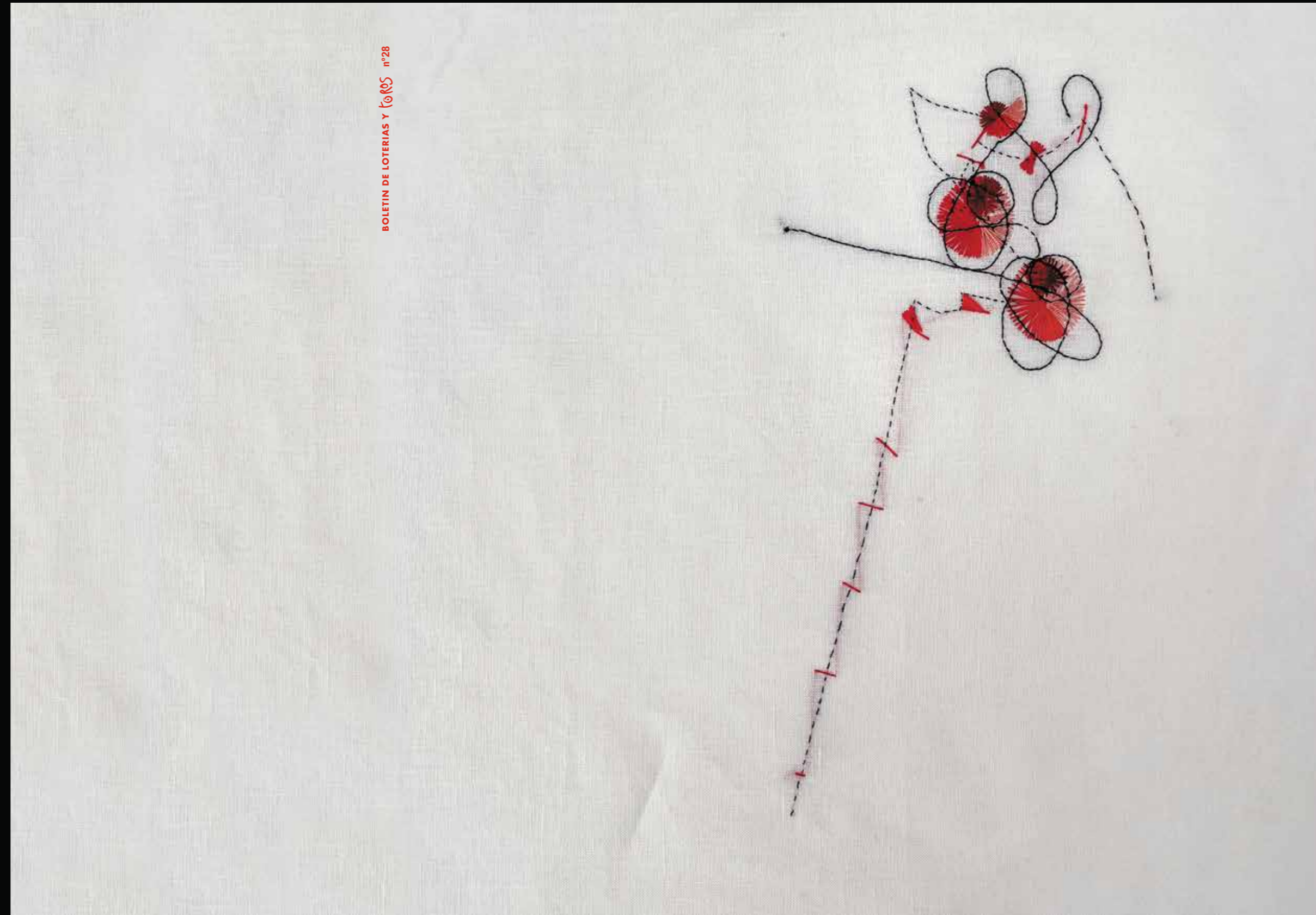


Salvador Boix / Albert Serra / Robert Ryan / José Antonio Hergueta
Nieves Galiot / David González Romero / Víctor J. Vázquez
Antonio Garrido Labela / Fernando González Viñas



BOLETIN DE LOTERIAS Y TOROS nº28

Edita:



Colabora:



SUMARIO

- 2 **El sufrimiento del torero**
Salvador Boix / Albert Serra
- 12 **Los dibujos de Marín**
Robert Ryan
- 22 **Western y toros**
José Antonio Hergueta
- 40 **Bordar la faena**
Nieves Galíot
- 65 **Chicuelo *devant* Manoleta**
David González Romero
- 74 **Liebestod**
Víctor J. Vázquez
- 77 **La muerte es una gran faena**
Antonio Garrido Labela
- 80 **De barro y oro,
o la sublimación del fracaso**
Fernando González Viñas
- 97 **EL ENANO Nº8**
SUPLEMENTO SATÍRICO
Plumíferos y literatos cornúpetas

EDITORIAL

Nos ha salido muy cinematográfico este número. Tenemos a Albert Serra hablando de su película y tenemos un par de artículos más que hablan de cine, o no, o de toros, o no. Esto es lo que sucede a menudo en el *Boletín*, que parece que se habla de una cosa y se está hablando de otra. Tanto es así que la artista invitada, Nieves Galíot, habla de la faena de José Tomás a Idílico o de la geometría sobre un paño bordado, a saber. Y qué decir de Robert Ryan, el torero (y escritor, léase su autobiografía *Capas de olvido*) que nos dice que la fotografía no sirve para saber cómo se torea y es mejor el dibujo, el boceto rápido sobre un papel. En fin, que esta revista, como siempre, no hay por donde pillarla, está llena de contradicciones y no sabemos si aporta algo a la tauromaquia. Pero tampoco era nuestra intención, si acaso, aportar algo al pensamiento abstracto y –parafraseando a Woody Allen– a todo lo demás.

Dirección:

Fernando González Viñas

Boletín de Loterías y Toros

Agustín Jurado Sánchez

Marco Legemaate

Fernando González Viñas

Ignacio Collado

Colaboradores:

David González Romero

José Antonio Hergueta

Víctor J. Vázquez

Eduardo Pérez Rodríguez

Francisco Javier Domínguez

Diseño: Pablo Gallego

Maquetación: Elisa Romero

Contacto:

fernandogonzalezvinas@gmail.com

D.L. CO-1303-92

Edita:

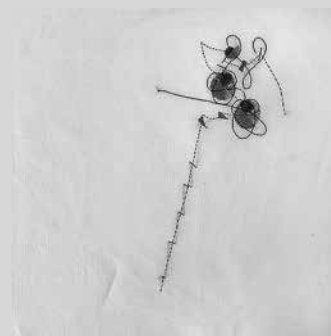


Colabora:



Cabezas & Carmona
GRUPO DE EMPRESAS

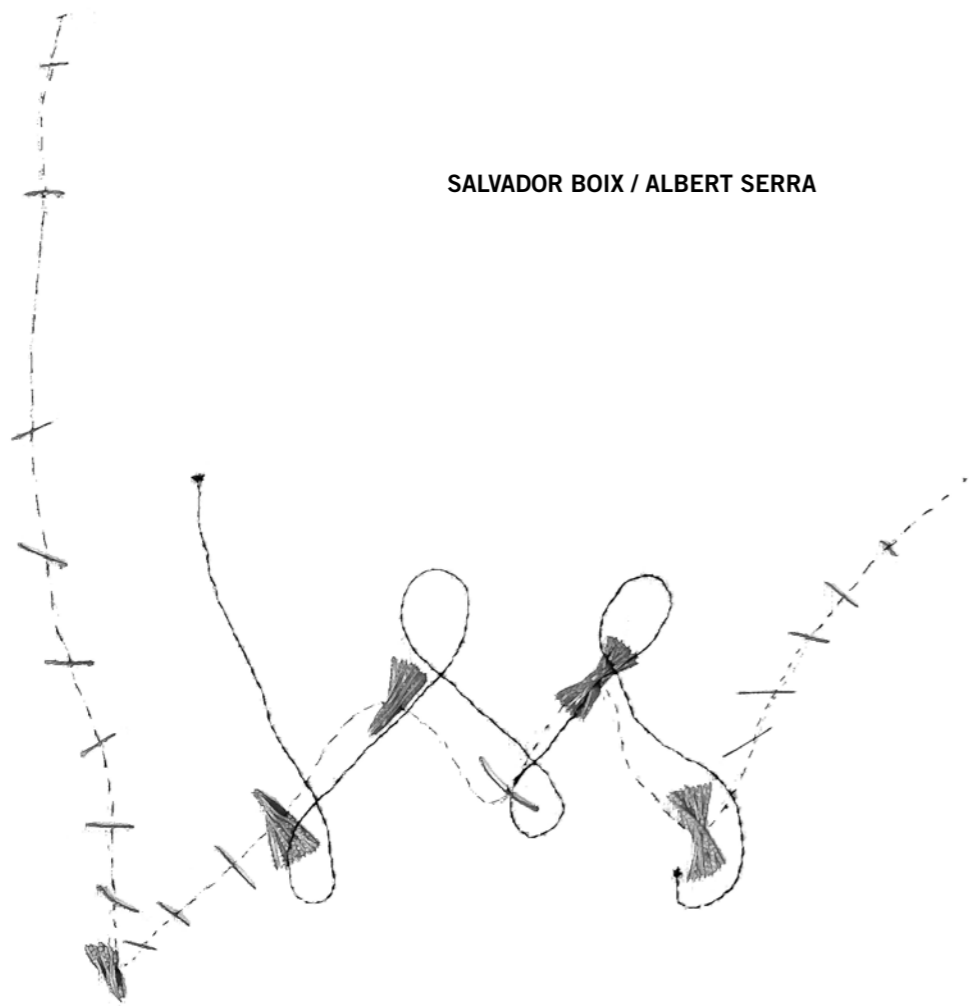
BOLETIN DE LOTERIAS Y
TOROS
Revista cultural taurina



Portada nº28:

Nieves Galíot.

SALVADOR BOIX / ALBERT SERRA



El sufrimiento del torero

Una conversación entre Salvador Boix y el director de cine Albert Serra.

Boix: ¿Cómo se construye una película con tauromaquia en primer plano?

Serra: Desde el inicio el planteamiento de la película es muy simple. Digamos que hay dos grandes focos de interés, que son dos áreas temáticas que son al mismo tiempo dos áreas visuales, la exterior y la interior. Es decir, el exterior de lo que vemos en relación al toreo, lo que ve la gente en la plaza, lo que está sucediendo. Ya sea la corrida, momentos antes de entrar a la plaza, lo que más o menos tiene interés. Es aquello que la gente sigue, lo que admira, lo que emociona, etc. Creo que el objetivo es capturar esto de una manera diferente, un poco más precisa o incisiva, gracias al apoyo de la tecnología digital, al hecho de no tener que estar retransmitiendo una corrida en directo, pudiéndose focalizar en ese aspecto externo. La retransmisión en directo tiene como inevitable una esclavitud, un débito televisivo. Como cineasta, al no estar sujeto a estos elementos, podemos reflexionar y ver las cosas de otra manera, comenzar a focalizar con la esperanza, con la idea, de que estas imágenes luego se puedan escoger en un montaje, se asuman las que interesen y se desechen las que no. La película, de algún modo, viene a suplir esta esclavitud, pérdida o ausencia de verdadera reflexión, de verdadero temple a la hora de ver lo que el torero está haciendo en la plaza.

Boix: A este respecto, tratándose de toros, ¿qué es lo que te ha sorprendido del rodaje, con respecto a tu trabajo habitual?

Serra: La dificultad, el desconcierto, básicamente, de realmente captar de lo que está sucediendo en la plaza, con todo lo que de imprevisible conlleva, el saber qué tipo de plano es el mejor para cada momento, si sea un plano que se vea la interacción con un toro, que sea más general, el tipo de ángulo... Por ejemplo, muchas cosas que dan en la plaza gran sensación de peligro, según cómo lo filmas, la distancia entre toro y torero, pues no te da ninguna sensación de peligro en imagen. Por el ángulo que la cámara capta el hecho, resulta que no te la da. Y, al contrario, puede pasarte que veas la cara del torero, que se ha asustado o ha tenido una reacción extraña, esto que en la plaza no lo ves, que ha pasado totalmente desapercibido, en cambio en cámara te da una sensación de terror mucho más fuerte. Quien dice esto en relación a una cosa violenta, con escenas de valor o de peligro, puede interpretarse igual en cuanto a asuntos como la belleza de los pases, de un encadenamiento de momentos que según cómo lo filmas, la cámara puede captarlo mejor o peor. Y entonces toda esa sensación que tú tenías en la plaza queda metamorfoseada, distorsionada, afectada por la manera en cómo se filma. Por eso teníamos varias cámaras, para ver la adecuada en cada momento, pero aún así los operadores de cámara, los directores de fotografía, incluso yo mismo, te das cuenta de lo difícil que es estar en cada

Muchas cosas que dan en la plaza gran sensación de peligro, según cómo lo filmas, la distancia entre toro y torero, pues no te da ninguna sensación de peligro en imagen.



Albert Serra en la Maestranza de Sevilla durante el rodaje del filme (2023). Foto: Víctor J. Vázquez.



Albert Serra en el callejón de la Maestranza de Sevilla durante el rodaje del filme (2023).
Foto: Román Yñán.

Pág. derecha:
Roca Rey en el callejón de la Maestranza de Sevilla durante el rodaje del filme (2023).
Foto: Román Yñán.

momento en el ángulo adecuado, en la visión adecuada. Nos ha ocurrido a pesar de que hemos trabajado o hemos colaborado con cámaras profesionales que se dedican a esto, a grabar corridas, y no han sido precisamente los que tenían el acierto más grande para lo que yo pretendía. Realmente es motivo de reflexión el saber cómo se tenía que filmar y las dificultades que esto conlleva. De hecho, poca retransmisión realizada hasta hoy ha hecho justicia a las sensaciones y el peligro que vives en directo. Y este era otro de los objetivos de la película, poder trasladar visualmente esta sensación que, aunque estés en la última fila de grada, llega en ciertos momentos.

Boix: Destilada por tu mirada, que no fuese viese la visión taurina sino la tuya cinematográfica.

Serra: Exacto, este es otro tema. Una cosa es que emocione en realidad y otra que emocione en el cine. Todos los mecanismos y lenguaje por el cual se llega a esta emoción son completamente distintos. Esto hay que asumirlo y es algo que no puedes hacer en una retransmisión televisiva, donde no puedes reflexionar y buscar el equivalente lingüístico, de la dramática visual, de cómo se percibe una cosa allí y de cómo se debe de percibir en pantalla. Una película tiene varios planos y de entrada vas con la idea de que un plano debe seguir a otro, pero no necesariamente un plano debe seguir a otro y tiene que ser exactamente del mismo momento y del mismo índice de realidad.



Yo puedo combinar planos que parece que son seguidos, que son continuos, que la acción es idéntica y está pasando a tiempo real y, sin embargo, no ha pasado a tiempo real. Sin embargo, yo puedo crear esa sensación, y puedo crear la sensación de que un encadenamiento de planos refleja un momento de una faena, algo que, en realidad, no existió.

Boix: Del modo a cómo el toreo se hace despacio y mágico, que, en realidad, es una ficción temporal, porque nada dura lo que parece durar. Y en este sentido yo te veo un poco seducido por esta idea de recrear esa ficción por medio de imágenes.

Serra: El tiempo es la herramienta mágica del cine, es la esencia, es lo que incorpora respecto a la pintura, la literatura, las otras artes. Hay este dominio de poder tener una sensación de *fusión* con lo que hay en la pantalla, y parece vivir en tiempo real lo que está sucediendo en la pantalla. Hay una organización narrativa, pero el cine tiene la capacidad de crear esa fusión y por eso me resulta muy importante analizar las imágenes del toreo. Incluso aquí podemos mejorar lo que hizo el torero, en el sentido de que podemos ralentizar, podemos crear un dominio de lo que está sucediendo o una

El tiempo es la herramienta mágica del cine, es la esencia, es lo que incorpora respecto a la pintura, la literatura, las otras artes.



Albert Serra en el tendido de la Maestranza de Sevilla durante el rodaje del filme (2023).

Foto: Víctor J. Vázquez.

Pág. derecha:

Ondear de pañuelos en la Maestranza de Sevilla durante el rodaje del filme (2023).

Foto: Román Yñán.

sensación de dominio, con unos tempos y herramientas de puesta en escena mucho más expresivos que la realidad misma. Es verdad que la emoción casi corporal, física, del espectador en la plaza es muy fuerte, pero a nivel de detalle, de comprensión exacta de lo que está sucediendo, a nivel plástico o a nivel temporal, —el torero quiere que el tiempo se pare— el cine lo puede emular, creando la sensación de que esto sucedió así aunque no hubiese sucedido.

Boix: Esto te abre un poco una puerta a la psicodelia.

Serra: Es algo que es irreal y al mismo tiempo creíble, de coherencia plástica apabullante, sin fisuras que te hagan pensar lo contrario, sin tener ninguna sospecha de que aquello no es real, que sucedió tal y como lo estás viendo y así puedes subrayar cosas que percibes como espectador pero que se te escapan de inmediato en la plaza. Yo puedo en el cine ralentizarlas o darte la sensación de que las posees por más tiempo. Y como espectador, la puedes disfrutar de una manera más lenta y por tanto más completa, menos súbita. En el torero, ese alargar el tiempo con el encadenamiento de pases tan largos como sea posible, pero, por la experiencia que hemos tenido, no muchos toreros están ahí para eso, no se entiende muy bien por qué normalmente salen bastante de una manera estándar, tres o cuatro pases... notas, tienes la sensación de una falta de ambición, de no buscar más, ya sé que debe ser difícil, porque no siempre acompaña el toro, pero a veces se echa en falta un poco tensionar ese elemento de querer encadenar, de querer parar el tiempo pero con más convicción. Nosotros podemos subsanar esa pequeña ausencia para poder ver mejor al torero. Nosotros no tenemos nada personal con el torero, no queremos ensalzarlo ni elevarlo a cotas que no alcanza...

Boix: Este es el meollo del misterio, si se trata un poco de desvelar, como decía el Gallo, el misterio del toreo, o registrarlo si no puede ser desvelado. Yo creo que el misterio reside precisamente en esa cuestión temporal, en esa voluntad de cambio de voluntades, en la voluntad del torero que se ve cambiado por el toro a través de una ficción temporal.

Serra: Correcto. Ese sería el gran debate y la gran pregunta. Y esto incluso se puede hacer sin haber existido en la plaza. No es condición necesaria de que estemos ante una gran faena. Esta es la paradoja.

Boix: Creo que es perfecto en ese sentido. Si nos vamos a la literatura taurina, si solo ocurriese una milésima parte en el ruedo de lo que la literatura taurina dice que ocurre, sería la hostia, sería el espectáculo mundial por antonomasia.

Serra: Hay algo cinematográfico en el toreo: la ilusión. Claro, es algo que desaparece tan rápidamente pero en la plaza se ve potenciado por la sensación colectiva, el hecho de que todo el mundo está viendo lo mismo y comparte eso cuando sucede algo extraordinario. Ciertamente que a veces hay opiniones dispares, ya sabes, un sector de público siente ver algo especial y otro dice que no vale nada. Pero a veces sí sucede esa experiencia común, colectiva, entonces, esa sensación, nosotros la queremos recrear para mostrarla, tener la opción de manipularla para, por primera vez, crear una sensación paralela en cine, cinematográfica, y que en realidad no tiene nada que ver, porque no está la vibración de la plaza, no está el peligro ya real de verdad ante ti, no hay nada, es una pantalla.

Boix: Cine.



Hay algo cinematográfico en el toreo: la ilusión. Claro, es algo que desaparece tan rápidamente pero en la plaza se ve potenciado por la sensación colectiva.

Serra: Claro que vas a poder sentir cosas debido a la pantalla grande, el sonido, son elementos que crean una sensación en el espectador, que puede llegar a emocionarse, a que se le pongan los pelos de punta a pesar de ser irreal, una mera ilusión. Por ejemplo, si sabes que la cogida del torero en la plaza que tú ves en pantalla no llegó a mayores, que está vivo y coleando, pero la magia del cine hace que te lo creas. Tú sabes que es mentira pero que por un momento te vale. Por esta regla de tres, te puedes creer también que ese día que ves en imágenes sucediese algo muy bonito, aunque en realidad no fuese así. Y eso lo logras cogiendo diversos fragmentos y montándolos para que así sea. En el montaje estamos incluso intentando combinar varios momentos de días distintos para hacer creer que son parte de una misma faena. No tendrás la idea de continuidad absoluta pero la sensación estética hará que no te importe que no sea continuo. Hacer entrar al espectador en un trance, en una vivencia de la tauromaquia, y así no te importará si fue real o no, porque no es el objetivo mío el describir con total fidelidad o impar-



Albert Serra de espaldas en el tendido de la Maestranza de Sevilla durante el rodaje del filme (2023).
Foto: Román Yñán.

cialidad lo que sucedió ese día en ese momento. Estamos explicando lo que sucede en una plaza, punto. No somos tan quisquillosos...

Boix: Parece que la película va intentar ser un disparador de emociones con la temática taurina, con el lenguaje cinematográfico pasado por el filtro artístico de Albert Serra. Intentar que la gente vea las imágenes y se emocione.

Serra: Pero aún así, no solo en mi caso, sino en todos los cineastas, de los buenos, yo no quiero hacer una película buena sobre el torero, yo lo que quiero hacer es una buena película. Y entonces aquí yo creo que es sano

tener esa perspectiva, incluso para el torero, porque no te dejas llevar por el tema, prima la lógica interna del cine.

Boix: Es como emocionarte con un cuadro taurino de Goya o Barceló, que ves al artista y no la emoción de la tauromaquia.

Serra: Esto va muy ligado a otro aspecto, hemos hablado de que había uno externo y otro interno. Es decir, cuál es el interno, pues uno

que es precisamente invisible y que está íntimamente ligado, porque el cine esta potencialidad para hacerlo visible o estar esperando a ver si emerge, que es lo que le pasa interiormente al torero, es decir, el lado intelectual, el punto de vista, no sé si digamos exhaustivo, perfecto y absoluto, porque es difícil llegar a las entrañas de lo que le está sucediendo realmente al torero pero sí

Yo no quiero hacer una película buena sobre el torero, yo lo que quiero hacer es una buena película. Y entonces aquí yo creo que es sano tener esa perspectiva, incluso para el torero.



Albert Serra en el callejón de la Maestranza de Sevilla durante el rodaje del filme (2023).
Foto: Román Yñán.

que hay algo que en la plaza es casi invisible, en un sentido profundo, salvo quizás para la gente más cercana, los que están en la cuadrilla, que tiene la posibilidad de vivir desde muy cerca al torero y aún así pueden tener una visión fragmentaria. Nosotros hemos tratado de completarlo y hacer lo máximo que se pudiese hacer, de captar lo interno, intentar captar el enfrentamiento del torero ante el toro, pero desde el interior, con todos sus miedos, sus dudas, con todo su pequeño dramatismo interno. Ese era nuestro objetivo. No sé hasta qué punto eso se puede conseguir o no. Lo vamos a ir viendo en el montaje porque estamos hablando de algo inefable, invisible, digamos que captar la autenticidad de estos momentos no es fácil; de hecho, cualquier persona, en el momento en que sabe que hay una cámara filmando, ya no se comporta de la misma manera, no dice lo mismo, no es la misma persona, se convierte en un actor que inevitablemente quiere quedar bien. Cuando no hay cámara estás más concentrado en lo que haces y estás controlando tu imagen, no es como cuando estás despreocupado. Pero aún así, tampoco esto es insalvable, en el cine lo importante es hacer creer, aunque sea falso, que no lo será del todo, pero ha de manipularse, imágenes que no son de ese día, para mostrar o sugerir cosas importantes que son difíciles de captar si no es a través de un poco de manipulación.

Boix: Yo veo que en cierta medida es un homenaje, a la inspiración.

Serra: Sí, y a la complejidad, y con elementos muy claros, como el valor, que no es el todo del torero, pero que sí tiene un papel importante a la hora por ejemplo a asumir riesgos en la plaza. Parece evidente, por lo que hemos grabado, que el día que el torero muestra más valor es el que se siente más

Hemos optado por centrarnos más en toro y torero y lo que tiene de espectáculo sea para la cámara y olvidarnos del público, de sus reacciones.



Albert Serra dando instrucciones al equipo de rodaje.
Foto: Román Yñán.

inspirado, o que se siente con más confianza, depende también de otras cosas, del toro que tiene delante. No estamos hablando del torero comparándose con otros, sino del torero comparándose consigo mismo. El día que tiene confianza, que el valor le aumenta, ese día arriesga más y esa idea de parar el tiempo o hacer unos pases más verdaderos, de más verdad torera. Claro, esto lo ves en la plaza, se nota, pero todo el proceso antes de esto, que es más desconocido, por la misma circunspección de los toreros, que son gente retraída que se tiene que concentrar, tienen que adoptar una posición muy humilde frente al toro, y que tienen que tener capacidad de observación, de análisis, una capacidad que también pasa un poco desapercibida por los aficionados. Los toreros tienen que tener la capacidad de leer el toro y saber aprovechar las características del toro al máximo.

Boix: Volviendo a la cuestión temporal te encuentras con un elemento muy importante que son las pausas. En la corrida de toros el protagonista tiene una cantidad de pausas y gestiona y controla esas pausas.

Serra: Y sobre todo que no es una gestión de la pausa para uso exclusivo del torero, para poder analizar y completar la faena, sino que también de organizarla para el público. Y en eso, Andrés Roca Rey, ves que tiene un sentido de la dramaturgia de lo que está haciendo y lo impone como una seriedad, una coordinación, unos tempos dramáticos que ponen en valor, una puesta en escena cinematográfica: ya no es un espectáculo de tauromaquia solo, es un espectáculo que tiene una lógica dramática interna y que cuando esto se marca con estas pausas, con este dominio, sobre todo en los momentos de cambio de tercio, cuando tiene que interactuar con la cuadrilla, esos aspectos, crea o enfatiza el lado ritualístico, dramático y trascendente de una serie de cosas que están pasando ahí. Esto es muy importante y pocos toreros tiene la capacidad de entender la importancia de esto, porque parece que lo que cuenta solo es cuando estás actuando con el toro, con el capote y la muleta, pero cuentan muchas cosas más.

Boix: Pensemos en el público, qué papel le asignas en el filme.

