

«Hasta empeñar el colchón» o del paternalismo burgués frente a lo taurino David González Romero

El toro y la dehesa: mito, tradición y diversidad Francisco Javier Domínguez

José Gómez Ortega o el canon del toreo Manuel Grosso Galván

La mosca del sanatorio Félix Ruiz Cardador



SUMARIO

- 2 «Hasta empeñar el colchón» o del paternalismo burgués frente a lo taurino
David González Romero
- 12 El toro y la dehesa: mito, tradición y diversidad
Francisco Javier Domínguez
- 17 El sótano de la verdad
Ignacio Collado de la Peña
- 24 Tauromaquias de Mariano Aguayo
Pablo de Grada
- 38 Dos cabalgan juntos.
José Antonio Hergueta
- 58 La corrida: una teoría del caos
Fernando González Viñas
- 65 José Gómez Ortega o el canon del toreo
Manuel Grosso Galván
- 68 La mosca del sanatorio
Félix Ruiz Cardador

EDITORIAL

Hisae/Aguayo

En nuestro número anterior, la obra artística corrió a cargo de la japonesa Hisae Yanase. En este nº24, es el artista Mariano Aguayo quien nos muestra sus últimas obras con toros, toreros y picadores que miran de frente al observante. Aprovechando la unión de artistas tan singulares y tan diferentes, una exposición los reúne a ambos. Este número sirve en parte como catálogo de dicha exposición que se inaugura en la Casa Góngora de Córdoba a la vez que se presenta esta revista. Este *catálogo* se completa pues con el nº23 del *Boletín*. Hisae, que conservaba su alma nipona en un alegre barniz cordobés, lo tenía todo dispuesto para la exposición. Unos meses antes de la inauguración decidió, como una mariposa que siempre nos alegraba con su aleteo, cruzar la línea del horizonte que la separa de este mundanal valle de risas y esperarnos al otro lado. Hisae no era aficionada a los toros pero nos dejó un deslumbrante acercamiento a lo que ella veía en ellos, unas ilustraciones ricas y enigmáticas, entroncadas con sus espíritus japoneses, en una obra que realizó expresamente para nuestro nº23. Hoy, solo nos queda sentarnos, como ese enorme picador que nos muestra Mariano Aguayo en este número, a ver la vida pasar, a la espera de que al otro lado la sonrisa de Hisae nos despierte del mal sueño de su adiós. *Arigatoo gozaimasu Hisaesan.*

BOLETIN DE LOTERIAS Y

TOROS

Revista cultural taurina

Boletín de Loterías y Toros

Dirección:

Fernando González Viñas,
Agustín Jurado Sánchez,
Ignacio Collado.

Consejo asesor:

Eduardo Pérez Rodríguez,
Marco Legemaate,
Víctor J. Vázquez,
David González Romero,
Francisco Javier Domínguez.

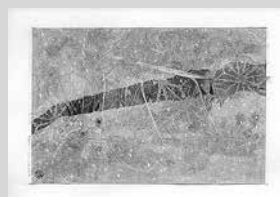
Suscripciones y pedidos:

fernandogonzalezvinas@gmail.com

D.L. CO-1303-92



Portada nº24:
Mariano Aguayo.



Portada nº23:
Hisae Yanase.

Edita:



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA | Delegación de Cultura

Colabora:



Cabezas Romero
GRUPO DE EMPRESAS

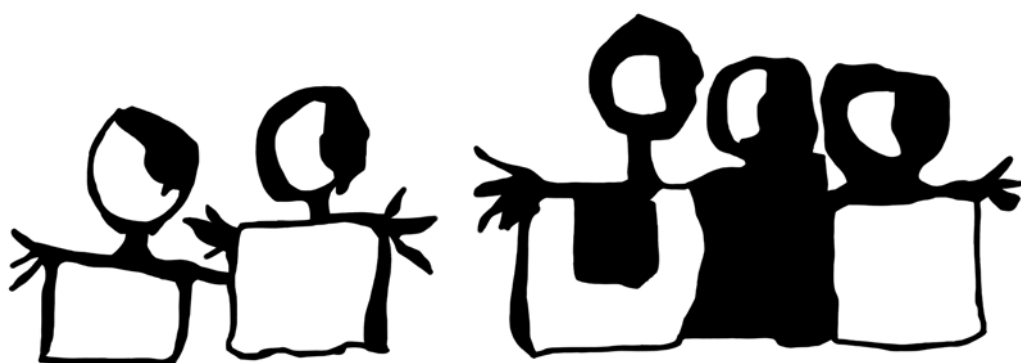


RESTAURANTE
CASA PEPE
DE LA JUDERÍA

CASA
RUBIO



Las Tapas de
CASA PEPE
DE LA JUDERÍA



«Hasta empeñar el colchón» o del paternalismo burgués frente a lo taurino

(Episodios para una historia antitaurina de la corrida de toros)

En el anterior número de este boletín se presentó un proyecto de historia antitaurina de la corrida de toros. Se abundaba allí en algo que parece palmario no sólo para nosotros, también para estudiosos de lo social (Adrian Shubert) y lo antropológico (Manuel Delgado): la historia de las manifestaciones de lo taurino puede contarse como «la historia de los intentos por acabar con ellas». Las reflexiones que hacíamos de forma excesivamente sumaria, fueron ampliadas en un breve ponencia en las magníficas jornadas «Toros: cultura popular y contracultura» celebradas en Córdoba en octubre del pasado año. Y allí ahondamos en la idea de las diversas tensiones históricas del par «lo taurino/lo antitaurino». Se ponía de manifiesto el misterioso e irritante carácter indómito de lo taurino, como ritual «no controlado», que tiene la virtud «anacronista» de poner en solfa los valores de la hegemonía cultural dominante, tanto en el terreno de

la ideológica como de la economía, y ya sea por exceso o acomodación. En suma, se puede observar una humilde constante, especialmente en los tres últimos siglos, de pertinaz vigilancia de lo taurino con la excusa de una pretendida homogeneización

En suma, se puede observar una humilde constante, especialmente en los tres últimos siglos, de pertinaz vigilancia de lo taurino con la excusa de una pretendida homogeneización de la cultura española.

ción de la cultura española con la de un mundo que damos por bueno, por «civilizado», un mundo que suele rehuir cualquier forma de ritualismo festivo «no controlado» donde, por su componente espontáneo, prima el elemento, digámoslo así, potencialmente sedicioso.

Entre las tensiones que identificamos, la tensión moral –el cuidado de las almas–, la tensión sediciosa –el monopolio estatal de la violencia–, la tensión económica y utilitarista –la imposición de una objetividad capitalista–, la tensión biológica –la hipocresía animalista– y la nacionalista –como valor de cambio identitario–, ha sido especialmente constante la económica y utilitarista, centrada en la reconversión desde el punto de vista de la distracción de la fuerza de trabajo, de la optimización de la explotación de los recursos económicos y del control del acceso de las clases trabajadoras y subalternas al ocio. Con el siglo XVIII y las nuevas formas de pensar racionalistas, ilustradas, tecnocráticas, capitalistas y de claro sesgo social burgués, se generaliza esta reconversión. Y desde un primer momento, además de otros objetivos, adquiere protagonismo el de la distracción de la fuerza de trabajo y

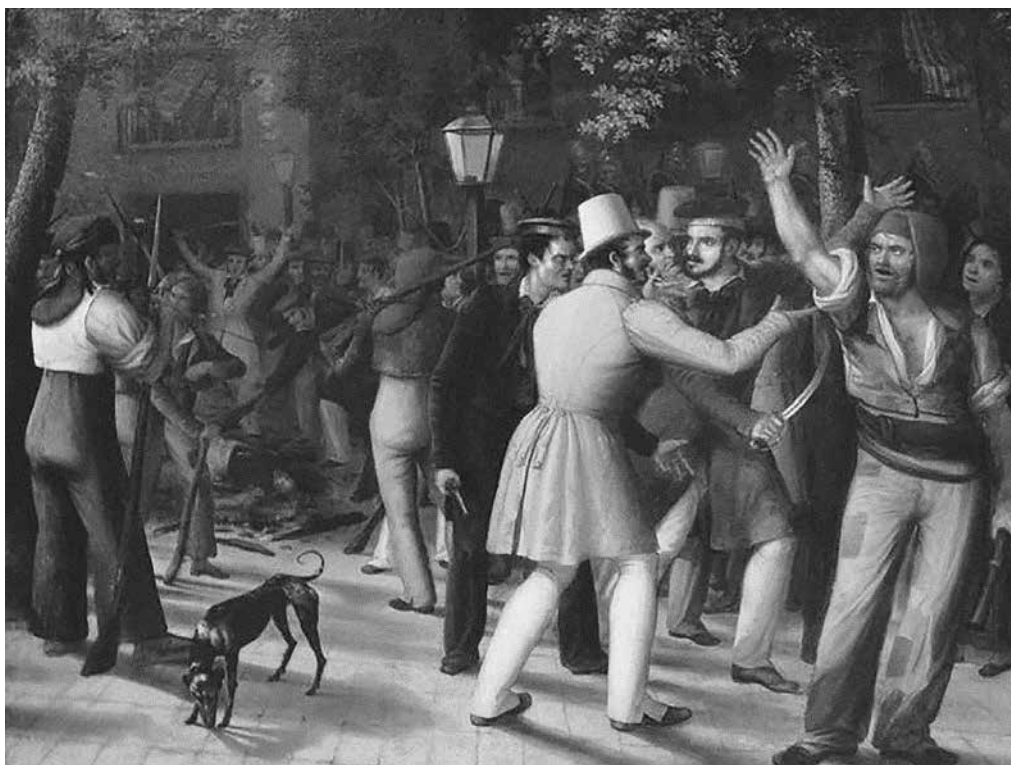
Los censores del público taurino quieren ejercer sobre todo el control de un proceso más sutil, el acceso de las clases no pudientes, de las clases desfavorecidas y suburbanas al ocio.

de los recursos domésticos. Los reformistas españoles (Jovellanos, Sarmiento, Clavijo Fajardo, o el oculto autor del panfleto *Pan y toros. Defensa apologética del floreciente estado de España* –León de Arroyal–) le echan esta bronca por igual a las distraídas y poco afanosas clases pudientes, a la aristocracia que va a los toros, a la misma burguesía, que se pavonea entre gradas, tendidos y palcos en busca del ascenso social, a la huida del tan temido descenso en la escala social, colaborando en dar forma a los comportamientos de «lo cursi». Pero los censores del público taurino quieren ejercer sobre todo el control de un proceso más sutil, el acceso de las clases no pudientes, de las clases desfavorecidas y suburbanas al ocio. La hegemonía burguesa, mezcla de una aristocracia contemporizadora y los agentes del capital fabril y mercantil, en un gesto más de ese paternalismo generalizado en Europa frente al ascenso y organización de las clases depauperadas, intenta regular el acceso al ocio de público subalterno mediante la vigilancia moral de sus propios y escasísimos recursos. Resumiendo, el mundo capitalista, gran adversario de todo ritualismo que no sea el de producir y consumir, viene a constituirse como «enemigo de la fiesta».

De ahí surge una corrección múltiple que podemos fijar en la expresión oclusiva «pan o toros», frente a la tópica del «Pan y toros».

La sempiterna expresión «Pan y toros», de larguísimo recorrido histórico, es una fórmula dicotómica, pues alude a la conveniencia de «inocentes distracciones» para la muchedumbre, y al mismo tiempo, a la domesticación de los desfavorecidos en los momentos en que conviniera al poder, debido a crisis puntuales de subsistencia, de trabajo, o por las que pudiera existir la tentación del pueblo por meterse en cuestiones de política. No obstante, como salvedad, esta expresión ha convivido con formulaciones visionarias que defendían una tendencia diferente: la de la vigorización de una opinión pública a través de espacios para lo común, que en territorios hispánicos lógicamente apuntaban a la idea de un verdadero tendido público. Hay una constante poco estudiada de observadores europeos que se acercaron al mundo de los toros durante el siglo XIX con la clara visión de un seno democrático, empezando nada menos que por J.J. Rousseau. En su opúsculo *Consideraciones sobre el gobierno de Polonia* –y qué guasa hodierna alberga este título!–, uno de los padres universales del pensamiento radical democrático, cual consultor o asesor dieciochesco, le despacha un panfleto de razón de estado al rey Estanislao y le recomienda, para vigorizar al pueblo, la celebración de espectáculos al aire libre en el que disfrutan al unísono todas las clases sociales... y alude al ejemplo de España y la corrida de toros:

¿Por qué medios se podrá excitar el movimiento de los corazones, el amor a la patria y a las leyes? Con cosas que parecen niñerías y frivolidades: con unas instituciones vanas a los ojos de hombres superficiales, pero capaces de arraigar el amor a nuestras costumbres y hacer invencibles nuestras inclinaciones. [...] Una nación debe mantener sus usos propios, que tal vez degeneran diariamente por la propensión general de Europa a imitar los gustos y maneras de los franceses. Conviene, pues, sostener estos usos, que siempre serán ventajosos, aun cuando de suyo fuesen indiferentes, o no buenos,



bajo ciertos aspectos. [...] Que haya muchos juegos públicos donde la buena madre patria se complazca en ver divertirse a sus hijos: que ella los entretenga frecuentemente para que, por su parte, ellos nunca la olviden. Deben abolirse, aun en la misma corte, las diversiones ordinarias de otras cortes, tales como el juego y cuanto promueva la afeminación. Invéntense diversiones que no se conozcan en otras partes. [...] Dentro de lo posible, que no haya nada que sea exclusivo de los grandes y poderosos. Que haya muchos espectáculos al raso en donde todo el pueblo se divierta por igual, como entre los antiguos, y que allí la juventud de la nobleza haga ensayos de fuerza y agilidad. No han contribuido poco las corridas de toros a mantener cierto vigor en la nación española. (Cito con cierto aroma por las traducciones de cierta polémica en diversos números de la revista *La Lidia* en el verano de 1895.)

Acción del populacho barcelonés
(1835), óleo de Antoni Ferran, Museo de Historia de Barcelona.
Representa la revuelta barcelonesa de 1835, hecho que se inicia en la plaza de toros de la ciudad.

Es evidente que la directriz de Rousseau incide en la domesticación de esos «juegos públicos», su atemperamiento como forma de poder político «controlado». Pero no deja de ser digna de estudio esta importante corriente que le confiere al público de lo taurino la posible constitución de un caso de «asamblea primaria moderna», diríamos un preparlamento o asamblea de plaza pública, un comicio por aclamación o bronca del respetable, en definitiva, un ágora con cuernos para lo bueno y para lo malo... Y, por tanto, un generador pionero de opinión pública moderna no codificada en nuestro territorio, que sólo tiene parangones europeos en el público de las ejecuciones públicas, de las cencerradas, de las liturgias de la religiosidad popular y de la inversión carnavalesca. Este público ha fabricado opinión pública siempre; ha sido capaz de manifestarse de múltiples maneras, desde el motín salvaje a la condescendencia vergonzosa con el poder público, y entre medias de cualquier tarde triunfal o de infame charlotada ha sido capaz de dar carta blanca a fenómenos muy heterogéneos, desde los más reaccionarios a los más progresistas, incluso a aquellos que considera desna-

turalizados o aberrantes desde su supuestamente férrea moral religiosa, social y sexual. Y que conste que esta expresión, «asamblea primaria moderna» no pertenece al nuevo lenguaje político de los actuales populismos, ni a una visionaria teoría antropológica, sino que la pronuncia, refiriéndose al público de los toros, un periodista de *El Imparcial*, Antonio Rubio, el 19 de octubre de 1846, mientras comenta la entrega del público taurino a los fastos desposorios de la reina Isabel II.

