérico, un monstruo y una Ana finalmente furtiva. Está también el cine, ambulante (¿de dónde viene?, ¿quién es su buhonero?), en lo que habrá de funcionar a todos los efectos —poéticos y políticos— como una “misión pedagógica” (y aquellas sesiones cinematográficas de las Misiones de Val del Omar y compañía tuvieron su epígono en la proyección popular del cobertizo).

Erice nació en junio de 1940. Es un niño de la inmediata posguerra. La hermana mayor de Ana en *El espíritu*, Isabel, tiene 9 años. Angélica



Fig. 1. Cartel de La prima Angélica. Obra de Cruz Novillo. Colección particular.

le lleva dos. E Irene, la hermana mayor de la Ana de *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), huérfana reciente —la misma y distinta Ana de *El espíritu*—, será de la edad de Angélica. Angélica, Isabel e Irene están, quizás, más “espabiladas” que las Anas. Pero es que las Anas circulan por otros pasadizos más internados.

Volviendo al lugar del cine: en *El espíritu de la colmena*, Ana (Torrent) iniciaba una conversación ocular con el monstruo de Frankenstein (obra, por excelencia, de la sutura). Luisito, en *La prima Angélica*, había visto de niño en el Salón del Colegio —ya desusado como Cine cuando Luis lo revisita— *Los ojos misteriosos de Londres* (*The Dark Eyes of London*, Walter Summers), con Bela Lugosi, de 1939, el año en que en España se dio por acabada la Guerra Civil y en el que Borau fue matriculado en los Corazonistas, perdiendo el curso a causa de una pulmonía.

Un curso perdido, a la vez que una España perdida.

Saura, al remedar en blanco y negro —con la calidad de un sueño claroscuro— las secuencias de aquella fantasmagoría, las convierte —al margen de su trama típica de Edward Wallace, entre policiaca y fantástica— en un trasunto del paisaje de desguace en que la contienda sumió a la España que él vivió como “niño de la guerra” (como Azcona, como Borau, “niños de la guerra”). La cita de *Los ojos misteriosos* es una transferencia del propio Saura, quien recordara esa película como una experiencia fantomática indeleble, vivida en el Colegio San Viator de Huesca, en los años cuarenta. En 1938, un año antes del parte de Burgos y de los ojos de Lugosi, Luisito y Angélica dejaban grabado su nombre de enamorados en un crucero del campo de Segovia. *La prima Angélica* y *Furtivos* comparten la provincia de Segovia. A Borau, la censura le obligó a sacar del montaje un plano de la bandera de España ondeando en el edificio de su Gobierno Civil. (¿Hubiera permitido “Tiaguito”, el gobernador, que retiraran la bandera española del edificio de su gobernación?).

Saura tiene 42 años cuando rueda *La prima Angélica*, Borau 45 cuando rueda *Furtivos*. Saura había nacido en enero 1932, justo en las mismas fechas en que Chaplin, su futuro suegro, iniciaba el rodaje de *Tiempos modernos* (*Modern Times*). Borau en 1929, un año después de *El circo* (*The Circus*). Borau reconocía “ser de” Chaplin más que de Keaton.⁶ Incluso que de Laurel y Hardy, a los que adoraba. Geraldine siempre cuenta que, a lo largo de su vida, ha pasado de ser considerada “la hija del Gordo y el Flaco” a ser “la madre de Charlot”. Curiosa transición materno-filial.

⁶ “Yo me temo ser de Chaplin”, en SÁNCHEZ, B., *José Luis Borau. La vida no da para más*, Madrid, Ediciones Pygmalión y Semana Internacional de Cine Experimental de Madrid, Pigmalion, 2012, p. 96. Manuel Gutiérrez Aragón, co-guionista, “es” de Keaton.