Serra: Es difícil de decir porque nosotros nos ponemos como operadores de cámara, hay varios, y como aficionados nos ponemos en el papel del público, pero te das cuenta de que la lógica del lenguaje cinematográfico tiene poco que ver con ese hecho. Para nosotros es importante rodar en corridas importantes, en plazas importantes, con mucho público, porque esto crea una tensión en el torero, tensión que genera una energía. No es lo mismo una plaza menos importante o un público entregado, u hostil, eso afecta, pero afecta al torero. A nosotros no nos afecta. Nos ponemos delante como público, con la experiencia acumulada de haber visto muchas corridas... pero, aparte de eso, el público es para nosotros algo prácticamente inexistente, de hecho tiene algo de vulgar el hecho de ver público. Evidentemente no estamos grabando en un estudio con solo un torero y un toro, él está haciendo la faena también para el público, pero creo que hemos optado por centrarnos más en toro y torero y lo que tiene de espectáculo sea para la cámara y olvidarnos del

público, de sus reacciones, porque podría tener algo de banal, de vulgar, de distracción, no sé, ves gente mal vestida, distraída... Claro, tú ves al torero jugándose la vida y al fondo del plano ves gente distraída o diciendo tonterías, lamentablemente. Como documento sociológico está muy bien, pero no es lo que nos interesa, no nos interesa la importancia sociológica de la tauromaquia. Por tanto, hemos optado por evitar al público colocando las cámaras un poco más arriba, que corten el plano a la altura del callejón, de las tablas, que aparezca lo más abajo posible. Hemos optado por aislar al torero un poco del griterío.

Boix: La película aún está en fase embrionaria pero podemos decir que versa sobre el sufrimiento del torero.

Serra: Era una frase provocativa. Siempre se está con el sufrimiento del toro. Nosotros ponemos sobre la mesa el sufrimiento del torero, sin interés de ofender a nadie, pero hay aquí una persona, y yo me siento más cercano a los humanos que a los animales a pesar de que son capaces de grandes atrocidades, y no hablamos de tauromaquia, que no es una atrocidad, hablamos por ejemplo de guerras, donde ya sabemos que el ser humano es capaz de cosas muy malas, pero aún así me encuentro más cercano al ser humano que a la inocencia cándida de un animal silvestre, lo siento mucho. Siento que el orden del mundo va por ahí. ●

Tardes de soledad

Duración: 120 minutos.

En postproducción.

Versión Original: Castellana *Actores:* Andrés Roca Rey, Pablo Aguado.

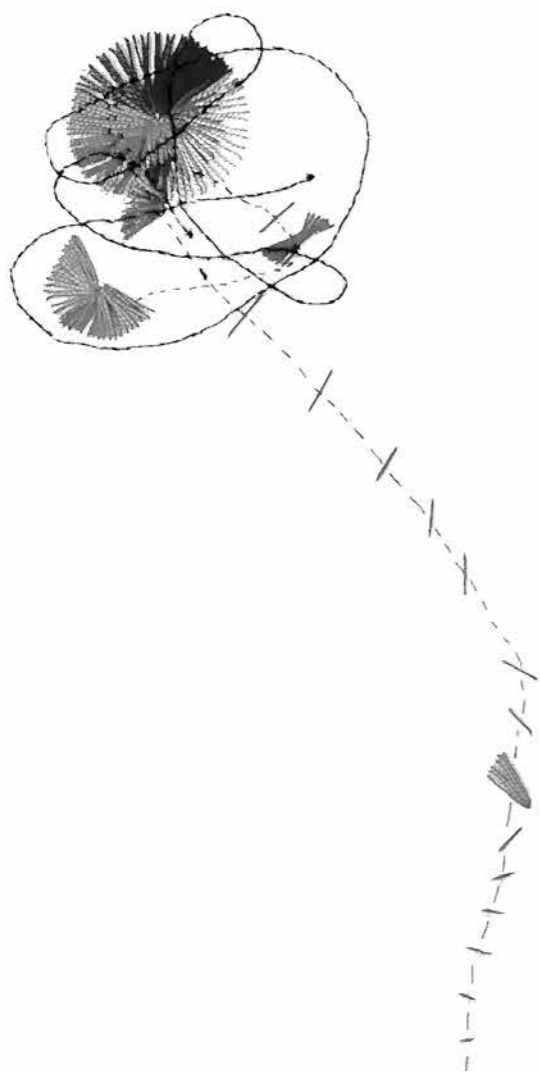
Productores Ejecutivos: Luís Ferrón, Montse Triola, Pierre-Olivier Bardet.

Director: Albert Serra.

Imagen: Artur Tort.

Director de Sonido: Jordi Ribas.

ROBERT RYAN / Torero, pintor, escritor.



Los dibujos de Marín

Del aguafuerte a la plumilla.

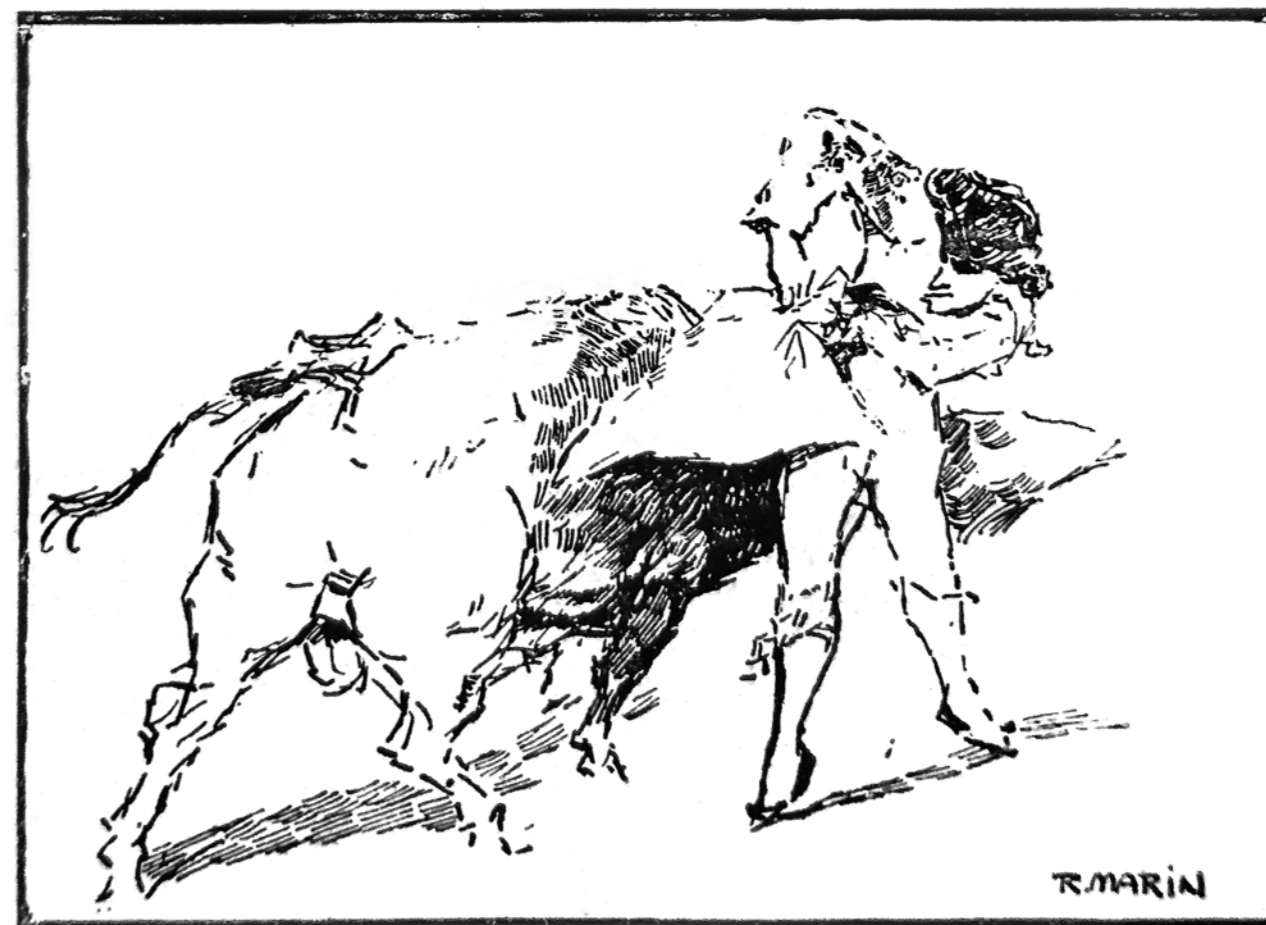
En las tauromaquias gráficas de los siglos XVIII y XIX, al torero lo delinea un arquetipo. De serie en serie las suertes se siguen, respetando el orden de los tercios, varas, banderillas, muerte, con la preponderancia absoluta de la primera; cada suerte con título genérico e imagen anónima, impersonal, salvo el trazo del dibujo y su firma.

Las estampas que ilustran la revista semanal *La Lidia*, impresa en Madrid durante los últimos diecinueve años del siglo XIX, en lo más selecto forman una tauromaquia extensa con encanto de época, dentro de un género decorativo hasta en el tono de la sangre. Si bien, al nacer el siglo XX el colorido desplegado en cromolitografía parecía anticuado ante la novedad de revistas taurinas ilustradas con fotografías. Poco tardó en imponerse estas, a pesar de un formato reducido y la pérdida de matices.

Sin la medida de las tauromaquias señeras, sino en la rotativa de la información taurina un espacio menor, complementario a la crónica escrita, con el advenimiento de la fotografía sobran los cromos y hasta el género del dibujo taurino. O así en principio parecía.

Razón tenían quienes opinaban que en las tauromaquias grabadas o litografiadas jamás se había logrado un diestro de la majestad de Lagartijo o del garbo de Fernando el Gallo como con su cámara el fotógrafo Laurent. O del aplomo de Antonio Fuentes como en las revistas ilustradas con fotograbados. Pese a que, en las gacetas taurinas del tiempo nuevo, a estas solía faltar, además de tamaño, calidad. Entre la falta de contraste, toros y toreros irreconocibles, de a pie y a caballo; entre visiones de suertes, de faenas perdidas en un ruedo descomunal ante tendidos cubiertos de un oscuro gris o el tono pálido de su vacío.

Con el advenimiento de la fotografía sobran los cromos y hasta el género del dibujo taurino. O así en principio parecía.



El Gallo. Natural.
Dibujo de Ricardo Marín.

Fue al destapar Rafael el Gallo el enigma de su toreo cuando se hizo notoria la deficiencia de la fotografía para ilustrar crónicas taurinas. Cuando el arte extraño y voluble del genial gitano, celebrado por públicos y críticos, confundía el encuadre de su imagen. La fotografía venía a revelar la verdad del toreo, afirmaban quienes creían conocerla, cuando esa era el misterio que traía Rafael, el secreto de su inventiva.

Enfocado por la cámara, la elegancia natural de Rafael el Gallo distinguió la imagen formal del torero, su retrato de estudio, y aún más su mirada ensimismada en un patio de cuadrillas, pese a que, ante el toro, lo irreal de su esencia solía evadir el objetivo. Entre las fotografías de su toreo, en pocas lograba retratar la máquina algo de la riqueza inconsistente de su arte; son estas pocas las que de él perduran, asombrosas, perfectas. Mas, día por día, los revisteros, para ilustrar sus reseñas se veían obligados a escoger entre las otras: fotografías de un Gallo arrugado, su muleta negra, pesada, su majestad oprimida bajo hombreras grises, el ademán torpe. Torpe, en un diestro toda armonía y solemne gracia.

Tampoco el Gallo de los desastres era monumental en fotografía.

Fue Ricardo Marín quien hizo que el arte de Rafael el Gallo se comprendiera en la gráfica de la lidia, con dibujos realizados del natural desde el tendido de la plaza. El de Marín no era el Gallo estático de las fotografías, sino en movimiento sobre aquel peligrosísimo terreno donde lo grotesco se revela sublime. La capa del Gallo, dibujada por Marín, vuela a favor de una extraña fantasía, sin violencia, en repliegues que no terminan en el espacio del dibujo; los momentos que esboza rara vez son rotundos, sino un conjunto de calidades inacabadas.

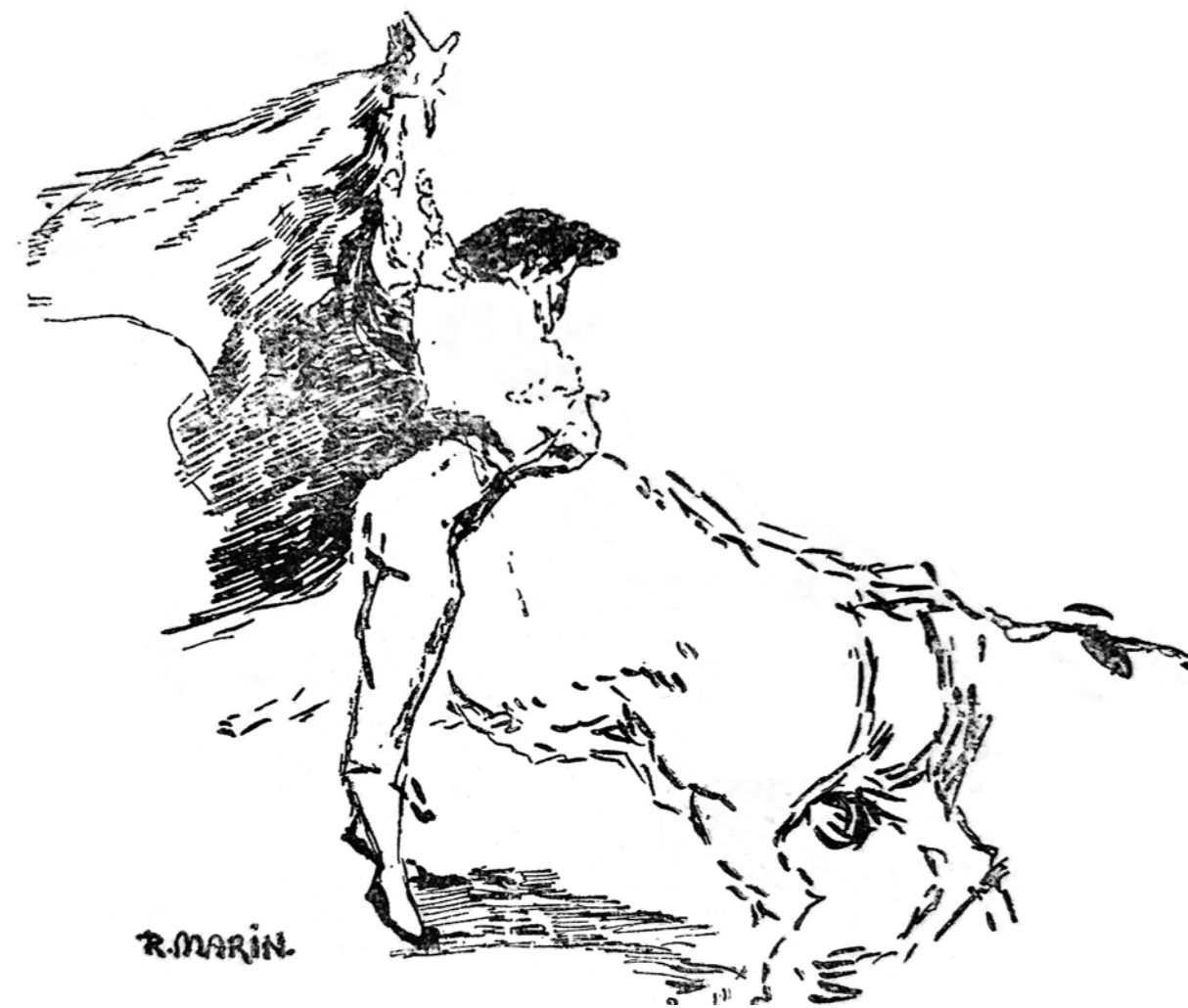
La tauromaquia de Juan Belmonte, en contraste con la del Gallo, era extraordinariamente fotogénica. Desde las primeras tardes, el arte belmontino, en fotografía, es innegable: luce bello y sólido. En aquella su época dramática, la verónica de Belmonte, su media verónica y pase natural, en fotografía son cargados de una seguridad, aplomo y maestría que existían, realmente, solo por instantes. Muy pronto retrató la cámara el arte de Belmonte en pleno, si bien, sin captar la emoción que en la plaza formaba su base excelsa.

Otra vez fue Ricardo Marín, plumilla en mano, quien supo revelar la esencia personal de una tauromaquia. Como no hubiera podido una cámara, Marín trazó en el toreo de Belmonte la física endebles de su sombra desgarrada, la humilde palidez de su primera luz maravillosa. En Marín, el arte de Belmonte jamás alcanza el grado verdadero de su profundidad, sino expresa, a través de una nerviosidad de línea, una terrible incógnita, lo tenue de la quietud de aquel joven trianero que, se decía, no sabía torear.

Si Belmonte, lance tras lance, revelaba algo desconocido, Ricardo Marín se apoyó en una similar intuición para sugerir ese misterio. Mientras lo tradicional de la estampa taurina era la calidad pulida de la imagen, Marín, al abrir su cuaderno, esbozaba el aura de la suerte. Lo inmaterial del trance, que en el toreo es el todo.

Belmonte. Media verónica.
Dibujo de Ricardo Marín.

Mientras lo tradicional de la estampa taurina era la calidad pulida de la imagen, Marín, al abrir su cuaderno, esbozaba el aura de la suerte. Lo inmaterial del trance, que en el toreo es el todo.



Belmonte. Molinete.
Dibujo de Ricardo Marín.

Belmonte. Verónica.
Dibujo de Ricardo Marín.



El Gallo. Larga.
Dibujo de Ricardo Marín.

El Gallo. El teléfono.
Dibujo de Ricardo Marín.



De la perspicacia torera de Ricardo Marín surgió la autenticidad de sus lidia-
dores, e hizo posible que trazara certeramente lo propio de cada uno. Si el
artista Ricardo Marín se explayó en las tauromaquias de Rafael el Gallo y de
Belmonte, la agudeza connatural a su plumilla ejerció en pleno con el menor
de los Gallo, su Joselito estilizado, escasísimo de líneas.

Una emoción que sacudía la plaza toda, hasta la fila de tendido en que sentaba, con su cuaderno, su plumilla testigo Ricardo Marín, cuyo mérito era el de comunicar con tinta no solo la impresión viva de la suerte, sino su matiz esencial.

Donde la fotografía es el documento histórico, la referencia absoluta, la pluma de Ricardo Marín representa lo transitorio del arte de torear. En sus dibujos más esquemáticos, más breves, la lidia no es, ni el toro ni el torero son; todo parece ser una huella dibujada en el aire, el esbozo fugaz de algo que hace un instante ha sido: en tales obras aun las líneas en tinta china parecen ser efímeras.

La imperfección del trazo, su calidad rota, transmite la excitación del dibujante ante lo nunca visto. Era el momento del encantamiento, de la inspiración creadora, cuando la capa y la plumilla jugaban a la misma, cuando un pase de muleta era, de pronto, sobre la arena como a la vez el papel, un dibujo adelantado a su tiempo: toreo avanzado, de una emoción sobrecogedora.

Una emoción que sacudía la plaza toda, hasta la fila de tendido en que sentaba, con su cuaderno, su plumilla testigo Ricardo Marín, cuyo mérito era el de comunicar con tinta no solo la impresión viva de la suerte, sino su matiz esencial.

Parecería extraño que un artista sensible a la sutileza del toreo naciente, el de los años diez del siglo XX, se hubiera forjado en lo taurino como dibujante



de lo más atroz, como Ricardo Marín, cuya plumilla primera empleó por tinta sangre negra rescatada de *La Tauromaquia de Goya*, aquella del caballo víctima a cuyo destrozó él documentó como nadie, hasta hartarse de su propia obra, la crueldad que tanto divulgó su firma: la visión de pencos desprotegidos, cogidos por el vientre, pies alzados del suelo, las piernas rígidas, como ya con muerte antes de desplomarse.

A aquel dibujante del picador caído vinieron a salvarlo, con su arte, Rafael el Gallo y Belmonte. Y a acompañarle en el tendido la generación de artistas venida a ilustrar la crónica taurina de la Edad de Oro como la de Plata: Carlos Ruano Llopis, Roberto Domingo, Andrés Martínez de León, Antonio Casero.

Pintor barcelonés afincado en Madrid, Ricardo Marín Llovet (1874–1955) por la llama de un nuevo genio retomó la plumilla en el exilio mexicano, para plasmar el toreo de Manolete.

CAPILLA ARDIENTE

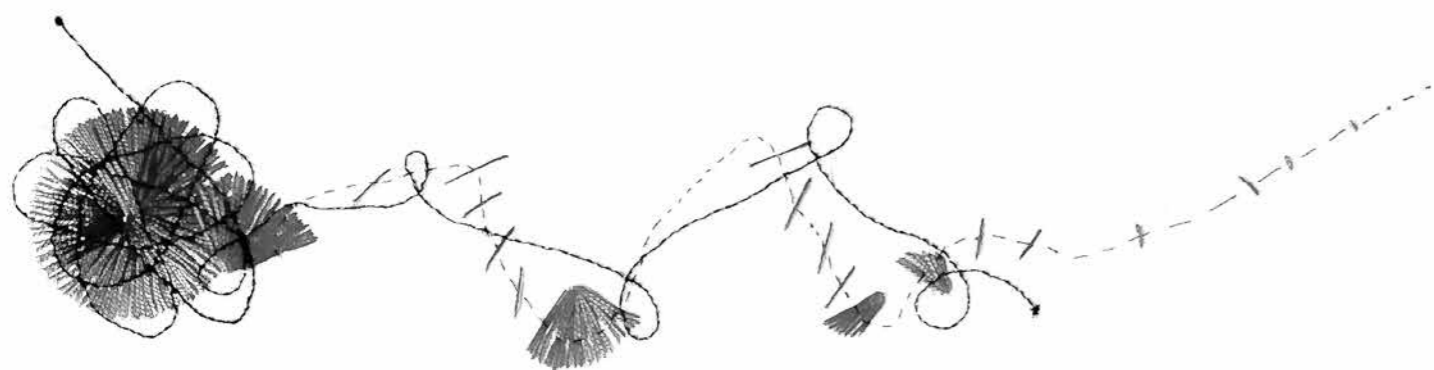
Cuando las muertes de Joselito el Gallo y de Manuel Granero, Ricardo Marín entró en la capilla ardiente. Con su cuaderno de dibujo abierto a un sentimiento que hacía temblarle las manos, logró apuntes cuya brevedad de línea transmite una conmoción del alma ajena a los monumentos elaborados, lo acabado del bronce o del mármol.

Donde la persona en sí es una obra interrumpida, la muerte no requiere grandes composiciones ni cuadros magistrales; ni requiere dimensión, ni peso ni color, ni figuras otras, ni un entorno; sobra la perspectiva; es suficiente un testimonio escueto como el de Marín, la tristeza misma del dibujo, como la raya débil con la que cierra los ojos de Joselito.

Los dibujos de Marín conmueven porque ni su Joselito ni su Granero muertos son toreros. Si lo fueran serían menos trágicos, como lo son las obras mayores que los recuerdan como tales.

Belmonte. Verónica.
Dibujo de Ricardo Marín.

Pág. izquierda:
El Gallo. Molinete invertido.
Dibujo de Ricardo Marín.



Western y toros

Esplendor y decadencia.

La película arranca ocupando la pantalla con todo el esplendor del formato *scope* y el sonido estereofónico: paisajes del campo andaluz, una manada de toros vigilada por el mayoral a caballo, puestas de sol con un horizonte infinito, a todo color. Un forastero cabalga al anochecer hasta un enorme cortijo en medio de las dehesas. Desmonta, se presenta escuetamente y ofrece sus servicios, no trae nada consigo, más allá del oficio (conoce el campo y los animales) y el desamor de una mujer. Si no se titulara *La gata* quizá creeríamos estar ante un clásico de la edad dorada del western.

En 1956, sin embargo, el oeste iba ya en suave caída, lo que no era óbice para el estreno de títulos como *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956), dirigida por John Ford. En cambio, el cine taurino vivía un momento dorado: *La gata* coincidió con dos grandes películas de Ladislao Vajda: *Mi tío Jacinto* y *Tarde de toros*, siendo la última un gran éxito de taquilla. *La gata* tuvo, además, un gran recorrido internacional bajo títulos tan sugerentes como *El vaquero and the girl* (en el ámbito anglosajón), *Macho y hembra* (en el hispano), o *Los amantes de Sevilla* (en Grecia).

Aún así, *La gata* no pasó de ser otro título de un género taurino que podía mirarse en el espejo del el western y cómo este iba gastando sus últimos cartuchos, aventurándose hacia el spaghetti-western que Sergio Leone iba a sacar de Almería en busca de un último aliento, crepuscular, al que le quedaba poco más de una década. De ese paralelismo surge el hilo de este artículo.

LA GATA (1956)

Siendo una película muy vital, se percibe en *La gata* una cierta sombra, de fin de época, a pesar del esfuerzo que hicieron sus autores por renovar el género. Eran una pareja que solo hace unos años ha empezado a ser reconocida en la cinematografía española¹: Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, productores y directores que, desde una perspectiva llamémosla comprometida (y desde fuera de Andalucía) se empeñaron en ofrecer una nueva mirada al cine taurino y al mundo rural, incluso a la música flamenca que suele acompañar a estas películas y que en *La gata* está muy cuidada.

Fue la primera producción española que se rodaba en Eastmancolor y en Cinemascope, lo que da idea de su importancia. Para ello hubo de traerse desde Hollywood una lente especial (de la que solo había 2 o 3 disponibles

‘La gata’ fue la primera producción española que se rodaba en Eastmancolor y en Cinemascope. Para ello hubo de traerse desde Hollywood una lente especial.

1. En marzo de 2023 la Filmoteca Española le ha dedicado un ciclo a Margarita Alexandre cuya hoja de sala, «Visceralmente libre», elaboró Sonia García López, quien mejor la ha estudiado. Antes, en 2004, la Asociación Española de Historiadores de Cine le había concedido su medalla de honor, y había sido homenajeada por la Filmoteca de Cataluña.



Aurora Bautista como María la Gata.

Diversos carteles de *La gata* (1956) y de su distribución internacional con otros títulos como *Macho y hembra*.

Pág. derecha:

Aurora Bautista se atrevió con la escena en que da de comer a varios toros de lidia de la ganadería Domecq.



Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, además de ser pareja, habían dirigido dos películas y producirían tanto las suyas como otras en España y, más tarde, en Cuba.

en el mundo) que, en un estuche con una caja de terciopelo, entregaron los técnicos de la Twentieth Century Fox al director de fotografía, Juan Mariné, un profesional que ya en esa época era los ojos de nuestra cinematografía –hoy, sus más de cien años de edad lo convierten en historia viva del cine español.

Los autores y promotores de *La gata* también son un caso especial: Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, además de ser pareja, habían dirigido dos películas y producirían tanto las suyas como otras en España y, más tarde, en Cuba, en lo que supone una aventura muy original y excéntrica, imposible de resumir aquí². Incluso su relación, separada ella de su primer marido, cuando no existía el divorcio en España, supone otra originalidad en una trayectoria (la de Margarita, primera mujer en la especialidad de dirección de la Escuela Oficial de Cine) que ha sido recientemente recuperada con un libro y un documental³.

Habían constituido Nervión Films, cuyas anteriores producciones fueron un documental sobre pintura con tintes religiosos (*Cristo*, 1954) y un thriller con trasfondo antifranquista (*La ciudad perdida*, 1955) basado en la novela homónima de Mercedes Formica, escritora y abogada de difícil clasificación por

2. A su llegada a Cuba Margarita Alexandre se implicaría en el ICAIC llegando producir películas como *Las doce sillas* (1962), *Cumbite* (1964) y *Muerte de un burócrata* (1966) tres títulos clave del cine cubano, las tres dirigidas por Tomás Gutiérrez Alea.