Ese enigmático y voluble «pan y toros» en determinado momento se disfraza realmente para no decir «pan o toros» y da origen en España a una crítica generalizada en Europa sobre la distracción de las fuerzas de trabajo y de las energías del pueblo.

Pero la expresión que nos ocupa es bien otra. Ese enigmático y voluble «pan y toros» en determinado momento se disfraza realmente para no decir «pan o toros» y da origen en España a una crítica generalizada en Europa sobre la distracción de las fuerzas de trabajo y de las energías del pueblo debido a su acceso al ocio en la taberna, el baile, el carnaval o... los toros. Centrada en el mundo de los toros, esta crítica es permanente desde muy temprano, y está presente en las obras y proyectos de las reformas borbónicas sobre ordenación urbana, de espectáculos, de orden, etc. Ese uso engañoso del «pan

y toros» se generaliza desde instancias hegemónicas de opinión pública ya formadas, gobierno, intelectualidad artística y prensa, debido a la irrupción seria de los movimientos sociales y a sus reacciones en los momentos de crisis, especialmente las crisis de subsistencia. Pero también debido al miedo que generan las formas potencialmente desordenadas de acceso al ocio de las clases «menesterosas». Se le intenta enmendar la plana al público taurino, no para mejorar lo que tiene, sino para que administre mejor lo poco que tiene. ¿Cómo es posible que en medio de las quejas por la falta de pan o por las malas cosechas, que justifican hasta la acción directa anarquista, sean capaces de privarse de lo poco que tienen, de dejar a su familia en la estacada, de subvertir el orden doméstico femenino para consumir toros? No hay opción, pan o toros.

El «pan y toros» fue el titular más utilizado en el curioso incidente de la «urna misteriosa», acaecido en Madrid en junio de 1884, con motivo de la corrida de beneficencia del día 8 de ese mes.

La aglomeración de público en la «calle de Sevilla» para acceder a las entradas de la corrida produjo enormes desórdenes públicos que motivaron una actuación contundente desde el gobierno civil y mantuvieron a la prensa de Madrid entretenida durante varios días, a la par que ofrecía jugosos titulares para sus crónicas, artículos y discursos reprobatorios del público taurino: «Pan y toros», «Decadencia», «¿Decadencia?», «Cuestión de subsistencias», «Los 7.062 billetes de toros», «La urna misteriosa», «El Arca Santa»...

Raimundo Fernández Villaverde, gobernador civil de Madrid desde marzo de ese año, ordenó una actuación a todas luces desproporcionada aduciendo las molestias que desde dos noches antes venía soportando el vecindario de la calle Sevilla antes las colas, las trifulcas, los ardides de los «banqueros» –acaparadores de entradas para la reventa–. Empezó a demostrar su tendencia de «sable» fácil, que acreditaría durante el año y pico que estuvo en el cargo. Poco después entraría sable y pistola en mano en la sede universitaria de la calle San Bernardo provocando el motín estudiantil conocido como «la Santa Isabel». Villaverde, conservador y de la joven guardia canovista, venía a



«restaurar el orden» en un Madrid que había vivido las aperturas liberales del primer turno de gobierno sagastino, entre 1881 y 1883.

A pesar de la contundente actuación de las fuerzas del orden y su amenaza implícita, la multitud, ese misterioso ente urbano del que tanto se he escrito, insistió y volvió a concentrarse en la zona. La autoridad, una comisión de la Diputación provincial que tuvo que actuar dada la dimensión del asunto, y lo hizo a las órdenes de Villaverde, decidió entonces anunciar la suspensión de la venta de entradas y su traslado, a la mañana siguiente, a la misma plaza de Goya o de la carretera de Aragón. Nadie quiso perder su sitio en la cola, tocaba vigilia. Durante toda la noche una «urna misteriosa» fue custodiada por la Guardia Civil, anhelada por una multitud que los periódicos estipulan entre miles y unas «tres mil almas». Pocas horas después, sobre las siete de la mañana, dos parejas de la Guardia Civil montaron en un coche de punto con ese «arca santa» que guardaba los 7.062 billetes de la corrida que esperaban a sus dueños. Ésta fue seguida con paciencia y expectación y en orden riguroso por esas miles de personas hasta la mismísima plaza de toros. (Recogemos las citas de uno de los relatos más sabrosos del incidente, recogido en *El Liberal* del mismo día de la corrida, del 8 de junio.)

Gentío en la Plaza Mayor de Marchena (Sevilla) a la espera del comienzo de un festejo taurino, c. 1920.

Foto: Autor desconocido

Allá a las siete de la mañana se presentó al gobernador civil una comisión de la Diputación provincial, que ya le esperaba, compuesta de los diputados señores de la Presilla, Peláez, Vera y Gullón. Como la caja que contenía los billetes no estuviese aún en la plaza, el gobernador y la citada Comisión se dirigieron al despacho de la calle de Sevilla. En el camino encontraron a dos parejas de la Guardia civil que venía

custodiando el arca santa... Detrás seguía una muchedumbre, ebria de entusiasmo taurino, compuesta de más de 1.000 personas. La cifra no es nuestra, sino de un diario noticiero. Algunos de los que formaban aquella inmensa guardia de honor cantaban himnos patrióticos que... Relativamente, por supuesto. Por ejemplo:

Vamos a las toros
Vamos sin tardar...

O aquello más moderno de:

El arte de los toros
Vino del cielo...

Y lo que ahora se usa.

Torero mío,
Torero mío...

No faltaba allí más que otro rey David, delante del arca, bailando y tocando cualquier instrumento.

Los primeros de esos miles de madrileños de toda clase y condición, fueron identificados inmediatamente con una muchedumbre populosa, que llegó a sumar 10.000 almas congregadas entre el entusiasmo y el enfado por la sospecha de que se iban a quedar finalmente sin entrada. Y de nuevo,

La guardia civil de a caballo tuvo que despejar la multitud... ¡Edificante espectáculo! Entretanto los heridos y contusos de la jornada se dirigían a la Casa de Socorro, o a la propia *el que la tuviese*. Lo decíamos el otro día, y volvemos a decirlo hoy... Si antaño se dijo «Pan y toros», el lema moderno debe ser «Toros y árnica».

La prensa y la política de esos días se tornó un discurso de reconven-
ción del «irreflexivo» pueblo madrileño. En 1884, el año del sonado
informe del socialista Vera a la Comisión de Reformas Sociales, el
año de la Mano Negra, el año de una de las peores crisis de sub-
sistencias que se recuerdan, ¿cómo podía esa entusiasmada muchedumbre
distráer sus energías y sus recursos de forma tan escandalosa? Los discursos,
resumidos en la tribuna de *La Época* de 9 de junio, titulada «Pan y toros»,
que cantaba la unanimidad de prensa y políticos en torno al suceso, suponen
un canto a la decadencia y la regeneración de España por la vía de «la mi-
noría laboriosa que, recogida en el templo o el taller, labra su felicidad sin el
ruido de la gente vagabunda».

Un pueblo que así falta a su seriedad, que así se entrega a esas
baldías manifestaciones del placer, que olvida su miseria, que pide
limosna, en una palabra, para comprar un billete, cuando quizá se ve
consumido por la fiebre del hambre; un pueblo que hace eso, ni es
digno de que se lo respete, ni de la predilección con que se mira el
mejoramiento de su carácter político.

Jovellanos, fustigando los errores de su tiempo, llamó a su país la
España de *pan y toros*. ¡Qué diría el insigne patriota si ayer hubiera

levantado la cabeza y paseado su mirada por la ancha vía de la calle de Alcalá a las dos de la tarde! Y luego, ese pueblo ligero, irreflexivo, capaz de todos los heroísmos y de todas esas locuras, se queja de que los alimentos de primera necesidad estén caros, y los jornales sean exigüos, y sus viviendas anti-higiénicas; pero no reflexiona, porque no conoce el espíritu de ahorro y de economía, que el millón de reales que ayer entró en las taquillas de la plaza, y que representa por lo menos ocho días de ayuno para algunos millares de obreros, podría utilizarse, no en obras de caridad privada, aunque esta merezca siempre nuestro aplauso, sino en la creación de algún asilo de niños huérfanos, o en la construcción de una barriada de casas para las clases pobres, o en otro cualquiera instituto de los que todas las grandes poblaciones de Europa y América tienen, y que en España, por rara excepción, sólo existen en Valencia, en Sevilla, en Zaragoza, y de un modo muy raquítico, en Madrid.

No vamos a entrar en otras consideraciones, como que la corrida que había desatado a «aquella multitud delirante» era de beneficencia, y que Lagartijo, Currito, Frascuelo y El Gallo toreaban «a beneficio del Hospital provincial de esta corte». Simplemente nos cuesta rastrear en hemerotecas, archivos y libros, un incidente tan significativo como éste, en los albores del discurso de la «decadencia y regeneración» de España, que tuvo, como sabemos, un marcado carácter antitaurino. Poco después vendrían los Costa, los noventayochistas y la esclerotización «antiflamenguista», con todas sus ambivalencias.

Esta actitud paternalista de la hegemonía cultural burguesa frente a los desmanes del populacho en su querencia taurina fue variando conforme avanzaba el siglo entrante y se iban digiriendo mejor las tendencias del público de masas urbano. De hecho, la intelectualidad española también supo desarrollar otra mirada sobre lo popular y la cultura subalterna. Los populistas años de la dictadura de Primo de Rivera fueron determinantes en esta querencia por lo bajo, que condicionaría todo un arte estilizado de lo «neopopular» y cierta condescendencia con más o menos prejuicios. Sin embargo, esta corrección económica siguió siendo una constante que incluso iría fosilizándose en argumentos en los que una maldita entrada de toros, como el juego, la taberna o más tarde el fútbol o las quinielas, marcaban la tragedia de una humilde familia.

En 1929 el cineasta Nemesio Sobrevila, pionero del cine español de vanguardia, mentor de Buñuel, que acabaría en el exilio y con una condena a muerte en España por su documental *Gernika*, realizó una tentativa vanguardista con su película *El sexto sentido*.

Allí dio entrada al cine-ojo y a ciertos usos experimentales que aún hoy cuesta digerir por su carácter avanzado, pero también nos ofrecía un ejemplo de ese paternalismo burgués de nuevo tono con una acartonada trama taurino-folletinesca.

Un simpático y atrabiliario genio borrachín, típico filósofo en pantuflas español, llamado Kamus, e interpretado por un genial Ricardo Baroja, cree haber descubierto un sexto sentido con el uso del cinematógrafo; un método mecánico e inequívoco para llegar a la verdad de forma científica, superando la debilidad engañosa de nuestros sentidos. La simpática relación de Kamus con los jóvenes Carlos y León se ve mediada por un argumento amoroso

Los populistas años de la dictadura de Primo de Rivera fueron determinantes en esta querencia por lo bajo, que condicionaría todo un arte estilizado de lo «neopopular».

*El trágico problema del
dinero para los toros, se
presentó terrible y
apremiante, al padre
de Carmen.*

...Faustino Breñaño.



*...y sin nada que
vender...*



*-No me hables de esa
fiesta bárbara y
estúpida.*



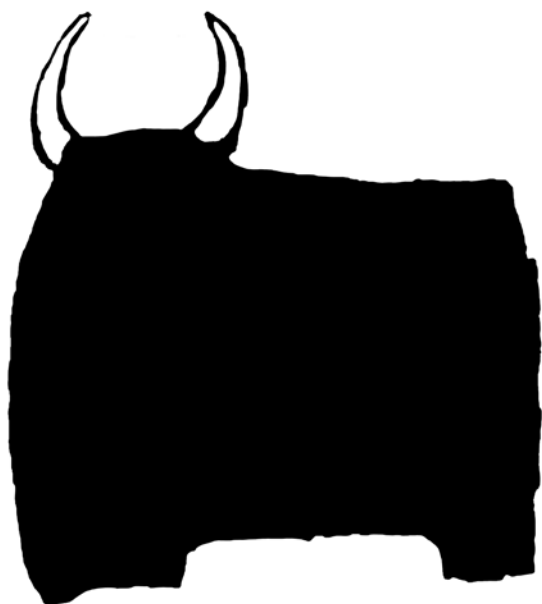
*-Lo de la sortija fué
culpa mia.*



folletinesco, con toques belle époque y, en principio, puramente instrumental. «El trágico problema del dinero para los toros se presentó de forma terrible y apremiante al padre de Carmen», nos dice la cartela. El piano pasa del charleston a la trágica cadencia española. Entonces se nos introduce a un magnífico Faustiño Bretaño haciendo del padre de Carmen, una simpática corista que es la novia de Carlos, un joven adinerado y que, junto a su amigo León, forman una pareja prototípica de jóvenes burgueses que sí pudieron vivir los felices años veinte... El padre, portero de una vecindad, con cierto orgullo, vecino de un picador, tremendamente aficionado, se rasca los bolsillos para comprobar de nuevo que está sin una perra chica... «y sin nada que vender» (nos vuelve a decir la cartela) para conseguir su boleto. Se produce entonces un acto ignominioso y terrible debido a la desmedida pasión taurina, aquel por el que un aficionado atroz podía llegar a empeñar el colchón para ir a hacerse con su billete.

Al final se descubre un incidente con un sortija que Carlos le regaló a Carmen. El método Kamus, por pura casualidad, ofrece la verdad y la solución a un Carlos atribulado por los derroteros de su relación con la joven. Carlos acude a visitar al padre de Carmen que le confiesa (abre cartela): «Lo de la sortija fue culpa mía». El maduro Bretaño gesticula cual trasto adolescente y vuelve la cartela: «Es que aquella tarde toreaba *el Tripita*». El alegre Carlos, en un gesto de generosidad y comprensión sólo posible en aquel que se sabe aventajado, añade (abre la cartela): «Entonces fue caso de fuerza mayor». Se suceden las carantoñas y los abrazos, y pareciera lo imposible, que las dos Españas hubieran empezado a reconciliarse. ●

Fotogramas del film *El sexto sentido* (1929), dirigido por Nemesio Sobrevila.



El toro y la dehesa: mito, tradición y biodiversidad

El universo taurino cuenta con dos espacios básicos: la plaza y el campo bravo. El primero representa lo urbano. El segundo constituye su aspecto rural.