La película de Chaplin favorita de Borau era *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925). Pero, sin embargo, el primer recuerdo que guardaba del cine era precisamente la secuencia de una carpa de circo que ardía, y a sus animales huyendo entre las llamas. Nunca en su vida después pudo recordar de qué película se trataba. En 1925, año de *La quimera*, nacía Oona O'Neill. Rafael Azcona, co-guionista de *La prima Angélica* (y de *Peppermint* y de *El jardín*), también se declaraba “de” Chaplin. Había nacido en Logroño un año después de Oona y de *La quimera*, en 1926. En la secuencia de la película en la que la familia se pega a la radio para enterarse de los movimientos de la rebelión, se puede escuchar la noticia de la entrada en Logroño de los requetés. Azcona lo había oído con sus propios... ojos.

En el año de *Los ojos misteriosos* que afectaron a Saura, 1939, Chaplin daba la primera vuelta de manivela a *El gran dictador* (*The Great Dictator*), que el franquismo impediría durante treinta y seis años, y cuyo discurso final sólo se conocía gracias a que lo había publicado *Triunfo* en diciembre de 1969. Hubo que esperar hasta la primavera de 1976 para que se estrenara en España *El gran dictador*. Para entonces, *Cría cuervos* ya llevaba varios meses de éxito ininterrumpido. Chaplin muere el 25 de diciembre de 1977. Ese año, la censura, poco antes de que se eliminara oficialmente, logró bloquear, a través del Ministerio de Información y Turismo, el estreno de *Camada negra*, cuyo final —el asesinato de Rosa a manos de Tatín (un “angélico”)— ya había sido vuelto a rodar, por iniciativa del propio Borau, para rebajar su violencia. Pese a las trabas, la película ganaría el Oso de Plata a la mejor dirección en el XXVII Festival de Berlín. Mientras, *Furtivos* arrancaba su carrera internacional. En el mes de mayo, por añadidura, se había celebrado en Madrid un *simposium* sobre desaparecidos en las dictaduras del Cono Sur de América Latina. A Saura le impresionó sobremanera el relato de las torturas que había sufrido una de las mujeres asistentes. De ahí, surgiría *Los ojos vendados* (1978).

Entre los meses de enero y marzo de 1974 —manifestándose en su mitad, no el espíritu de la colmena, sino “el de febrero”, a través de Arias Navarro— Borau y Manuel Gutiérrez Aragón —a la sazón, antiguo alumno suyo de guion en la Escuela Oficial de Cinematografía— comienzan a planear juntos un guion con temática autóctona, a diferencia de *Hay que matar a B.*, entonces en montaje. El guion, cuya primera versión de 70 páginas es depositado ese año, será *Furtivos*. El 23 de abril, dos días antes de “La revolución de los Claveles” —aquella que según la propaganda franquista había puesto a Portugal en la pendiente del comunismo— y cinco días antes del famoso “Gironazo” en el que Girón de Velasco, el famoso “León de Fuengirola”, alertara en *Arriba* sobre *los falsos liberales*

infiltrados en la Administración y en las altas magistraturas del Estado que esperaban el final del régimen, *La prima Angélica* se estrenaba en Madrid en el cine Amaya, en pleno Chamberí. La misma sala en la que al año siguiente se estrenaría *Furtivos*. Y el 13 de mayo en Barcelona, en el Balmes, una de sus “Salas Especiales”, de la Cadena Balañá.⁷ Ese mismo día 13, la película competiría en la XXVII Edición de Cannes, de donde saldría con el Premio Especial del Jurado. Curiosamente, las fechas del estreno madrileño y del barcelonés cayeron en lunes. Y eso que la ficha del célebre “Cine-Asesor”,⁸ aseguraba que era *Programable para festivales sin excepción*. Claro que esta ficha también prometía *BUEN RENDIMIENTO* en grandes ciudades y donde gustara el tipo de cine intelectual.⁹ Y “buen rendimiento” lo tuvo aunque el gusto por el cine intelectual de las grandes ciudades no pudo evitar, ni en Madrid ni en Barcelona, actos bárbaros contra la película por parte de las camadas negras. Días antes de que *La prima Angélica* recibiera lauros foráneos, como el de Cannes, se produjo, en la noche del 12 de mayo, el grotesco pero ya legendario episodio del intento de robo de los rollos de la película en la cabina del Amaya. El móvil, como es sabido, era hacerse con los fotogramas en los que el falangista, el padre de Angélica que interpretaba Fernando Delgado, salía con un brazo en cabestrillo.