3. *Margarita Alexandre* (2017) escrito y dirigido por Fermín Aío, puede verse en el portal de cine FlixOle, como también *La gata* y *La ciudad perdida*.



Fotogramas de *La gata*.

su pertenencia a la Falange y su militancia feminista. Tras los choques que sufrieron para estrenar esa película decidieron poner en pie un proyecto más comercial, quizá excesivamente ambicioso para el tamaño de su productora, pero que iba a salir bien. *La gata* solo sería posible con la participación de Hispano Fox Film, multinacional que, a cambio de financiar la producción y quedarse los derechos de la película, impuso a la pareja protagonista: Aurora Bautista y Jorge Mistral.

Aurora Bautista era la estrella de *Agustina de Aragón* (1948) y *La leona de Castilla* (1959), y había coincidido con Jorge Mistral en *Pequeñeces* (1950), por lo que convertirla en María la Gata, una mujer independiente y moderna, muy alejada de los habituales perfiles femeninos en el cine español de entonces, fue un logro de Margarita Alexandre. El personaje que escribió César Fernández Ardavín acabó siendo una mujer dueña de su deseo, valiente, independiente y rebelde ante cualquier atisbo de autoridad masculina. La relación de María con su padre no refleja ningún machismo, él respeta la voluntad de su hija. Es llamativo que Aurora, que había encajado bien en papeles tan patrióticos pese a ser una actriz culta y proveniente de una familia republicana, encarnara con tanta soltura a dos mujeres poderosas en lucha

con el entorno y consigo mismas, tanto en *La gata* como años después en *La tía Tula* (1964).

«Quería borrar (...) el estereotipo del padre déspota del campo español. Procuré que no apareciera la idea del padre bruto sino, al contrario, el hombre de campo culto; un padre severo, pero no brutal. A don Manuel no le gusta lo que hace su hija, no está de acuerdo con ella, pero no le ves un gesto de violencia, ni una bofetada»⁴, recuerda Margarita Alexandre, que hubiera querido contar con Sara Montiel, pero disfrutó dirigiendo a Aurora Bautista, espléndida en esta película, como también lo está, en el papel del padre, José Nieto, quien en su juventud había intentado la carrera de matador.

La película también evita los tópicos andaluces: el gitanillo, el patio, las castañuelas... fue un empeño de los directores el alejarse de la españolada y reflejar algo más auténtico y, a ser posible, la Andalucía profunda. Se rodó casi íntegramente en la finca de Álvaro Domecq, entonces un joven de 30 y tantos, que puso todas sus reses a disposición de los productores, y es especialmente interesante la presencia de los toros de lidia a lo largo de toda la película. Quizá la escena más impactante sea aquella al inicio de la película en que María da de comer a unos toros bravos en el campo. Aurora

4. Entrevista con Margarita Alexandre incluida en *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*, Sonia García López. Ediciones Tecmerín, 2016.



Bautista demostró gran profesionalidad y valor al prescindir de protecciones o de quien la doblara.

En el extremo contrario, Jorge Mistral, galán del momento y actor de planta torera que había seducido al público como Romerita en *Currito de la Cruz* (1949) y protagonizando *Un caballero andaluz* (1952). Pero Mistral descubrió la vida nocturna de Sevilla, donde se alojaba todo el equipo, y no dejó de pasearse por la ciudad en un Cadillac blanco descapotable, inédito en España, en una juerga permanente, día y noche, durante todo el rodaje, pese a lo cual su presencia en la pantalla es excepcional.

Ambos viven una pasión complicada, entre las rigideces sociales, las miradas y envidias del campo, y las fechorías nocturnas de Juan (Jorge Mistral) que torea a escondidas el ganado de la casa. La secuencia de torero nocturno a la que asiste María y que sirve para acabar de enlazarles, quizá sea la más climática, en una película que anda algo falta de esa intensidad. Pudo la censura influir en ello pues son perceptibles cortes en las escenas de mayor sensualidad. En cambio, *La gata* retrata con delicadeza todas las tareas en torno al toro en el campo, con gran cariño en la luz y los encuadres, e incluso se asoma a la plaza para asistir al fracaso del joven Joselillo, que fantasea con ser torero por despecho, y muere como espontáneo en la Maestranza.

La sensación crepuscular –puede que no deliberada– de *La gata*, y su vocación de «película del oeste» me han hecho vincularla a dos westerns, ya también decadentes, que aun siendo producciones internacionales se rodaron en España pocos años después. Ambos se sirven también de la plaza como poderoso escenario con una carga dramática que va más allá de lo taurino, al proponer sendos duelos sobre la arena. Que el encuentro a vida o muerte sea entre dos seres humanos, pese a la aceptación mutua y los códigos del género (western) provoca una sensación especial, pues en ambos casos la mirada de los directores refuerza la importancia del momento y la consciencia que ambos contendientes gastan sobre sus destinos. También podría hacer reflexionar a quienes menosprecian el rito taurino o lo censuran por su violencia, pero esa sería ya otra historia.

SALARIO PARA MATAR (IL MERCENARIO, 1968)

Un espectáculo cómico de enanos toreros en una plaza de pueblo es el original arranque de una película singular, cuyo devenir, como el de tantos proyectos, está lleno de giros extraños. Un gran *flashback* permite al espectador asistir al destino de la revolución mejicana: seis meses después, el

Margarita Alexandre inició su carrera en el cine de forma accidental, como joven actriz casual, figurante y hasta protagonista en varias películas, sin que la interpretación le atrajera. En seguida se puso al otro lado de la cámara.

Tras producir y dirigir varias películas en España, la carrera de Margarita Alexandre continuó en Cuba, a donde le llevó el destino, llegando a ser una de las productoras más prolíficas de la revolución cubana.

Margarita Alexandre en un documental sobre su vida.

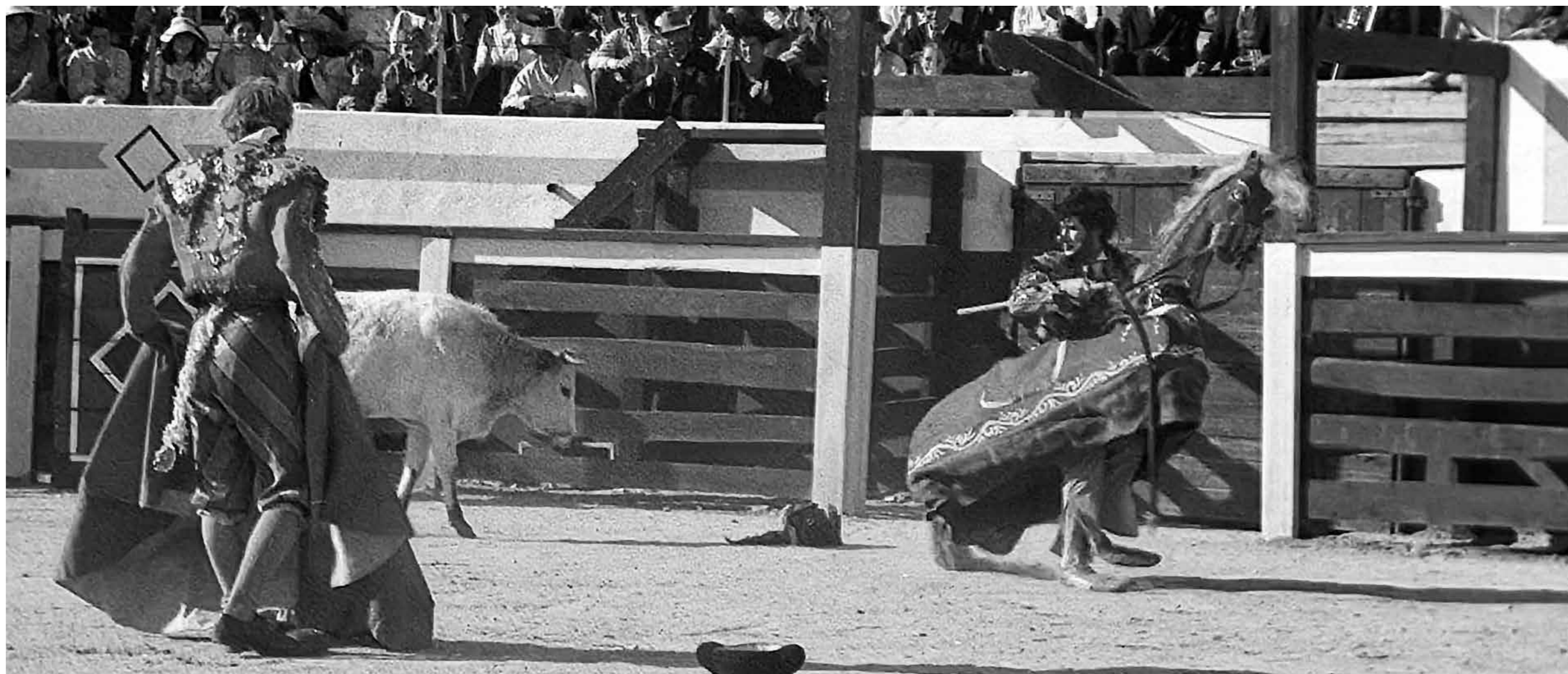


Fotos promocionales de *La gata* (1956):

1. Aurora Bautista a cargo de las tareas agrícolas de la finca.
2. Juan (Jorge Mistral) consigue soliviantar a todos en el cortijo.
3. María (Aurora Bautista) negocia con su padre (José Nieto).
4. A pesar de su rol en el cortijo, María es capaz de mantener una posición autónoma.



El espectáculo cómico-taurino en la secuencia inicial de *Salario para matar* (*El mercenario*) con Sergei Kowalski (Franco Nero) entre el público y Paco Román (Tony Musante) caracterizado de payaso en el ruedo.





Carteles de *Salario para matar* en su distribución internacional.

Pág. derecha:
Secuencia del duelo final entre Ricitos (Jack Palance), Paco Román (Tony Musante) y el mercenario polaco, Sergei Kowalski (Franco Nero)

protagonista ha abandonado toda lucha y tiene que dedicarse a hacer reír al público rural actuando de payaso en charlotadas taurinas. Pancho Román (Toni Musante) es ayudado por el mercenario al que se refiere el título: el astuto y pulcro capitán Kowalski (Franco Nero), capaz de dar sus servicios a los dos bandos en liza. Este papel iba a ser interpretado por James Coburn pero, al adjudicarse a Nero, hubo de convertir al capitán Kowalski en polaco para integrar su acento. Su rival es el despiadado Curly (Ricitos), un malvado gringo al que encarna Jack Palance ataviado con una peluca de rancio emperador romano. En el reparto también se dejan ver actores españoles –casi todos sin acreditar– como Álvaro de Luna, José Canalejas, Luis Riesgo, Julio Peña, Nilo Quesada o Ángel Álvarez, pues a fin de cuentas se rodó entre Madrid (Colmenar, Manzanares, la Pedriza y Nuevo Baztán) y Almería, con algunos planos en la Ciudad Encantada de Cuenca y Guadalajara. La plaza de toros es el viejo coso de Manzanares El Real. Puede que la rareza de *Salario para matar* provenga de la propuesta inicial: adaptar a Bertolt Brecht (*La excepción y la regla*) al western, idea que fue rechazada y derivó hacia un spaghetti western sobre la revolución mejicana. Al frente del guion estaban Giorgio Argolio y Franco Solinas, que se había estrenado con Roberto Rossellini y redondearía su prestigio firmando guiones para Joseph Losey (*El otro señor Klein*, 1976, *El asesinato de Trosky*, 1972), Costa-Gavras (*Estado de sitio*, 1972) y Gillo Pontecorvo (*La batalla de Argel*, 1966). Pontecorvo era el candidato inicial para dirigir *Il mercenario*, aunque al no sentirse cómodo con el género se bajó el proyecto. El productor Alberto Grimaldi, a quien el western le llevaría a producir después el mejor cine italiano e internacional (Fellini, Pasolini, Bertolucci, Scorsese) buscó entonces

a un experto y lo encontró en el director del mítico *Django* y tantos otros espaguetis: Sergio Corbucci.

La manada de caballos salvajes por las ramblas almerienses, el clásico robo al banco, la ametralladora con víctimas masivas, la fiesta popular mejicana con carrozas mezclada con pasos de semana santa, el cartel de «wanted»,

incluso un bombardeo aéreo... *Salario para matar* incluye todos los ingredientes en una producción más que notable. Todo envuelto en la música silbada que ya era característica de Ennio Morricone, dentro de una realización efectista y útil, muy propia del género. No es de extrañar que Corbucci sea referente de Quentin Tarantino y es fácil entrever cómo ese duelo en la plaza habría servido de inspiración al Álex de la Iglesia de *Balada triste de trompeta* (2010).

«Si yo no hubiera visto previamente ‘¡Torero!’, no habría podido hacer ‘La batalla de Argel’», parece que llegó a decir Gillo Pontecorvo tras ganar el Festival de Venecia en 1969.

Vale la pena mencionar que el rechazo de Pontecorvo por el western no le impidió saborear el cine taurino: una película en particular le había dejado impresionado, no cualquiera, claro. Se trata de *¡Torero!* (1956), dirigida por Carlos Velo, centrada en la figura de Luis Procuna y señalada por algunos como uno de los mejores documentales y quizá la mejor muestra de cine taurino. «Si yo no hubiera visto previamente *¡Torero!*, no habría podido hacer *La batalla de Argel*», parece que llegó a decir tras ganar el Festival de Venecia y obtener 3 nominaciones al Óscar en 1969⁵.

EL GRAN DUELO (A GUNFIGHT, 1970)

Financiada por los indios de la tribu Jicarilla Apache gracias a los incentivos fiscales con que, junto a los casinos, les compensaban tras haberles quitado sus espacios naturales, esta película está dirigida por Lamont Johnson, quien cuenta con una larga filmografía de telefilms, algo que se nota demasiado en *El gran duelo*: el tipo de realización, iluminación, ciertos fallos de cámara y el propio formato (ratio). Aunque hay encuadres interesantes, es mayormente plana y abusa de los primeros planos que tan recomendables eran en la televisión de los años 70.

El encuentro de dos pistoleros en decadencia: Will Tenneray (Kirk Douglas), refugiado en un pequeño pueblo perdido donde él hace exhibiciones de tiro con su pistola; y el forastero que nada más llegar es visto como el malo, Abe Cross (Johnny Cash casi vestido de sí mismo) que reconoce venir cansado de actuar en espectáculos de feria. En realidad, pese a haber sobrevivido a numerosas escaramuzas, duelos y empleos, son compañeros en la derrota que para ellos representa este lugar. Su mundo parece acabado.

La idea de organizar un duelo a muerte en la plaza de toros que gestiona el personaje que interpreta Raf Vallone, otra estrella venida a menos, en seguida cala en los dos como único ingreso posible para salir del impasse y establecerse lejos de allí, con otra vida. Es, en realidad, el «solo puede quedar uno» de *Los inmortales* (*Highlander*, 1986).

La tauromaquia está presente todo el tiempo en *A gunfight*, eso sí, en un segundo plano. El hijo de Tenneray, Bud (interpretado por Eric Douglas, hijo real de Kirk) se gana su paga distribuyendo carteles de las corridas. Casi a la hora de película aparece la única secuencia taurina: una supuesta corrida que más bien es una capea en la que se ponen banderillas a una vaquilla, eso sí, goyesca. Se dijo que la oficina de rodajes de Méjico rechazó los permisos para rodar en el país, al considerar que daba mala imagen del mismo.

5. Curiosamente, en otro giro de este hilo, Margarita Alexandre acabaría produciendo una película de Gillo Pontecorvo: *Operación Ogro* (1979), coproducción hispano-italiana sobre el atentado de 1973 al almirante Carrero Blanco.



Johnny Cash y Kirk Douglas como Abbey Cross y Will Tenneray en *El gran duelo* (*A gunfight*).

Dos miembros de sagas cinematográficas se estrenaban en esta película como actores: Keith Carradine, como el joven pistolero que desafía a los veteranos, y Eric Douglas, el hijo menor de Kirk, interpretando a su hijo en la ficción.



«La miseria de dos seres perdidos y casi prescindibles, excepto por su atractivo como espectáculo, en esa especie de limbo, de no-lugar que es el pueblo –y la plaza sería su puerta estelar.»

Hay otro miembro de una saga cinematográfica que se estrena en esta película: Keith Carradine en el papel del joven pistolero que aspira a desplazar y reemplazar a los dos viejos. Va a tener su escena para acabar tal como pide su papel: hecho carne de cañón. Y es curioso que *A gunfight* figure como su primer personaje cinematográfico porque ya había aparecido en otro western crepuscular y mucho más denso, *Los vividores*, (cuyo título original es *McCabe and Mrs. Miller*, 1971) una extraordinaria producción de Robert Altman. Tras ella, Carradine interpretó dos pequeños papeles en series de televisión que le abrirían una larga carrera: *Bonanza* (1972) y *Kung fu* (1973). Por contra, Eric Douglas, el hijo menor de Kirk (también en esta ficción) y oveja negra de la familia por su rebeldía y adicciones, duraría poco en el cine y en la vida, falleciendo de una sobredosis a los 46 años.

El duelo de *A gunfight* tiene un resultado inesperado y también una resolución visual sorprendente al permitirnos ver la fantasía de la viuda como una realidad alternativa. La miseria de dos seres perdidos y casi prescindibles, excepto por su atractivo como espectáculo, en esa especie de limbo, de no-lugar que es el pueblo –y la plaza sería su puerta estelar–, nada parece haber sucedido ni altera las monótonas vidas de quienes permanecen en medio de ninguna parte.

MUERTE EN LA PLAZA: DUELOS DE VAQUEROS

Estos dos westerns⁶ podrían compararse con otros títulos de ese momento tan interesante, entre dos décadas, que también retratan el cansancio de un género que ya no volvería a dar los 70 westerns que se estrenaban anualmente a mediados de los 1960, que pronto quedarían en 30 y aún muchos menos a finales de los 1970. Le deben mucho a Leone, cómo no, padre del spaghetti-western, cuya *trilogía del dólar*⁷ había culminado en un duelo mítico que también sucede en un círculo mágico: el cementerio de Sad Hill. No hacen falta barreras ni tendidos para percibir la potencia de ese espacio circular que rodea y aprisiona a los tres contendientes: un camposanto imaginario que ubicaron en plena provincia de Burgos pero que ha quedado grabado en la historia del cine y de millones de espectadores. Ese falso cementerio es ahora patrimonio cultural, un lugar protegido en un entorno que ha visto en el cine la oportunidad de sacar cabeza y atraer turismo, incluso vendiendo tumbas para inscribir quien quiera su nombre y reposar en el círculo mágico donde se decide la vida y la muerte.

En ese declive del género surgieron títulos extraordinarios por su revisionismo o por la capacidad de retratar el espíritu del momento: no solo *Los vividores*, ya citada, o *Grupo salvaje* (*The wild bunch*, 1969, dir: Sam Peckinpah) sino también *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969, dir: George Roy Hill), *La venganza de Ulzana* (*Ulzana's raid*, 1972, dir: Robert Aldrich), o *El día de los tramposos* (*There was a crooked man*, 1970, dir.: Joseph Mankiewicz). Y, desde luego, mi favorita entre todas ellas: *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, 1971).

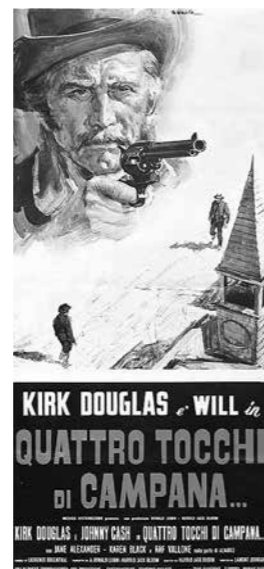
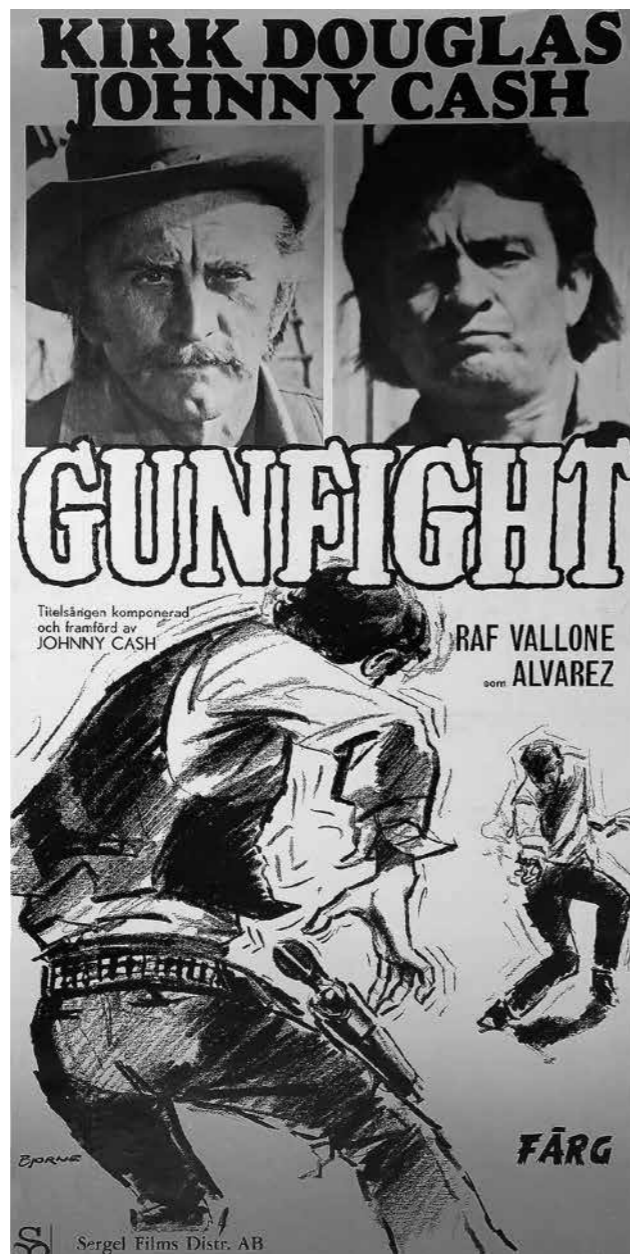
Jeremiah Johnson pudo haber sido otro buen western crepuscular en manos de Sam Peckinpah, quien inicialmente la iba a dirigir con Lee Marvin de protagonista y, cuando este falló, con Clint Eastwood en su lugar. Al no prosperar, John Milius (que había escrito el guion a partir de dos relatos de blancos que

6. *Salario para matar* está disponible en el portal FlixOle, *El gran duelo* lo está en Filmin.

7. Las tres películas con que Leone llevó el spaghetti-western a categoría de cine con mayúsculas fueron *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro di piu*, 1965) y *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), siendo en esta última la que culmina con el duelo en Sad Hill, que también ha motivado un reciente documental: *Desenterrando Sad Hill* (2017), dirigido por Guillermo de Oliveira.

Pág. izquierda:

Escena final del duelo en la plaza de toros en *El gran duelo* (*A gunfight*).



Carteles de la distribución internacional de *El gran duelo* (*A gunfight*) con algunos de los títulos que llegó a tener en distintos idiomas.

trataron con los indios crow y una novela), logró convencer a Robert Redford para interpretarla, y fue este quien se la propuso a Sidney Pollack, con quien ya había trabajado en *Propiedad condenada* (1966). El resultado es conocido y el propio Pollack se refiere a ella como «mi película muda», pues cuajó ese retrato extraordinario del hombre en choque con las fuerzas de la naturaleza: meteorología, animales e indígenas en sus territorios y rituales. También es conocido cómo el encuentro con aquella realidad impulsó a Redford a comprar tierras en Utah y proteger esa naturaleza salvaje. Curiosamente, una década después Redford y Pollack volverían a coincidir en *El jinete eléctrico* (1979), la historia crepuscular de un vaquero que acepta trabajar en espectáculos de rodeo cuando ya pocos aprecian la profundidad de ese arte en decadencia, y opta por robar un caballo para volver al mundo rural del que proviene y que está en trance de desaparecer⁸. Es una oportunidad excelente para reflexionar sobre la representación del mundo taurino, ancestral o simplemente rural en el cine actual, así como la capacidad de conectar con el público. Los espacios se abren y también la comprensión de ese relato que, como la propia tauromaquia, hoy tiene dificultades para ser entendida en una sociedad que, dejando de ser rural, ha abrazado todos los hábitos urbanos hasta no reconocer de dónde viene su fuerza.

8. A propósito de eso me vienen a la cabeza otros títulos tan mágicos como abiertos, que podrían incluirse por ser de ese mismo momento: el expresionista y punki western, *Dispara Billy, dispara* (*Dirty little Billy*, 1972) dirigido por Stan Dragoti; la brasileña *Antonio das Morte* (1969), de Glauber Rocha, que hace tribular a su protagonista por el sertao nordestino al encuentro con esas realidad, o *El topo* (1970) del chileno Alejandro Jodorowski, en una de cuyas escenas de dunas y desierto parece coincidir con el jinete de *Jeremiah Johnson*.

La gata

España-Francia, 1956.
Dirigida y producida por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla.
Guion: César Fernández Ardavin.
Música: Miguel Asins Arbó.
Fotografía: Juan Mariné.
Montaje: Mercedes Alonso.
Decorados: Enrique Alarcón.
Vestuario: Elvira Lucena y Moisés Sancha.
Maquillaje: Adela del Pino y Ricardo Vázquez.
Sonido: Hugo Donarelli.
Reparto: Aurora Bautista (María la gata), Jorge Mistral (Juan), José Nieto (Manuel), Nani Fernández (Carmen), José Guardiola (Pascual), Felipe Simón (Joselillo), José Sepúlveda (conocedor), Francisco Arenzana (jornalero), Santiago Rivero (sargento), Rafael Calvo Revilla.

Salario para matar

Il mercenario
España-Italia-EEUU, 1968.
Dirigida por Sergio Corbucci.
Argumento de: Franco Solinas y Giorgio Arlorio.
Guion: Luciano Vincenzoni, Sergio Spina, Adriano Bolzoni y Sergio Corbucci.
Productor: Alberto Grimaldi.
Música: Ennio Morricone y Bruno Nicolai.
Fotografía: Alejandro Ulloa.
Diseño de producción: Piero Filippone.
Dirección de arte: Luis Vázquez.
Decorados: Vázquez Hermanos.
Vestuario: Jürgen Henze.
Reparto: Franco Nero (Sergei Kowalski, el polaco), Tony Musante (Paco Román), Jack Palance (Ricitos), Franco Giacobini (Pepote), Eduardo Fajardo (Alfonso García), Álvaro de Luna (Ramón), Franco Ressel (Studs), Ralf Baldassarre (Mateo), Joe Kamel (Sebastián), Giovanna Ralli (Columba).