El universo taurino cuenta con dos espacios básicos: la plaza y el campo bravo. El primero representa lo urbano. El segundo constituye su aspecto rural. La plaza, por más que se encuentre en una pequeña aldea y, salvo alguna excepción muy puntual, siempre forma parte del entramado de un núcleo de población determinado. Edificio consolidado, portátil, de carros o talanqueras instaladas para las fiestas, la plaza es un espacio adecuado para el desarrollo de las suertes relacionadas con el festejo popular o la corrida. El conocimiento de la plaza como espacio es total por parte de los aficionados e incluso por aquellos espectadores ocasionales o público en general. Conocemos su estructura, su tipología, cómo actuar desde que nos acercamos, compramos la entrada y accedemos al recinto. Incluso valoramos su comodidad, ubicación y designación de categoría según distintos parámetros. Hasta aquí lo urbano, pero ¿y el campo bravo? ¿Qué sabemos del campo bravo?

En una sociedad cada vez más urbana, donde cada día nos recuerdan que España es un país cuyo mundo rural sufre un proceso inexorable de despoblación, el alejamiento del campo, y en singular del mundo que rodea la vida y la crianza del toro bravo, es prácticamente desconocido incluso para un sector amplísimo de los aficionados.

Sí, podemos conocer los procedimientos y la terminología: mayoral, reata, guarismo, tentadero, semental, novillo, utrero, eral... El léxico es infinito. Y entonces surge la palabra dehesa, como equivalente en demasiadas ocasiones a campo bravo, a territorio donde se cría y se selecciona esta raza de bovino dedicada en exclusiva a los festejos taurinos.

Si queremos realizar una defensa acercada y ajustada de mundo del toro en todas sus variantes, debemos plantear argumentos ciertos y que amplíen el espectro de razones con sentido a favor de todo el engranaje sobre el que se sustenta el toreo. La dehesa, en realidad, no es el campo bravo, pero la ganadería de lidia es –y lo fue mucho más en el pasado– una de las más beneficiosas para este ecosistema.

España es un país cuyo mundo rural sufre un proceso inexorable de despoblación, el alejamiento del campo, y en singular del mundo que rodea la vida y la crianza del toro bravo.

MITO Y REALIDAD SOBRE LA DEHESA Y EL TORO BRAVO

Primero debemos definir qué es una dehesa desde el punto de vista agroambiental. Resumiendo distintas visiones, una dehesa es un bosque formado por árboles del género *quercus*: encinas, alcornoques y/o robles e incluso acebuches que ha sido liberado del estrato arbustivo por parte del hombre para crear espacios de pasto, siembra y gestión del matorral propio del monte

mediterráneo. Teóricamente, sólo podemos considerar dehesa a aquellos espacios con árboles mayores, fundamentalmente *quercus*, que hayan sido manejados por el hombre para obtener siembras, pastizales, corcho, setas, caza, entre otras producciones. Es aquí donde comienza el problema de definición en relación con el campo bravo. Y es que en el mundo del toro se tiende a considerar dehesa todo aquel espacio donde se crían toros. Mas no es así. Claro que la confusión comienza por la propia definición que la RAE hace de la dehesa: «Tierra generalmente acotada y arbolada, por lo común dedicada a pastos». Así, sin más, y claro, en el mundo del toro, tampoco se entra en más detalle.

La palabra dehesa proviene del término medieval 'defensa'. Defensa de la tierra, de los pastos y del ganado. Defensa necesaria en tiempos de escaramuzas continuas en tiempos de cristianos y de musulmanes. Junto a las tropas de Castilla, León y Aragón, en su avance hacia el sur, viajaban los ganados. Siempre es más fácil ser ganadero que agricultor en tiempos de guerra. Con el ganado huyes, la cosecha no te la puedes llevar y te arrasan el campo. Esta simplificación es necesaria para constatar la importancia que tuvieron entidades como la Mesta, que junto a los concejos y a la nobleza regulaban los nuevos territorios conquistados y la necesidad de establecimiento, que venía del acotamiento de espacios y de la generación de dehesas para el ganado, que además, sobre todo en el caso del vacuno, servía como fuerza de choque para acabar con el matorral y abrir sendas en la fragosa Península Ibérica.

De aquellos tiempos quedan pocas dehesas y el paisaje ha cambiado. Estos espacios sobreviven en amplias zonas de Extremadura, Andalucía, Castilla La Mancha y Castilla y León. Pero es curiosamente la ganadería de lidia junto a la explotación cinegética las que han contribuido a la conservación de las mejores dehesas y de algunos de los espacios naturales de más valor de España. Ahí es donde tenemos que romper mitos y buscar realidades para potenciar la defensa de los toros como elemento decisivo para contribuir a la biodiversidad. Hoy la dehesa está en crisis y la principal causa deriva de la sobrecarga ganadera que evita la regeneración del arbolado. Donde conviven muchas reses no surgen nuevos brotes y los árboles envejecen y mueren sin relevo. Por eso es importante que sepamos identificar qué es campo bravo y qué es dehesa.

Es curiosamente la ganadería de lidia junto a la explotación cinegética las que han contribuido a la conservación de las mejores dehesas y de algunos de los espacios naturales de más valor de España.

Porque dehesa no es cualquier cosa. Dehesa de toros de lidia es un espacio donde además el bienestar del animal cuenta con unos estándares de calidad muchos más elevados que en cualquier otro tipo de explotación.

Una dehesa de toros de lidia está sometida a mucha menos carga ganadera que una de vacuno de carne, de porcino o de ovino, aunque

sean de carácter extensivo. ¿Por qué? El manejo del animal bravo es mucho más complejo y necesita mucho más espacio y dentro de la citada explotación extensiva, es la más delicada y a la vez respetuosa y eso posibilita que las dehesas donde el toro de lidia es protagonista gocen de mayor salud. Por ello, hemos de valorar al máximo esta ganadería.

No digamos por tanto siempre dehesa cuando hablemos de la cría del toro. Reservemos el término para aquellas ganaderías que además de cuidar y proteger al animal, lo hacen con uno de entornos naturales más singulares del mundo.



ESPACIOS NATURALES

Una vez identificado el campo bravo como definición de todo lo que atañe a la filosofía de cría del toro de lidia y aclarado que la dehesa ajustada a la definición del ecosistema sólo supone una parte –la más selecta– de ese espacio rural donde se desarrolla la base de la cultura taurina, cabe destacar la importancia de la ganadería de lidia como elemento de conservación del paisaje y de la biodiversidad. Esta afirmación sigue siendo hoy una realidad indiscutible, pero para analizar la base y las causas hay que remontarse al siglo XVIII. La llegada del pensamiento ilustrado a España supuso la generación de teorías sobre la gestión de la agricultura y la ganadería centradas, en buena parte, en la puesta en explotación de los baldíos y montes comunales de los concejos, que en muchos casos estaban sin aprovechamiento por su escaso carácter productivo. Sin embargo, a partir de ahí y hasta las desamortizaciones de Mendizábal (1836) y de Madoz (1855), comenzó un movimiento que supuso la degradación ambiental de muchos de los espacios de mayor valor en la Península Ibérica. El monte se quemaba y se rozaba para cultivar viñas, olivos y frutales y muchos paisajes cambiaron. El ánimo reformista tuvo efectos desiguales en aquellos primeros años del siglo XIX. Mientras una parte de la población tuvo acceso a la propiedad de la tierra gracias a las nuevas normas: desmontas, cultivos y puedes acotar tu propiedad, en otros casos supuso la ruina de muchas familias por la baja productividad y la acumulación de propiedades por parte de los más pudientes en cada territorio. Las desamortizaciones sancionaron aquel proceso pensando que la puesta en producción de cientos de miles de hectáreas era lo que necesitaba el país, pero en realidad contribuyeron a la formación de latifundios en el sur de la Península. La desamortización de Madoz supuso la venta y subasta de las

Toros en la dehesa, de Federico Jiménez Fernández. Hacia 1885. Óleo sobre lienzo, 110x165 cm. Museo del Prado.

tierras comunales y baldías. Lo que había sido de los ayuntamientos se vendió y las mejores dehesas y tierras de cultivo y montes pasaron a formar parte de la burguesía industrial y agraria de las ciudades, convertida en la nueva nobleza del siglo XIX y del XX. Los capitales de la primera industrialización pasaron al campo y el campo se concentró en pocas manos. Esas pocas manos, lo primero que hacían cuando adquirían tierra era ponerla en cultivo o utilizarla para introducir ganado, con la consiguiente degradación del entorno natural. ¿Qué se salvó de aquella quema? Los cotos y las reservas de caza y las ganaderías de lidia.

Por sus especiales características, la caza y los toros necesitan un espacio virginal para desarrollarse en condiciones óptimas. Doñana sobrevivió a aquellos procesos porque era una reserva de caza; Cazorla, también; y las dehesas que ocupan hoy importantes ganaderías de lidia se sitúan, por ejemplo, en Sierra Morena, declarada en buena parte Reserva de la Biosfera. Más al norte de Doñana se encuentra el triángulo formado por las Sierras de Andújar y de Cardeña-Montoro, en el que se da una de las mayores concentraciones de ganaderías de bravo y de cotos de caza de España, también donde más lince ibéricos habitan. Y si pensamos en la dehesas de Salamanca, las mejores se sitúan en tierras de toros, ya que donde no existían los bravos, los encinares fueron prácticamente esquilados.

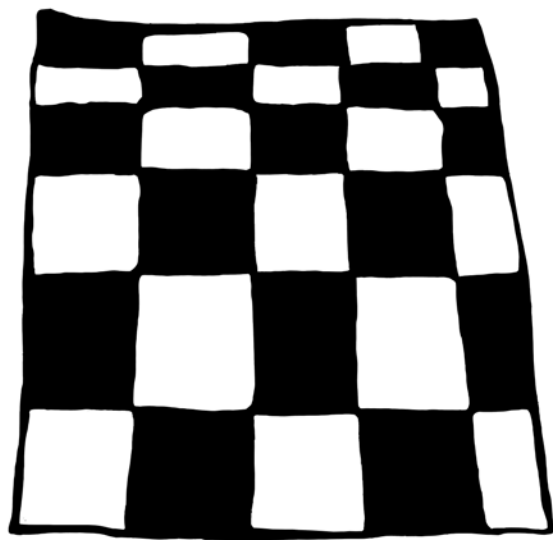
El toro es, por tanto, guardián del entorno natural. Donde hay toros, el impacto ambiental es menor y apenas existen incendios forestales. Podríamos reseñar ganaderías de lidia del entorno de Doñana, de la Sierra de Sevilla, del entorno de Aracena, de los Montes de Toledo, de Andújar o de Extremadura, muy cerca de Monfragüe, donde el toro convive con indicadores de calidad ambiental como águila imperial, el linco e incluso el lobo.

BIENESTAR ANIMAL

Al mito desde las dehesas y el toro, debemos añadir los estándares de bienestar animal que disfruta el toro en estas zonas arboladas. Desde que nace, el toro es mimado, con un manejo ganadero que intenta por todos los medios el menor contacto posible con el animal. Si no fuera por las normas que rigen la ganadería en sus aspectos sanitarios y de gestión, un toro de lidia apenas tendría contacto con el hombre hasta su llegada a la plaza. Muy lejos quedan las imágenes de animales hacinados en regímenes de cría intensiva o en mataderos donde son sacrificados en serie. El toro es un animal antisistema y representa, precisamente, una ganadería que es la que propugnan muchos movimientos que se posicionan en contra de la cría de animales en cautividad para ser destinado a alimento humano.

Por otra parte, la cría del toro bravo y todos sus procesos está absolutamente regulada desde el herradero hasta que la carne se vende en la tienda. Incluso hay marcas de calidad que le dan cobertura con unos parámetros absolutamente registrados. Y hay más, la carne de toro de lidia, por su contenido graso y la crianza natural del animal es una de las más sanas.

Los aficionados debemos conocer las dehesas y hablar con propiedad, porque este conocimiento es la mejor defensa de nuestra pasión. Y saber que no todo el campo bravo es dehesa, pero si toda la dehesa es hábitat perfecto para el toro bravo, un agente conservador de estos espacios naturales amenazados por la sobrecarga ganadera que, en el caso del toro de lidia, no es tal. ●



El sótano de la verdad

Acerca de *El momento de la verdad*, film de Francesco Rosi.

EL SÓTANO

Al abrir los brazos en alto, el banderillero es árbol y ave, es cornamenta de toro y disposición para el abrazo. Abrazo imposible entre hijo y padre, vida y muerte, luz y sombra, día y noche, toro y torero que, sin embargo, «el momento de la verdad» consuma.

Rosi nos hace bajar a un sótano al que entramos por una taberna de Barcelona (años 60), presidida por la cabeza de un toro, un cartel de Julio Romero de Torres y otros anunciando a El Cordobés. Abajo, accedemos con Miguelín a un plano de realidad donde casi todo es posible. Es el cuerpo interior de la cámara y la imagen misma, es un lugar de intercambio, tan escenográfico como real, un sitio donde ensayar el ser toro o torero, como en esa película de Hosoda *Los niños lobo* donde estos, en su adolescencia, tienen que elegir entre ser lobo u hombre. Es el vientre de la madre, pero también su rostro, como en la panorámica de pies a cabeza de la Virgen Macarena sobre la que se superponen los créditos iniciales. Y es que la bajada al sótano también encuentra su metonimia en el interior del paso de semana santa Sevillano con el que abre la película, donde el costalero descansa del individuo para ser cuadrilla y, entre todos ser uno, levantando ese paso cuyas imágenes toman vida en el andar fuera de la iglesia. Pasos acompañados los del costalero como los pases de Miguelín en la escuela del sótano. Inconsciente y consciente, cielo e infierno a un tiempo. Sótano de alquimia donde 500 pesetas riman con los 500 kilos del toro, promesa paterna y peso, cuerpo; caja fuerte y llave, sueño compartido del padre.





EL HUESO Y LA PALABRA

Rosi descubre que la paternidad no es una sola voz, sino un coro que necesita constelar. Miguelín toma del padre el ruedo, dibujado en ese hermoso campo de trilla que recorre en círculo, sentado sobre una pequeña silla de enea y tirado por un par de mulillas, similares a las que sacan al toro muerto de la plaza. Cuando Miguel se acerca a la taberna taurina donde se ubica el sótano, él y un grupo de hombres que le acompañan cantan y bailan con una mujer que lleva colgada del brazo una silla igual que la de la trilla. Misteriosa transición entre el campo, el baile y el toreo donde la silla es armazón, soporte, esqueleto y hueso, cuerno que escribirá sobre capote y muleta frases que emocionan, cante.