No fue más que el principio del asalto físico a la película. Tanto es así, que Diego Galán dedicaría un libro completo a lo que llamó *Venturas y desventuras de La prima Angélica*, publicado por Fernando Torres en el mismo 1974. Un dossier detallado, amenísimo e imprescindible para conocer no sólo la odisea de la película de Saura sino la deriva esperpéntica —y “peligrosa”, efectivamente— del tranco penúltimo de la dictadura, aunque no de la acción pertinaz de sus agentes, metidos a “críticos de cine” *sui generis*. Léase el libro de Galán para acceder al relato completo del escrache contra *La prima Angélica*. Bien podría decirse que es un libro que forma parte de la propia película, uno de sus episodios *venturosos*. Aquí sólo podré rememorar alguna de sus más significativas desventuras. La más tragicómica fue la citada de la cabina, desde luego, que daría para una pieza teatral. Cabe imaginar su desarrollo: la entrada en la cabina

⁷ En principio, la película se iba a distribuir —y así sucedió en el mayor número de casos, incluido Madrid, en salas ordinarias— pero la empresa del Balmes argumentó: *lo que ha ocurrido es que tenemos unas exigencias determinadas sobre películas españolas; concretamente tenemos lo que se llama el cupo de películas españolas que corresponden a trece semanas por año; y al ser esta película una de las seleccionadas para el Festival de Cannes, le dimos la salida en salas ‘especiales’, ya que nos pareció el lugar idóneo para proyectarla [La Vanguardia Española, (Barcelona, 12-VII-1974)].* En principio, el Balmes la tenía prevista para una proyección de cuatro semanas.

⁸ Ficha Cine-Asesor, n° 92, Madrid, 1974.

⁹ Así, con mayúscula.

de los cuatro asaltantes, el diálogo entre estos y los proyccionistas, la operativa en la mesa repasadora para encontrar la secuencia... ¿Alguien guarda todavía aquellos doce metros robados? ¿Qué fue de ellos? Hoy constituirían un documento relevante, ¡"significativo"!, y no meramente de la historia del Cine Español, sino de la Historia de España. Una reliquia. Como otros robaban besos, los "angélicos" robaban estampas de falangistas escayolados. Robaban Historia. También sería un *souvenir* de gran valor el plano "arriado" del metraje original de *Furtivos* con la bandera española en la fachada del Gobierno Civil de Segovia.

No habría en aquel mayo de 1974 un día sin afán: bombas fétidas y roturas de cristales en el Amaya y —cómo no— una "ola de indignación". *La Vanguardia Española* informaba el día 15 que "algunas personas" (sin dar más datos) habían enviado al Ministro-Secretario General del Movimiento, José Utrera Molina, y al Director de Cinematografía, Rogelio Díaz Alonso, una protesta por la representación de la película en Cannes y por constituir esta una *burla de algunos símbolos de carácter falangista*. La Policía Armada tendrá que acabar vigilando la entrada al Amaya. Las amenazas contra *La prima Angélica* subieron de tono: el 5 de junio, se celebraba en Barcelona una —así anunciada— conferencia aclaratoria del Congreso de Juventudes Europeas, aunque el redactor —que tuvo cuidado de no firmar— de *La Vanguardia Española* dudaba en el titular de su crónica si no se trataría más bien de un congreso fascista.¹⁰ En la conferencia intervino Jorge Mota, fundador de CEDADE, que no perdió la oportunidad de aludir al tema del momento: *Donde no llegue el brazo llegará la espada*, dijo después el señor Mota a los presentes, refiriéndose a la película *La prima Angélica*, en la que aseguró se ridiculiza a la Falange. El cronista contó cómo *poco después, desde el público se empezó a cantar el 'Cara al sol', brazo en alto*. La espada invocada estaba cada vez más cerca. El domingo 24 de junio, los suscriptores y simpatizantes de "Fuerza Nueva" le dedicaba en Logroño un almuerzo-homenaje a Blas Piñar, de quien su presentador, Tomás Martín, catedrático de Paleografía y Diplomática, dijo que asistían *mitad en son de guerra, mitad en son de amor*, según transcribió el corresponsal de *La Vanguardia Española*,¹¹ Rodríguez Odriozola. Tras advertir Piñar que "Fuerza Nueva" era un *grupo politizado* y que estaban dispuestos a *recurrir a cualquier medida por violenta que fuera y a estar muertos antes que ser rojos*, abrió la sección cinematográfica del acto para afirmar —cito por Rodríguez Odriozola— *que existe una pérdida de capacidad de resistencia en la clase dirigente de nuestro país. ¿Qué pasa con el 18 de julio? Se*