El gran duelo

A gunfight
EE.UU., 1971.
Dirigida por Lamont Johnson.
Guion: Harold Jack Bloom.
Productores: A. Ronald Lubin, Kirk Douglas y Harold Jack Bloom.
Música: Laurence Rosenthal.
Fotografía: David M. Walsh.
Montaje: Bill Mosheer.
Diseño de producción: Tambi Larsen.
Decorados: Darrell Silvera.
Reparto: Kirk Douglas (Will Tenneray), Johnny Cash (Abe Cross), Jane Alexander (Nora Tenneray), Karen Black (Jenny Simms), Raf Valone (Francisco Álvarez), Dana Elcar (Marv Green), Robert J. Wilke (sheriff Tom Cater), Keith Carradine (joven pistolero), Eric Douglas (Bud Tenneray), Paul Lambert (Ed Fleury).

Bordar la faena

Otra historia de distancias.

DISTANCIA

Del lat. *distantia*.

1. f. Espacio o intervalo de lugar o de tiempo que media entre dos cosas o sucesos.
2. f. Diferencia, semejanza notable entre unas cosas y otras.
3. f. Alejamiento, desvío, desafecto entre personas.
4. f. *Geom.* Longitud del segmento de recta comprendido entre dos puntos del espacio.
5. f. *Geom.* Longitud del segmento de recta comprendido entre un punto y el pie de la perpendicular trazada desde él a una recta o a un plano.

La distancia es un concepto ambiguo que solo en algunos casos se presenta con una objetividad mensurable, cuando hablamos de medir las distancias hablamos de preservar un espacio propio, acotado por un límite

invisible, variable y al que renunciamos al darnos por entero asumiendo un riesgo. Y qué es lidiar si no eso, el arte de manejar la querencia y la distancia.

El 21 de septiembre de 2008 José Tomás se despide de la temporada en la Monumental de Barcelona. Entra en la plaza vestido de esmeralda y oro al compás de un pasodoble que Vicente Amigo ha compuesto para él. José Tomás le devuelve el gesto brindándole la faena y la muerte de Idílico, el quinto toro de la tarde, 550 kilos, colorao y carifosco, de Núñez del Cuvillo. De aquella faena memorable de agitar pañuelo blanco, pueden leerse crónicas como esta:

La faena de muleta fue un coser y cantar. Por la mano derecha, a base de colocación, toques o ligeros enganches por fuera, el torero de Galapagar, en cite primero a la distancia, le encontró al toro el compás. No siempre las tandas, abundantes, fueron de ligazón rigurosa. A veces no soltaba José Tomás toro y el toreo de pases se convertía en circular en dos o tres tiempos. Dio lo mismo. Limpios los muletazos, pastueñas las embestidas, un paseo. De perfil o de frente.
(...)

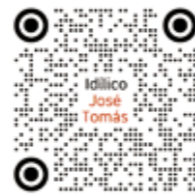
Empezó a abrirse hueco un coro de ¡Torero, torero! José Tomás no terminó de encontrar la manera con la mano zurda en una única y



rácana tanda sin ligazón ni gobierno y solo insistió a última hora en una tanda de toreo de frente muy irregular. Al volver a la diestra, se recompuso el mecanismo del toro. Pasó el tiempo, que parecía haberse dejado correr intencionadamente, sonó un aviso y la gente casi se come al presidente por mandarlo. Y entonces se extendió la idea del indulto como si fuera una consigna. ¡Indulto, indulto, indulto...!

La Voz de Galicia, 22 de septiembre de 2008

Bordar la faena es un intento de medir aquella suerte, de representar sobre papel las 10 tandas de aquella faena de muleta de José Tomás, grabada por un aficionado desde el tendido de La Monumental en 9 min 44 s el 21 de septiembre de 2008 (*ver vídeo en enlace*)



Atendiendo a la distancia geométrica *medir la faena* sería calcular los metros recorridos por José Tomás e Idílico sobre la arena.. Puede compararse con un hilo que conecta dos puntos en el espacio. Pero hay otra distancia que tiene que ver con la relación de proximidad y alejamiento durante la interacción, así como la postura y la presencia o ausencia de contacto físico, algo similar a la proxemia o eso que en términos taurinos Bombita llamó *templar*, y más tarde Belmonte, *Parar, templar y mandar*. Si lidiar es atender a la querencia del toro para liberarlo y llevarlo a tu terreno, algo así es mi tarea ahora, acercarme a algo ajeno sin perder la posición, acordar un código, las leyes del juego, construir la faena.

FAENA

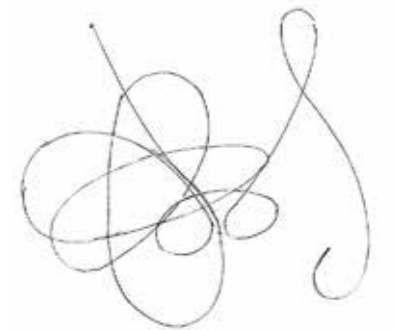
Del cat. ant. *faena*, hoy *feina* 'cosa que se ha de hacer'.

1. f. Trabajo corporal.
2. f. Trabajo mental.
3. f. **quehacer**. U. m. en pl.
4. f. Acción y efecto de **faenar** (ll matar reses).
5. f. Mala pasada.
6. f. Servicio que se hace a alguien.
7. f. *Taurom*. En el campo, cada una de las operaciones que se verifican con el toro.
8. f. *Taurom*. En la plaza, cada una de las operaciones que efectúa el diestro durante la lidia, y principalmente la brega con la muleta, preliminar de la estocada.

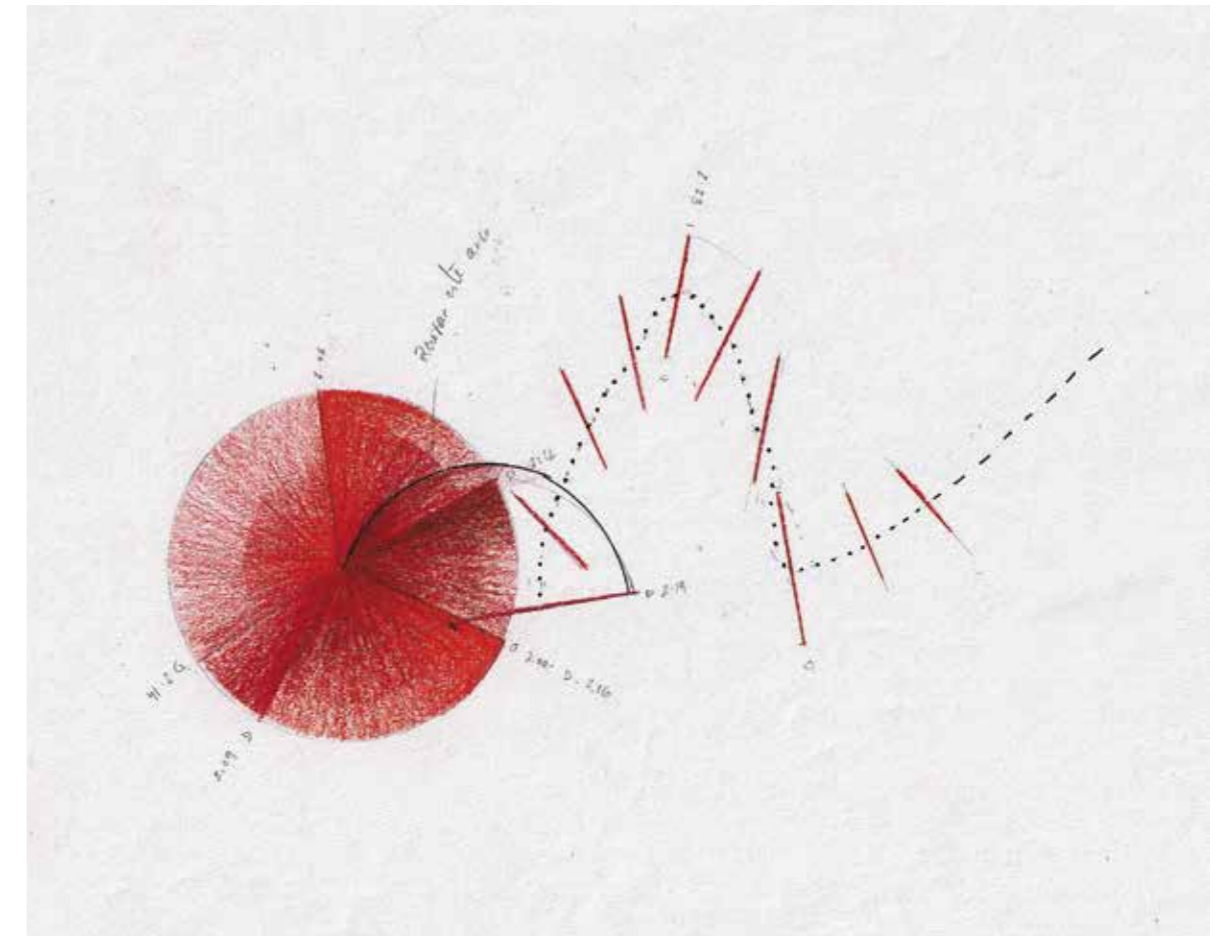
Comienza la primavera de 2022 y por fin asoma el hilo del que ir tirando para llevar a cabo este proyecto en el Museo Taurino de Córdoba. Visiono esa faena de José Tomás decenas de veces, cada desplazamiento, cada contacto, con el único objetivo de generar una pieza ajustada a una obsesión personal

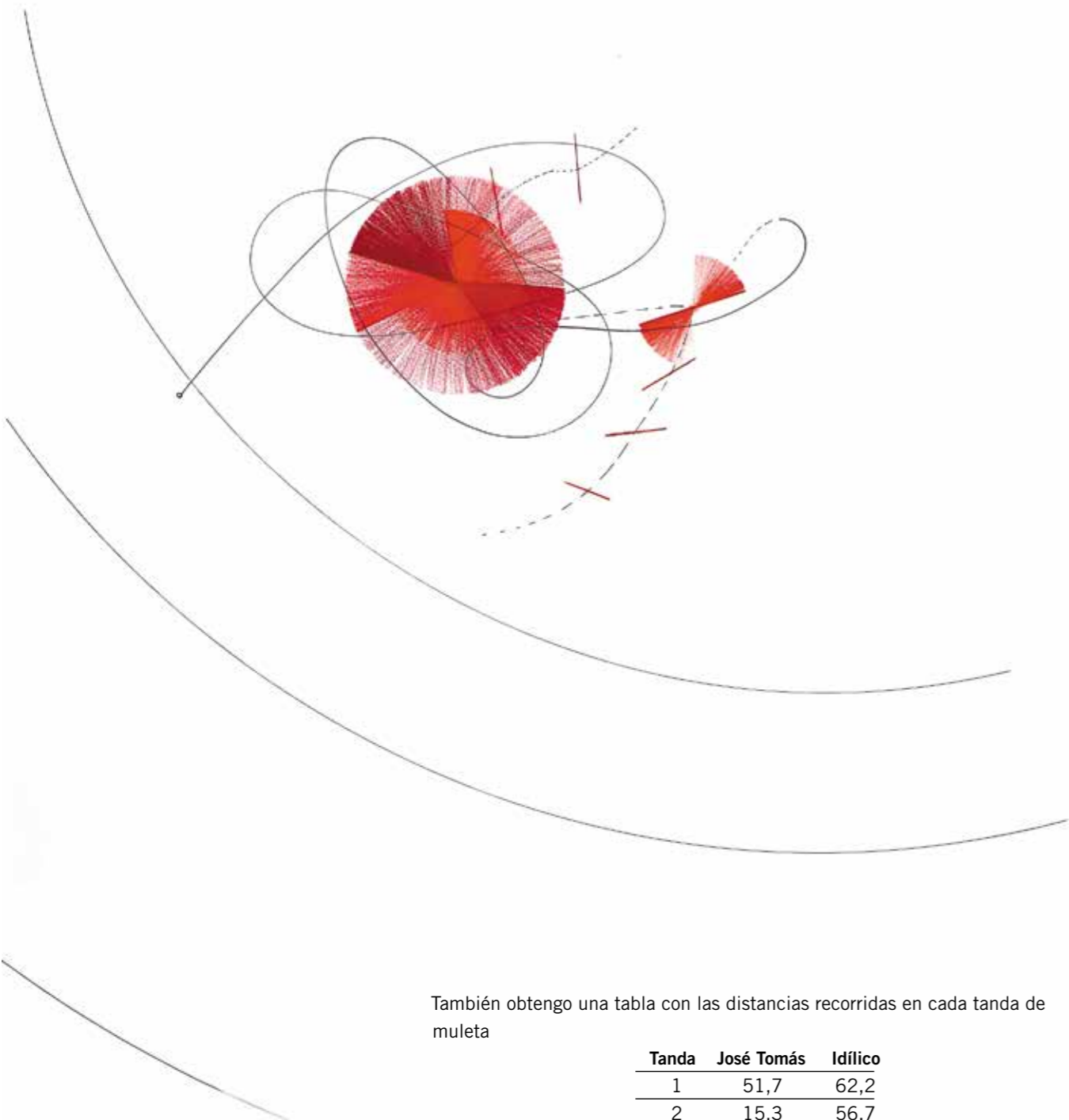
por la medida de las cosas. Como punto de partida acuerdo una serie de pautas objetivas para la representación gráfica de aquellas 10 tandas de muleta:

- a) El inicio de cada dibujo en el papel responderá a la colocación de torero y toro en cada tanda de muleta. El círculo perfecto de la arena, las circunferencias concéntricas que marcan los tres tercios del terreno (tablas o adentros, terrenos del tercio y medios o afueras)
- b) El punto donde José Tomás brinda a Idílico y la puerta de toriles, ambos perimetrales, serán referencias para trazar los recorridos.
- c) Los desplazamientos de José Tomás, largos o cortos, serán líneas discontinuas en negro.
- d) Los desplazamientos de Idílico se representarán con línea continua en negro de un único trazo.
- e) Los giros de José Tomás serán sectores circulares coloreados con lápiz rojo en trazos radiales, en el caso de pases en redondo se recurrirá a tonos rojos de más intensidad para giros superpuestos de igual centro.
- f) La apertura de pies en el giro modifica el radio de los arcos.
- g) En cálculo de la distancia recorrida por cada uno será en base a la medida del coso de La Monumental, un diámetro de 50 m.
- h) Anoto las secuencias temporales de cada fase de movimiento.
- i) Los materiales para la representación serán: grafito, lápices de colores Caran d'Ache y papel de algodón Saunders 300 grs de 760 x 560 mm.



Los primeros resultados gráficos del desplazamiento de José Tomás e Idílico son abstracciones geométricas como las que en esta página se muestran.





También obtengo una tabla con las distancias recorridas en cada tanda de muleta

Tanda	José Tomás	Idílico
1	51,7	62,2
2	15,3	56,7
3	12,17	50,8
4	14,7	68,8
5	35,9	82,9
6	25,3	42,2
7	44,9	61,1
8	17,6	53,3
9	32,9	59,21
10	115,8	618,41
TOTAL	366,27	618,41 m

Imagen de un dibujo final sobre papel.

Pág. derecha:

Imagen de sala del Museo Taurino de Córdoba preparada para la acción.

Inicio del bordado.

Imagen de carretes con distancias en hilo.

En esa serie de engaños y embestidas cada uno recorre un espacio, **366,27 metros** es la **#distanciaJoséTomás**, trazando curvas concéntricas en su mayoría naturales, molinetes, manoletinas... y algunas más abiertas o casi rectas entre cites y retiradas; **618,41 metros** es la **#distanciaIdílico**, la que recorre engañado en un pase tras otro hasta volver a los corrales después de haberse ganado el indulto.



Idílico 618 m.
José Tomás 366 m.

BORDAR

Quizá del germ. **brūzdan*, infl. por borde.

1. tr. Adornar con bordaduras una tela u otra materia.
2. tr. Reproducir con bordaduras una figura.
3. tr. Ejecutar algo con arte y primor.

En un espacio circular y acotado de 50 m de diámetro imagino una línea continua roja de 366,27 m con dos extremos: un brindis al comienzo y una ovación al final. Ahora es un ovillo de hilo rojo sobre un antiguo carrete de madera japonés, es la **#distanciaJoséTomás** y la tengo en mi mano. Pienso en otra línea que casi duplica esta longitud, es negra y traza repetidas veces algo parecido al símbolo de infinito (∞), es la **#distanciaIdílico**, tiene su inicio en un punto cercano a las tablas y el final en la puerta de chiqueros. Ahora es un ovillo de 618,41 m de hilo negro y está en mi mano.

La tía de Marina, bordadora de siempre, decía que un trabajo es fino cuando casi no se distingue la cara vista y la oculta. Algo así como trazar un dibujo para dos espectadores al mismo tiempo, situados uno frente a otro y en medio el plano simétrico del lienzo. Donde desaparece la aguja aparece en el otro lado. Donde un hilo se retuerce hasta agotarse, emerge recto y tenso en la cara opuesta. Repetir esta acción hasta bordar en 10 pañuelos las 10 tandas de muleta de aquella tarde del 21 de septiembre.

El terreno: la pared frontal de la sala de exposiciones del Museo Taurino.

Sobre la mesa: las agujas de bordar, la pieza de lino holandilla fragmentada en 10 cuadrados de 35 cm de lado, la distancias de toro y torero en dos carretes japoneses de madera en negro y rojo, el bastidor circular.

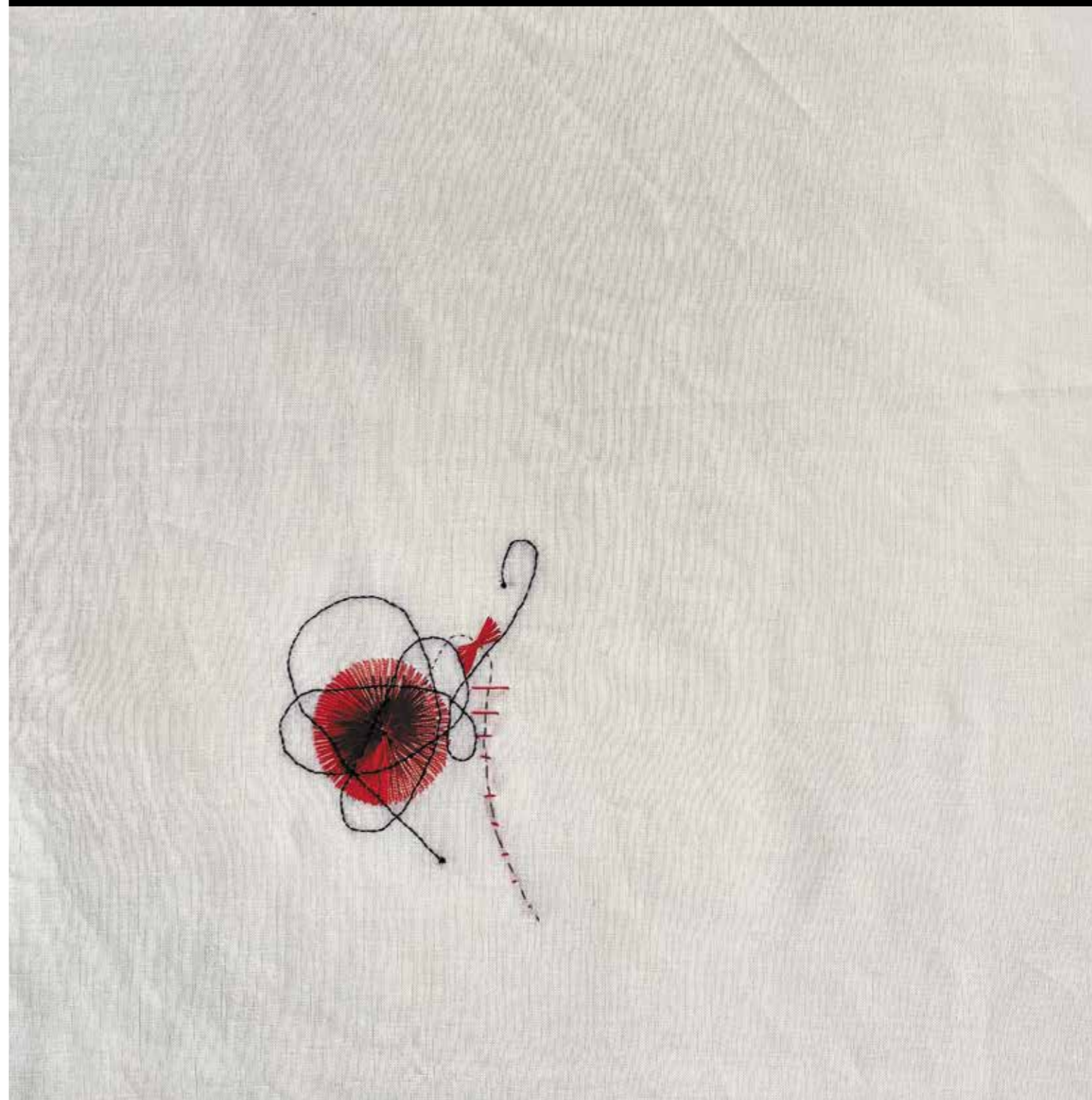




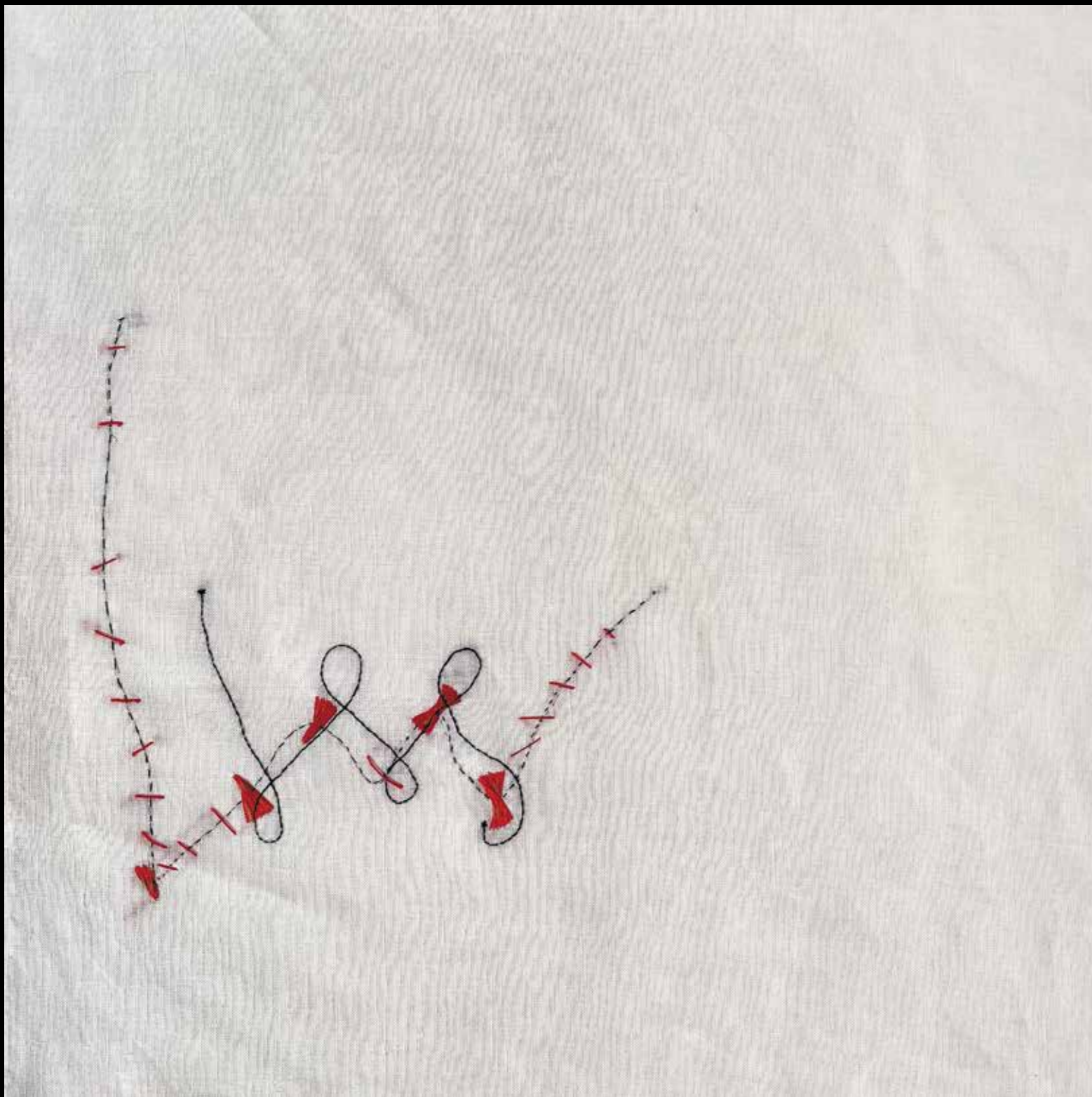
Bordando la última puntada en la sala del Museo Taurino.

Sin decidir aún las manos con oficio que harán el trabajo. Puesta a tirar del hilo empecé por los conventos. Torno, ventanuco o portero automático, extrañeza en los dos sentidos, voces sin cara,... bordar qué?, a la vista siempre una lista con precios de refinadas tentaciones de azúcar y almendra. Nadie que borde la faena para mí. Quizás en esa tienda de tejidos de toda la vida en la Plaza de la Compañía. Nada más entrar pienso que toda la vida ya no es esta vida. El tendero dispuesto a ayudar saca su listín de ese gran mostrador de madera. Recuerda un nombre, algunos teléfonos de 6 cifras a lápiz y el color del papel me transportan por un momento. Desliza el dedo índice hasta detenerse sobre uno, «esta señora murió, ahora lo hace su hija ya mayor, pero no es lo mismo». Ya nada es lo mismo, eso siempre ha sido así. Yo misma bordaré la faena para el público de la mano de Ariadna, 10 pañuelos de lino holandilla de 35 x 35 cm, uno por cada tanda de muleta, me sentaré en esa silla bastidor en mano, la suerte está echada.