Miguel inicia una especie de viaje mítico que empieza en el padre carnal y que tiene continuidad en el amigo del padre en Barcelona, en el encargado de esa pensión cuya disposición de las camas tanto recuerda al de los chiqueros o al estabulado del ganado, el maestro del sótano Pedrucho que le da las claves, el código, y el primer apoderado que pide «muchos billetes» (reuniendo «valor» y «valor») por Miguel al apoderado de renombre Don José López. De todos Miguel tomará alguna palabra de reconocimiento que reunidas formularán una mancia, una especie de conjuro que en «el momento de la verdad» permita el encaje, de la espada en el hoyo de las agujas (el sótano también) y el cuerno en la ingle, el yin y el yang.



LA VOZ UMBILICAL

En un momento de la película la madre de Miguel tiene que dar el permiso para que viaje a torear a América, para convencerla, le instalan un teléfono en la casa y este le dice: «*aunque no esté podrás oír mi voz*». Después de la coronada del final, Miguel yace en la mesa de la enfermería y le pide al apoderado: «*llama a mi madre y dile que no es nada*». Considera completada la figura paterna que ha ido construyendo en su periplo y, al pedirle que hable con la madre para decirle que no es nada, en realidad ese nada, es la posibilidad de todo, la palabra que como semilla es depositada en el oído de la madre para engendrar el que en sueño compartido con el maestro imaginó en el sótano. Rosi encuentra en el toreo y la tauromaquia un ritual vivo que llega donde el cine no puede, especialmente en la tradición neorrealista. Necesita crear un dispositivo como el del sótano capaz de trascender la dimensión de lo real, una puerta a la «Hondura» manifiesta en la tauromaquia y el flamenco, que excita algo de lo que duerme en el inconsciente individual y colectivo para aventurar un ser prometedor. ○

El momento de la verdad

Il momento della verità

1965, 110 minutos.

Coproducción italo-española de
Federiz / As Film.

Dirección: Francesco Rosi

Guión: Ricardo Muñoz, Pedro
Beltrán, Francesco Rosi, Pedro
Portabella.

Música: Piero Piccioni

Fotografía: Gianni di Venanzo

Reparto: Miguel Mateo, Linda
Christian, José Gómez, Pedro
Basauri, Luque Gago, Salvador
Mateo.



PABLO DE GRADA

Tauromaquias de Mariano Aguayo

Esencias de una tarde de toros.

En más de una ocasión, he escuchado decir a Mariano Aguayo (Córdoba, 1932) que, artísticamente, y con la consiguiente distancia de las corrientes de cada momento, ha hecho lo que le ha venido en gana... Teniendo en cuenta su trayectoria, no faltan razones para dar por cierta tan terminante afirmación.

Joven de entorno familiar aristocrático –condición que no ha sido determinante para él–, Mariano se movió por aquel oasis de modernidad que surgió en la Córdoba de los años cincuenta del siglo XX, asistiendo a las reuniones de artistas e intelectuales que tenían lugar en el Círculo de la Amistad; una institución que, con la inestimable labor de Fernando Carbonell, se mostraba culturalmente muy activa por aquellos tiempos.

Con algunas nociones artísticas aportadas por el pintor Rafael Serrano, pero con una formación básicamente autodidacta, Mariano fue forjando una subjetiva propuesta pictórica durante los primeros años de la década de los sesenta. Principalmente dentro de la corriente neofigurativa, en boga por aquel entonces, sus obras eran resueltas con carácter informalista, en lo que respecta al gesto, desde la importancia concedida al objeto o motivo representado.



*Heteropatriarcales, las cuadrillas
recorren la piel de toro.*

Sin título.

Óleo sobre lienzo. 60x73 cm.

En 1961 realizó su primera exposición individual en la cordobesa galería Céspedes; para traspasar las fronteras locales, en los siguientes años, y mostrar su obra en diferentes espacios expositivos nacionales e internacionales. En el ir y venir, Mariano entabló relación con personalidades fundamentales dentro del arte español de la época, como el preclaro Fernando Zóbel.

Con cierto desencanto y desmotivación para seguir recorriendo el sinuoso sendero de la vanguardia, Mariano se fue apartando de la pintura. Para, a mediados de los años 80, regresar al estudio con una obra realista en la que la naturaleza y la caza –materias en las que también se ha adentrado a través de la escultura y la escritura– fueron los ejes temáticos.

Pero en ese libre recorrido que es su relación con el arte, tras recuperarse de un ictus, Mariano dio un nuevo giro estilístico a su pintura con una serie que fue expuesta por primera vez, bajo el título de *La fiesta* (2013), en la galería Carmen del Campo. En cierto modo, al mismo tiempo que se abría una nueva perspectiva, volvían algunos rasgos característicos de la primera etapa, como los esquematismos o las composiciones realizadas con masas de colores. De la representación realista, durante el periodo cinegético, el artista pasa a la búsqueda de lo esencial por medio de los protagonistas de la lidia, sin que ya sea necesario el efecto de la minuciosidad. No se observa tensión de más por medio de forzados ejercicios de movimiento. Hay una quietud muy taurina, en unas escenas que, cuando se desarrollan en la plaza, están envueltas por una fusión de formas y colores que, como contrapunto, sí trasladan el bullicio de los tendidos.

Como diferencia con respecto a la etapa inicial del artista, sí observamos una ampliación de la gama cromática, identificable con el tema, adecuada para el propósito de evocar algo palpable en la atmósfera de la corrida de toros: la alegría que rodea a un rito que coquetea abiertamente con la tragedia.

No es la primera vez que Mariano Aguayo fija su atención en la tauromaquia. Partiendo del interés artístico que le despierta la estética taurina, viene gestando obras con esta temática desde sus inicios. Cabe recordar que, en 1965, realizó el cartel –a cuatro tintas planas: azul para el cielo, rojo para las barreras, amarillo para el albero y negro para el toro– que anunciaba la inauguración de la plaza de toros de Córdoba. El toro que se empina, acogido ya como símbolo, fue reinterpretado por el artista, con su colorida paleta actual, para conmemorar los 50 años de la plaza. ○



Sin título.

Óleo sobre lienzo. 130x160 cm.



Sin título.

Óleo sobre tabla. 40x100 cm.





*El hombre propone, dios
dispone... Y el toro se lo pasa
por un cuerno.*

Sin título.

Óleo sobre tabla. 46x55 cm.



Sin título.

Técnica mixta sobre tabla. 46x64 cm.



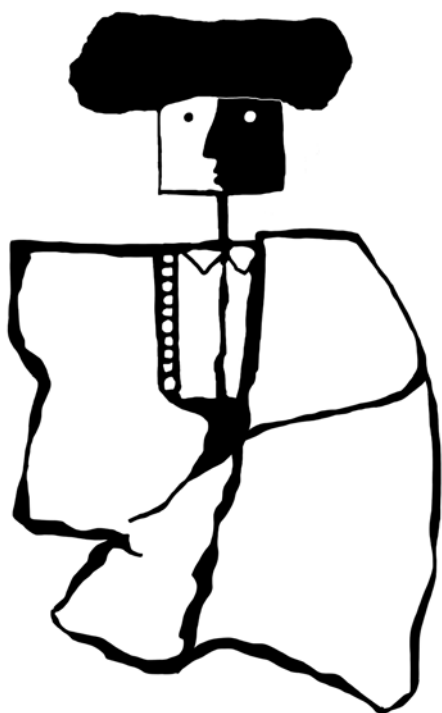
*El quinto de la tarde. Cuajado,
bien armado... de capa azul.*

Sin título.

Óleo sobre lienzo. 73x50 cm.



JOSÉ ANTONIO HERGUETA



Dos cabalgan juntos

El día que Charlot quiso ser un torero serio.

Mi tío Jacinto, un hito neorrealista en el cine español.

Lázaro de Tormes acompañando a su joven hidalgo, el del palacete vacío y el trozo de carne entre los dientes; Sancho templando los delirios y soberbias de su señor don Quijote; o ya, en el siglo XX, el joven Pepote García como soporte y auxilio de su tío Jacinto, un retrato del dolor de España, que diría Valle-Inclán, o de la aceptación de la tragedia española, a través del imposible salto a un cartel digno por parte del que no se sabe si todavía es torero y, aun así, mantiene el señorío sobre las miserias de un país destruido. Un antihéroe atemporal, con profundidad y empatía capaces de situarlo al nivel de los mejores perdedores, personajes adorados por el cine contemporáneo, y sobre el que quisiera resaltar algunos valores.

Mi tío Jacinto (1956), dirigida y parcialmente escrita por un judío húngaro que huyendo de los fascismos europeos vino a parar a España, constituye la mejor muestra del cine neorrealista español, junto a *Surcos* (1951), quizá más ortodoxa en cuanto al movimiento que, al terminar la Segunda Guerra Mundial, habían puesto de moda varios directores italianos influidos por autores de literatura dramática.

Si la señalo como mejor muestra, más allá del entusiasmo y admiración por *Mi tío Jacinto* y su director, Ladislao Vajda, es precisamente por su equilibrio

entre el retrato social agridulce, sin expectativa de salvación alguna (clave del neorrealismo italiano de primera hora) con las dosis de comedia negra suficientes para satisfacer el gusto español (no tan seducido por la tragedia) y, de paso, sortear a los censores franquistas, implacables con cualquier propuesta que oliera a crítica social.

Que el público español se sintiera más afín a la comedia negra, con sus dosis de vitriolo pero con un crítica social más ligera es un asunto clave. Porque esto no sólo pasaba en los años 1940-50, sino que sigue válido hoy. Entonces la censura impedía todo enfoque que no fuera amable y salvador. *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), obra maestra del género, fue dulcificada en España con un discurso en off que neutraliza el devastador final, e incluso cambiando su título: «Ladrones de bicicletas», el original, suena mucho más demoledor. Hoy, con otro tipo de filtros, sigue imponiéndose el darle al héroe una salida honrosa. Sin ánimo de simplificar, cuesta encontrar en nuestra cinematografía apuestas tan rotundas como las de Michael Hanecke o los hermanos Dardenne y, por el contrario, el antihéroe nacional resulta más próximo el comisario Torrente, creación de Santiago Segura, o a delirios valleinclinascos como *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989), capaces de suavizar tanta aspereza y devolver al espectador una cierta dulzura pese al caos o la miseria vital de la nación.

Dirigida y parcialmente escrita por un judío húngaro que huyendo de los fascismos europeos vino a parar a España, constituye la mejor muestra del cine neorrealista español, junto a ‘Surcos’ (1951)



Cartel original de *Mi tío Jacinto* (1956). Dirigida por Ladislav Vajda.



Cartel francés.

Cartel de la República Democrática Alemana.

Portada y páginas interiores de una revista de cine japonesa.

Cartel polaco, del diseñador Jerzy Cherka.

Cartel de la República Federal de Alemania.



El acierto de Vajda está en el equilibrio entre realismo sucio, retrato social crudo y cierta toma de tierra en el personaje de Pepote. Tras haber forjado un mito con *Marcelino pan y vino*, Vajda es capaz de reconstruir el personaje de Pablito Calvo, sabiéndolo ya arquetipo nacional, y salir honroso. A mi entender, mucho más que eso, y dominando ya, gracias a *Tarde de toros*, el subgénero taurino, que ofrecía todas las posibilidades necesarias al juego de héroes y fracasados que propone *Mi tío Jacinto*. Por ello considero esta película como un éxito personal y artístico de un cineasta de por sí extraordinario, al tiempo que el mejor hito del neorrealismo español.

Para afianzar el relato, está bien entender cómo surge este movimiento, no sé si género cinematográfico. En la posguerra europea que sigue a la Segunda Guerra Mundial se forjó el mundo en el que hemos aprendido a vivir, en torno a valores que aunque parezcan estar en trance de desmoronarse o desaparecer, aún configuran en buena medida eso que llaman nuestra idiosincrasia o, al menos, nuestra mirada.

El cine pasó a convertirse en principal ventana a la realidad. En cierta medida ya lo era desde los años 1920 y, como otros avances, gracias al impulso de la Alemania de Entreguerras, que descubrió en esa tecnología una herramienta de entretenimiento, formación y propaganda con un alcance nunca antes visto en la Historia. El exilio americano de creativos, técnicos y productores alemanes contribuyó a configurar la moderna cinematografía que conocemos como Hollywood y permitió que los EE.UU. alcanzaran el papel preponderante que aún siguen jugando en la industria del cine, en buena medida gracias a talento alemán (al igual que –y pese a su descuido inicial– la carrera espacial). Norteamérica supo construir su épica y es a través de Hollywood que creemos saber cómo fue la Segunda Guerra Mundial, o cómo era el universo nazi, algo que sigue fascinando a todas las audiencias, igual que la ropa de Hugo Boss o los coches Volkswagen, BMW o Porsche. A Alemania le quedó poco que decir, a partir de ese momento, y al resto de Europa se le permitió construir otra épica, en cierto modo complementaria, aunque en esencia opuesta al triunfalismo americano.

Lo que se dio en llamar Neorrealismo parecía surgir de la forma de encarar un continente devastado, no sólo en la superficie, literalmente arruinada, sino también en lo humano. La carga de semejante barbarie, ya fuera por no haberla cortado a tiempo, haber permitido su extensión o incluso haber sido cómplice del mayor impulso destructivo jamás conocido, era demasiado pesada. El número de víctimas, el coste de la reconstrucción, o el descubrimiento de los campos de exterminio no contribuían a un mayor ánimo ¿qué tipo de épica o héroe podía el cine europeo construir desde sus ruinas?

Fue precisamente en Italia donde ese movimiento cuajó, no por casualidad, dada la posición italiana a lo largo del conflicto, su polarización, incluidos episodios tardíos como la república de Saló, o lo que se sabe sobre el apoyo americano para evitar el triunfo del ideario comunista en esa joven democracia. Algunas de las películas cumbre del neorrealismo italiano figuran entre los títulos indiscutibles de cualquier selección de cine mundial: la mencionada *Ladrón de bicicletas*, así como *Umberto D* también dirigida por Vittorio de



Cartel italiano.

Portada y contraportada de un programa de cine de la República Democrática de Alemania.

Lo que se dio en llamar Neorrealismo parecía surgir de la forma de encarar un continente devastado, no sólo en la superficie, literalmente arruinada, sino también en lo humano.



Fotogramas de *Mi tío Jacinto*.

Sica (1952), o *Alemania año cero* dirigida por Roberto Rossellini (1948), que había ya impactado con *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Paisá* (1946). Pese a ser ficciones, todas bebían del documental, donde se estrenaron jóvenes como Michelangelo Antonioni (*Gente del Po*, 1947) y Luchino Visconti con *La terra trema* (1948), un cruce de ficción y documental que mejor representa a todo el movimiento.

Son historias protagonizadas por un héroe-desgraciado al que desde el principio se le anticipa la dificultad de una salida o solución.