¹⁰ *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 6-VI-1974).

¹¹ *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 25-VI-1974).

refirió a la versión *pop* de el ‘Cara al sol’,¹² y a la película *La prima Angélica*, que supone una ofensa para el ‘18 de julio’, sus hombres y sus ideas, para acabar reconociendo: *se nos llama fascistas, ultras, retrógrados, inmovilistas, pero esto no nos importa*. Como reparación de la ofensa fílmica, varios asistentes al acto obligaron al columnista destacado por el *Diario de Barcelona*, Ismael López Muñoz, a levantar el brazo con el saludo fascista y entonar el “Cara al sol”, en su versión canónica.

No tardó en hacerse valer la *mitad en son de guerra*. Aunque a cine cerrado, un atentando en toda regla: la madrugada del jueves 11 de julio, un bidón de gasolina hizo explosión en la reja de la entrada del Balmes, provocando un incendio, y *daños materiales que afectan al vestíbulo, marquesina, mármoles y fachada incluidos*. Además de una enorme cantidad de humo embolsada en el patio de butacas.¹³ Y, de seguido... el cese —temporal— de la proyección de *La prima Angélica* en el Balmes y en toda España. No se trató exactamente de una prohibición oficial al uso, pero sí de una medida autocautelar de distribuidores y exhibidores.¹⁴

Al día siguiente,¹⁵ la sección “Puntos de mira” de *La Vanguardia Española*, llevaba por título “Los ‘Angélicos’”. Merece la pena —desde luego también por su valentía irónica— la transcripción completa del artículo, porque el término, el concepto de “angélico”, alcanza una órbita aún más amplia que la de una película:

Si la semana pasada fueron los libros, el otro día fue La prima Angélica la que sufrió las consecuencias de la acción antisocial de unos grupos que se han erigido, por lo que se ve, en portadores de su razón y en justicieros de ‘su’ justicia. Un artefacto hizo explosión en el vestíbulo de la sala donde se proyectaba la película, causando al parecer cuantiosos daños. Cuantiosos daños en lo económico y sobre todo en lo moral, por lo que representa que unos cuantos decidan pasar por la hoguera lo que no cuadre con su mentalidad.

El asunto de La prima Angélica viene de lejos. El día en que se estrenó en Madrid y también Barcelona, unos cuantos representantes de todos saben qué manera de pensar, dejaron oír su opinión a voz en grito y a tomate en mano. Tras esto, la fuerza pública hizo acto de presencia continua en las respectivas salas vigilando que no se produjeran otros incidentes. Y el incidente —por llamarlo de alguna manera— se ha producido cuando la policía no estaba y cuando no había nadie en la sala. Un acto simbólico, se dirá. Efectivamente, un acto simbólico de violencia, de violencia de aquellos que no tienen otro modo de decir las cosas quizá porque no tienen nada que decir.

¹² Se trataba de una versión con arreglos *pop* realizada en 1972. Pero en su momento se prohibió su salida. La Dirección de Cultura Popular, con Ricardo de la Cierva al frente, acabó autorizando su venta en febrero de 1974. De la Cierva declaró: *Honestamente, le doy vía libre. A mí me vale la versión tal y como está y acabo de escribir dos cartas, comunicando mi decisión a dos personas muy queridas: Pilar [Primo de Rivera] y [José] Utrera Molina [La Vanguardia Española, (Barcelona, 13-III-1974)].*

¹³ José Rovira, representante de Balañá, en *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 12-VII-1974).