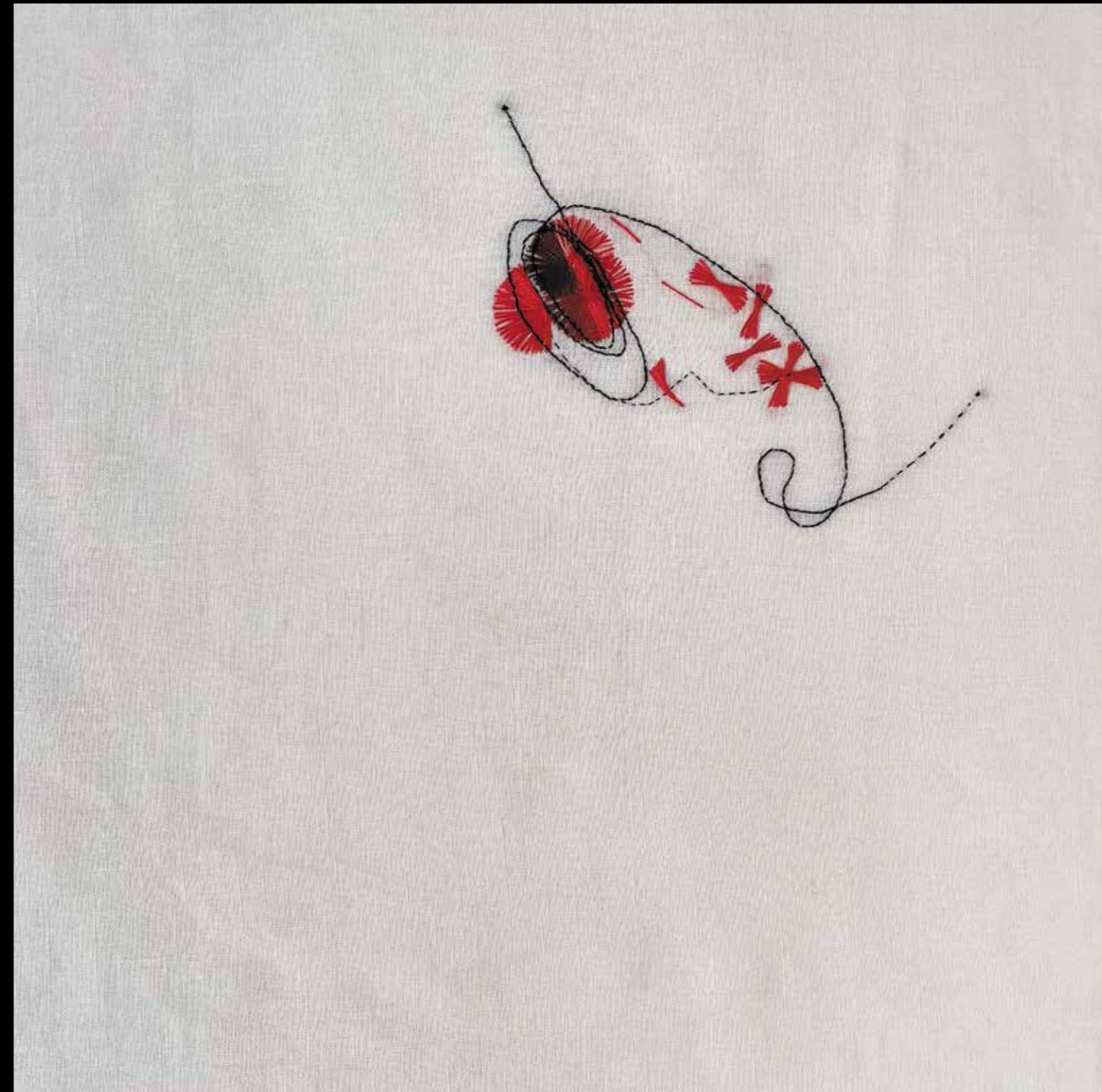
Bordar la faena no es otra que una ficción más sobre la distancia y la medida de las cosas. Esta acción la llevé a cabo del 22 de junio hasta el 18 de septiembre de 2022 en el Museo Taurino de Córdoba. ●



1ª tanda de muleta de José Tomás e Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé sobre lino holandilla.
34 x 34 cm



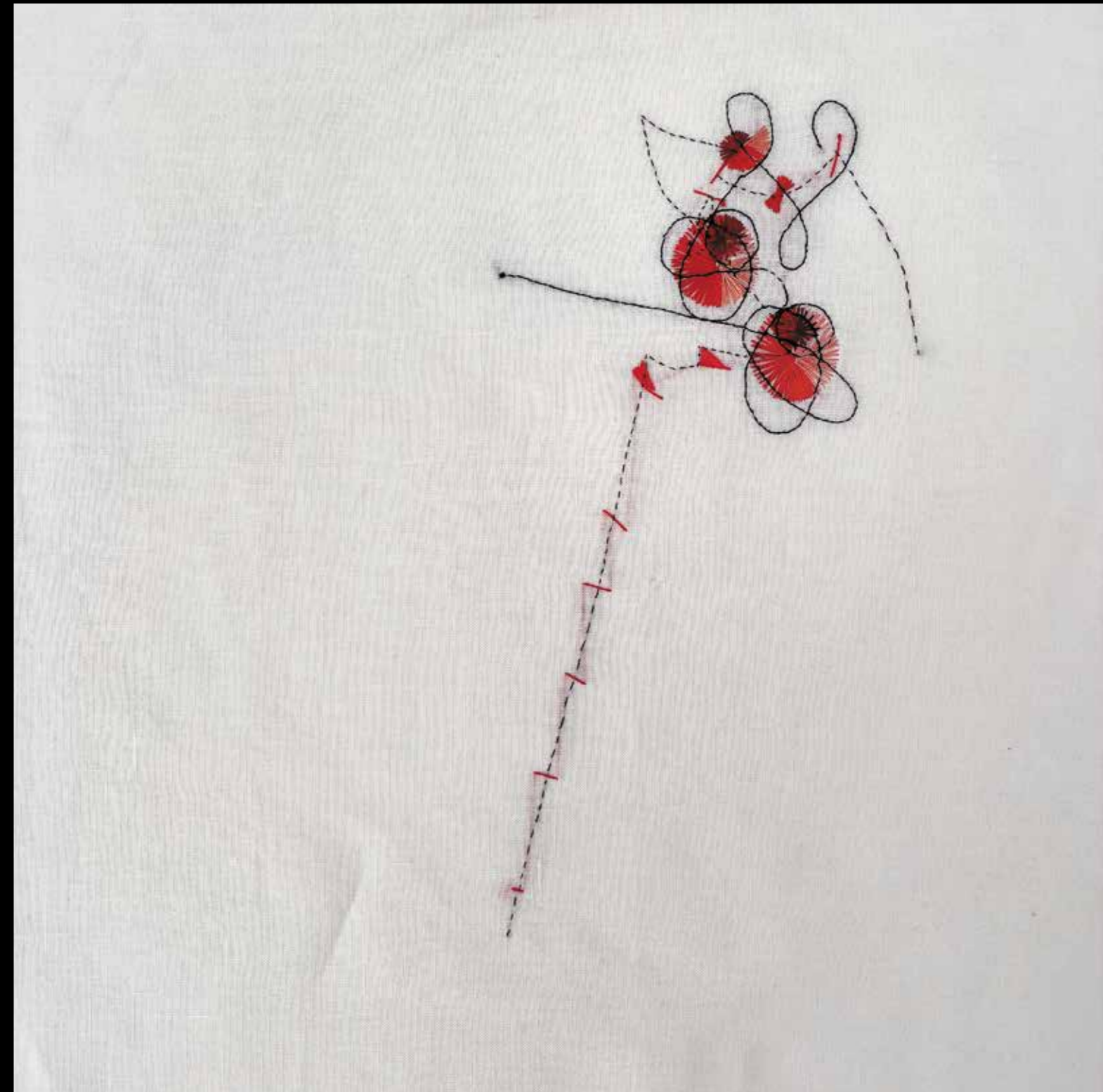
2ª tanda de muleta de José Tomás e
Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé
sobre lino holandilla.
34 x 34 cm



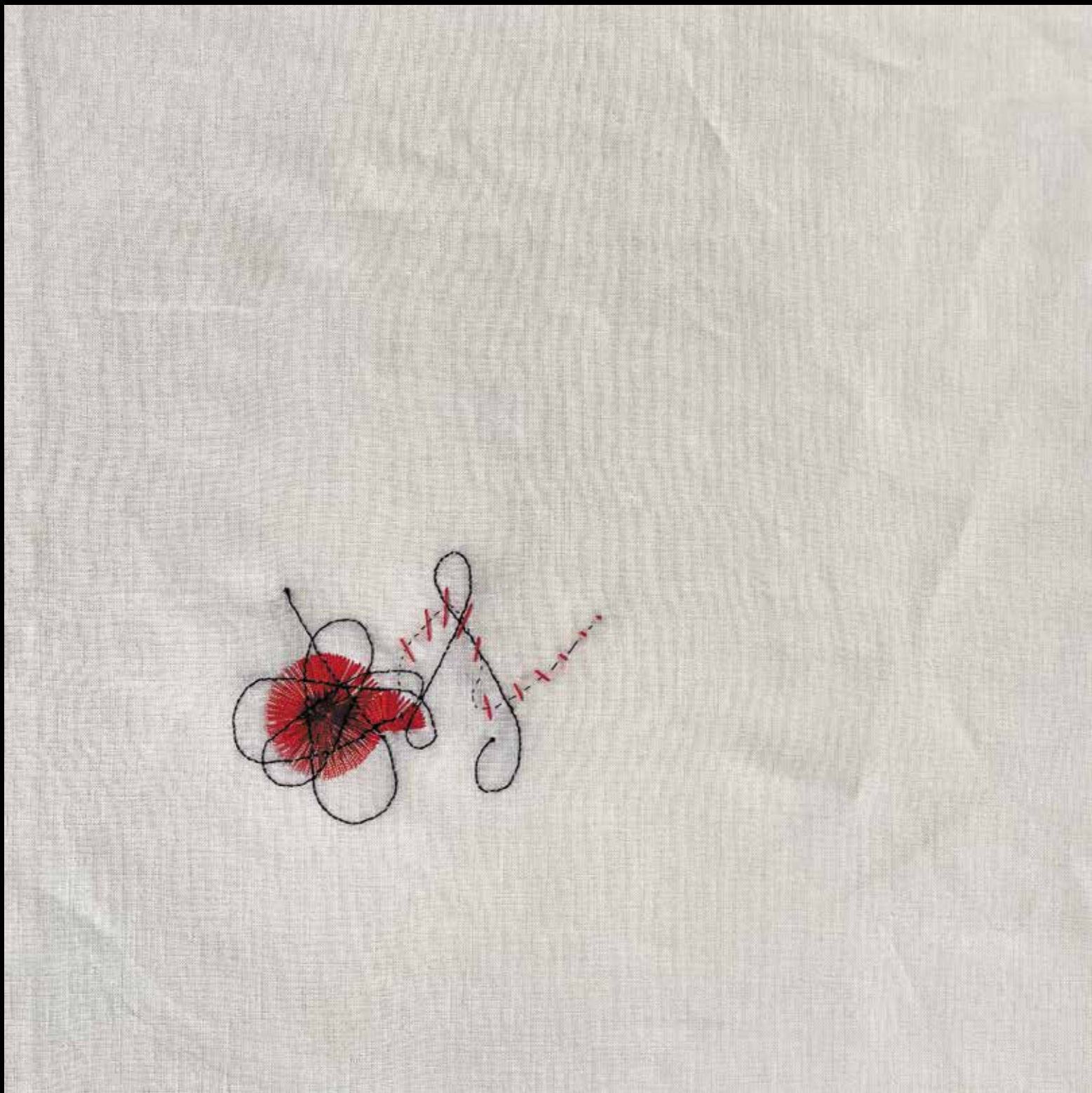
3ª tanda de muleta de José Tomás e
Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé
sobre lino holandilla.
34 x 34 cm



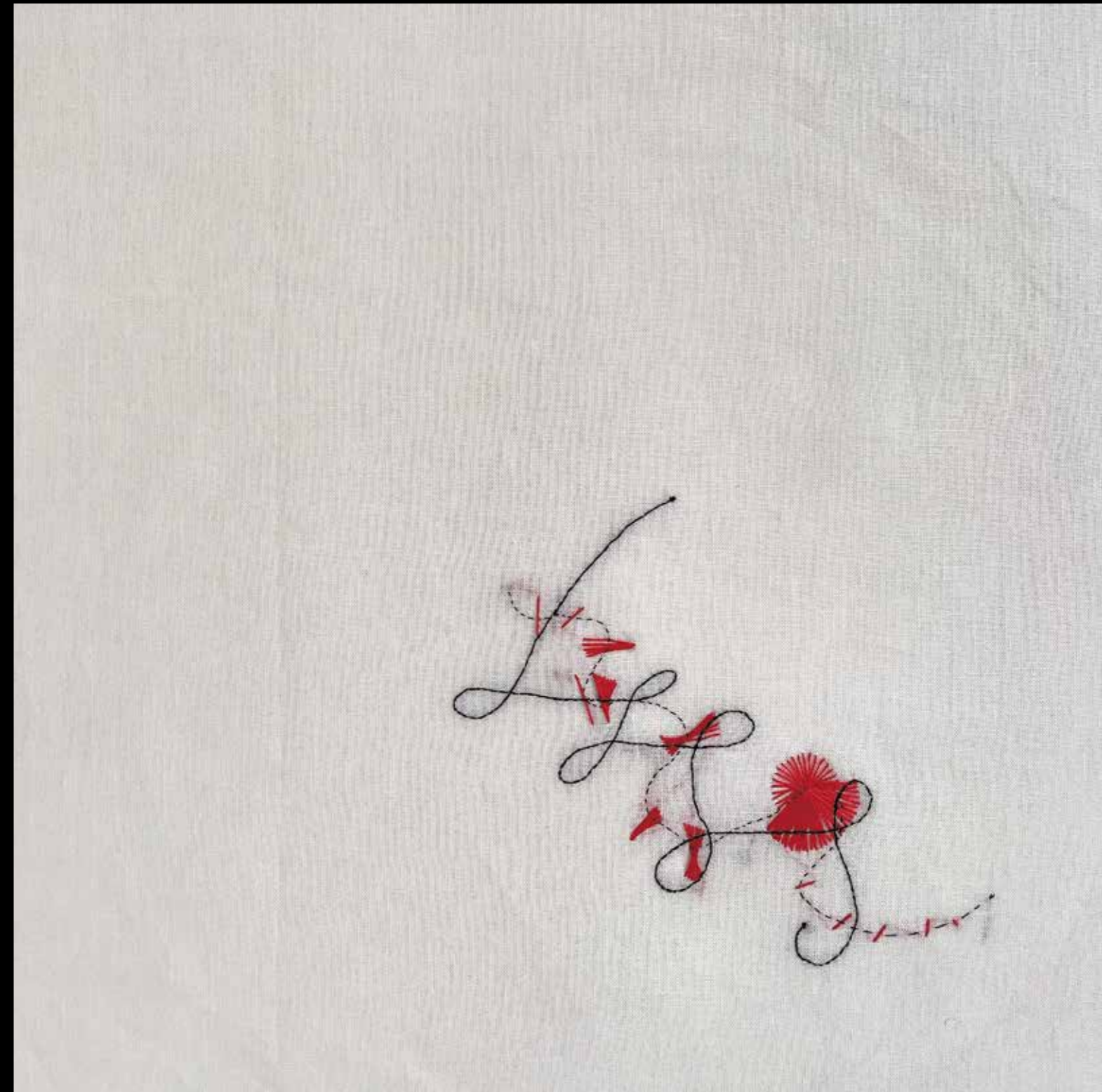
4ª tanda de muleta de José Tomás e
Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé
sobre lino holandilla.
34 x 34 cm



5ª tanda de muleta de José Tomás e
Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé
sobre lino holandilla.
34 x 34 cm



6ª tanda de muleta de José Tomás e
Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé
sobre lino holandilla.
34 x 34 cm



7ª tanda de muleta de José Tomás e
Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé
sobre lino holandilla.
34 x 34 cm



8ª tanda de muleta de José Tomás e
Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé
sobre lino holandilla.
34 x 34 cm

NIEVES GALIOT

(Córdoba, 1968)

Licenciada en Bellas Artes en Sevilla en 1993 con la especialidad de Grabado y Diseño. En 1995 instala un taller de grabado y estampación en Córdoba donde desarrolla las técnicas tradicionales y su relación con las tecnologías de manipulación y seriación de la imagen, en todo este tiempo su trabajo ha ido evolucionando hacia la intervención de objetos, el videoarte o la instalación, también desarrolla una actividad como docente e imparte talleres al hilo de su producción artística vinculada siempre a lo poético y conceptual.

En 2018 crea el colectivo NADIE, con Rafael Obrero, Juan Bolaños y Ángel Ramírez con quienes explora las identidades individuales y colectivas trabajando en las intersecciones desarrollando proyectos que pretenden generar una reflexión sobre el papel del arte usando su propio lenguaje.

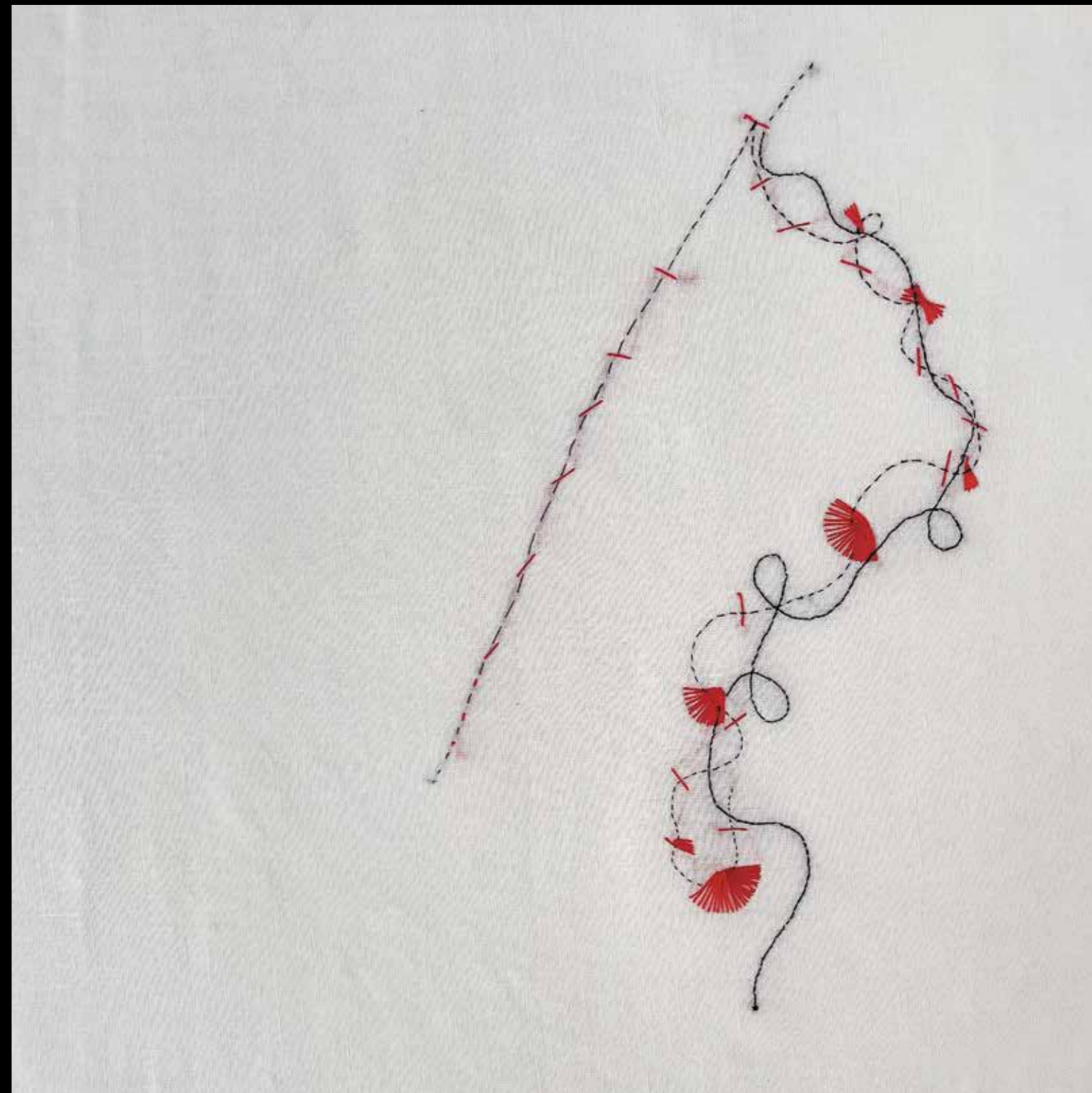
Su trabajo se ha podido ver en numerosas exposiciones colectivas e individuales en salas y galerías españolas y en otras ciudades como Edimburgo, La Habana, Philadelphia, etc..., en ferias y muestras como Salón Internacional de la Estampa Contemporánea ESTAMPA 1999, 2000, 2001, ARCO 2002 y 2018, Arte Santander 2008, Philagraphics 2010...

Menciones y premios:

V Premios nacionales de Grabado de Caja Madrid, V Premios Nacionales del Museo Nacional del Grabado Contemporáneo de Marbella, Premios Pilar Junco-sa y Sotheby's de la Fundación Joan Miró, Mención Honorífica de los Premios GENERACIÓN 2000 de Caja Madrid, Beca 2000 «Rafael Botí» de Investigación Plástica de la Excma. Diputación de Córdoba, VIII Premios Nacionales de Grabado del Museo del Grabado Español Contemporáneo...

Obras en colecciones públicas:

Excma. Diputación de Córdoba, Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca, Instituto de la Mujer e Instituto de la Juventud de la Junta de Andalucía, Centro de Arte seriado de Alcalá la Real, Consorcio Cultural Goya en Fuendetodos de la Diputación Provincial de Zaragoza, Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, Calcografía Nacional, Ayuntamiento de Ayamonte, Taller Experimental de Gráfica de La Habana.



8ª tanda de muleta de José Tomás e

Idílico.

Bordado de hilo de algodón perlé

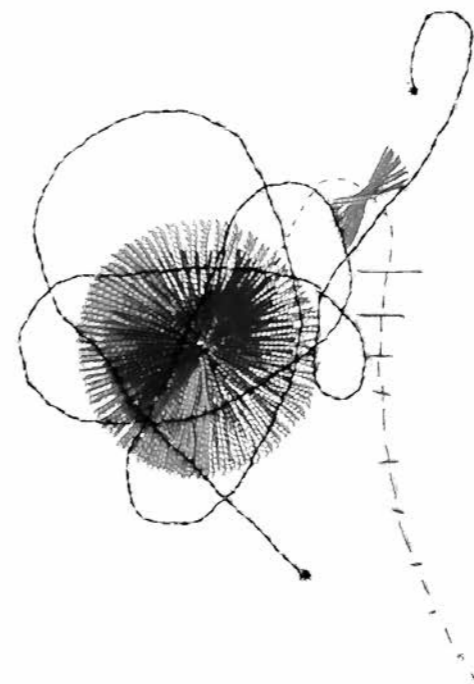
sobre lino holandilla.

34 x 34 cm



9ª tanda de muleta de José Tomás e Idílico.
Bordado de hilo de algodón perlé sobre lino holandilla.
34 x 34 cm

DAVID GONZÁLEZ ROMERO / Editor



Chicuelo ‘devant’ Manolete

Lo que uno pueda escribir sobre Chicuelo, en buena parte está dicho en este libro que reseñamos aquí, *Chicuelo. El arte de inventar*, y en otros libros.

Recuerdo, por tanto, los versos de un poeta que está entre mis predilectos, el médico alemán Gottfried Benn, que decían: «Todos tienen (tenemos) un cielo, un amor y una tumba, / y de eso no queremos ocuparnos, / ya ha sido hartamente discutido para nuestra civilización. / Sin embargo, es nueva la cuestión de la sintaxis...». Quizás lo que se pueda leer aquí haya sido hartamente discutido y lo único que difiera sea la sintaxis, pero eso a Benn le parecía «una nueva e importante cuestión».

Por otra parte, poder escribir en torno a Chicuelo es hacerlo sobre uno de «mis toreros misteriosos», aquellos que por diversas y extrañas razones me fascinan como toreros, y entre los que cuento a Cagancho, a Pepe Ortiz, a Félix Rodríguez, a Rafael Ortega, a Robert Ryan, a Paco Ojeda y, cómo no, a Manuel Jiménez Moreno, *Chicuelo*.

Chicuelo ha sido hasta ahora el «precursor» total del toreo que hoy conocemos... Eso tiene su significado exacto, es una categoría cultural. Va más allá de lo que realmente haya hecho el interfecto al que así se le trata, sea un *papafrita* o un revolucionario, un genio o un vivalavirgen. Vamos a intentar explicar una transición desde la categoría de precursor a la de inventor, como reza el título del libro que aquí se va a citar en más de una ocasión y que lo corrobora: *Chicuelo. El arte de inventar*, coordinado por Diego Carrasco. Contra lo que pueda parecer en su desarrollo, lo aquí escrito no quita ni un ápice de razón a tan estupendo título, por el que hay que felicitar a sus editores.

Este texto es el esqueleto de lo que fue leído en la presentación del libro *Chicuelo. El arte de inventar*, editado por la Real Maestranza de Caballería y la Universidad de Sevilla. El autor quiere agradecer muy especialmente la oportunidad de realizar esa presentación a Fátima Halcón, Alberto González Troyano y Víctor Vázquez.



Primer becerro que mata en la Venta el Lavadero.

Foto: Archivo familia Chicuelo.

Como, además de aficionado a los toros, soy editor y crítico literario, y hombre con múltiples intereses, aunque no sé en qué orden va cada cosa, me van a permitir ustedes que me agarre a la literatura para hacer esta glosa a un libro tan necesario.

En sus diarios, el gran escritor español Max Aub, aquel que escribió con tanto acierto que en España los antitaurinos escribían contra los toros porque en el fondo a ellos también les gustaban los toros, dejó anotado algo muy sugerente sobre la figura del «precursor», aunque lo hizo en el terreno de la literatura. Quédense bien con estas palabras, que nos servirán de eje para todo lo que vamos a decir.

Dijo Max Aub que el precursor

«para serlo de veras, tiene que pasar desapercibido. Si no, ya viene a inventor. El precursor es pasto de eruditos y profesores, cebo de rastreadores. Su verdadero empleo es el destiempo [...] Es Ros de Olano o Silverio Lanza, digamos por españoles del siglo XIX [...] Pasma y pasto de eruditos, el precursor tiene buena reputación post-mortem, pero sus libros siguen sin venderse [...] Y, naturalmente, cuando quiere serlo, –cuando ejerce de precursor, entiéndase– entonces es acusado de echar a broma cosas tan serias como el arte moderno.»

Pues bien, vayamos por partes.

Un torero desapercibido, un torero pasmo y pasto de eruditos, cebo de rastreadores, un torero cuyo empleo es el destiempo, con buena reputación post-mortem, cuyo toreo no vende y que cuando ejerce queda como un bromista del toreo... ¡Ese es Chicuelo!

Es evidente que la posteridad de Chicuelo sigue desapercibida. El gran Pepe Alameda llamaba de forma machacona a este episodio «el escalón olvidado». En sus páginas de 1961 sobre la arquitectura del toreo moderno se nota que Alameda está molesto y argumenta genialmente por qué «la historia está mal escrita» y por qué Chicuelo era pasmo de eruditos, eruditos que no sabían

que hacer con él y lo echaban a la papelera «envuelto en una chicuelina». Pero cuando leemos crónicas de su tiempo y leemos literatura posterior, por ejemplo la de Cañabate o la del propio Alameda, todo vuelve a su sitio y seguimos sin saber qué pasó realmente. Y hoy, 60 años después de algunas palabras ya citadas, y de otras que se citarán aquí, seguimos sin saber cómo es posible el caso Chicuelo.

Contra lo que pudiera parecer, fueron muy pocos los que no cayeron en la profundidad del cambio en la tauromaquia que estaba suponiendo Chicuelo. El gran Pepe Alameda, que fue quien picó mi curiosidad sobre este torero, ya en Méjico, y ya en 1961, escribió palabras que no admitían matices. Y seguramente su fuente fue la de aquellos cronistas mejicanos –y cuánto vamos a agradecer el artículo de Eduardo Gómez Ibarra en el citado libro–, esos cronistas mejicanos que en el mismo momento de las faenas de Chicuelo a Dentista, Lapicero, Andador, Mezcalero, Pintor... ya hablaban de una esencia distinta, un nuevo ritmo. El crítico Verduguillo decía en octubre de 1925: «como toreó ayer Chicuelo no habíamos visto torear nunca». El cronista Alfonso de Icaza, del *Semanario Eco Taurino*, que firmaba sus columnas con el seudónimo *Ojo*, en su columna del 27 de octubre de ese año, señaló: «no contamos los pases, pero hubo momentos en que el diestro giraba lentamente, mientras el toro, embebido en la mágica muletilla, describía círculos y más círculos alrededor de la agigantada figura del coloso sevillano». Alameda llegó a hablar de «nueva ola», de una *new wave* como la del pop anglosajón, que aunaban a Beatles y Rolling Stones con los nuevos tiempos, como Chicuelo y otros aunaron a José y Juan, a Saltillo y San Mateo, para que saliera algo muy nuevo.

Todos conocen a José, a Juan, a Saltillo, pero no tanto a San Mateo, una ganadería que tuvo mucho que decir en la aparición de este toro nuevo que hizo posible el toreo moderno. Y sería don Antonio Llaguno el que, en su fogón de alquimista logra el toro que hace posible «lo chicuelino» –aquello que decía Cañabate que era por lo que había que recordar a Manuel Jiménez, y no por ese lance tan abusado hoy en día–. Lo chicuelino, un arte de cadencia que Manuel Jiménez solo puede hacer aflorar una vez desarrollada una estrategia con el toro moderno, en este caso el de San Mateo, de forma que ya «Los nombres de *Chicuelo* y San Mateo irán desde hoy unidos en la historia de nuestra fiesta, complementándose el uno al otro».

Es Llaguno el que, usando un término de la Conquista, produce el *aplata-namiento* de la fiereza acostumbrada del toro español que conocemos hasta los años duros de la República; una lenta cocción de Saltillo que venía de principios de siglo XX y que comienza la identidad del toro mexicano, y por qué no, la tendencia del toro moderno... Y no tomen la acepción de aplanarse por lo relacionado con la indolencia o la inactividad del nativo americano, toménlo como el americanismo que es y que tiene una acepción clara en el Diccionario conjunto de las Academias españolas, la que refiere a «persona extranjera, que ha adoptado las costumbres del país», es decir, la de acriollarse.

De hecho, hubo cronistas de allende que echaban en cara a los altaneros cronistas españoles que solo se fijaran en las debilidades e irregularidades del torero sevillano que arrebatava en Méjico con esos toros hasta hacerse el gran consentido de la afición. Y hablamos de los años 25 a 27, cuando Corchaíto no era sino un eral. ¿No sería que la faena madrileña a Corchaíto

«No contamos los pases, pero hubo momentos en que el diestro giraba lentamente, mientras el toro, embebido en la mágica muletilla, describía círculos y más círculos alrededor de la agigantada figura del coloso sevillano».



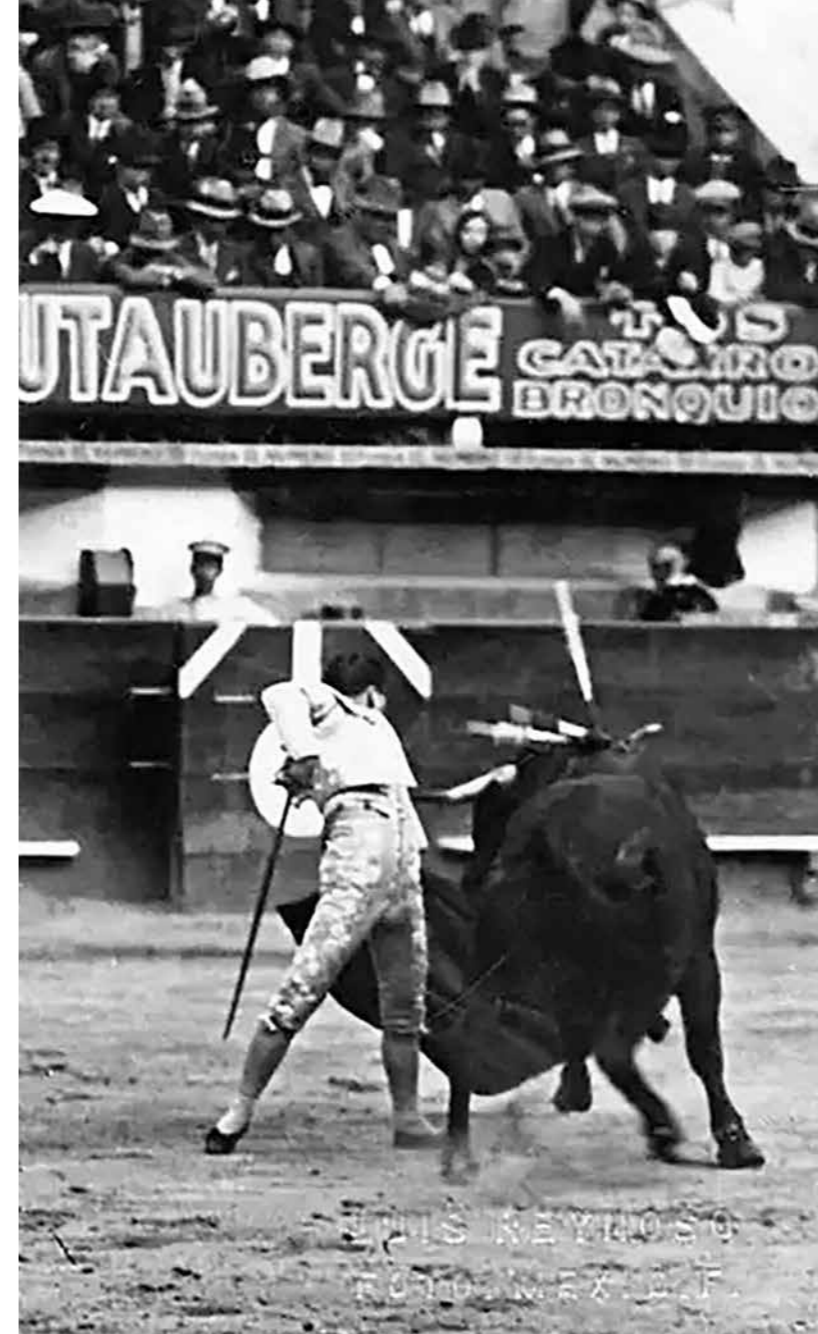
Chicuelo inmortaliza al toro Dentista en la Plaza Monumental de México (1925).

Foto: Archivo familia Chicuelo.

no fue tal revolución sino la culminación y confirmación ante una crítica desfasada que, mientras el público aplaudía, siguió bastante pasmada: fue una rendición ante semejante prodigio de la obtusa sanción de la metrópoli? Ya en 1925, el 12 de julio en Barcelona, había hecho Chicuelo la que consideró una de sus mejores faenas, también a un Graciliano, pero parece que nadie se enteró. Busquen las pocas crónicas que hay, yo lo he hecho, y comparen lo sucinto y grave de ellas, administrativas hasta lo chocante, frente al entusiasmo de las mismas que cosechaba nuestros torero, con el mismo toreo y por las mismas fechas, en México.

Sin duda, más pronunciada que en España fue la lista de los toros que Chicuelo despachó en México haciendo profusión de ese nuevo arte lleno de ritmo, ligazón y esencias. A lo mejor no fue «el destiempo» sino «el no-lugar» el que hizo que no se anotara bien para la Historia lo que Manuel Jiménez venía haciendo. Más peliagudo sería decir que fue el destiempo del precursor, como el destiempo que se produce en todo arte de ida y vuelta. Algo saben los flamencos de eso, como mi querido José Luis Ortiz Nuevo, cuando descubrió que la caverna flamenca de la baja Andalucía andaba por igual en La Habana o en los fandangos de Veracruz, y que el flamenco de ida y vuelta no eran las chicuelinas del flamenco sino el sustrato de mucho de lo que después dimos en llamar flamenco. Seguramente con Chicuelo se produce una de las grandes idas y vueltas que transforman el toreo, pero como venimos diciendo, las idas y vueltas, como los traqueteos de un tren tras una comilona, producen indigestión y fatiga, son mal pasto para eruditos.

En Chicuelo tomó carta de naturaleza lo que tras Belmonte había sido una deformación por necesidad, una revolución genial llevada por la acomodación de un determinado cuerpo a una destreza... Como dice genialmente Alameda: «Belmonte encontró un problema, Chicuelo encontró la solución». Chicuelo es, por tanto, el creador del dibujo, el ritmo y la armonía de la tanda y



Chicuelo toreando al natural en la Plaza Monumental de México.

Foto: Archivo familia Chicuelo.

Pero, y entonces, ¿qué hacemos con Manolete? Luján y otros ya habían aclarado que el genio de Córdoba tenía a Chicuelo en el retrovisor.

de las faenas, una armonía basada en hacerle el juego a la tendencia curvada de cada pase suelto que ofrecía el toro más humillador.

Fue el introductor de una palabra que me encanta aplicada al toreo, la *cadencia*, que proveniente del latín, *cadentia*, y se utilizaba en retórica para señalar las palabras que terminaban del mismo modo. Aunque no debemos confundirlo con una rima y una métrica severas. Como bien dice Paco Aguado en diversas ocasiones, y especialmente en su prodigioso libro *Por qué Morante (Antes y ahora)*, en Chicuelo encontramos por primera vez un discurso fundacional y unos ritmos interiores que cada cual deberá explotar a su manera en adelante, pero de los que ya nadie pueden prescindir.

Pero, y entonces, ¿qué hacemos con Manolete? Luján y otros ya habían aclarado que el genio de Córdoba tenía a Chicuelo en el retrovisor. Pero Manolete había nacido para ser el héroe revolucionario, el caudillo de



Chicuelo en otra faena en la Plaza Monumental de México.
Foto: Archivo familia Chicuelo.

una emancipación, aquella figura hecha para perdurar en estatua, con la fisonomía y la estrella de un primer bailarín, sería el héroe que de nuevo llenaría el tendido de patetismo, como ya hiciera Belmonte con su particular revolución. Pero el agitador, la mente que acomodó el toreo a un ritmo, a una ensambladura casi inexplicable, al concepto fundamental de ligazón, ese fue Chicuelo. Si Manolete, en palabras del gran Nestor Luján, fue el que «realiza

la unidad óptica del espectáculo» en el mundo del toreo, cual Nijinsky, yo diría que Manuel Jiménez *Chicuelo* fue el que realizó *la unidad* de la unidad óptica del toreo, cual Dhiaguilev. Quizás mejor expresado, y por no contravenir al gran sabio que fue Luján, fue el creador de la partícula de la unidad óptica del toreo.

Y permítanme que haga una pausa, porque siempre me preguntaré por qué don Nestor no lo dijo a las claras, rotundamente, con un epígrafe propio, en su prodigiosa historia del toreo. Si ustedes leen sus líneas dedicadas a Chicuelo, todo está más claro que el agua: «tomó carta de naturaleza lo que en Belmonte

era solo una deformación genial», «creador del ritmo de torear moderno, del encadenamiento suave y fluente de las faenas, con una ensambladura invisible, etc.» Pero el célebre sabio español no llega a decirlo del todo, bien dicho, rotundamente, y perpetúa la cosa esta del «precursor», recurriendo a «la gracia» de un «torero tan brillante como desigual, tan sujeto a melancolías y a fallos de carácter...».

Y permítanme otra pausa. Porque el maestro Alameda hace algo parecido. Por extraño que parezca se desdice casi treinta años después en su *Historia*

Chicuelo fue el que realizó la 'unidad' de la unidad óptica del toreo, cual Dhiaguilev. Quizás mejor expresado, y por no contravenir al gran sabio que fue Luján, fue el creador de la partícula de la unidad óptica del toreo.



Faena al toro Dentista en la Plaza Monumental de México (1925).
Foto: Archivo familia Chicuelo.

verdadera de la evolución del toreo—1985, vulgo *El hilo del toreo*—sobre todo aquello que defendió en el año 1961. ¿Por qué ahora Chicuelo volvía a bajar el escalón perdido y todo era obra de Joselito el Gallo...? Con su habitual genialidad expresiva, creo la categoría de «toreros levitadores». Hablaba de un «aéreo enigma de Chicuelo [...] Pepe Luis Vázquez, torero sin peso; [...] José Ortiz, que al caminar con el toro, parecía despegarse del suelo, liberado de la arena». Con todas esas elevaciones, de gracejo y efecto poético, paradójicamente, venía a descender a todos estos toreros en ese escalón perdido que reclamaba 25 años antes.

Curiosamente son muchos lo que coinciden en una misma clave. Ya la hemos oído en Luján. En su libro *Los arquitectos del toreo moderno*, Alameda ya lo anunciaba, y yo creo que es la gran causa por la que Manuel Jiménez Chicuelo no ha tenido la consideración que se merece...

Al traer a colación la relación entre Chicuelo y Manolete, decía el maestro Alameda: «Se comprende que para la mayoría resulte difícil advertir la similitud técnica de Manolete y Chicuelo bajo sus evidentes diferencias de figura, temperamento y conducta, que se traducían en un gran contraste de expresión». Es decir, expresión hacia afuera, patetismo, inquietud, pasmo de los públicos, corrillo literario, habladurías, en un palabra, literatura para después de la corrida.

En definitiva, se apuntala una teoría fisiognómica, psicológica y mediática del toreo, cual bailarín y coreógrafo, donde Chicuelo, más que traslucir sus debilidades, posiblemente no oteara el interés, la visión o las posibilidades de marketing literario que otros sí tuvieron o sí supieron ver. Hay toreros que generan literatura y otros que pasan de puntillas por la historia aunque le dieran un gran puntapié a la escena de su tiempo.

Con mi amigo, Fernando González Viñas, siempre hablamos de esa frase famosa, muy aplicable a la literatura taurina: el «como yo me ponga...». Con esta declaración, contra lo que pudiera parecer, no prometemos sino otra



Natural de Chicuelo en la Plaza Monumental de México.
Foto: Archivo familia Chicuelo.

cosa que la renuncia a la «disciplina» suficiente y necesaria para dejar de escribir de toros a salto de mata. Cito a Alameda en 1961: «Hasta ahora la literatura taurina ha producido algunos buenos pases... pero torear, lo que se dice torear... me parece que no...» Y, atención a lo que sigue: «Conste que no pretendo acertar que yo lo haga, pero, por lo menos, lo intento. Y esto es ya algo y, en el estado en que nos encontramos, hasta es mucho. Porque si dejamos pasar más tiempo [esto lo dice en 1961], y los que hemos vivido los hechos, y tenemos el material directo de la propia experiencia, no atinamos a dar corporeidad al proceso de esta época tan importante del toreo, después va a ser muy difícil que lo reconstruyan los que vengan detrás, y la historia taurina se va a quedar coja, alicortada, sin comprensión posible.»

Como es propio de acontecimientos populares y de masas, donde la leyenda construye la historia, al propio escritor taurino se le olvida que la era de la reproductibilidad técnica ya llegó. Walter Benjamin, el crítico cultural alemán, ya había dicho mucho antes que con la fotografía y otros medios de reproducción el arte había perdido su aura y se volvería notarial si no se lograba reurbanizar ese ámbito ilusorio y perdido del arte fabril. Precisamente de esa falta de reproductibilidad viven las edades de oro, ese fenómeno tan anacronista, modernista y reciente al que se acude cuando no podemos hablar con claridad de algo. Y, en ese sentido, es todavía más extraño el limbo que hemos creado al toreo de Chicuelo.

El toreo de Chicuelo no vive de ninguna era remota ni de ninguna ilusión retrospectiva por la que algunos hablan de José y de Juan como si los hubieran visto antes de ayer a cámara lenta. Gracias a la familia de Manuel Jiménez Moreno, conservamos una colección de fotografías de su toreo sin igual y, solo con verlas reproducidas en el libro de referencia –aunque son muchísimas más–, ya nos damos cuenta de algo: es Chicuelo el torero más

El toreo de Chicuelo no vive de ninguna era remota ni de ninguna ilusión retrospectiva por la que algunos hablan de José y de Juan como si los hubieran visto antes de ayer a cámara lenta.

antiguo que cuenta con una colección de fotos y testimonios documentales que valdrían a cualquier torero de hoy en día. No hay otro más antiguo. Podemos ver en Joselito o Belmonte una foto ocasional del toreo en redondo, del natural moderno, otros lances, pero es el número de ellos es el que ofrece «una conciencia clara de su alcance». Con la colección de fotos que tenemos de Chicuelo vemos un sistema, un sistema que rompería el toreo en dos.

Aún recuerdo aquella exposición en el Ateneo de Sevilla en la que su nieto, Manuel Jiménez Amador, expuso humildemente el conjunto fotográfico más antiguo e impresionante que yo he visto de un torero de cualquier edad remota. Las fotos de Chicuelo en los años 20 solo le podrían valer a José y a Juan, pero solo si hablamos de José Antonio Morante de la Puebla o de Juan Ortega.

Este *Chicuelo. El arte de inventar*, es un libro realizado con el esfuerzo de tanta gente involucrada y que empieza por la familia, el querido Rafael Jiménez Castro *Chicuelo*, y su nieto Manuel. Sigue por la labor editorial de la Fundación de Estudios Taurinos, que ha acertado poniendo esto en manos de Diego Carrasco, que con sabio mando ha facturado este valiosísimo ejemplar, y por Ricardo Cadenas, autor del dibujo de portada. Sigue el pasto de eruditos: Andrés Luque Teruel, José Morente, Carlos Abellá, José Luis Ramón, Eduardo Gómez Ibarra, Jean Pierre Hedoin, Manuel Escalona Franco y mi querido Federico Arnás, que pone aquí agríndice colofón, y que el 28 de septiembre de 2019 elaboró una preciosa pieza de Tendido Cero sobre nuestro torero, que no deben perderse, como tampoco las inteligentísimas e inspiradoras palabras en dicho reportaje de dos queridos amigos, Álvaro Rodríguez del Moral y Juan Antonio de Labra.

Todos deben enorgullecerse de ayudar a cambiar el estado de cosas. Pero yo no les voy a resumir sus aportaciones, quizás eso contribuya a disipar la curiosidad o la ilusión por tenerlo entre las manos y hacer lo que hay que hacer con los buenos libros... leerlos... Para hacerlo de veras, para cambiar el estado de cosas, no vale con ser definitivo, colosal y, al fin, brizna de aire que solo nos roza y un nuevo peso en el anaquel. Un levitar que dejaría a nuestro protagonista como un bromista más del toreo, recordado por ese abusado lance llamado, en su honor, chicuelina. Recuerden: «Pasma y pasto de eruditos, el precursor tiene buena reputación post-mortem, pero sus libros siguen sin venderse...».

Sería hasta contraproducente que se resuman aquí las aportaciones de este libro. Es necesario leerlo y llegar a interiorizarlo porque solo así cumplirá su misión y logrará abrir definitivamente el camino, una senda que empiece a romper esa leyenda de «ángel callado» del toreo que tuvo Chicuelo. Aquí hay una invitación rotunda para que todos profundicemos, para que lleguen nuevos aires y para que Chicuelo se instale definitivamente en nuestra escala de importancia del toreo. Si dijimos al principio que Chicuelo había sido el precursor, atiendan bien a los tiempos verbales, pues, una vez leído este libro, debemos empezar a digerir la idea de que Chicuelo pasa a ser, en nuestro presente, el inventor del toreo que hoy vemos en la plaza. Nada más y nada menos.



‘Liebestod’

La tauromaquia de Angélica Liddell.

Ha dicho que el arte no salva de la muerte sino que es una prueba de la propia muerte y eso explica, tal vez, por qué Angélica Liddell ha puesto un toro en el centro del escenario. Quiere, nos dice, afrontar el teatro como el torero que fue Juan Belmonte afrontaba el toro. Ningún artista sitúa la opción real de su propia muerte en el centro de la obra, salvo el torero, ni tampoco la sangre exhibe su verdadero poder estético en otra escena que no sea la de una plaza de toros. Angélica en *Liebestod* se somete así al canon de un arte sin representación y, como una extrañada Malinche, se raja y sangra y nos repite, «El olor a sangre no se me quita de los ojos».

Angélica sabe que el toreo no es solo arte sino canon de veracidad del arte, el lugar donde la rebelión inmoral es cierta, la esfera donde el riesgo es el eje de lo sublime y nos insiste «por si esos imbéciles no fueran capaces de comprender», en que «el toreo es un ejercicio espiritual». Y es también

Estrenada en 1921 en la Ópera Confluye dentro del Festival de Avignon, este 2023 ha vuelto a ser representada en Sevilla y Madrid. El texto seminal ha sido publicado bajo el título *Solo te hace falta morir en la plaza* (2021, editorial Uña Rota).

fragilidad. A Angélica, el toro la puede coger en cualquier momento. Puede quebrar, y el público, su público, «fundamentalmente mujeres y maricones», como ella subraya, puede negarle el barajeo del triunfo. Sabe Angélica que el artista irreverente, el profanador natural del tabú, es un imposible en una esfera, la del arte, donde la irreverencia tiene una partida en los presupuestos del ministerio de cultura. Pero también que hay en la verdad agraria del toreo una crudeza que resiste cualquier domesticación filantrópica. Hay un conservadurismo en las rígidas reglas de este arte que lo convierte hoy en herejía y en ese espejo se debe mirar el artista obsesionado con el deber. Porque Angélica no ha interpretado una obra sobre el toreo, sino que se ha roto toreramente. *Liebestod* es una obra de amor y muerte, un reencuentro con la materia básica de la tragedia. Niños, lisiados, Cristos, nazarenos, un toro disecado, un toro abierto en canal y canciones amorosas de gasolinera suturan la unión de Angélica con la tradición claroscuro del arte español. Entre barroca y esperpéntica. Belmontista también, por recargada y cruda.

Niños, lisiados, Cristos, nazarenos, un toro disecado, un toro abierto en canal y canciones amorosas de gasolinera suturan la unión de Angélica con la tradición claroscuro del arte español.



No tendría que llamar la atención que el diálogo entre las artes escénicas y el arte de torear tenga hoy como interlocutores a dos nativos, Angélica Liddell y Albert Serra, de aquella tierra donde el toreo fue prescrito. Son las tauromaquias de la soberanía personal. La de Angélica ha quedado escrita como la temporada febril de una mujer torero. La profecía. Entre sangre y banderillas de castigo, ha invertido usos básicos. Es ella la que ha insultado al público por no cruzarse, y es el toro el que ha indultado a una matadora empeñada en hacerse sangre y morir. *Liebestod* es brutal y espiritual. ◦

Ficha obra teatral:

Liebestod

Con: Angélica Liddell, Borja López, Gumersindo Puche, Palestina de los Reyes, Patrice Le Rouzic, Ezekiel Chibo y la participación de figurantes.

Texto, dirección, escenografía y vestuario: Angélica Liddell.

Iluminación: Mark Van Denesse.

Sonido: Antonio Navarro.

Asistente de iluminación: Justo Algaba.

Asistente de dirección: Borja López.

Regiduría: Nicolas Guy Michel Chevallier.

Director de producción: Gumersindo Puche.

Traje de luces: Justo Algaba

Entrenador de animales: Catvertise.

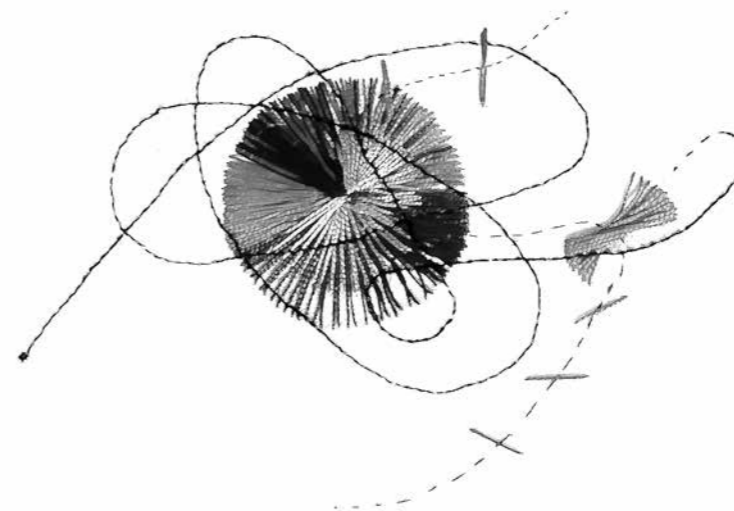
Producción: Atra Bilis, NTGent.

Coproducción: Festival d'Avignon, Tandem Scène nationale Arras-Douai, Künstlerhaus Mousonturm (Francfort).

Angélica Liddell en la obra *Liebestod*.

Foto: Christophe Raynaud de Lage. Festival d'Avignon.

ANTONIO GARRIDO LABELLA / Diletante



La muerte es una gran faena

Parece que el bueno de Leonardo da Vinci arrastraba una depresión interesante el día que dijo que lo mejor para aprovechar el tiempo era levantarse y acostarse con el pensamiento de que la vida es corta.

Pero, seamos sinceros, ¿quién no piensa a estas alturas evolutivas en la brevedad de la existencia? La diferencia está en que algunos se quedan inmovilizados ante la idea de diseñarla *forever* y otros lidian con ella –nunca mejor dicho– delante de un morlaco de seiscientos kilos. Se llama enfrentarse a la muerte en su modalidad «sugerentes pitones», que es básicamente una forma de echarle huevos a la vida enfrentándose a la muerte, práctica para la que solo unos pocos de este mundo están capacitados de nacimiento. El resto de los mortales nos conformamos con estar acojonados hasta que nos toque lidiar con la castiza, la fetén, la auténtica, esa muerte donde no hay escapatoria y la única salida final es salir arrastrando de esta vida ayudado por una cuadrilla de mulilleros de la funeraria.



Manolete firmando un autógrafo.
Foto: Nicolas Muller.

Observa bien y verás que algunos vivos están más muertos que aquellos difuntos que se fueron dejándonos el corazón deshabitado. Hay recuerdos de amigos o familiares que ya partieron que son más útiles para seguir viviendo que el consuelo vacío de algunos, en teoría, vivos.

¿Existe la muerte? Bonita pregunta para comenzar una jornada. Esta pregunta y un buen desayuno a base de café y tostada de zurrapa le harán despegar el día como si viajara en el cohete de Yolanda Díaz. Groucho decía que dudaba que hubiera vida antes de la muerte y Woody Allen se preguntaba si había chicas después de palmarla. Con esto último me conformo, con que haya cuatro nenas patrocinadas por San Pedro que me digan cosas bonitas al oído y me lleven la túnica blanca a la tintorería al menos una vez al mes, porque de lo contrario me van a tener hecho un guarro.

El hecho de espichar se puede ver desde muchas ópticas filosóficas, religiosas e incluso de película de terror. Los budistas dicen que las posibilidades de reencarnación son infinitas (sinceramente, no me gustaría volver a este mundo en forma de pavo de navidad o semáforo), mientras que los cristianos hablan de un paraíso sin tiquet de aparcamiento. En mi opinión, cuando nos vayamos nos iremos para siempre. El mundo no perderá nada y no volveremos a presentarnos aquí con ese tipito de torero que tanto encandilaba a las nenas. Pero creo en el alma, esa hermana gemela buena que tiene la pérfida mente. La mente no es más que un manojillo de pensamientos y recuerdos que suele tapar las entrañas y lo hondo del alma humana, por eso pensamos que cuando palmamos todo se acaba. Pero no hay que viajar al espacio, la eternidad ya está aquí, alrededor nuestro, todo es eternidad. El único problema es que por error de fábrica salió con fecha de caducidad. Nosotros partiremos pero quedarán nuestros hijos, que son la única eternidad demostrable y un resumen de la *baticao* genética que un día os propusisteis tú y esa señora, esa con la que te falló el método Ogino.

Mátate por ganar dinero, sé el más listo y también el más famoso y algún día serás un fiambre con dinero, listo y famoso. La muerte nunca se va con las manos vacías. Aquí tenemos la costumbre de pensar en la defunción a lo español, en plan monumental y saliendo a hombros por la puerta grande, pero nos olvidamos de lo necesario que es morir día a día a las gilipolleces para poder vivir con el honor de un torero clásico y pasar a mejor vida tranquilamente, sin escándalos, con dos orejas pero sin el rabo entre las piernas.

La ceguera como un toro ciego del ser humano ante la muerte. Admiro a aquellos toreros

que son capaces de jugarse a todo y nada su existencia en una tarde circular sobre un coso de arena. Hablo del hecho en sí de plantarse delante de un toro apostándolo todo en la ruleta de la cornada: gloria o muerte. Se necesita tanto amor como desprecio a la vida para hacer esto.

Me gusta recurrir a las analogías como forma de explicar lo evidente. La vida es un toro que nadie escoge lidiar, en ocasiones un toro manso y las que más un morlaco bravo que empitona hasta dejar cicatrices en lo más profundo del alma. De vez en cuando hay posibilidades de lucirse poniéndole una cuantas banderillas al vacío existencial, pero inevitablemente, tarde o temprano, habrá que recibir a puerta gayola y a puerta cerrada en la intimidad

Admiro a aquellos toreros que son capaces de jugarse a todo y nada su existencia en una tarde circular sobre un coso de arena. Hablo del hecho en sí de plantarse delante de un toro apostándolo todo en la ruleta de la cornada: gloria o muerte.



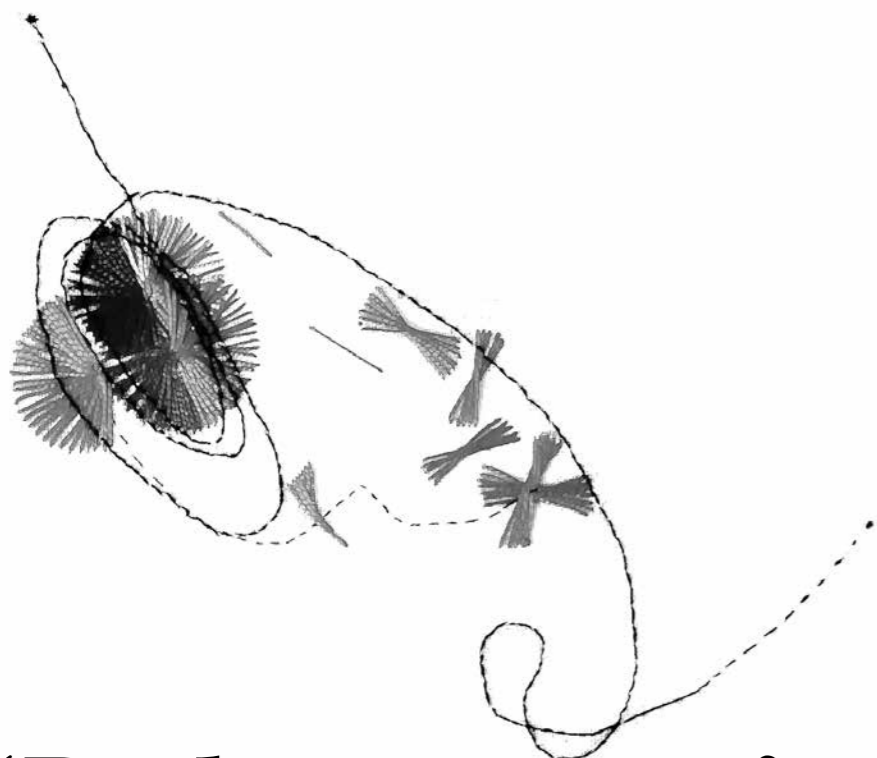
Leonard Warren.

al toro de la muerte, el mitológico animal que lleva guadañas en lugar de pitones.

La vida es una gran faena continua que tiene el color de una película de Buñuel en blanco y negro, donde el final es exactamente igual que el principio: una lucha continua por resistir. Borges hubiera dicho en su laberinto verbal que la vida es una corrida de toros eterna donde las posibilidades de lucirse no dependen solo del torero, sino de la suerte que le haya tocado ese día.

Epílogo largo: «Morir, tremenda cosa» es la aria de *La forza del destino* que estaba cantando el gran barítono Leonard Warren en el momento en el que cayó fulminado en el escenario del Metropolitan de Nueva York ante la mirada atónita del público, que pensó que estaba ante una interpretación memorable. Todos pensamos que los demás mueren de verdad y que de alguna manera nuestra muerte siempre es reversible. Los toreros no piensan así, por eso llevan un traje de luces y muchas luces debajo de la montera. Viven como si fuera el último día de sus vidas, con el miedo y la esperanza de engañarla como el cruzado a la muerte en *El séptimo sello* de Bergman. No hay escapatoria al jaque mate porque entrar a matar a la muerte es imposible, salvo con la risa.

«¡Suerte, maestro!», me digo todos los días cuando despierto a esta gran faena llamada vida. Vida de flagelante con capote y olé. ●



‘De barro y oro’, o la sublimación del fracaso

Un maletilla llega a Madrid. Es un cateto.

Juanito Valderrama lo verbaliza en las primeras escenas, por si a alguien no le ha quedado claro. Juanito Valderrama también es un fracasado. Lo es porque así lo quiere. Lo es a ojos de los demás, un fracasado y un borracho. A sus propios ojos es indudablemente un borracho y puede que no un fracasado. Valderrama es como proclama ser Klaus Kinski en el tren que lo lleva fuera de Moscú, es «el único hombre libre en este tren». Lo dice con las manos encadenadas a la litera. Está allí para ayudar a sacar los excrementos de los pasajeros del tren de la ignominia de *Doctor Zhivago* (1966). El resto de los pasajeros del vagón, hacinados, no llevan cadenas que los atan. No hace falta, la Revolución los ha encadenado intelectualmente a todos. Nadie es ya libre para pensar. Solo el encadenado Kinski hace sonar sus cadenas golpeando contra la litera para repetir que es un hombre libre y que el resto son lacayos. Y Juanito Valderrama, en *De barro y oro* –también estrenada en 1966, qué casualidad, y dirigida por Joaquín Bollo Muro– dice que él no es un esclavo. Valderrama ha reconocido que un nuevo mundo, representado en el filme por los turistas, ha venido para acabar con el flamenco, ha venido para encadenarlo. Lo que descubrimos también de inmediato, aunque Valderrama aún no se haya dado cuenta, es que los turistas están acabando también con la tauromaquia. Y aquel cateto que llega del pueblo, de recibir cornadas en el abdomen en las plazas de carro,

que llega de la libertad, sintiéndose libre, se resiste al principio a ser encadenado, hasta sucumbir finalmente en el engranaje del taurinismo. Quien creía ser esclavo del hambre en busca de la libertad del triunfo resultará finalmente quedar encadenado en una escena prodigiosa, de las más prodigiosas del cine español, una escena que cierra una película libre, donde se intuye la aceptación de los maletillas de ser los mamporreros, los chaperos, del turista que los lleva a su piso, un piso en las alturas, desde las que un maletilla, como sucede en el filme, solo puede caer. *De barro y oro* es la historia del fracaso, de un fracaso colectivo, donde incluso la joven ganadera rica es una fracasada que se las da de importante y se derrumba ante el maletilla confesándole que está sola, muy sola, que nada quiere saber de vivir en el campo, que ansía la libertad de ciudad, un lugar que a sus ojos es un paraíso lejano, en una dimensión cósmica a la que nunca llegará. Ella es una mujer sola en el campo, además de una fracasada en el amor. Una fracasada en las relaciones sociales. Nadie triunfará en este filme. Es más, nadie aquí no es un fracasado. Esta historia es una historia en blanco y negro que retrata una España en pena, un flamenco vendido al güisqui y una tauromaquia que torea de salón, en las calles, para solaz de una turista borracha y un turista que dice ser fotógrafo, una excusa para llevar a su casa a dos maletillas y desnudarlos. También él, el turista homosexual en busca de chaperos (¿Hacia dónde miraban los censores franquistas en ese 1966?), es un fracasado que intenta lograr en España, aprovechándose de la miseria de los maletillas, lo que le suponemos vedado en su país.

Lo que descubrimos también de inmediato, aunque Valderrama aún no se haya dado cuenta, es que los turistas están acabando también con la tauromaquia.



Los fracasados pueblan las películas de tauromaquia del cine español, y también la literatura. Los fracasados sublimados han dado las más gloriosas páginas del cine y la literatura españoles y en muchos, demasiados, la tauromaquia ha sido el vehículo ideal. Fracasado es el Filigranas y fracasado es Aceituno, los protagonistas de *Los clarines del miedo*, (1958, Antonio Román) novela de Ángel María de Lera llevada al cine. El primero muere en la plaza de carros, el segundo, su subalterno, ya entrado en años, Paco Rabal, se va del pueblo de mala muerte con la promesa de que un crítico lo va a poner bien en los papeles –aunque él le dice que su tiempo ya pasó–. Y se va de la promesa de una mujer del pueblo que lo va a amar diciéndole que sí, que volverá. Es mentira. Todo es mentira. Su fracaso es un final gozoso para el espectador.

Fracasado es el protagonista torerillo de la primer película de Carlos Saura (*Los golfos*, 1960), con guion del propio Saura, Mario Camus y Daniel Sueiro. Este torerillo de Saura fracasa estrepitosamente en su estreno de luces en una plaza de mala muerte. Fracasado es el protagonista de *El espontáneo* (1964, Jorge Grau), con guion de Víctor Andrés Catena, Eduardo de Santis y el mismo Grau. Luis Ferrín es en *El espontáneo* un fracasado que pierde su empleo de botones de hotel –en parte autobiografía de Grau– y cree poder saltar al éxito en un salto de espontáneo que le acarreará el mayor de los fracasos: la muerte entre los cuernos del ruedo de alguien que no aún no es nadie y ya nunca lo será. Curiosamente, otra curiosidad más, el protagonista, Luis Ferrín, es el mismo que morirá, también de maletilla, al caer de una ventana del piso en las alturas de un turista extranjero que ansía su cuerpo joven en *De barro y oro*.

La tauromaquia ama a los fracasados. La tauromaquia está construida sobre almohadillas lanzadas al ruedo. No nos engañemos, Rafael el Gallo nunca hizo nada que mereciese la pena en la plaza de toros. Rafael, el Divino Calvo, no le llegaba a su hermano ni a la suela de la manoletina. Rafael ha pasado a la historia por construirla sobre el fracaso y las almohadillas –naranjas y botellas, en su época. ¿Y Cagancho? En cierta ocasión se publicó en una revista taurina una viñeta gráfica en la que un ratón, en una esquina de una celda, de una cárcel, le decía a otro ratón: «Qué raro, las 8 y Cagancho sin llegar.» Cagancho ha sido otro de los grandes fracasados de la historia de la tauromaquia. Tenía miedo o creía tenerlo y por eso nunca hizo nada de valor –¡!– en el ruedo. Amamos a Cagancho porque fue un fracasado. Incluso amamos a Eugenio Noel no por fracasar en su campaña antifrancista, donde era recibido en las estaciones de tren a almohadillazos y protegido por las fuerzas del orden, sino que lo amamos por haber querer sido torero y haber fracasado. Nada nos reconforta más que esa fotografía de Noel vestido de torero, ya entrado en años, con barriguita y bigote. La imagen del escritor fracasado nos reconforta, la de Valle-Inclán pasando hambre y perdiendo un brazo en una pelea entre escritores, mientras escribía las páginas más gloriosas de la literatura española del siglo XX y nadie le hacía caso. Y ahora, por ese fracaso, amamos las barbas de Valle-Inclán.

Los fracasados pueblan las películas de tauromaquia del cine español, y también la literatura. Los fracasados sublimados han dado las más gloriosas páginas del cine y la literatura españoles.

La historia del amor en este país, al menos del amor taurómico, se escribe con F, con la F mayúscula de los fracasados, producto de su incapacidad o producto de las circunstancias sociales, empresariales o del azar, eso ya es harina de otro costal y no interesa aquí. Lo que interesa es la historia de los fracasados, el relato de por qué la tauromaquia nos alimenta de ejemplos divinos de fracasados, y el cine y la literatura nos lo ponen negro sobre blan-



Juanito Valderrama y Manuel San Francisco toreando de salón en el filme *De Barro y Oro*.



Juanito Valderrama bebe un chato de vino en una de las escenas iniciales del filme *De Barro y Oro*.



María Luisa San José mira despectivamente al maletilla (Manuel San Francisco), al que ha empujado y derribado, en *De Barro y Oro*.

co, encadenados, para que los veamos y los miremos. Quien sea capaz de verlos como si mirase un espejo podrá sentirse libre, como Kinski, el único hombre libre en un tren de lacayos. Al fin y al cabo, solo hay que ver a quién y por qué se entrega año tras año el premio Planeta, el premio más dotado (búsquense connotaciones sexual-mercantilistas, sí) de las letras españolas, para huir de tal honor y desear ser el fracasado que nunca ha sido premiado con el Planeta.

El público de toros no quiere ver la indiferencia. No quiere salir de la plaza como si le hubiesen borrado la memoria. Escribía Pérez de Ayala (*Política y toros*, 1925) que «el público va a la plaza de toros a juzgar». Si al público se le hurta el derecho a juzgar a través de seis faenas de aliño, de ni fu ni fa, o de seis faenitas mecánicas de una oreja, preludio del olvido inmediato de una tarde anodina, inexistente, sin fragor (palabra que comparte etimología latina con «fracaso»), se le estará condenando a morir en vida. Ha visto toros y no ha visto, ha estado en la plaza y no ha estado. El público quiere existir, y para dar fe de vida nada más glorioso que ver el fracaso de los demás, el fracaso del otro, su incapacidad, su jindama, sus sudor frío, su cara desencajada. El público de toros se exalta con los grandes triunfos, con las faenas hondas que perduran en su memoria para siempre, pero puede, es posible, tal vez esa faena la olvide algún día. Pero nunca olvidará un estrepitoso fracaso ajeno, ni aunque el Alzheimer se instale en su almohada olvidará las almohadillas que lanzó una aciaga tarde a Rafael el Gallo («ese público no estaba preparado para verme a mí», dijo tras un fracaso), a Cagancho, a Paula, a Curro. Y los toreros que son despedidos a almohadillazos deberían

sentirse felices pues nunca el lanzador de proyectiles olvidará aquella tarde en el redondel. Por desgracia, el siglo XXI, entre otros males, nos ha traído la prohibición del lanzamiento de almohadillas. Es, en realidad, además de otra prohibición más, una cortina de humo, porque lo que ha traído es la prohibición del fracaso, es más, ha traído la prohibición de juzgar el fracaso. Los niños ya no suspenden las asignaturas. Nadie viste el traje Mao y, sin embargo, la balanza se inclina en la uniformidad del no-fracaso. Se prohíbe juzgar el fracaso. Se prohíbe juzgar al fracasado. Ya no existen perdedores, todo el mundo gana, triunfa, sale a hombros. El premio Planeta para todos ¿Quién llevará a hombros a los que hay que llevar a hombros? Este autor puede dar fe de la incapacidad absoluta, del fracaso más descomunal, de un o una aspirante a torero, en una plaza de cuyo nombre no quiero acordarme, en 2023, y que el público premió –la evidencia de no tener futuro en los toros, de haber fracasado antes de comenzar– con una calurosa ovación. Queda prohibido juzgar el fracaso hasta nueva orden.

Nadie parece aceptar hoy día el fracaso ajeno, cuanto menos los hará con el propio. Solo los valientes lo hacen ya. Quedan pocos. Angélica Liddell es una de esos pocos. Véase en este mismo número del *Boletín* el artículo que Víctor J. Vázquez le dedica a su obra teatral, performativa, *Liebestod*. Le fue concedido el Premio Nacional de Cultura en 2021 y ella renunció. No quiere premios, quiere el fracaso, y ella misma lo reconoce en el texto *Solo te falta morir en la plaza*, el escrito que pone negro sobre blanco aquella obra teatral y aquel premio rechazado: «Estás harta de escribir para mujeres y maricones, para mujeres y maricones, para mujeres y maricones. Te hubiera gustado emocionar con tu escritura a los grandes pensadores y a los grandes maestros. En cambio, tienes que conformarte con un montón de entusiastas bobalicones e intrascendentes. Tu escritura crece hasta la ínfima altura de tus lectores más mediocres: feministas, estudiantes, telleristas, tesinandos, fanáticos y modernos.»

Fernando Fernán Gómez, en la cúspide de su carrera, de su mérito, de su éxito, dirige y protagoniza *El mundo sigue* (1963), basada en la novela de Juan Antonio de Zunzunegui (1959, reeditada en *El Paseo*, 2022). Fernán Gómez se pone a sí mismo en el papel de un antipático y desagradable tarambana, un camarero malhumorado que maltrata a su mujer, un don nadie, un fracasado. A su lado, desde su mujer a su cuñada, todos son unos fracasados. Es una España en la que se ven pisos de lujo y coches *haigas* pero que tiene superávit de fracasados. Fernán Gómez dice que sí a sí mismo y acepta salir en pantalla grande como un fracasado, un vicioso de las quinielas, su desagüe monetario. Ya lo había hecho en *El inquilino* (1957, José Antonio Nieves Conde), donde incapaz de encontrar trabajo que evite el desahucio de su familia se ve obligado a actuar de Don Tancredo en una plaza de toros, que es ser el más fracasado de los toreros, la incapacidad para actuar. O tal vez precisamente la sublimación del fracaso, quedar impertérrito ante la acometida del toro. Fernán Gómez sabía de la atracción por los fracasados en este país. Valderrama también. Juanito Valderrama acepta el papel de borrachuzo incapaz en *De barro y oro*, de cantante flamenco con una voz que le podría haber abierto las puertas del cielo, y que se conforma con el fracaso absoluto. Se conforma porque es ahí donde reside la libertad. Él será el barro y se supone que el maletilla (Manuel San Francisco) va a ser el oro. Este personaje, podría incluso considerarse un fracaso del guion, así lo consideró el productor de cine y articulista en este

El público de toros se exalta con los grandes triunfos, con las faenas hondas que perduran en su memoria para siempre, pero puede, es posible, tal vez esa faena la olvide algún día. Pero nunca olvidará un estrepitoso fracaso ajeno.



Juanito Valderrama y Manuel San Francisco) en la escena en la que el maletilla le niega el apoderamiento.

Escenas de la Escuela Taurina en el filme *De Barro y Oro*.



mismo *Boletín* José Antonio Hergueta, en una discusión que tuvimos sobre él, por la nula evolución de su personaje en la película.

La película empieza con imágenes de un Madrid nocturno. Las luces de la ciudad nos hablan de modernidad, la ciudad de las luces, los escaparates iluminados del desarrollismo, de una nueva época en la que pronto veremos que el flamenco y la copla parecen el pasado, aunque no veamos a Los Brincos ni ninguna guitarra eléctrica. Todo el flamenco y toros, todo es fracaso, tiempo pasado, nostalgia de lo que pudo ser. El cambio de plano nos muestra a Juanito Valderrama cantando: «...mocita qué dice usted, que son tus ojos dos soles...». Creemos estar ante ese Valderrama que era el ídolo de los públicos en 1966. Vamos a ver una película en la que disfrutaremos de su cante, de su triunfo y de la admiración de los públicos. Eso creemos. Se ve un burladero de fondo. Termina de cantar, se abre plano y una mujer joven dice «ole Juan». Y entonces descubrimos la verdad. Juan no está en un teatro a rebosar. Juan está en un rincón de una taberna. Canta para los supuestos triunfadores,

Juanito Valderrama acepta el papel de borrachuzo incapaz en 'De barro y oro', de cantante flamenco con una voz que le podría haber abierto las puertas del cielo, y que se conforma con el fracaso absoluto. Se conforma porque es ahí donde reside la libertad.

un periodista, su amante o novia, nunca queda del todo claro, una marquesa. El periodista pregunta a la marquesa: «¿Pero a ti por qué te gustan tanto estos desgraciados?». «No sé, pobrecillos, resultan tan divertidos». Las cartas sobre la mesa. Valderrama no es quién creíamos al pagar la entrada. Hay que imaginarse a los espectadores de cine de 1966, a los fans de Valderrama, escuchando esto a oscuras, mirando fijamente la pantalla, y viendo a Valderrama tambalearse con un chato de vino en la mano. Fernán Gómez con las quinielas, Valderrama con el alcohol. La calaña moral de los personajes triunfadores se resume en esas primeras palabras de la

marquesa y en la confesión del periodista cuando esta le pide que no vaya a poner su comentario en el periódico. No se preocupe señora marquesa, ya sabe que yo, en mis artículos, y aquí emplea el plural, el plural de los triunfadores de baja catadura moral y alta cuna, le dice: «en mis artículos parecéis otros, más guapos, más limpios, más cómodos». Ella ríe la gracia. Ella ríe la verdad embutida en su abrigo de pieles. A mitad de película, por boca de Valderrama descubriremos que la catadura moral del periodista está tan corrom-

pida como la de la alta sociedad: «¿Todavía sigues con ese periodista? El otro día hablaban de él, parece que es caro». Sí, el periodista vende sus crónicas a la *high society*, es un sobrecogedor, o un *agradaor* si lo invitan a las fiestas, es alguien coge un sobre lleno de billetes de mil pesetas, o de quinientas, o de cien, con la efigie de Romero de Torres en el anverso y su guapa modelo agitanada en el reverso. Nadie es honesto. Solo escucharemos críticas hacia los no corruptos, críticas disfrazadas de hidalguía patria: es muy digno, tiene mucho orgullo... frases con tintes negativos que alguien dedica al maletilla durante la película. Lo es, como nadie parece serlo, hasta que avanzando la película se transforma en el ambicioso que apuñalará la amistad, el apoderamiento con su protector inicial, con Valderrama, el cantaor fracasado. Será al final, cuando comprenda que al lado de un don nadie solo se puede ser un don nadie, cuando haya entrado en el engranaje del negocio taurino, que en su caso solo será un apoderado de los que tiene despacho y mesa de fornicación. Ya nada querrá con el cantaor borracho. Un apoderado que en realidad es un empresario de plazas de toros –¡qué filme más visionario!– y que le dirá al maletilla que primero lo pondrá en 6 novilladas en sus plazas y luego, ya veremos, si la cosa va bien, él mismo le serviría de apoderado.

El maletilla llega a la ciudad al amanecer. Viene en un camión que lo ha recogido en la carretera cuando hacía autostop, aunque esto no lo veamos. Tiene la mala suerte de aterrizar en el matadero –la carne, los toros descuartizados y colgados de los garfios– cuando unos golfos roban un cordero que colgaba de los garfios. Creen que forma parte de ellos. Lo sujetan entre unos pocos. Entonces Valderrama, que pasaba por allí, intercede por él, dice que no ha hecho nada. «No veis que es un cateto...». Así nace la relación entre el cantaor fracasado y el maletilla. Un cateto. Se supone que los catetos no tiene la capacidad de la maldad que gobierna la gran ciudad.

En un parque junto al Manzanares los dos desgraciados comparten una lata de berberechos y un mendrugo de pan duro. Se nota que vienes del hambre por cómo comes. Yo he venido a ser torero. Risas del cantaor. Yo conozco el oficio. Y yo, dice el cantaor. Y Valderrama coge su chaqueta y torea al aire, como un borracho animoso, como alguien que intentó ser torero y no lo fue, porque fracasó. Valderrama ha visto ya el mundo pasar y no le ha gustado, por eso se refugia en su fracaso en la copla, que él disfruta de dignidad. «Canto en las mejores fiestas, pero cuando quiero. Soy un artista y no un peón. Vamos, que desprecio a toda esa purrela» (Purrela: vino de mala calidad). Otros no lo ven así. Su casera, viuda de un picador, le dice que, en realidad, su vida es beber para olvidar por no haber querido o podido ser un gran artista. «Lo soy», responde él, y nosotros le creemos.

Valderrama ha llevado el muchacho a la casa y le dice a la casera que ese muchacho va a triunfar en los toros, será millonario. La casera sabe más que el maletilla y que Valderrama, sabe del fracaso, del de su marido, que pensaba ganar montones de billetes y al que un toro rompió los huesos y transformó en inválido. La plaza de toros está llena de fracasados. Aficionados que estuvieron en la escuela taurina hasta que una vaca brava les apartó del ruedo y los recolocó en el tendido; críticos taurinos que dicen conocer mejor al toro que cualquier torero y que torear maravillosamente... en las tientas y despedidas de soltero; picadores que antes de serlo engordaron demasiado; banderilleros sin suerte con el traje de oro y que lo cambiaron por el de plata. La plaza de toros es el gran carnaval, todo el mundo va disfrazado de lo que no quiso ser. Y, a veces, el matador, para no ser menos, fracasa, y los que han visto el fracaso, previo pago de una entrada, le lanzan almohadillas, soñando con ser ellos el centro de atención.



Escenas de la Escuela Taurina en el filme *De Barro y Oro*.

Hay una historia de amor en esta película. Hay muchas historias de amor, y más aún de falta de amor, de carencia de amor, de abandono. Está la ganadera que se siente sola, en la soledad más absoluta y no tiene empacho en decirlo ante el maletilla que acaba de conocer y al que ella mira por encima del hombro, del hombro del dinero. Como remedio a su soledad, juega con el maletilla, abusa de su superioridad. El diálogo entre ellos nos recuerda otra película de fracasados en el amor, de *Johnny Guitar* (1954, Nicholas Ray): «Miénteme, dime que me amas», dice ella, Joan Crawford, y él, el vaquero de la guitarra, Sterling Hayden, responde: «Te amo». Una segunda historia de amor ronda al maletilla, en este caso con la amante del periodista. Ya llegaremos, porque antes, en una fiesta, la dama de la casa, mayor que él, se encapricha de él, pero solo para esa noche. Él volverá otro día para pedirle ayuda, dinero, para emplearlo en debutar. Ella se acaba de levantar de la borrachera. La *high society* madrileña celebra fiestas con turistas y marquesas. Tiene unos cachorros de perro y los llama «mis hijos». Los

perritos son los hijos, sí, los niños eran ya perritos en 1966, otra visión de este extraordinario filme. Nadie de los que pueden quiere ayudar al maletilla, salvo Valderrama, que no tiene donde caerse muerto, pero esos alguien tienen niños que son perros, o perros que son niños. La humanidad brilla por su ausencia. Ella muestra por sus cachorros el cariño que no siente por el maletilla. En el fondo, destaca su necesidad de ser abrazada. Una fracasada. Una fracasada con dinero y *perrhijos*. La historia de amor del maletilla con la amante del periodista tiene más filos. Ella parece una buena persona, humilde, parece amar al prójimo, tiene en buena consideración al cantautor fracasado, también al maletilla. Y esa persona, tan dulce y tan buena, emerge en un momento del film de los confines de la tierra a través de unas escaleras donde podemos leer en letras de neón al fondo de ese confín: «Club». Ella, descubriremos, la única que sabe apreciar la humanidad de los demás, trabaja en un club, un club con luces de neón que está en un subterráneo y que sale de trabajar a las tres y media de la

Tan cruda es la realidad y las palabras que la describen, los dardos envenenados que los personajes de esta película se lanzan, que no sorprende que los propios protagonistas sientan pena de sí mismos.

mañana. Precisamente la que sale de los infiernos, del inframundo, de lo telúrico, es quien dice de Valderrama que es un buen hombre. El maletilla reconoce demasiado tarde que se ha enamorado de ella y ella de él. Ella decide por los dos y cambia el amor por permanecer al lado de su amante el periodista («¿Es periodista? Muy bueno, la gente le tiene miedo», se dice) y que este pague como precio el dinero necesario para que debute el torerillo, el pobre maleta, el desgraciado, como dice de él el periodista. La verdad, cruda, martillea constantemente, sale afilada de las lenguas de los personajes.

Antes de estas escenas, Valderrama ha intentado ayudar al maletilla firmándole un contrato con un apoderado que es más un taurino golfo que otra cosa. «¿200 pesetas? Y por esto me ha vendido? Ahora me explico que sea usted un fracasado.» Al fin se dice la palabra que planea sobre la pantalla. El maletilla, un don nadie, le dice a Valderrama, su único apoyo, que es un fracasado. Es una relación tensa, desde los inicios hasta el final. Habrá un momento en el que Manuel, el maletilla, presintiendo que la ciudad le escupe en la cara y habrá de volver al pueblo, llora ante

Valderrama. A pesar de que Valderrama intenta consolarlo, el maletilla le espeta a la cara que es un inútil, pero no él, no el inútil maletilla, sino Valderrama, el cantaor que no es capaz de buscarle donde torear. Todo es árido aquí. Un desierto sin caricias, empatía, ni comprensión. Los fracasados no pueden permitirse el lujo de colorear su vida o las de los demás. No hay navajas pero constantemente parecen dirimirse duelos por vivir, por sobrevivir, por seguir respirando, tratando de que el de al lado no les robe el aire.

Tan cruda es la realidad y las palabras que la describen, los dardos envenenados que los personajes de esta película se lanzan, que no sorprende que los propios protagonistas sientan pena de sí mismos. En este caso, los guionistas, que son el propio director Joaquín Bollo Muro y el escritor Juan García Hortelano¹, nos ofrecerán una de esas escenas memorables que bajo la excusa de un humor irónico profundizan aún más en la tragedia del fracasado, preferida por el propio personaje antes que perder sus valores. En un bar suena en una *jukebox* una canción del propio Valderrama. Él mismo la ha escogido. Se acerca entonces, borracho, a un matrimonio sentado en la mesa y comienza el autoengaño, el disimulo de hablar de una tercera persona que todos saben que está presente, de hablar del fracasado como si les fuese ajeno a todos. Valderrama le dice al matrimonio: «Le gusta, eh, es cante del grande de lo que queda poco. Yo le conozco y sabe una cosa, no tiene dónde caerse muerto, para que vea lo que es la vida. ... Y canta bien, verdad.» La mujer le responde: «Como los ángeles». Valderrama sigue el juego y le dice: «Se lo diré de su parte, a lo mejor le da ánimos.» La amarga ironía del protagonista, el juego del otro, se derrumba cuando una vez que se marcha, la mujer le dice a su marido: «Pobre». Sí, todos saben, todos conocen, y juegan a la fantasía de no saber, hasta que en la intimidad muestran la pena por ese cantaor fracasado. Ese cantaor que dirá, borracho, en un momento de la película que podría ganar el dinero necesario para ayudar al maletilla actuando en un teatro, pero no lo hará porque él, como ya sabemos, no es un esclavo, solo canta por placer.

Ese cantaor, un día fue alguien, o pudo serlo. Estuvo junto a los más grandes, y el más grande, en una película con toros, siempre es Manolete. Juanito



Manuel San Francisco llora ante Juanito Valderrama en una escena del filme *De Barro y Oro*.

Valderrama evoca a Manolete, su toreo y su tragedia, cantándole una copla mientras se desplazan en la trasera de un camión a intentar torear en un tendadero. Entre la copla se mezclan imágenes de Manolete toreado. El cantaor no presume de haber estado en la cima, en esa cima en la que Manolete va a verte cantar. El cantaor presume de ser amigo de Manolete. La amistad no entiende de exitosos y fracasados, camina por otra vereda, por aquella que tanto remarca durante el filme Valderrama, por la del espíritu libre, sin débito a nada.

Como espectadores, no queremos que el cantaor salga de su ostracismo y vuelva victorioso a los teatros y al reconocimiento. Descubrimos con suficiente claridad desde el inicio que esta no es una película de *agradaores* para un feliz domingo por la tarde. Tampoco queremos el triunfo del maletilla. No esperamos nada de él, queremos seguir viéndolo hundido. Inteligente, el director nos ha metido en el zurrón, huid, huid de la gloria, la fama y el dinero, allí no hay nada, solo bajeza moral, soberbia y desazón interior. A pesar de ello, se abre un resquicio, el engranaje de lo que se presenta como el sistema, más empresarial que taurómico, apuesta por el joven. No es un apoderado quien apuesta por él, es un empresario. Para la apuesta hay que librarse de los indeseables: del falso empresario sin fuerza que pretendía ejercer su influencia a cambio de dinero, del cantaor que dice ser su apoderado y todos tienen por inútil en cualquier esfera de la vida, de la futura novia, que se inmola por él a cambio de que su amante-periodista ejerza sus influencias. Una vez hecho esto, el propio empresario se postula como apoderado, en el caso, claro, de que el maletilla sepa aprovechar las seis novilladas que le ha apalabrado. En el caso. Un espectador bobalicón, de esos que Angélica Liddell reclama como su síntoma del fracaso, creará que el muchacho triunfará. Alguien que aprecie la buena literatura y el buen cine sabrá que aquello que no se cuenta en la película no puede ser el éxito.

Y llegamos así a las escenas finales, en las que el torerillo ha de debutar en Tembleque. Se viste en una pensión cuya ventana da a la plaza mayor. Lo viste un mozo de espada áspero que mostrará su inhumanidad de inmediato. El almíbar es algo que no se consume en este filme. Llega Valderrama a la habitación y reclama su puesto de apoderado. No lo puedes ser, pero podemos ser amigos, le dice el torerillo de luces. Valderrama, herido en su orgullo, se marcha, se emborracha. El torerillo sube al coche con la cuadrilla

1. García Hortelano colaboraría con Bollo Muro en el guion de *Nuevas amistades* (1963) basado en su novela homónima por la que lograría el Premio Biblioteca Breve en 1959. También sería coautor del guion de *Dónde tú estés* (1964). Escribiría también relatos y poesía. Afiliado al PCE desde 1951, su labor en el mundo de la literatura, poco conocida, le llevó a trabar amistad con Beenet, Marsé, Gilm de Biedma, Ángel González y otros grandes de las letras del siglo XX. Junto a Carlos Marzal tradujo *Jacob von Gunten*, la primera novela publicada en España de Robert Walser.

para acudir a la plaza y Valderrama corre tras él. Es una escena que estremece. Desde dentro del coche vemos por la luna trasera al fracasado cantaor correr implorando su sitio. «Sigue», le dice al conductor el mozo de espadas inhumano ante la resignada mirada del torerillo, «nosotros a lo nuestro». Ellos van hacia el triunfo y el fracaso queda atrás. Pero no nos lo creemos. No nos lo creemos porque ellos, el torerillo, van encerrados en un coche, como en una celda. La cámara muestra un espacio claustrofóbico donde solo hay reos. Puede que triunfen –no, es imposible, no lo creemos– pero son esclavos, de un sistema y de la inhumanidad con el prójimo.

Y Valderrama, el cantaor libre, se queda solo. Solo en su fracaso. Nada le importa que el torero también vaya a fracasar, nos lo imaginamos así, no podemos imaginárnoslo de otro modo. Solo se queda Valderrama en la plaza mayor del pueblo de Tembleque, cuyos soportales son excusa para los balcones contruidos para ver toros. Solo. Aparece de pie, con la cabeza hundida, en un plano lejano, con las columnas también rectas e inmóviles. La cámara se aleja aún más y aparece amenazante, muy grande, la palabra FIN. Todo se ha acabado para Valderrama. No hay esperanza de salir de la miseria, de escapar del naufragio y la frustración. Y nosotros nos quedamos con él, como nos quedamos con Curro Romero cuando se negaba a que los escudos de la policía lo protegiesen de las almohadillas; como nos quedamos con la imagen del Belmonte fracasado por haberle ganado la partida Joselito en Talavera. Porque todos nosotros somos más Curro el día de las almohadillas o Cagancho en Almagro. Como Cagancho, como tantos otros, no hemos tenido suerte con nuestro lote.

Por eso, para no quedarnos solos en nuestro fracaso, como Valderrama y a ese maletilla cuyo fracaso definitivo nos ahorra el final de la película, acudimos a las plazas de toros para presenciar en colectivo el fracaso –acaso la grandeza del fracaso– de otro. Por eso, para honrar esa desazón que en el fondo es la creencia en la humanidad y su capacidad para fracasar, en el dintel de las puertas de las plazas de toros, inspirándonos en las verdades de la *Divina Comedia* de Dante, pero ofreciéndonos su reverso, debería rezar en letras grabadas en mármol la frase: «¡Oh vosotros los que entráis, recobrad toda esperanza!» El *Infierno*, canto tercero, de la *Divina Comedia* de Dante nos marcó el camino, hablando de abandonar toda esperanza. Nosotros, al conocer la sublimación del fracaso, la recobramos.

De barro y oro

Duración: 01h 20 min, 1966

Dirección: Joaquín Bollo Muro.

Intérpretes: Juanito Valderrama, Manuel San Francisco, Adriano Domínguez, Luis Ferrín, Félix Dafauce, Dolores Abril.

Guión: Joaquín Bollo Muro, Juan García Hortelano.

Fotografía: Juan Julio Baena.



Escena final con Juanito Valderrama en *De Barro y Oro*.



Guión y fotografías:
Fernando González Viñas

Fotografías capítulo
«Escritor del Boletín»:
El Virginiano Tucker

Modelos por orden de aparición:
Pastora Muñoz Plata
Ana Espinosa «Anablume»
Juan Carlos Cañete Castillejo

**Articulisitas del Boletín
LA ETERNIDAD AL ACECHO**



Me han pedido un artículo para el Boletín.



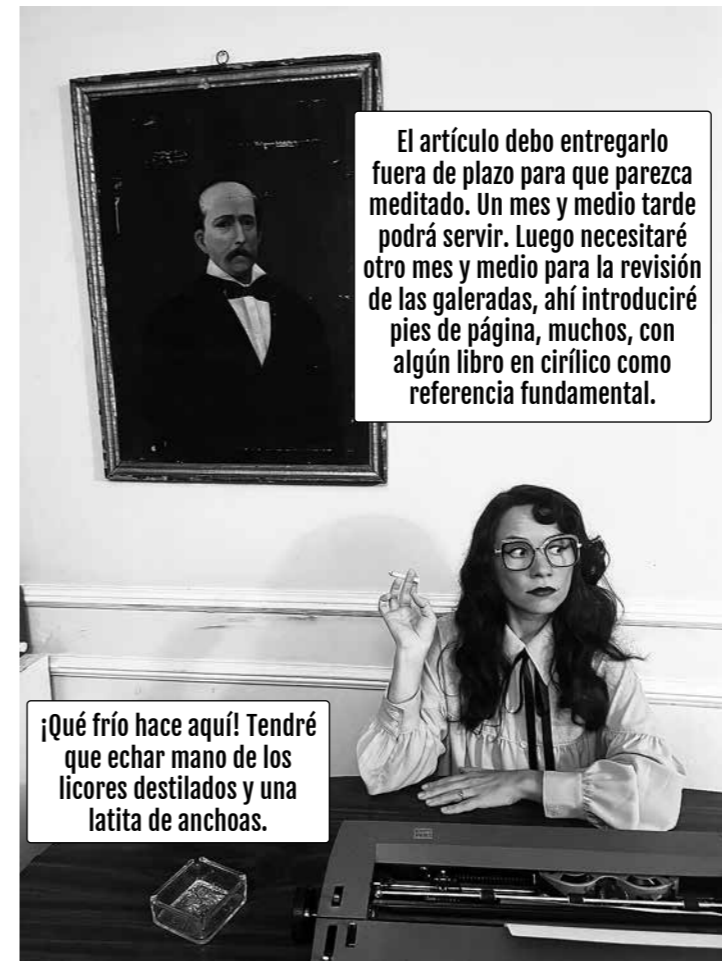
A ver, lo importante es que quede patente la superioridad intelectual sobre la superioridad moral. Bueno, bastará con citar a Maiakovski.



Está claro que no deben aparecer los vocablos «taurinos» ni el desagradable sonido «antitaurino». Tampoco «...el sistema que gobierna la tauromaquia», pero sí «los cabaes».



Citas poéticas, descartadas, ¡cuánto daño ha hecho Lorca! Coñazo de las 5 de la tarde y de la sangre derramada.



El artículo debo entregarlo fuera de plazo para que parezca meditado. Un mes y medio tarde podrá servir. Luego necesitaré otro mes y medio para la revisión de las galeradas, ahí introduciré pies de página, muchos, con algún libro en cirílico como referencia fundamental.

¡Qué frío hace aquí! Tendré que echar mano de los licores destilados y una latita de anchoas.



En fin, tedioso trabajo, pero todo sea por contribuir a que la revista de aire de snobs al entrar con ella en una mercería a comprar botones.

Bueno, esto ya está, en realidad, bastará con el título, que es compendio y sinopsis de la más elevada idea que vieron los siglos. Ea, listo, aquí está:

«Merde d'artist: del yo como pitón penetrante o el abismo miúrico del fallo.»



¡Sapristi qué rico está este vodka kalmukio!

El hilo conductor... sí, importante: no debe haber hilo conductor. Artículo desestructurado y anárquico pero con las comas en su sitio. Nada de planteamiento, nudo y desenlace. Que sea nudo, nudo y nudo...



Ea, ahí os quedáis, que yo me voy al hipódromo. Apostaré todo a Blue Note, cuarta carrera de Narraganset. Caballo ganador.

**Poetismo taurino
¡AY, QUE ME SUBLIMO!**



La tragedia del folio en blanco... La conciencia de lo sublime. El sopor de mí mismo. ¡Qué duro es vivir en las nubes!



Quién puede culpar al matrimonio Arnolfini de este encuadre!... Pablo, quítate del espejo que me desprotagonizas.



¡Las musas, las musas! Las veo, sí, las veo, y el número de la bonoloto...



El poema debe ser lorquiano y que no se note, y a la vez gongorino y de tronío.



Por ejemplo...
«A las siete y media de la tarde,
la muerte más que derramada,
En mi corazón arde,
la sangre cae en cascada.»
¡Sublime!



¡Oh, vate ciego de la Odisea...!
Lo tengo, ¡Eureka!



Y ahora un pareado:
«El toro rampante
Y el torero tan campante.»
¡Dios bendito qué metonimia!



Ahora, epítetos:
«El cielo azul
El amarillo albero
La desarrapada capa
La carmesí sangría»
¡Grandioso! Por esto me dan el premio de la Escalera del Éxito.



Las manos me huelen a...
napalm por la mañana

Y ahora una mención obligada a Manolete:
«Oh, junco eterno,
Cuánto querías a tu madre
Qué arpía marcó tu Sino
Lupe de lupanar
Maldita Salomé
Angustias madre de Españas
Eme Castillejo de los toreros
Benditas sean tus lágrimas
Virgen torera...»



Pues este me sirve de paso para la revista de la feria de mi pueblo:
«Oh, incienso de purísima y oro,
Pecho que amamanta la tauromaquia celestial...»

No puedo más, me llama el dios Onán.

El periodista de raza I WANNA BE ADORE

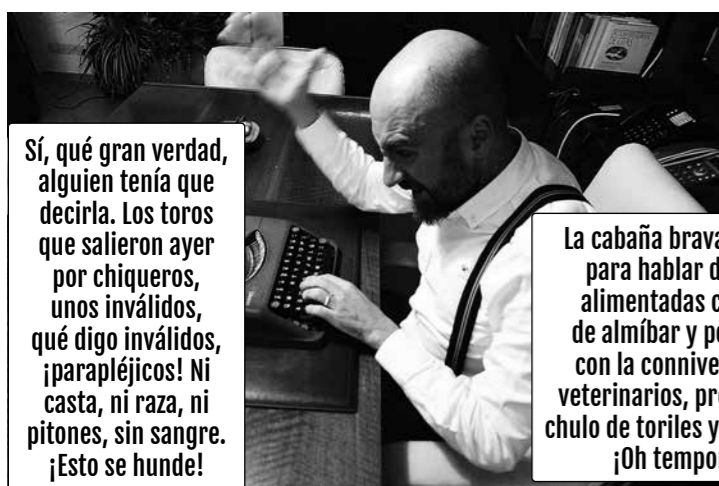


Aquí, estamos, ante la responsabilidad de decir la verdad sobre lo que aconteció hoy en el ruedo.

En fin, vayamos con la crónica.



El título... ¡Ni hay toros ni hay toreros!



Sí, qué gran verdad, alguien tenía que decirla. Los toros que salieron ayer por chiqueros, unos inválidos, qué digo inválidos, ¡parapléjicos! Ni casta, ni raza, ni pitones, sin sangre. ¡Esto se hunde!

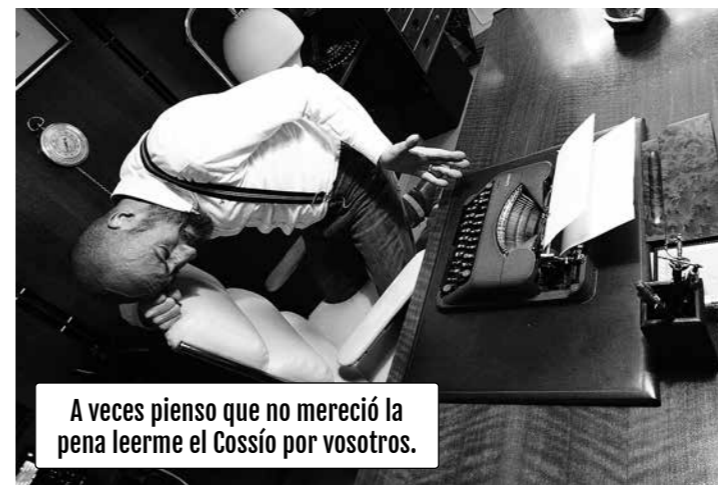
La cabaña brava es un eufemismo para hablar de reses zombies alimentadas con pienso hecho de almíbar y petit suisse. Y todo con la connivencia de empresa, veterinarios, presidentes de plaza, chulo de toriles y hasta el apuntador. ¡Oh tempora, oh mores!



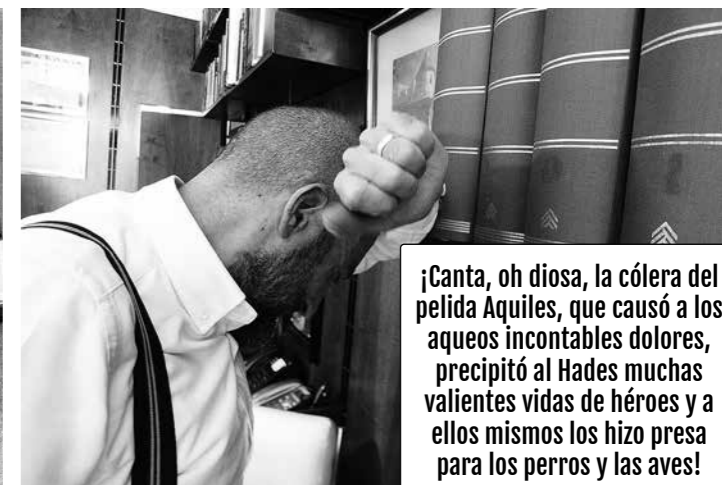
Los picadores, barrenadores inmisericordes; los banderilleros, saltimbanquis sin afición ni dignidad...



Nuestro niño, el periodista de raza, siempre fue especial. Tenía en VHS todos los episodios de la serie Orzowei



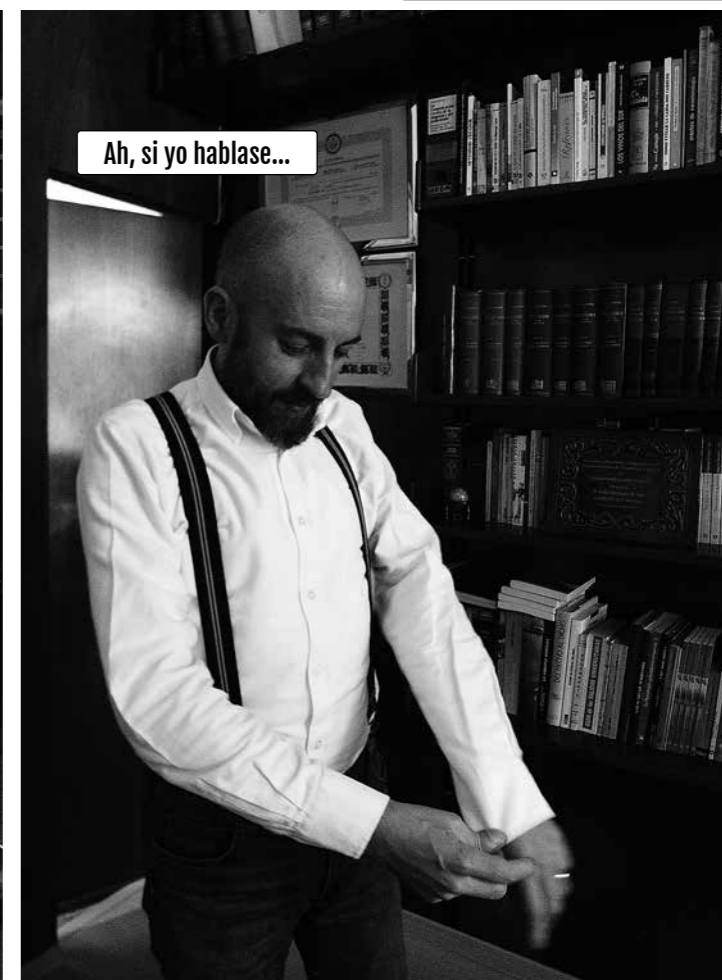
A veces pienso que no mereció la pena leerme el Cossío por vosotros.



¡Canta, oh diosa, la cólera del pelida Aquiles, que causó a los aqueos incontables dolores, precipitó al Hades muchas valientes vidas de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros y las aves!



¿Y todo esto por qué?
¿Para qué?



Ah, si yo hablase...



Pero no, será mejor callar y resumirlo todo brevemente.



Ya lo dijo Séneca, el lenguaje de la verdad debe ser, sin duda alguna, simple y sin artificios.

Números atrasados

Contacto: boletindeloteriasytoros.com fernandogonzalezvinas@gmail.com

Todos los números pueden descargarse en pdf en www.boletindeloteriasytoros.com



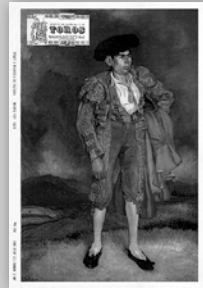
Nº0 / Diciembre 1991



Nº1 / Marzo 1992



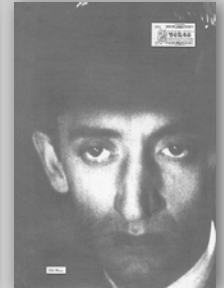
Nº2 / Mayo 1992



Nº3 / Julio 1992



Nº4 / Noviembre 1992



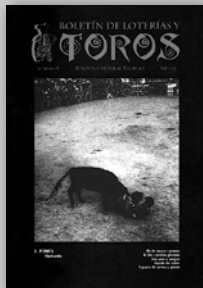
Nº5 / Marzo 1993



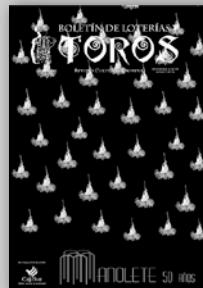
Nº6 / Otoño 1993



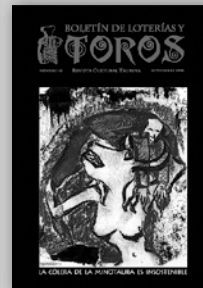
Nº7 / Invierno 1994



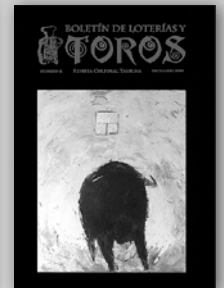
Nº8 / Julio 1995



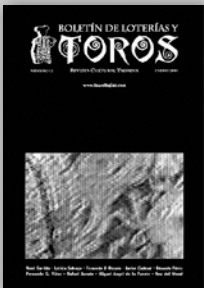
Nº9 / Mayo 1997



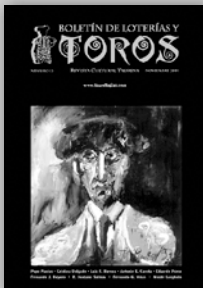
Nº10 / Septiembre 1998



Nº11 / Diciembre 1999



Nº12 / Enero 2001



Nº13 / Noviembre 2001



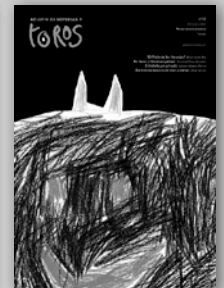
Nº14 / 2002



Nº15 / 2004



Nº16 / 2005



Nº17 / Primavera 2006



Nº18 ESPECIAL / 2008



Nº19 / 2009



Nº20 / 2011



Nº21 / 2016



Nº22 / 2016



Nº23 / 2018



Nº24 / 2019



Nº25 / 2020



Nº26 / 2021



Nº27 / 2022



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

BOLETIN DE LOTERIAS Y
TOROS