El protagonista de *Ladrón de bicicletas*, burlado por quien le ha cerrado su pequeño avance, casi acaba preso por intentar una vía rápida que le compense; el niño de *Alemania año cero*, también desesperado, opta por suicidarse en la escena final de la película; y una familia de pescadores sicilianos (*La terra trema*, la tierra tiembla) que apuesta por em-

prender un negocio para salir de la miseria, sufrirá las inclemencias del mar y de sus vecinos. Son historias que no ofrecían tregua ni final feliz. La hecatombe europea daba para muy poco más que robarle a otro pobre o quitarse la vida, y todavía llevaría unos años que estos cineastas evolucionaran hacia una estilización melodramática. Aún tardaría más en aparecer la suficiente ironía capaz de desmontar tanto dolor: como decían los clásicos (y recuerda Woody Allen en *Delitos y faltas*, 1989, otra comedia negra con rotundo perdedor) solo con el paso del tiempo es posible convertir una tragedia en algo que pueda verse con humor o con cierta distancia.

España, ya lo sabemos, se había quedado fuera de esa contienda, quizá por haber sido quien la estrenó y pagó primero. Además se nos iba a alejar del nuevo orden europeo: el señor Marshall pasaría de largo y el país se sumiría en su autarquía, que fue cómo se denominó entonces, aunque no lo fuera del todo.

La influencia del neorrealismo italiano caló. No sólo por la proximidad geográfica y emocional de ambos países, también influyó la narrativa de un cine barato y, por tanto, viable en el contexto económico de los años 1940, sin olvidar matices progresistas (la posibilidad de elevar una crítica a la dictadura en su momento más férreo) o incluso católicos: el castigo infligido al héroe, consecuencia de su propia deriva equivocada, ya fuera por indolencia, mala gestión o simple burla del destino.

Y aunque sorprenda, España también tuvo su inmigración y absorbió talento europeo como un Hollywood en miniatura y pese a la situación de los estudios españoles que habían sobrevivido a la guerra. Un informe secreto advertía de la llegada a España de un «trust judío de producción cinematográfica» encabezado por «un judío de origen polaco» acompañado «del señor Vajda, judío de origen húngaro».

Se trataba de Ladislao Vajda Weisz, hijo de actor, director y escenógrafo reconocido, cuya carrera iniciada en el cine mudo de la Alemania y Austria de los años 30, serviría de poco ante su condición de judío. La familia lo intentó en Gran Bretaña, Francia (donde ya dirigió sus primeras películas) y la Italia de Mussolini, donde sufrió la censura, hasta acabar, huyendo del fascismo, en la España de Franco.

Cuando llega a Madrid en 1941 su filmografía incluía ya 17 títulos como director, algunos de ellos con actores españoles. Como muchos directores, había empezado de montador –entre otras de películas de Billy Wilder–, y también había sido director artístico a las órdenes de Michael Curtiz. Pronto

España también tuvo su inmigración y absorbió talento europeo como un Hollywood en miniatura y pese a la situación de los estudios españoles que habían sobrevivido a la guerra.



Fotogramas de *Mi tío Jacinto*.

Un drama humano con trasfondo taurino y el niño prodigio que el régimen franquista consideraba patrimonio nacional, un filón de ternura y beatitud creado por el propio Vajda.

se incorporó a los estudios Chamartín, donde dirigiría a una joven Sarita Montiel en su primera aparición cinematográfica.

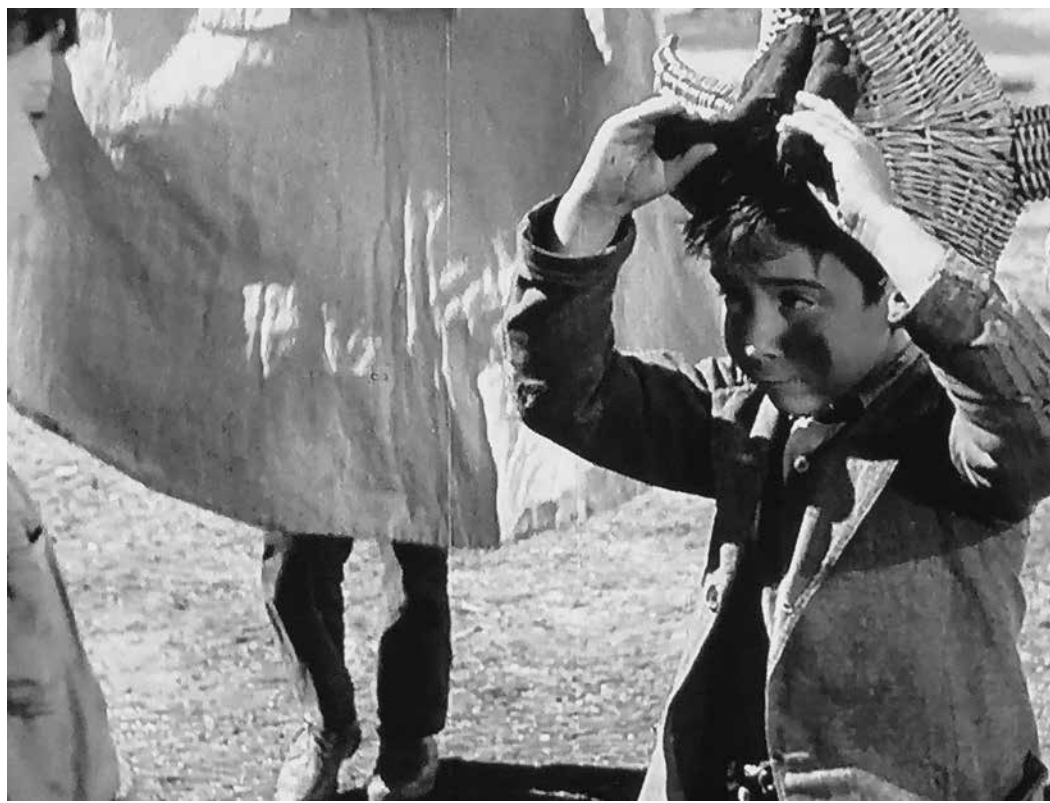
Vajda se presentó como un autor sin grandes ambiciones aparentes, que sabía someterse a la industria nacional del momento, pero que en poco tiempo revolucionaría un cine español donde había sido considerado desde el principio uno de los suyos. *Marcelino, pan y vino* no sólo fue un éxito en taquilla, sino que ganó el Oso de plata de Berlín, y tuvo una Mención especial en el Festival de Cannes de 1955.

Tras este triunfo, Vajda abordó *Tarde de toros*, una de las mejores películas de género taurino que denota su buen gusto y afición, además de mucho valor. Está protagonizada por tres matadores, dos de ellos grandes figuras (cuya interpretación se sostiene aunque sus voces se doblaran): Domingo Ortega, Antonio Bienvenida y Enrique Vera, que interpretó a protagonistas

taurinos en otras dos películas: *El último cuplé* (1957) y *El niño de las monjas* (1959). Más aún: transcurre casi a tiempo real durante una corrida y mantiene el pulso dramático de principio a fin gracias a un guion de hierro para el que ficha a José Santugini Parada. Este colaborador, probablemente de su etapa italiana, le acompañará como coguionista

en su siguiente historia, probablemente un encargo de los productores para aprovechar sus dos pelotazos anteriores.

La nueva propuesta: un drama humano con trasfondo taurino y el niño prodigio que el régimen franquista consideraba patrimonio nacional, un filón de ternura y beatitud creado por el propio Vajda. Pero su idea no es repetir y, para dejar atrás a *Marcelino*, Vajda parte del argumento original de otro







Fotograma de *Mi tío Jacinto*.



Fotogramas de *Mi tío Jacinto*.



húngaro, András László, con objeto de conducir a Pablito Calvo a un nuevo registro.

Mi tío Jacinto goza de principio a fin de un extraordinario equilibrio, evitando que la sensiblería o el exceso dramático se apoderen del relato. Arranca con un realismo mágico equiparable al de *Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, que ganó el Gran Premio del Festival de Cannes en 1951) y es capaz de navegar entre varias aguas, manteniendo el interés y atención en todo su metraje.

El tío Jacinto (soberbio Antonio Vico) está dotado de todos los rasgos del perdedor, lo que los norteamericanos llaman un «loser» y que en nuestra cultura sería, literalmente, un desgraciado, un hombre a quien no le ilumina la gracia. Espera que las circunstancias se adapten a él o que el mundo sea capaz de reconocer sus méritos, sin más. Ese comportamiento distancia al espectador hasta casi desear su fracaso, pero está Pepote para ilusionarle a él y también a nosotros. No es una inversión de roles como las que las modas actuales han traído a las pantallas: este niño no se pretende más listo que el adulto, ni quiere darle la vuelta al orden social, ni tiene teoría alguna para cambiar el mundo, a no ser por un sentido práctico y cierta moderación, facetas más propias de lo femenino, algo que Jacinto no ha sido capaz de retener. Es, curiosamente, ese contrapeso hombre/mujer lo que se encarna a través de Pepote, el sobrino y narrador virtual.

Una carta caída del cielo espera al protagonista entre las ramas de un árbol frente a su chabola. Un destinatario insólito (Jacinto, matador de novillos, casi un anacoreta) al que en la central de cartería tienen localizado. Y un mensaje destinado abrirle una vía de redención para esa misma tarde, que él decide

Fotograma de *Mi tío Jacinto*. Pablito Calvo, Antonio Vico y Luis Sánchez Polack 'Tip'.

El tío Jacinto (soberbio Antonio Vico) está dotado de todos los rasgos del perdedor, lo que los norteamericanos llaman un «loser» y que en nuestra cultura sería, literalmente, un desgraciado.



Fotograma de *Mi tío Jacinto*.





Fotogramas de *Mi tío Jacinto*.

complicar al rechazar el traje de luces que le ofrece el empresario taurino que lo contrata como «torero serio» dentro de una charlotada. En lugar de dedicar el día a preparar ese importante evento, Jacinto debe volcar toda la jornada en conseguir las 300 pesetas del alquiler.

Su convencimiento fluctúa, rodeando a veces la derrota. Sólo a base de vinos Jacinto enfrenta sus trabajos de Hércules cuyo mayor rival es una moralidad exagerada que puede disiparse cuando aprieten las circunstancias. Es un mundo inferior, casi de Dante, en el que Jacinto parece purgar los excesos de una vida anterior (o anterior en la propia vida). Su situación tiene cierto parecido con la tragedia de Phil Connors, el personaje del «día de la marmota» que interpreta Bill Murray (*Atrapado en el tiempo*, Harold Ramis, 1993), una condena de la que sólo puede escapar cambiando su enfoque hacia quienes le rodean. En el Madrid que retrata Vajda, tanto el arrabal mágico (otra vez *Milagro en Milán*) como el Rastro, no ofrecen ninguna esperanza y sólo supervivencia: gentes que mueven hilos y engaños al margen de la ley, trapicheos, entregarse o morir. Incluso el músico, que se reivindica como el último artista, resulta despiadado con Pepote. El truco de la mosca y las monedas recuerda al ciego de *El lazarrillo de Tormes*. Entre los secundarios que interpretan a estos tramposos e incautos están Miguel Gila, Luis Sánchez Pollack (Tip y el que entonces era su compañero artístico, Top), Pepe Isbert y Rafael Bardem, el patriarca de esa saga.



Jacinto también gozará de algunos aliados en ese día: una mujer que colecciona sellos, capaz de hacer cambios a favor del sobrino, varios soplones o la policía que, pese a su papel represor, da muestra de generosidad dentro de una comisaría a la que dotan de entrañas, quizá precisamente por ese estado decadente que el comisario describe de ella.

Son muchos los paralelismos entre Jacinto y Pepote con Antonio y Bruno Ricci, padre e hijo de *Ladrón de bicicletas*, pero también con otras parejas como don Quijote y Sancho Panza, o Sherlock Holmes y el doctor Watson, pese al poco diálogo del pequeño. Con su sonrisa y una carta cuyo contenido desconoce (es analfabeto) Pepote se conduce por Madrid abriendo todas las puertas que Jacinto necesita. Su espíritu no parece infantil (los otros niños le rehúyen): encarna un ser de luz dispuesto a disolver cualquier atasco, reactivar al héroe y avisarle de que el tiempo apremia. Jacinto no sabe gestionar ese tiempo (ni vender los relojes falsos de Sánchez, que éste lleva a mansalva

Son muchos los paralelismos entre Jacinto y Pepote con Antonio y Bruno Ricci, padre e hijo de ‘Ladrón de bicicletas’, pero también con otras parejas como don Quijote y Sancho Panza, o Sherlock Holmes y el doctor Watson.

bajo su chaqueta) y sin embargo Pepote lo ajusta o estira. Bellísimo encargo el de sincronizar los relojes del anticuario cada mediodía. Hay relojes por todas partes, también en la plaza, en manos de los payasos.

El último acto muestra a un Jacinto transformado: el traje de luces lo convierte en el héroe que reivindicaba para sí, el «torero serio» que dicen los carteles, aunque sea con un siniestro acompañante, casi un enterrador

(Tip, sin frase alguna y genial estampa en el metro) y una escolta infantil para entrar a la plaza. Allí está ya el toro, casi una vaquilla, es la realidad que por fin va a lidiar. Están las criaturas de ese otro lado: los payasos, también sometidos y hambrientos, como él. Con ellos negociará para disponer de tiempo a solas con su rival. Es la hora de la verdad, apenas un instante ante un público apenas visible y noche cerrada sobre la plaza. ¿Conseguirá Jacinto parar el tiempo, su tiempo?

La historia comenzó con agua, inundada la chabola como una nave varada, y acaba pasada por agua en la arena de las Ventas (el

ruedo está rodado en la Malagueta, al parecer por las bondades del clima de Málaga ante un rodaje acuático). Un diluvio. La puerta que se había abierto y en la que Jacinto llegó a creer durante algunos minutos del día, se cierra de golpe. Lo comprende, se lamenta, pero en seguida vuelve a su realidad, a su «día de la marmota». Sólo queda el relato, el cuento con el que el tío cubrirá el hueco que ha dejado la realidad, y la escucha cómplice del sobrino, que lo ha visto todo pero recupera una ingenuidad mágica desde la que seguir obrando sus milagros. Ah, y el guardaespaldas con su paraguas, porque a estas alturas ya sabemos que un hombre vale lo que vale su traje.

La proximidad extrema entre triunfo y derrota, entre riqueza y miseria, permitió que durante décadas lo taurino nutriera al cine de un potencial dramático impresionante. Eso y la figura del matador: cruce de artista, iluminado y héroe accidental. Sólo el fútbol, la guerra, la política, la mafia y algunos negocios permiten un salto de estatus social tan rápido, hacia arriba y también hacia abajo. Pero no todos ellos dan el mismo juego para construir buenas historias y mantener la atención e interés del espectador.

Lo taurino ha formado parte del cine prácticamente desde su invención y casi desde el principio se dieron las dos vocaciones que Vajda integra en *Mi tío Jacinto*: la charlotada (el propio Charlot pronto hizo de torero cómico, como más tarde recogió Cantinflas) y el dramón, a menudo más bien un melodrama con tintes de tragedia: la primera versión de *Currito de la Cruz* es de 1915. La gran virtud del héroe taurino es su capacidad de sumirse en un estado de gracia que le permite tocar las estrellas, dar una muerte limpia y salir de la plaza sin tocar el suelo. Todo esto mientras viste ropas casi femeninas, pero sin dejar de ser hombre y, por tanto, débil ante las pasiones y las heridas de la vida. La falta de fe, la mirada de una mujer o cualquier giro del destino pueden hacer desaparecer de un plumazo esa inspiración, casi mística, que sucede en el albero.