¹⁴ La distribuidora era Cinema International Corporation, una multinacional.

¹⁵ *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 12-VII-1974). No figuraba el nombre del articulista.

Una vez más, se ha producido un ataque a la cultura. No ha habido víctimas; tampoco las hubo en el atentado contra la distribuidora 'Enlace'.¹⁶ Pero puede que si siguen produciéndose estos actos, los haya. ¿Y entonces qué? Entonces, puede que muchos, que aún no creen en la peligrosidad de estos grupos minoritarios, se den cuenta que de 'angélicos' tienen más bien poco.

El miércoles 21 de agosto, *La prima Angélica* ya estaba de nuevo en los cines barceloneses. Se repuso en el París, una sala de estreno. Una coletilla de su anuncio en la cartelera de *La Vanguardia Española*, advertía: *Film que aún puede ver usted hoy, pues quizá mañana no pueda verse.* Tal era la incertidumbre de aquellos días sobre el horizonte político español y sobre la pertinaz reacción “angelical”. En septiembre, la película fue proyectada en el Ferrol (todavía del Caudillo) en una sesión especial para las autoridades departamentales y el Capitán General de la Zona Marítima del Cantábrico. No consta la opinión que les mereció. Sin embargo, la opinión de los “angélicos” de turno no se hizo esperar: en la sala ferrolana donde se proyectaba, el cine Avenida, hubo amenazas de bomba en agosto, volvió a producirse un intento de robo de bobinas y se arrancaron sus fotocromos de la cartelera. La propia Clara Fernández Loaysa, prima Angélica hace cuarenta y siete años y la más pequeña de siete hermanos de un Capitán de Navío con empleo en el Ministerio de Marina desde 1970, recordó en una entrevista en 2018 que: *su padre era muy aficionado al cine y poco le importó que por culpa de aquella película recibiera amenazas anónimas por parte de sus compañeros de trabajo. Le dejaban encima de la mesa notas: '¿Cómo has dejado que tu hija participe en este ataque al Movimiento' (...). Estas cartas no le afectaron lo más mínimo, estaba tan orgulloso de que hubieran escogido a su hija entre tantas niñas y que la película estuviera viajando a festivales, que no le importaba lo que dijeran.*¹⁷ Por cierto, en los viajes al extranjero, Geraldine Chaplin, *aunque yo había ido con mis padres, ella engañaba a los periodistas diciéndole que yo era su hija.*

Luego Geraldine, había sido “madre” de la prima Angélica antes que de Charlot.

¹⁶ El 2 de julio, otro —o el mismo, llegó a barajarse— grupo de “angélicos”, había puesto una bomba en la sede de esta importantísima distribuidora de libros, que agrupaba editoriales donde se publicaban textos que fueron de referencia para emprender la transición intelectual: Laia, Fontanella, Península 62, Anagrama, Lumen, Cuadernos para el Diálogo, Seix-Barral y Tusquets.

¹⁷ <https://www.revistavanitfair.es/cultura/entretenimiento>, artículos del 11 de febrero de 2018, (fecha de consulta: 15-III-2001). Artículo de Manu Piñón, “Hoy no se podría hacer *La prima Angélica*; con una relación romántica entre un adulto y una niña”.

Emboscados en la infancia y la “paz”

Furtivos, un año después, el 8 de septiembre de 1975, se estrenaba en Madrid, en el Amaya, ¡sin tener todavía el permiso de exhibición!, es decir... “furtivamente” [fig. 2]. Y pocos días después se presentaba en la XXIII edición del Festival de San Sebastián, en la que obtuvo los premios de la “Concha de Oro” y de la “Perla del Cantábrico”. Por esas fechas, se suprimía oficialmente la obligatoriedad de la proyección del NO-DO, aunque el alivio no entraría en vigor hasta enero de 1976. La exhibición de *Furtivos* coincidirá exactamente con el estertor del régimen. Y su calendario irá en paralelo al parte médico del dictador. El 6 de octubre la pre-estrena en Barcelona, en el Comedia, el “Club La Vanguardia” y el 13 se estrena para el público en general. Un frase de la publicidad en prensa del estreno proyectaba una sospecha sobre el depósito de la *pax* franquista, y serviría —entonces y aún más con el paso del tiempo— para alumbrar la frondosidad laberíntica y tenebrosa del bosque del que se partió para realizar la transición, un bosque plagado de temores, trampas, amenazas, clandestinidad, barbarie (añádase a la de los “angélicos”, el terrorismo etarra, lastre extremo, fatídico, durante las siguientes décadas) y fantasmas, como formidablemente quedaba pintado en *Furtivos*, pero también en otras forestas coetáneas, por ejemplo, la de *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973) o *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978): ¿*Sólo oculta amores furtivos la paz del bosque?*, interrogaba la frase. En otros anuncios de la película, podemos encontrar una variante más explícita de la pregunta, de forma que casi venía a responder a la primera: ¿*Qué se pudre bajo el silencio del bosque ‘en paz’?* “Paz” entre comillas. Unas líneas que encabezaban el cartel de *La prima Angélica*, parece que atribuidas a Angélica, también hacían referencia a algo, a algo más, difícilmente expresable, que pudiera latir bajo la evocación de la infancia y de un amor infantil. Un “algo más” que trae al presente —eso supone “representar”, y la representación y el juego especular es clave en el cine de Saura— el territorio de la infancia como un escenario complejo y dramático: *Evoco nuestra infancia y hubo algo más que juegos inocentes, caricias tibias, besos furtivos, intimidades fugaces. Angélica*. También eran “furtivos” los besos.

El 12 de octubre de 1975, un día antes del estreno de *Furtivos* en Barcelona, Franco infartaba. Y a partir de este momento, entre octubre y noviembre sobrevendrán la insuficiencia coronaria, la extremaunción preventiva que le administrara el Obispo de Zaragoza, el coma, la hemorragia, las úlceras sangrantes, etcétera. Y, en lo que respecta a la recepción de *Furtivos*, no faltaron alrededor rumores “angélicos”. El 25 de octubre, Borau recibió una andanada personal, moral: el artículo, titulado “Pascual



Fig. 2. Cartel de Furtivos. Obra de Iván Zulueta. Colección particular.

Duarte trabaja en *Furtivos*”, publicado en el diario *El Alcázar*, y firmado por Eugenia Serrano Balmaña. En un tono insidioso general, en el artículo se afirmaba, entre otras cosas, que la película, *un engendro imaginativo*,¹⁸ injuriaba al pueblo fiel, que lo untaba de sangre para *pavonearse en oficinas y saraos, mantenidos con presupuestos paraestatales*, que se insultaba a la *esforzada gente que vive en el campo* y que se trataba de lucir con el dinero de todos los españoles *los escupitajos sobre nuestra fisonomía nacional*. Para concluir con un *¿qué reportajes de su familia querrán recordar sus autores?* Borau consideró que se difamaban gravemente su persona e intenciones y se querelló el 9 de noviembre.

Y así hasta el 20 de noviembre, fecha oficial del fallecimiento de Franco. Ese día, *Furtivos* proseguía su sexta semana de éxito en el Comedia de Barcelona y la undécima en el Amaya de Madrid (en el que aún se mantendría hasta el 3 de mayo de 1976). Y en los cines españoles, también estaban, y llenando, *¡Pim, pam, pum... fuego!* (Pedro Olea, 1975), *El libro del buen amor* (Tomás Aznar, 1974) y *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), título absolutamente “significativo”.

La prima Angélica permaneció, desde su estreno, veintiocho semanas en total en el Amaya, y si se busca en rtve.es a la carta, el capítulo de la serie *Los años del NO-DO* dedicado al año 1974, titulado “El ocaso de un régimen”, se verá que la imagen que lleva como portada es su póster, realizado por Cruz Novillo.

¹⁸ Cito por su transcripción en el volumen *Furtivos. Borau*, uno de los dos editados por la Diputación General de Aragón, Fundación Borau, IberCaja, XXVII Festival Internacional de Cine de Huesca, en 2009, como (excepcional) monográfico sobre la película, pp. 257-58.