En *Mi tío Jacinto* el torero da la impresión de haber perdido antes de empezar el duelo. No se trata de una herida clara, ni de miedo, como en el caso de *Los clarines del miedo* (1958) o *Yo he visto la muerte* (1967). Es una cuestión de hidalguía mal entendida, una soberbia que le hace extraño a su entorno,

La proximidad extrema entre triunfo y derrota, entre riqueza y miseria, permitió que durante décadas lo taurino nutriera al cine de un potencial dramático impresionante. Eso y la figura del matador: cruce de artista, iluminado y héroe accidental.



Fotogramas de *Mi tío Jacinto*.



‘Mi tío Jacinto’ estaba destinada a convertirse en otro taquillazo y en cierto modo fue así. Ganó el premio del público en el Festival de Berlín y se estrenó en al menos 15 países.



Portada de una de las ediciones impresas de la historia de András László sobre la que se basó el guion de la película.

incompatible con lo que sucede en el mundo. Aun así, el final feliz se muestra posible y cada vez que Jacinto o Pepote suman un ingreso un rayo de esperanza se le abre al espectador.

El viaje hasta la plaza ya erige a Jacinto en matador y, como tal, en triunfador. Durante unos minutos será dueño de sus circunstancias: el hábito lo convierte en héroe, el personaje oculto tras la apariencia de mendigo que viste toda la película y que tan familiar se nos hace de Charles Chaplin, Buster Keaton o Mario Moreno, Cantinflas.

Esa faena final es un clímax muy superior al de muchos dramas reconocidos. Pienso en tantas comedias negras y citaré una de temática taurina, *La vaquilla*, de Luis G. Berlanga (rodada en 1987 aunque escrita por Berlanga y Azcona en la misma época que *Mi tío Jacinto*). Al verla, queda clara la escritura de Vajda, que evita cualquier subrayado o simbología del toro. La escena navega entre recursos trágicos con un equilibrio admirable: el paraguas protege su traje y de repente se hace evidente el fracaso. No hay público, no hay toro (desaparece) y Jacinto llora. Sólo los payasos, al mirarse, ponen el broche a que todo ha acabado.

El naufragio de Jacinto, nunca mejor dicho, ofrece una posibilidad de aprendizaje. Sería natural preguntarse cómo se es matador de novillos a una edad y condición tan extrañas, dónde ha lidiado antes, o si seguirá esperando una llamada para volver a los ruedos. Pero una película tan precisa en guion y realización nos ahorran tales disquisiciones. Es lo que tiene el cine cuando funciona. Jacinto quizá seguirá evocando esos pases mágicos, ese triunfo lejano. Y el albero, regado desde el cielo, ya ha sido fertilizado.

Mi tío Jacinto estaba destinada a convertirse en otro taquillazo y en cierto modo fue así. Ganó el premio del público en el Festival de Berlín y se estrenó en al menos 15 países con una variedad de títulos muy curiosa, véase la ficha técnica. Si no aparece en todos los rankings de mejores películas del cine español quizá sea por culpa de *Marcelino pan y vino*, cuyo éxito y adscripción al «régimen» la eclipsaron en la filmografía de Vajda, o bien porque se trata de un melodrama, género que se suele considerar menor, o quién sabe si por su adscripción neorrealista, lo que la convierte en una rareza dentro de nuestra cinematografía, junto a *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), que suele reconocerse como título oficial del neorrealismo español, si consideramos finalmente su existencia.

Mi tío Jacinto es única en ese cruce entre cine taurino, neorrealismo y comedia negra. En esto Vajda se sitúa en una curiosa entente entre la tradición española, tal como se ha explicado, a la vez que se muestra cercano a esos directores italianos que combinaron el realismo mágico con la crítica social. En esta ecuación también caben cineastas del otro lado del Atlántico como Capra o el mismo Wilder, a fin de cuentas criados en una misma tradición. Y quedará patente en sus siguientes películas: *Un ángel paró en Brooklyn* (1957) y *El cebo* (1958), la más reconocida de su filmografía, donde se comprueba el trasfondo que sostiene su mirada, forjada en el expresionismo alemán de los años 1920, y nutrida de las escuelas europeas con las que había crecido profesionalmente.



Sobre ese enfoque, la elección del perdedor-nato que entornece más allá de sus fracasos, sin menoscabo de una crítica social en la que nadie queda a salvo, habría hilo para establecer continuidad y evolución hasta el presente. He citado a Billy Wilder, con quien inició Vajda su carrera (que viaja, sin salir de la misma ciudad pero desde otro continente, de *Berlín Occidente*, 1948, a *Uno, dos, tres*, 1961); y también a Woody Allen, que ha construido buena parte de su filmografía sobre ese personaje-perdedor hacia el que resulta imposible no sentir empatía, incluidas varias obras maestras. Pero quizá el mayor hito al respecto lo hayan logrado los hermanos Joel y Ethan Coen con el Nota, The Dude, genial protagonista de *El gran Lebowski* (1998) interpretado por Jeff Bridges, cuyo desastre personal y de su entorno no impide desnudar toda la miseria de la ciudad de Los Ángeles con una importante dosis de empatía en su cuadrilla y de magia en la solución de sus problemas. Soberbia, incapacidad de adaptación e imposibilidad de salvación, como en Jacinto, pero al mismo tiempo heroísmo, ternura y afán de hacer triunfar un código, su código de honor, frente al desorden y tentaciones del mundo exterior. ●

Mi tío Jacinto

Una coproducción hispano-italiana de Estudios Chamartín (Madrid), Falco Film (Roma) y ENIC. Estrenada en España el 31 de marzo de 1956, fue distribuida en más de 15 países y a veces con otros títulos: *Pepote* (Irlanda), *Le muchacho* (Francia), *O garoto e o vagabundo* (Brasil), *A torreador* (Hungría) e incluso diferentes en las 2 Alemanias de entonces: *Mein Onkel, der Torero* (DDR) y *Mein Freund Enrico* (RFA).

Dirección: Ladislao Vajda.

Guión: András László, José Santugini, Max Korner, Gian Luigi Rondi y Ladislao Vajda, basado en una historia de András László.

Música: Roman Vlad.

Fotografía: Heinrich Gärtner (como Enrique Guerner).

Montaje: Julio Peña.

Decorados: Antonio Simont.

Maquillaje: Julián Ruiz.

Sonido: Alfonso Carvajal.

Ayudante de dirección: Fernando Palacios.

Jefe de Producción: Vicente Sempere.

Reparto: Pablito Calvo (Pepote), Antonio Vico (Jacinto), José Marco Davó (inspector), Juan Calvo (ropavejero), Mariano Azaña (cerillero), Pastora Peña (filatélica), Julio Sanjuán (organillero), Miguel Gila (Paco), José Isbert (Sánchez), Adriano Domínguez (policía), Luis Sánchez Polack, Tip (dependiente), Joaquín Portillo, Top (compinche), José María Lado (jefe de obra), Rafael Bardem (agente artístico), Gildo Bocci (relojero), Paolo Stoppa (restaurador), Walter Chiari (caballero elegante), Lerín y Boquerón (payasos), los Xey (quinteto vocal).

FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS



La corrida: una teoría del caos

«En primer lugar existió el Caos. Después Gea, la de amplio seno, sede segura de todos los inmortales que habitan la cima del nevado Olimpo.»

A sí comienza Hesíodo el relato de la presencia de los dioses en su *Teogonía*. El Caos. El caos, el desorden. Con la llegada de los dioses, Hesíodo impone el orden que gobierna el mundo. El orden como contraposición y enemigo, el orden como triunfo de la lógica, una lógica que primero imponen los dioses y que el devenir de la historia de la humanidad hará que sean los hombres con su razón los triunfantes. Caos y razón u orden, dos enemigos irreconciliables, fuerzas antitéticas que tensan una cuerda sobre la que hacemos de equilibristas. La corrida de toros es una

puesta en escena, tarde tras tarde, de ese falso equilibrio, de esa lucha de fuerzas entre el caos y el orden. La corrida, ese acontecimiento que se desarrolla en la plaza de toros, es un subterfugio de Hesíodo para seguir explicando que, en primer lugar,

En primer lugar, existió el Caos, y ya, si acaso, después Gea, la Tierra, la tierra de albero, el círculo perfecto, la geometría, la numeración, las leyes, el reglamento, la vida y la muerte dentro de un orden.

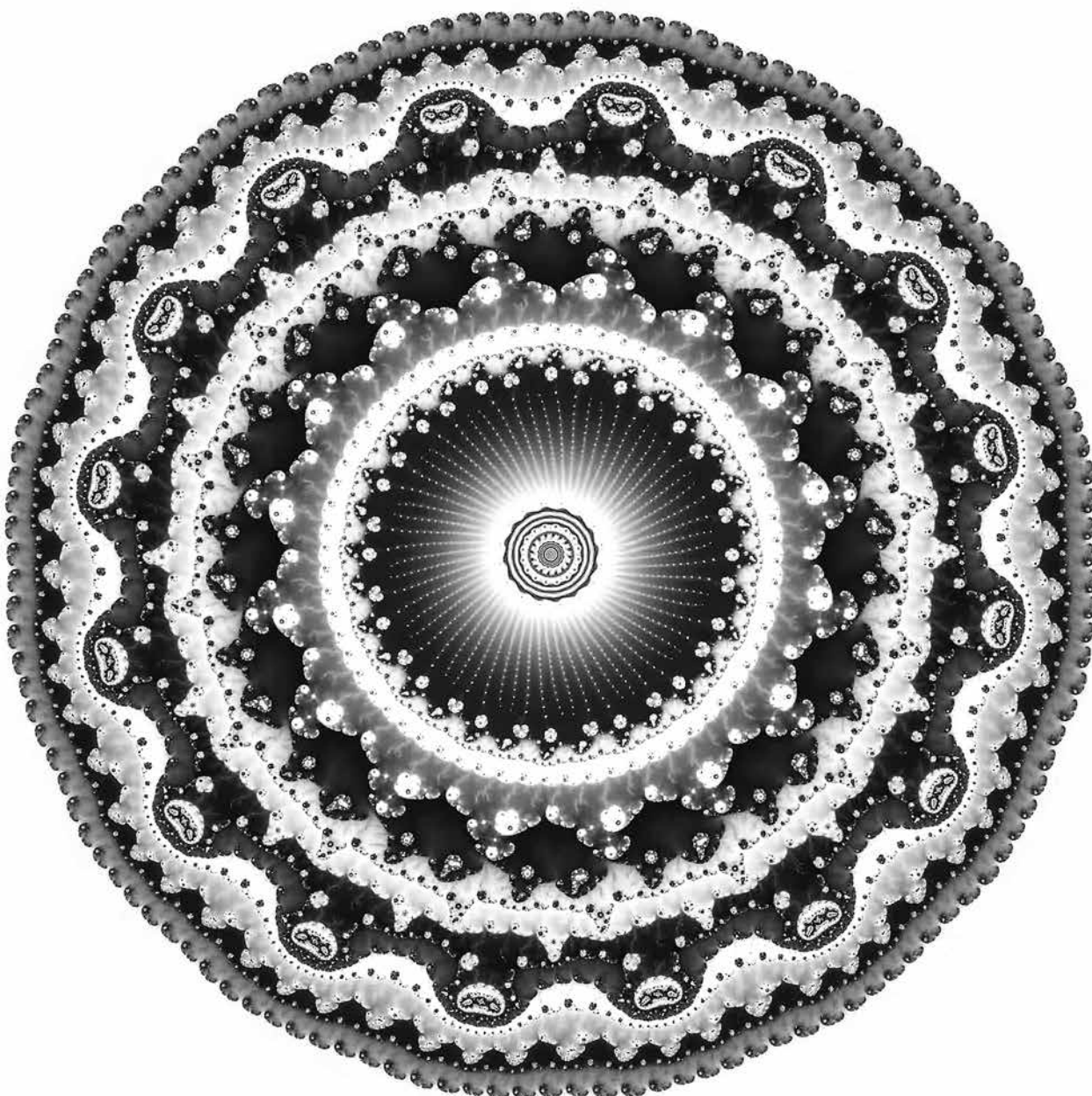
existió el Caos, y ya, si acaso, después Gea, la Tierra, la tierra de albero, el círculo perfecto, la geometría, la numeración, las leyes, el reglamento, la vida y la muerte dentro de un orden. Y una vez establecido el orden, la propia corrida impone su disolución: el caos.

Sería demasiado sencillo, una regla de tres reducida a dos, decir que el toro representa el caos y el torero, impone el orden, la lógica civilizadora.

Es fácil, y plausible, pero todo es más complejo en un *acontecimiento*

–Tierno Galván *dixit*– en el que también el público participa desde siempre.

Hay algo más detrás de esa aparente sencillez, hay, en realidad, una búsqueda perenne del caos, natural en el toro, pero inconsciente en los genios de la historia de la tauromaquia, en los Belmonte, los Manolete, y por supuesto en el público, constreñido en su localidad, atado, preso, vigilado



Frame del vídeo *Eye of the Universe*.
2017. Mandelbrot Fractal Zoom
(e1091) (4k 60fps). Autoría: 'Maths
Town', canal en YouTube.

por la autoridad y que solo desea una cosa: la llegada del caos, la liberación de las cadenas, la libertad del caos.

En el principio fue el Caos. ¿Y cuándo el caos dejó de gobernar el ruedo?

En el mismo momento en el que el ruedo quedó acotado por un perímetro y el público despejado de la plaza hacia sus asientos. Un proceso que se ha dilatado durante siglos pero que tiene su verdadero punto de inflexión en las ansias reglamentistas de la Ilustración, esa oda a todo para el pueblo pero sin el pueblo. Al mismo tiempo que se imponía la Ilustración, declinaba la corrida caballeresca y se abría paso definitivamente el toreo a pie, el toreo del pueblo, del vulgo. Y el vulgo, ya se sabe, es peligroso, revolucionario, proclive a causar el caos, de ahí que el poder establecido aplique prohibiciones, reglamentos, limitaciones, numeraciones de asientos, y un reloj que gobierne el mundo, el único mundo que merece la pena vivirse añorando el caos, el del cielo de la plaza de toros. El propio inicio de la corrida de toros, una vez que suena el clarín, es ya una declaración de intenciones del orden, pues podemos apreciar como toreros, cuadrillas y hasta mulillas –sí, animales paseando en orden– salen en tres filas perfectamente lineales, fijas, dotadas de un ritual que coloca

**Desde hace unos años nos vemos sumergidos en
soporíferas tardes (infernales-infractales) donde todos
los toros han sido amaestrados para el orden.**

a cada torero en un casillero de esa endiablada hilera. Como bien apunta Antonio Escohotado en su ensayo *Caos y Orden* (Madrid, 1999), orden procede de la palabra latina *ordo*, que significa fila o hilera. Pero, hete ahí, que en cuanto los toreros llegan bajo la presidencia, saludan ceremoniosamente y las marciales filas se disuelven por ensalmo en un caótico rompimiento que ni el servicio militar obligatorio fue capaz de superar en magnitud. Pero, de nuevo sucede lo impensable, suena el clarín, y la plaza queda vacía, barrida por los monosabios, impoluta de caos, con los toreros refugiados en el estrecho y encorsetado callejón. Y se hace el silencio. En otras palabras, se dispone todo para la irrupción –de nuevo– del caos: la salida del toro salvaje. El toro, ese «ovillo de tinieblas» como lo calificaría Marinetti en su opúsculo *España veloz y el toro futurista*.

A medida que el devenir de la corrida de toros encontró sus reglamentos por los que fluir, todo se ha ido disponiendo para el orden: los toros se pesan, se numeran los tendidos, se trazan varias rayas en el ruedo que marquen hasta dónde puede moverse el picador, se fija el orden de la lidia, se divide ésta en tres tercios que en realidad son cuatro –¿una broma del caos?–.... Nada queda al azar, al desorden. Y entonces sale un toro, en apariencia llega el caos, pero no ocurre nada, el caos es ordenado, llevado de aquí para allá, toreando por el tiempo hasta que solo hace círculos alrededor de una muleta. En eso, finalmente parece haberse convertido la corrida de toros del siglo XXI. Hasta llegar aquí, el orden ha realizado un trabajo arduo, ha luchado contra quienes rompían el orden establecido, las reglas de la lidia, desde Lagartijo a Belmonte, desde Manolete a El Cordobés, desde Rafael de Paula a José Tomás, enemigos todos ellos del orden que imperaba en esos momentos, enemigos de Joselito, de Domingo Ortega, de Antonio Ordóñez, de Enrique Ponce. Caos y orden. ¿Acaso la corrida de toros es en sí, espiritualmente, un fractal, una repetición infinita del caos dentro de un caos finito? Pregúntese a Benoit Mandelbrot, el primero en proponer ese término para lo que actualmente se define como fractales, si existe realmente una conducta del caos en el ruedo. No conviene olvidar que «el ojo del universo» de Mandelbrot es sospechosamente parecido a una plaza de toros vista en plano cenital.

Sin embargo, desde hace unos años nos vemos sumergidos en soporíferas tardes (infernales-infractales) donde todos los toros han sido amaestrados para el orden y los toreros aleccionados para torear según las mismas reglas, las reglas del orden, de la geometría burda del aburrimiento, como si los hombres grises de *Momo* de Michael Ende hubiesen comprado entrada para los toros, fuesen a la vez los empresarios y también los toreros. Este es el fin de la verdadera tauromaquia, el orden uniformador que envuelve el siglo XXI. En otras palabras, el determinismo, negador de lo complejo y el libre albedrío, ha ensabanado el ruedo. O, en términos kantianos, hemos pasado de la taurología a la tautología, una repetición sin avance, sin sorpresas, utilizando similares palabras –muletazos–.

¿Y qué hacen los verdaderos aficionados y profesionales de la tauromaquia que aman el caos? La mayoría se han resignado a la derrota, cual cabestros con cencerro. Pero algunos miran con lupa los carteles, las plazas, los toros y los toreros en los que aún queda una esperanza de volver a vivir el caos y to-

mando caminos laberínticos, acuden a esos *utopos*, esos *no-lugares* ya, por su casi desaparición, en busca de la utopía. ¿Quieren estos aficionados ver una cogida que provoque el caos? Ya Dan Harlap apuntó en un artículo («¿Quiere el público ver cogidas?», revista *Taurologías* nº 4, 1990) ese deseo íntimo del espectador por la tragedia, esa «*deformación pornográfica del toreo*» a decir de José Bergamín, que en el fondo no es otra cosa que sacarlo al espectador de la mirada limpia, plana, gris de una faena mediocre. Podría compararse con las actuaciones de toreros como Rafael de Paula o Curro Romero y tendremos una respuesta ajustada sobre ese íntimo deseo del caos en el espectador, porque, en el fondo, preferíamos ver a Curro Romero abandonar la plaza a almohadillazos –tras haber creado un caos absoluto– que en el más absoluto silencio. El arte, un ejercicio dionisiaco, necesita de la embriaguez tanto del artista como del espectador.

Sería muy fácil enumerar otros ejemplos, y tantos ya desaparecidos, como por ejemplo el efecto caótico que debía suponer el lanzamiento de naranjas y gatos muertos a los lidiadores –sic, cartel siglo XIX–, el salto de los maletillas al ruedo, pero fijémonos en uno que existe desde casi los orígenes de la tauromaquia moderna, desde unos tiempos en que el orden parecía ya estar venciendo sin compasión al caos. Me refiero a Miura y lo que el nombre evoca. El hombre, el nombre, los toros, lo que representan. Los miuras son una leve esperanza del caos. El resultado de lo que ha de acontecer cuando sale un miura no está regulado. Ya escribió Jean Cocteau –cinéasta, ocultista, pintor, escritor...– en su libro *La corrida del 1 de mayo* que «*cuando la raza de los miuras entra en juego (...) simplifican peligrosamente el laberinto imaginario de líneas rectas entrecortadas de su arquitectura* [en otras palabras, el orden geométrico] y *Teseo corre mayor riesgo de encontrarse frente a frente con quien busca y teme, con el embajador nupcial de Ariadna.*» Sí, porque la verdadera tauromaquia, la pura, no es otra cosa que el intento de escapar del orden, el deseo de ser partícipe del caos.

Desde que los ilustrados y la Ilustración metieron sus garras en la corrida de toros, en un intento de atajar la entropía, dividiendo la plaza entre sol y sombra, ruedo, tendidos, andanadas, ordenando el paseíllo militar de los toreros, el caos intenta emerger una y otra vez, aunque cada vez con menor asiduidad

Es la historia de la tauromaquia el lugar donde nadie sabía sumar porque lo que se valoraba era y es etéreo, sin cantidad, son simples esencias, sensaciones, impulsos, irracionalismos, todos elementos del caos por ser imposibles de medir y de explicar.

y acierto, despreciado en muchas ocasiones por no ser constante. En unos casos, esa rebaja al pie de los mortales ha venido dada por los toreros, que al albur de modas, deciden todos cortarse el traje en el mismo lugar del ruedo. Añoramos a los Curro Romero y a los de Paula tanto por sus ejercicios dionisiacos como por sus sonoros fracasos. Con el escudo o sobre el escudo querían las mujeres espartanas que volviesen sus maridos de la guerra. Por eso, el caos de estos toreros ajenos al funcionariado, siempre podía ser de doble cara, como el rostro del dios Jano, caos en el desconcierto de las almohadillas, y

caos en el desconcierto del triunfo al realizar algo que no tenía orden, que no consistía en un número determinado de pases, en una faena establecida y ordenada. Porque lo que estos toreros provocaban con un brevísimo aleteo de su capa eran delirio en el público, delirio y éxtasis, catarsis, formas todas ellas sublimes del caos. ¿Y acaso no fue el caos el que llevó a Manolete a

decidir que ni el público ni él mismo sabrían hasta el último instante si el toro se decidiría por la muleta o por la femoral? Años después de su muerte algunos críticos impondrían la idea de que Manolete daba medios muletazos con sus naturales, incapaces de ver que en cada uno de ellos había media vida. Y en esa misma línea del caos, sin importar qué torero se enfrente a ellos, están esos toros míticos mencionados, esos miuras, victorinos, condes de la corte y de tantas otras ganaderías entrópicas.

¿Qué busca el público de toros? ¿Qué buscaría cualquiera que estuviese rodeado de orden? Escapar. Entramos voluntariamente a la plaza de toros bajo la secreta esperanza de que aquella numeración geométrica que la envuelve se desmorone ante la irrupción de un toro ingobernable o un torero Robespierre. Y desde hace siglos los enemigos del caos intentan cercenar desde dentro el caos. Pondré dos ejemplos: en la plaza de toros de Córdoba la banda de música toca de inmediato en cuanto muere cada toro impidiendo que el aficionado exprese su disconformidad, agrado, aplauso o ira —¡sí, la ira, viva la ira!— ante lo que ha acontecido. Imponen así un orden que nadie les ha pedido. Un segundo ejemplo, en el año 2018 asistí en Madrid a una corrida en la que el presidente de la plaza de aquella aciaga tarde para la historia de la tauromaquia devolvió un toro al corral ¡por manso! ¡Sí, por manso! Han leído bien, devolvió un toro por manso, es decir, por no estar sujeto al aburrido orden que el torero, el presidente y una gran parte de los espectadores esperaban. Lo que ocurrió aquella tarde en Las Ventas, lo que hicieron los que reclamaron la devolución del toro, lo que provocó el presidente al sacar el pañuelo y devolverlo fue un atentado mayor contra las verdaderas esencias de la tauromaquia, contra la pureza de la tauromaquia, que todo el trabajo que esos mal llamados animalistas —esos urbanitas ociosos amantes del orden del asfalto que ha acabado con las hormigas— embadurnados de pintura roja realizan a las puertas de las plazas de toros.

Es la historia de la tauromaquia un lugar ejemplar para seguir el rastro del enmudecimiento obligado del caos. En las páginas de esta misma revista se puede leer el artículo de David González Romero en el que ahonda en las causas y los causantes —el poder, siempre el poder moralista— de ese silenciamiento del caos que representa la tauromaquia y el pueblo que asiste a ella. Los amigos del orden quieren que no haya maletillas, ya desaparecidos, que todos los toros sean iguales, que todos los toreros sean guapos, que todos los públicos vistan el traje Mao, que es tanto como decir sumisos al orden, al aburrimiento, a la mecánica, a la geometría. Es la historia de la tauromaquia el lugar donde nadie sabía sumar porque lo que se valoraba era y es etéreo, sin cantidad, son simples esencias, sensaciones, impulsos, irracionalismos, todos elementos del caos por ser imposibles de medir y de explicar. Dijo un día Rafael de Paula ante un aficionado escéptico que le comentó que vio una faena suya por televisión, una faena alabada por la crítica y los espectadores que la vieron *in situ*, que «no fue para tanto». Paula le respondió que el Espíritu Santo no sale en los vídeos. Ni el Espíritu Santo ni el dios Caos al que sacrificamos, en el altar de la vida, la muerte de un toro. La amenaza del orden, desde dentro, es la mayor que tiene en el siglo XXI la tauromaquia, y los hombres grises siguen avanzando.

¿Qué podemos hacer nosotros ante el imperio del Orden? Acudir al libro que mejor ha descrito el triunfo del Caos, a *Moby Dick*, de Herman Melville: *«Cada vez que me sorprende con una expresión de tristeza en la boca que va en aumento; cada vez que un húmedo noviembre de lloviznas anida en mi alma; cada vez que me descubro deteniéndome involuntariamente ante las tiendas de ataúdes, y siguiendo a cualquier funeral que me encuentre; y*

especialmente si la hipocondría me domina de tal modo que hace falta un sólido principio moral para no salir a la calle y derribar metódicamente los sombreros de los transeúntes, entonces, comprendo que ha llegado la hora de hacerme a la mar cuanto antes.» Ni que decir tiene que la mar representa el caos y que la esperanza de encontrarlo nos lleva una y otra vez al océano de las plazas de toros, albergando la secreta esperanza de encontrarnos con el Leviatán para ver, una vez más, como destruye el orden establecido. ●

MANUEL GROSSO GALVÁN



José Gómez Ortega o el canon del toreo

También conocido por Joselito el Gallo o más simplemente por Joselito, ha sido y lo será siempre, el torero de toreros, el que definitivamente estableció el canon clásico de la tauromaquia actual, sin él la fiesta de los toros sería otra cosa bien distinta.

Es el Praxíteles griego que hace evolucionar la escultura clásica griega hacia una especie de manierismo anticipado. Joselito el Gallo consigue a su vez evolucionar la lidia del toro bravo, incluido todo lo que le rodea, hacia un mundo desconocido donde el rito se convierte en arte. Sin él jamás habría existido el mundo de Belmonte, ni todo lo que siguió luego. Su prematura muerte en Talavera de la Reina el 16 de mayo de 1920 con apenas 25 años recién cumplidos, hizo temblar los cimientos de la fiesta y de camino introduce de pleno derecho a España en el Siglo XX. Las coincidencias nunca son casuales, su aparición lo hace con la desaparición de las colonias de ultramar y con una revolución cultural esencial para conocer la España actual, la llamada generación del 98, con el nacimiento de las revoluciones sociales, de la industrialización... Y todo ello conforma el mundo de un

chaval que había nacido en Gelves, un 8 de mayo de 1895. Apenas 25 años para crear un mito que lo cambió todo en el toro. La forma de analizarlos, de vivir en torero, de ser torero. Toda una filosofía que con el tiempo llegaría a ser la cumbre del clasicismo. Aunque no se lo crean, tiene que ver y mucho con un concepto japonés del *shogun* que, como bien afirma Guillermo Altares, describe a un artesano que busca la perfección durante toda su vida haciendo

José Gómez Ortega no solo lleva la práctica de la lidia a sus más altos niveles sino que además introduce los elementos para una evolución del toro en sí mismo, convirtiendo la técnica lidiadora en un verdadero arte.

una y otra vez lo mismo. Es la búsqueda de la perfección que es a la vez una condena y una bendición. El artesano convierte lo usual en arte y él mismo pasa a ser considerado artista de pleno derecho. Con esto no quiero decir que hasta Joselito no hubiese toreros que se escapaban

de la mera definición de artesano, incluso algunos establecieron el código estricto de una tauromaquia a desarrollar, las reglas para poder considerar el rito como tal, además de consejos para realizar una práctica absolutamente libre cuyo objetivo último no es otro que el de enfrentarse con un animal totémico como el toro y darle muerte, pero siempre tratando de equilibrar dicho enfrentamiento. Muchos consideran, acertadamente, a los toros como el arte de Cúchares básicamente por todo lo comentado con anterioridad, pero es con Joselito el Gallo cuando se alcanza la perfección clásica de la lidia del toro bravo, de ahí su importancia. José Gómez Ortega no solo lleva la práctica de la lidia a sus más altos niveles sino que además introduce los elementos para una evolución del toro en sí mismo, convirtiendo la técnica lidiadora en un verdadero arte.

Sus orígenes, su pertenencia a una verdadera dinastía de toreros, de hecho él empezó denominándose Gallito III, así como su pertenencia a la etnia gitana, marcaron sin duda toda su vida e incluso su muerte. Ser hermano, nada más y nada menos que de Rafael el Gallo y ser de raza gitana hicieron aún más difícil llegar a donde él llegó, a la gloria. Pero ahora creo que es más importante su postura social ante la fiesta de los toros. La reciente aparición de un magnífico libro titulado *Plaza de toros Monumental de Sevilla. La dignidad de un proyecto*, obra de los hermanos Fidel y Julio Carrasco y de Carmen del Castillo Rodríguez, plantean una serie de cuestiones ajenas a lo estrictamente taurino que es necesario reivindicar en el próximo centenario del nacimiento de Joselito. La importancia de José Ortega se escapa más allá de su figura como matador de toros. Con tan solo 21 años se plantea una auténtica revolución del mundo empresarial taurino. La idea de construir lo que él llama Plazas Monumentales incide de una forma directa en el entramado taurino. La idea de crear grandes plazas de toros, para así poder bajar los precios y que puedan acceder a los espectáculos taurinos las clases menos favorecidas, incide directamente en el concepto de fiesta popular y de la creación de un nuevo público. Aquí está la verdadera grandeza de ese genio nacido en Gelves, su concepto visionario de la fiesta. Cumbre del clasicismo pero también el inicio de una contracultura desde el punto de vista empresarial. Era necesario un cambio radical en el mundo taurino de forma global y él fue quien se puso manos a la obra.

Como se podía imaginar y de alguna manera ocurrió, especialmente con su primer proyecto la Monumental de Sevilla, la oposición de determinados estamentos fue algo más que meramente verbal, de hecho la muerte desgra-

ciada en Talavera dicta la sentencia de la nueva plaza sevillana, que de haber continuado habría sido sin duda alguna la cantera perfecta para los nuevos aficionados, como así ocurrió más tarde con la Monumental de las Ventas en Madrid. Sorprende la fuerza y la capacidad de este proyecto que surge cuando él apenas tiene 21 años, solo un visionario podría haberlo engendrado. Muchos de los males de la fiesta que han ido apareciendo no habrían existido si las figuras tuvieran una visión más amplia del espectáculo en sí. No basta con cobrar unos honorarios más o menos altos sino de cuidar todos los escalafones y todos los elementos de la fiesta y en ese sentido Joselito el Gallo fue un adelantado que desgraciadamente no tuvo continuador.

Más allá de una vida apasionante y de su peso en la fiesta y a pesar de no contar con un biógrafo como Cháves Nogales, que sirvió luego para encumbrar a Belmonte como verdadero revolucionario cuando la verdadera revolución la propuso Joselito, es necesario analizar a la vista de los tiempos actuales la figura del torero, quizás más importante de la historia. No consiste en revivir la antigua rivalidad entre Joselito y Belmonte, sino en poner en valor esa visión total que propuso en su tiempo Gallito, y todo ello desde el punto de vista taurino y social. Joselito era la tauromaquia como un arte apolíneo mientras que Belmonte lo era desde el lado dionisiaco. En cualquier caso Gallito representa la verdad del toreo, la verdad de la tauromaquia, entendida ésta como un todo, un canon moral y filosófico de lo que es el rito ancestral del sacrificio del toro como tótem. Filosofía que abarca desde el campo, la forma y la clase de cuidar y seleccionar a las reses hasta su vida social del torero como sacerdote máximo de un rito de vida y muerte.

No deja de sorprendernos a día de hoy la multitud de personas que acompañó su cuerpo desde Talavera a Sevilla. De cómo las gentes abarrotaban las estaciones donde paraba la comitiva. Sin saberlo asistían al cambio de un mundo que ya jamás iba ser igual. De cómo Sevilla vistió de luto a su Macarena y de los problemas que se presentaron por el cabildo catedralicio en la catedral de Sevilla para celebrar allí sus exequias argumentando que era de raza gitana, sorprendente pero cierto. Joselito fue y es la máxima expresión del héroe caído frente a una realidad incuestionable, la verdad de los toros. Hoy todo esto está en vía de extinción, los héroes son futbolistas de élite, los valores morales carecen de sentido. Joselito es y era el canon del torero, dentro y fuera de la plaza, el toreo total que ya no existe, que en muchos casos se ha convertido en la caricatura de un rito convertido en pueril espectáculo de sí mismo. Quizás esta edificación de Joselito el Gallo está más patente que nunca en su monumento funerario en el cementerio de San Fernando de Sevilla, obra maestra del escultor y amigo Mariano Benlliure. Es todo el pueblo quien lo lleva muerto sobre sus hombros, portando el féretro pero antecedido por una niña que porta una Macarena entre sus manos, cual héroe místico de la Ilíada, como lo que fue. Piedra angular de una forma de entender la vida y la muerte. Cuando se celebre el centenario de su muerte no debemos olvidar que sobre él descansa la grandeza de ser torero y de la fiesta de los toros. Preparémonos para conmemorar la efeméride como se debe a quien fue la cima de un rito en vía de extinción. ●

FÉLIX RUIZ CARDADOR



La mosca del sanatorio

«¿Qué le dijo Guinea? ¿Cómo lo ve?», pregunta Manolete, que, tumbado, en la cama, se da aire con un abanico.

Perfil egipcio el suyo, o quizá califal, como venido de un tiempo remoto a este verano del 47, verano de cornadas y calores. Don José Flores Camará, lo escucha mientras tuerce el gesto. Chisqueea la lengua. Gesticula mientras habla: «Lo de siempre, Manolo, lo de siempre me dijo el doctor. Que si lo importante es recuperarse bien, que si prisas ningunas. *Pasiensia*, hijo, *pasiensia*.» Tiene el apoderado voz cansada, como de haber dormido poco. «¿Llamó mi madre?», pregunta el diestro. «Llamó, llamó», responde Camará. «¿Llamaste a Lupe?», insiste el torero. «La llamé, Manolo, la llamé».

La mañana se hace eterna y por la ventana del Sanatorio de Toreros se cuela el fragor de la calle Bocángel, los lejanos trasiegos de la calle Alcalá. Cerca quedan Las Ventas y el rumor simbólico de los naturales que Manolete dio después incluso de que un toro de Bohórquez hiciese carne en su pierna. Pero era Madrid, la Beneficiencia, una semana atrás, el 16. Allí otra cosa no se podía hacer sino pechar y pechar. Y eso que el público anda con Manolo como anda, exigente como un cura viejo en Cuasema.

Un moscardón negro hace entonces su aparición en la estancia. Se cuela por el ventanal y va a detenerse sobre el atusado cabello de don José. El hombre da

Relato finalista del concurso de relato breve convocado por el Ayuntamiento de Córdoba en 2017 con motivo del Centenario de Manuel Rodríguez Sánchez, Manolete.

manotazos y el insecto se aleja y sobrevuela hasta posarse en lo alto del armario.

- Menuda mosca, parece un semental
—dice Camará.

Manolete lo mira de reajo.

En eso están, en esa minucia, torero y apoderado cuando entra en la habitación Antonio

Labrador, *Pinturas*, subalterno capaz y valiente. Zaragozano.

- ¿Qué pasa, *Maño*? —le pregunta Manolete, que siempre lo llama así.
- Poca cosa, maestro, que están aquí los de *El Ruedo*, los de prensa, para hacerte unas preguntas. Y también Julián Aparicio y su hijo, el quiere ser torero, criaturilla. Te traen pasteles de casa Mira.
- Que pasen, *Maño*, que pasen —dice Manolete, que en cualquier visita, si es de gente del toro, ve la oportunidad de matar al menos un rato de la insoportable postración.

Sale *Pinturas* y entra la comitiva. Un reportero, un fotógrafo, Julián Aparicio y su hijo, Julio de nombre. Chaval quinceño, endomingado, peinado como un querubín moreno.

- Métete a notario y déjate de tonterías, chaval, que mira cómo acabamos los toreros —le dice Manolete mientras ve como el puñetero moscardón ha

Cerca quedan Las Ventas y el rumor simbólico de los naturales que Manolete dio después incluso de que un toro de Bohórquez hiciese carne en su pierna.

bajado de su refugio para ir a posarse en la frente del fotógrafo, que hace aspavientos para quitárselo de encima. El torero se excusa: «A éste no lo ha invitado nadie, pero ahí lo tienen. De Miura, 600 kilos a la canal.»

La concurrencia ríe y Julián Aparicio le entrega a don José Flores un paquete con los dulces. El reportero, mientras, saca su libretilla y el fotógrafo, dispuesto ya tras su lance con el insecto, eterniza el momento. El periodista pregunta y el diestro, de buen grado, responde. Le explica que cada paga su contribución de sangre, que no hay temporada en la que no escape. La entrevista concluye, pero se alarga la tertulia en la que se habla de Pepe Luis, Gitanillos, de Dominguín. Mientras se habla, la mosca viene y va, a su aire, a su amor. Julito Aparicio, con la frescura de la mocedad, trata de cazarla con un ABC enrollado, pero falla el tiro, caray. «Hay que mejorar ese estoque, chaval», le dice Camará.

Todos vuelven a reír, mientras entra una enfermera. La chica es rubia, profesional, con un nosequé alemán. «Dejen al paciente, que tiene que comer y descansar», dice ella, por lo que todos, con su bullicio y su caos, salen después de desearle al torero parabienes.

Se queda solo Manolete y da cuenta, con esa parsimonia tan suya, del almuerzo. Poca cosa, pero decente. Una tortilla de cebolla, un filete y una tajada de melón, sobre la que la mosca, que ésa no se ha ido y allí sigue, se pasea un par de veces con deseo. Coge por eso la campanilla y toca un par de veces. Regresa la enfermera. «Le traigo una paleta y a ver si la mata», dice la joven, a lo que Manolete sonríe. «Torres más altas han caído», repone con guasa.

Al rato vuelve la enfermera y le deja el básico utensilio metálico, que el torero coloca sobre la silla. Observa un rato para ver si la encuentra, pero nada, invisible. Quietud en la estancia. Sopor de julio. Quizá se haya ido, se dice el torero, así que se adormila. Piensa en lo que está por venir: Valencia, Santander, Linares y luego de vuelta a Las Ventas para matar la de la Prensa. Lo de Lupe, también. Y la charla que le queda pendiente. Decidir, en fin, lo que hay que decidir. El pensamiento pasa de ahí a otros recovecos, a esa tontería que habita entre el sueño y la vigilia, pero entonces nota el diestro un picor

El pensamiento pasa de ahí a otros recovecos, a esa tontería que habita entre el sueño y la vigilia, pero entonces nota el diestro un picor en la frente, unas patitas que lentamente avanzan.

en la frente, unas patitas que lentamente avanzan. Se mueve el torero y la mosca se va, pero la sigue Manolete con la vista.

El insecto se para ahora en la mesita y el torero, despacio, alarga la mano hasta la paleta y la va aproximando. Ahí la tiene ya, distraída la mosca, mirando para otro

lado, quizás amodorrada. El torero alza la paleta, pero justo en el momento de bajarla se detiene. Hay algo ahí que no le cuadra, algo raro. No sabría explicarlo, pero duda. Y eso lo aprovecha la mosca para echarse a volar. Para cruzar la estancia e ir a posarse sobre la blanca cortina, donde destaca con su brillo mineral y funerario. El torero ve cómo el bicho mueve sus patitas, cómo las roza con fruición maligna, cómo escarba a su modo sobre el ruedo de la tarde. Tiene Manolete la sensación de que lo mira, así que agradece cuando el moscón retoma el vuelo y, como orientado por una inteligencia superior a la de su condición, se va hacia la ventana y sale a la calle Boncángel al Madrid

estival, en dirección al Sur. Suspira Manolete aliviado, aunque hay algo dentro de él que chirría y quizás por ello se persigna. «Fuera bicho», se dice en referencia no ya tanto a la mosca sino a los malos presentimientos que a veces le atenazan, como a cualquier torero y a casi todo humano, pero que a nadie le relata nunca. Vuelve luego el diestro al sopor y a repetirse, como si fuese un mantra, lo que le viene. Valencia. Santander. Linares. Madrid. Valencia. Santander. Linares. Madrid. Así se queda dormido Manolete sobre la cama del Sanatorio, con el relajado gesto de un Abderramán que descansase en los jardines de Medina Azahara después de la terrible conquista, con un perfil egregio como de busto o medalla.

La tarde se relaja así en la calle Bocángel, en el Sanatorio de Toreros, mientras la mosca, una vez libre de augurios, sobrevuela Madrid y se encamina presurosa hacia el Sur. Hacia un Sur de olivos y muros encalados donde algo urgente la reclama. ●

Números atrasados



Nº0 / Diciembre 1991



Nº1 / Marzo 1992



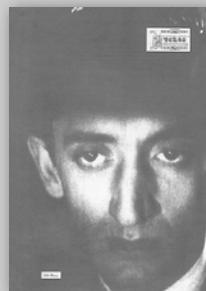
Nº2 / Mayo 1992



Nº3 / Julio 1992



Nº4 / Noviembre 1992



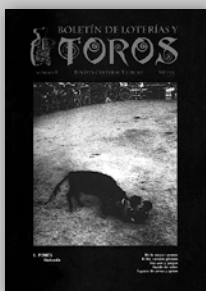
Nº5 / Marzo 1993



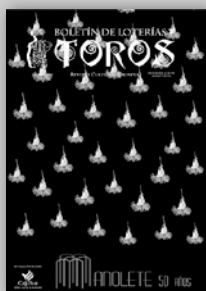
Nº6 / Otoño 1993



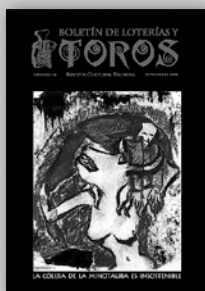
Nº7 / Invierno 1994



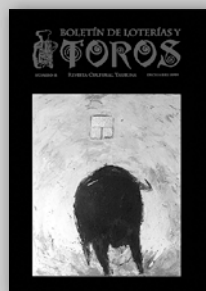
Nº8 / Julio 1995



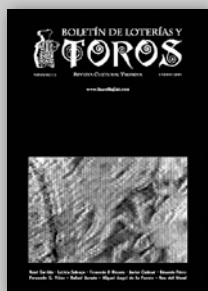
Nº9 / Mayo 1997



Nº10 / Septiembre 1998



Nº11 / Diciembre 1999



Nº12 / Enero 2001



Nº13 / Noviembre 2001



Nº14 / 2002



Nº15 / 2004



Nº16 / 2005



Nº17 / Primavera 2006



Nº18 ESPECIAL / 2008



Nº19 / 2009



Nº20 / 2011



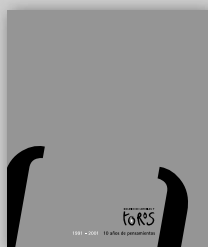
Nº21 / 2016



Nº22 / 2016



Nº23 / 2018



Libro *Boletín de Loterías y Toros 1991-2001. 10 años de pensamientos.*

Pedidos

Por e-mail:
fernandogonzalezvinas@gmail.com

BOLETIN DE LOTERIAS Y

TOROS

Edita:



Colabora:

