

*EL TORERO COMO INTERTEXTO CINEMATográfico:
ALGUNAS CLAVES DE INVESTIGACIÓN*

*Silvia Caramella**

*A la matadora Ángela Hernández Gómez,
in memoriam*



EL TORERO Y LA ESTRELLA DE CINE:
AFINIDADES Y ANALOGÍAS



En el melodrama cinematográfico *Ídolos*, dirigido por Florián Rey en 1943, la figura del toreo Juan Luis Gallardo (Ismael Merlo) y la célebre actriz Clara Bell (Conchita Montenegro) se encuentran por casualidad en los pasillos de un tren. Ajenos el uno y el otro a sus respectivos mundos artísticos, se presentan ambos como anónimos viajeros (médico él, licenciada en Filosofía y Letras ella), gratamente sorprendidos por la inusual posibilidad de entablar una conversación anodina, en la que no tengan que mantener la compostura de su estatus de celebridad. Cuando más tarde el destino vuelva a unir a los dos protagonistas, Gallardo (como

* Centre for Research in Media and Cultural Studies (CRMCS) – Universidad de Sunderland (Reino Unido); Fundación de Estudios Taurinos (Sevilla). Silvia Caramella (Italia, 1971) es doctora en Film and Cultural Studies (Universidad de Sunderland) y socia colaboradora de la Fundación de Estudios Taurinos. Sus investigaciones se enfocan en la historia cultural del cine taurino y en sus relaciones con las cuestiones identitarias (étnicas, políticas, de género). Sus estudios y publicaciones abarcan tanto las cinematografías procedentes de los territorios de tradición taurina (España, Portugal, México, Francia) como de las no-taurinas (Hollywood, Italia, etc.). Su última publicación se titula “Cine hiperrealista y desmitificación: explotación social y sacrificio en *El Momento de la Verdad*” (Francesco Rosi, 1965) (Caramella, 2016).

torero), justificará el camuflaje en su primer encuentro con una motivación que encaja con las dificultades que las estrellas del cine viven en su vida diaria debido también a la popularidad: «No tuve otra intención que ocultar mi personalidad de torero, en aquel día de máxima popularidad. No sabe usted lo incómodo que resulta. Los artistas tenemos que recurrir a estos trucos para estar tranquilos». A pesar de las dificultades y las diferencias de sus mundos, que darán el rumbo a la narrativa de la película melodramática, los dos protagonistas del romance tendrán varias ocasiones, a lo largo de la película, para reflexionar y comparar sus casos respecto a las ventajas y desventajas de su posición social y su exposición mediática.

Indudablemente, el matador y la estrella de cine comparten ambiciones de gloria, afán de superación y de distinción, y éxito global, en su arte y en los medios de comunicación. Ninguno de los dos puede permitirse el lujo de dejar –aunque sea momentáneamente– su trabajo, por miedo a perder su posición en el escalafón y al olvido. Sin embargo, el acoso mediático y de los fans, el arribismo de productores y apoderados, y el agotamiento de la exposición pública pueden llegar a amargar la vida personal de estas celebridades. Por poner un ejemplo representativo, ya se subrayó en una anterior publicación en esta misma revista (Caramella y Cannon, 2016) la “afinidad electiva” entre toreros y actores, que en numerosas ocasiones llegaron a una amistad sincera, debido también al mutuo entendimiento de las dinámicas vividas entre su mundo privado y público. Así, si la estrella de los “musicales acuáticos” Esther Williams confesó cuánto puede llegar a ser «duro ser siempre Esther Williams» (*Ibidem*: 222), su buen amigo Juan Belmonte anhelaba poder ausentarse de todo tipo de celebración pública (*Ibidem*: 229).

Desde los albores del cine, el encuentro entre toreros de fama y estrellas de la gran pantalla ha ido más allá de la inevi-

table cercanía de los círculos sociales compartidos, de las numerosas (y sonadas) relaciones sentimentales entre toreros y actrices, e incluso de una más o menos sincera afición a la tauromaquia por parte de las celebridades del cine. A pesar de haber perdido con el tiempo su apego al arte del toreo¹, el gran cineasta Orson Welles quiso que tras su muerte sus cenizas descansaran bajo la tierra de la finca “El Recreo de San Cayetano”, de propiedad de su íntimo amigo Antonio Ordóñez.

Además, el estrellato del mundo del toreo y el del cine tienen en común la explotación de la persona/personaje en su potencial comercial. Análogo a la estrella de cine², la imagen de los toreros ha sido utilizada para vender los productos más diferentes. Varias figuras del toreo a lo largo de las décadas han sido *testimonials* de diferentes productos (Shubert 1999: 77) y, en los últimos años –igual que las *film stars*–, hasta modelos para las firmas o revistas de moda más prestigiosas³.

Sin embargo, los matices de la celebridad como producto y como vehículo comercial, así como las complejas relaciones entre famosos, medios y *fans* son comunes a todo tipo de estre-

¹ En 1974, Welles fue entrevistado por Michael Parkinson en su homónimo programa producido por la BBC. Entre otras declaraciones, el director confesó haber perdido interés en las corridas debido no solo a una progresiva mercantilización de las mismas, sino también por su reflexión intelectual sobre el haber perdido mucho tiempo en ser espectador de un sacrificio animal. La célebre entrevista fue reemitida por el mismo canal en 1995.

² Véase por ejemplo Schweitzer (2009: 123-149).

³ Por poner un ejemplo de los últimos años, Cayetano Rivera Ordóñez ha desfilado para Giorgio Armani en 2007, así como José María Manzanares y *Morante de la Puebla* –el primero en 2012, el segundo en 2016– han posado para el afamado fotógrafo Mario Testino, protagonizando servicios de moda para *Vogue*. Sobre el potencial comercial del torero, Gómez Díaz-Franzón (2007: 181-229) ofrece un interesante y bien documentado estudio de caso.

llas, cualquiera que sea su entorno profesional. El torero que se vuelve actor –puntual, progresiva o permanentemente– compare con las grandes estrellas de la pantalla una dimensión específica: la intertextualidad. Es, en mi opinión, en las dinámicas entre persona y personaje, entre texto e intertexto, entre los elementos biográficos, narrativos y mitológicos, donde se refleja una de las claves más interesantes y más necesitadas de investigación.

ESTRELLATO E INTERTEXTUALIDAD
EN LOS ALBORES DEL CINE TAURINO ESPAÑOL

Desde la publicación de *Les Stars* de Edgar Morin (1957), estudio dedicado al análisis de los actores en sus funciones de intermediarios entre el mundo real y el imaginario, los *star studies* han ampliado el campo de investigación hacia otros aspectos y dinámicas relacionados con sus personas y sus personajes⁴. Entre los matices más interesantes y complejos, el mundo académico explora las dinámicas y las aportaciones de la estrella de cine a sus personajes, y cómo estos últimos se conectan de forma proporcional a los significados y valores asociados a la primera. Con sus personas, las estrellas “amplifican” sus personajes a través de cualidades y atributos que, en un determinado contexto histórico, han tenido un impacto cultural relevante, como por ejemplo Marilyn Monroe y la sensualidad, Bette Davis y la ambigüedad, John Wayne y la masculinidad.

Por lo que concierne a la intertextualidad del torero en el cine, no cabe duda de que el personaje *per se* conlleva algunas características que acompañan la figura en su función arquetípica: valor, fuerza, potencia y virilidad. De hecho, si se invirtiera el enfoque de este artículo, dedicándolo a los actores que en la historia del cine han construido su imagen de celebridad mascu-

⁴ Entre los estudios más renombrados, se pueden aquí citar Dyer (2004) y Shingler (2012).

lina (cada una con sus propias *nuances*) gracias también a sus papeles de torero, podríamos encontrarnos con un listado de nombres que cubriría toda la historia del séptimo arte y atravesaría naciones y nacionalidades. Entre mitos latinos o norteamericanos como Rodolfo Valentino y Tyrone Power en *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922; Rouben Mamoulian, 1941), galanes del cine mexicano como Jorge Negrete en *Seda, sangre y sol* (Fernando A. Rivero, 1942), o grandes intérpretes del cine español como Francisco Rabal, que llegó a ser torero en las pantallas en numerosas ocasiones⁵, se podría traspasar incluso la línea que separa el cine *mainstream* de las producciones pornográficas, siendo paradigmático el caso del actor de culto Rocco Siffredi, quien tiene en su currículum la representación en clave erótica del torero Juan Gallardo en *Il torero. Sesso e arena* (Joe D'Amato, 1996).

En primer lugar, cabe subrayar cómo el fenómeno de los toreros-actores destaca desde el nacimiento del género y subgénero taurino. Román Gubern identifica en esta singularidad una de las claves de la atipicidad del cine español:

«Es interesante observar cómo personajes famosos ajenos al cine fueron utilizados ante las cámaras, desde el cine mudo, para promover su comercialidad. [...] Esta simbiosis entre fama extracinematográfica autárquica y star system cinematográfico se produjo sin esfuerzo en el ámbito taurino» (1989: 24-25).

Aunque la reflexión de Gubern se refiere a los toreros-actores de la década de los veinte, al considerar una estrella del cine según su potencial comercial, se puede identificar este

⁵ Francisco Paco Rabal ha sido protagonista o co-protagonista de *Los clarines del miedo* (Antonio Román, 1958), *A las cinco de la tarde* (Juan Antonio Bardem, 1961), *Currito de la Cruz* (Rafael Gil, 1965) y *Sangre en el ruedo* (Rafael Gil, 1969). En la pequeña pantalla se recuerda la serie de gran éxito *Junca* (Jaime de Armiñán, 1989). La dinámica entre persona y personaje alcanzó en Paco Rabal niveles impensables, a tal punto que el actor fue llamado a veces *maestro* (De Armiñán, 2004: 9).

fenómeno *in nuce*, con sus debidas diferencias y peculiaridades, ya el cine de los pioneros, y añadir a todos los toreros que, con solo su nombre, contribuyeron a los primeros éxitos comerciales del cine nacional. Efectivamente, los toreros estuvieron entre los primeros «personajes ajenos al cine» utilizados de forma asidua y estable para «promover su comercialidad», a tal punto que la productora valenciana Films H. B. Cuesta se convirtió en los años diez en el más importante exportador de cine español gracias a su catálogo taurino, promocionándolo a través del reclamo de los grandes nombres del toreo contemporáneo⁶. El catálogo taurino de las productoras como Cuesta, compuesto por las corridas de las grandes ferias taurinas, proponía también las así llamadas “corridas a la carta” –o sea, unas ediciones de diferentes festejos montados como si fueran uno solo– para crear productos especiales en los que pudieran aparecer solo los ases del momento. Del extenso catálogo de Cuesta, perdido en casi su totalidad, queda la *Corrida de toros en Valencia con Gallo, Paco Madrid, Flores, Belmonte* (1914), un festejo que nunca existió y que fue realizado a partir de la edición de dos corridas.

Aun aceptando que los matadores grabados durante sus faenas fueron “actores involuntarios”, cabe reconocer que las funciones desarrolladas por sus nombres no difieren sustancialmente de las más propias de estrellas de cine. Además, en los años veinte, el potencial comercial del matador será ya de tal importancia que hasta su muerte será espectacularizada a través de la reconstrucción de cornadas mortales, editadas con material de archivo, siendo algunos de los casos de más amplitud mediática, y más beneficiosa explotación comercial de muerte trágica, la cogida mortal de Joselito *El Gallo* en Talavera de la Reina

⁶ Sobre la trayectoria de Films H.B. Cuesta, véase el estudio monográfico editado por Ignacio Lahoz Rodrigo (2010).

(1920) y de Manuel Granero en la plaza de Madrid (1922)⁷. Por lo que concierne a este periodo de formación del género taurino, es indicativa la figura de Juan Belmonte, que tanto en los documentales taurinos como en las películas de ficción ocupa un espacio especial, hasta el punto de comparecer sin traje de luces o sin un intertítulo que indique su profesión en *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926), participando como *special guest* al que le acompaña solo su apellido⁸.

Por lo que concierne al cine de ficción, las aportaciones de la persona-torero a su personaje-torero se manifiestan sobre todo a través de sus elementos biográficos, conocidos por las masas en muchas ocasiones a través de las mitificaciones de la prensa. Este es el caso de Pedro Basauri *Pedrucho* que, tras ser protagonista de *Militona, o la tragedia de un torero* (1922) y *Pobres niños* (1923), dirigidos por Henry Vorins, vuelve por tercera vez a las órdenes del director francés en 1923 para ser la estrella de la película que lleva su mismo apodo: *Pedrucho*. A partir de ese momento la persona de Pedro Basauri se teje con la trama que vive el personaje fílmico de *Pedrucho*, y el mismo matador reconocerá que, cabalgando la ola de la celebridad aportada por su vida ficcionalizada, aprovechará su renovada notoriedad para sus temporadas taurinas (Orts Ramos, 1927: 19). *Pedrucho* seguirá actuando entre corrida y corrida a lo largo de su vida, en películas de otros géneros, como en *I lunghi giorni della vendetta. Faccia d'angelo*, spaghetti-western dirigido en 1967 por Florestano Vancini, retirándose no antes de dejar a los especta-

⁷ Véase *Cogida y muerte de "Gallito", o la tragedia de Talavera* (Fructuoso Gelabert y Rafael Salvador, 1920); *Joselito, o la vida y muerte de un matador* (José Gaspar, 1920); *La vida de Joselito y su muerte* (Anónimo, 1920); *La muerte de Joselito* (Juan Oliver, 1920); *Gloria que mata* (Rafael Salvador, 1922).

⁸ Sobre la singularidad de Juan Belmonte en el cine mudo español, véase Caramella (2013).

dores una última comparecencia como *himself* en *El momento de la verdad* (Francesco Rosi, 1965). Allí también la persona se mezcla con el personaje, y el matador –ya mayor y en aquel momento profesor de la escuela taurina de Barcelona– encarna una versión más oscura y melancólica del profesional retirado y formador de aspirantes a toreros.

Además de los nombres citados anteriormente, se pueden recordar aquí otros matadores que, con resultados de crítica y taquilla desiguales, consiguieron entrar en la historia (y proto-historia) del cine español: José García Carranza “El Algabpañol”, actor en *La medalla del torero* (José Buchs, 1924) y *La hija del corregidor* (José Buchs, 1925); Eladio Amorós, protagonista de *El niño de las monjas* (José Calvache Walken, 1925); José Pérez Chiquito de la Audiencia, actor de *En las entrañas de Madrid* (Rafael Salvador, 1925); y Manolo Martínez en *Los amores de un torero* (Juan Andreu Moragas, 1927). Nicanor Villalta y Marcial Lalanda, además de ser protagonistas de, respectivamente, *El suceso de anoche* (León Artola, 1929) y *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928), produjeron sus películas.

Resumiendo de forma quizás excesivamente general, en los análisis textuales de las películas de ficción taurina protagonizada o co-protagonizada por un torero de renombre, las dinámicas entre la persona y el personaje muestran una presencia de elementos biográficos cuidadosamente seleccionados o mitificados, con el resultado de reforzar las narrativas clásicas de la época. En un género caracterizado por cánones ya pre-fijados por sus fuentes (novelas, zarzuelas, biografías taurinas), la presencia de un torero-actor se limita, además de añadir realismo a las escenas rodadas en los ruedos, a dar más ahínco a la visión romántica del héroe proletario que, a pesar de una mísera infancia y gracias a su valor y a sus valores, consigue encontrar un nicho en la sociedad y a subir en la escala social (siempre que su alma no se pierda; en cuyo caso, llega una providencial cornada

mortal a zanjar el asunto). Aunque una lectura más profunda y detallada de algunos textos fílmicos individuales pueda llevar a referencias culturales específicas relacionadas con determinados matadores, el *setting* biográfico del torero protagonista casi siempre se basa en arquetipos preestablecidos. En el caso de *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, por ejemplo, el nada proletario Marcial Lalanda, autor también del argumento de la película, se transforma en un joven pueblerino, migrante de una aldea castellana a la capital española en busca de una vida mejor. Al contrario, el “espíritu cultural” de Lalanda, que en su futuro abrazará el falangismo, está bien presente en la película, sobre todo en las repeticiones y reiteraciones narrativas que bien se casan con los valores del primorriverismo más conservador, apoyados también por el director de esta producción de éxito, Fernando Delgado, definido por Pérez Perucha como un «cinemasta orgánico del protofascismo primorriverista» (2009: 21).

Dinámicas parecidas se encuentran en el cine taurino de producción no-española: tanto en el cine portugués como en el cine mexicano, este último con una presencia igualmente notable de toreros-actores en la historia del cine, los primeros profesionales de los ruedos que se sitúan ante una cámara mantienen su función intertextual, aportando cada uno sus elementos biográficos y culturales que, asociados a la trama principal melodramática, añaden y/o refuerzan significados y valores a ellos conectados. Sin embargo, un caso parecido a *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, se puede señalar en la emblemática producción mexicana *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1937), *biopic* dedicado al célebre matador Ponciano Díaz (1858-1899), icono de los “toreros charros” contrapuestos a los “toreros *gentlemen*” (en muchos casos españoles o hispanófilos). La elección del torero Jesús Solórzano en el papel de protagonista, de familia acomodada y considerado tanto por el público español como por el mexicano un “torero *gentleman*”, resulta paradójica y su inter-

pretación en las escenas no taurinas algo rígida, con el hombre obligado a llevar un vistoso bigote, ajeno a su personalidad (Vázquez Mantecón, 2001: 190)⁹.

LUCHA DE CLASES, DIVISMO Y CONSUMISMO:
ICONOGRAFÍA DE LOS TOREROS-ACTORES
EN EL CINE TAURINO DE LA ÉPOCA FRANQUISTA

Las actuaciones de los grandes matadores en las pantallas cinematográficas de las décadas que van desde finales de los años treinta hasta la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 asumen nuevos matices. Si bien es verdad que el torero como persona sigue aportando mayoritariamente a sus personajes sus propios legados afines al arquetipo del proletario rescatado socialmente por su valor y su hambre, la función intertextual del matador añade más tonalidades, sobre todo en el sentido político. El cine taurino español, que vive su segunda época de oro, asiste a un considerable aumento de profesionales del toreo que protagonizan películas de éxito. Su vida, personalidad y hasta su estilo en el ruedo se trasforman en discurso, y si la elegancia de Pepín Martín Vázquez en *Currito de la Cruz* (Luis Lucia, 1949) y de *El Litri* en *El Litri y su sombra* (Rafael Gil, 1959) se vuelven parte de la representación de personajes particularmente castos y nacional-católicos, otros matadores añadirán con su sola presencia críticas o exaltaciones del régimen. Con resultados desiguales y evidencias más o menos sofisticadas en su intertextualidad, el largo listado de toreros ya deja una invitación a futuras investigaciones que se centren en la sorprendente cantidad y variedad de estas peculiares *film stars*. Entre otros, se pueden aquí recordar a Enrique Vera en *El último cuplé*,

⁹ El bigote fue adoptado por Ponciano Díaz como distinción del matador mexicano respecto al más amanerado matador español. Otro símbolo estético con connotaciones políticas es el *sarape*, poncho usado por los campesinos, llevado durante el paseillo en lugar del capote de paseo.

El niño de las monjas y, con Domingo Ortega y Antonio Bienvenida, *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956); Antonio Borrero Chamaco en *El traje de oro* (Julio Coll, 1959); Óscar Cruz en *Los golfos* (Carlos Saura, 1959); Francisco Moreno Vega *Curro Puya* y Rafael Peralta en *Toro bravo* (Vittorio Cottafavi, 1960); Ángel Peralta en *La novia de Juan Lucero* (Santos Alcocer, 1959) y *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965); Manuel Benítez *El Cordobés* en *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962) y *Chantaje a un torero* (Rafael Gil, 1963); Jaime Ostos en *Valiente* (Luis Marquina, 1964); Manuel Cano *El Pireo* en *Currito de la Cruz* (Rafael Gil, 1965); Sebastián Palomo Martínez *Palomo Linares* en *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966) y *Solos los dos* (Luis Lucia, 1968); Andrés Torres *El Monaguillo* en *Clarines y campanas* (Ramón Torrado, 1966); Blas Romero *El Platanito* en *Jugando a morir* (José H. Gan, 1966); Pedro Benjumea Durán *Pedrín Benjumea* en *Las cicatrices* (Pedro Lazaga, 1967); Ángel Teruel en *Sangre en el ruedo* (Rafael Gil, 1968); Miguel Mateo Salcedo *Miguelín* en *El momento de la verdad* (Francesco Rosi, 1965) y *El relicario* (Rafael Gil, 1970); Paco Camino en *Fray Torero* (José Luis Sáenz de Heredia, 1966); Agustín Castellano *El Puri* en *El paseí- llo* (Ana Mariscal, 1968); y José Luis Feria *Galloso* en *Un torero para la historia* (José María Zabalza, 1974).

En numerosas ocasiones, a los matadores no se les requiere una particular actuación: su presencia en algunas películas refuerza una determinada perspectiva narrativa. En *La becerrada* (José María Forqué, 1963), Antonio Ordóñez, Antonio Bienvenida y Juan García *Mondeño* aparecen al final de la comedia protagonizada por un grupo de monjas que, para mantener su necesitado asilo, organizan un festejo benéfico, justo en su función simbólica de portadores de los buenos valores cristianos. Curiosamente, el aura mística que rodea a los tres toreros se mezcla pronto con la realidad: en 1964, *Mondeño* deja los rue-

dos para entrar como novicio en un convento de frailes dominicos en Burgos (De la Lama 1964: 43). En otras, la particular posición social del torero añade un tono realista de denuncia política: Carlos Saura dirige su primer largometraje *Los Golfos* (1960) fichando al joven y desconocido novillero colombiano Óscar Cruz que, como su personaje en la película, Juan, no consigue ningún triunfo. La panacea de la tauromaquia como metáfora de superación aparece en toda su crudeza y desilusión en varias películas, alcanzando la máxima tragedia de la explotación del hombre sobre el hombre en el drama de Francesco Rosi *El momento de la verdad* (1965). En el auge del desarrollismo español, hasta el que triunfa en los ruedos no tiene redención. Allí, el matador *Miguelín* aporta con su real condición de torero que intenta sobrevivir en un entorno profesional —que se ha vuelto todavía más peligroso debido al nuevo e imperante tremendismo representado por *El Cordobés*— varios elementos de crítica social y cultural a través de las referencias al de Palma Del Río. También en este caso, el enfrentamiento traspasa el celuloide: Miguel Mateo Salcedo, muy crítico con la persona de Manuel Benítez, que encarna simbólicamente la corrupción de la tauromaquia y la mercantilización de un arte, saltará como espontáneo durante una corrida de *El Cordobés* en 1968, completamente desarmado, para parar al toro que el diestro estaba toreando. La peculiar protesta le costará la detención y una considerable multa, pero también le aportará demostraciones de solidaridad por parte de numerosos aficionados (“Multa de cuarenta mil pesetas a Miguelín”, 1968: 67).

Entre elementos de realismo y de mitificación de la estrella de los ruedos que actúa en una o más películas para añadir una sub-trama o un elemento intertextual, destacan las figuras de Mario Cabré y Rafael Albaicín. Ambos matadores consiguieron mantener una cierta regularidad en los dos entornos profesiona-

les y, aunque con diferentes trayectorias artísticas en uno y otro ambiente, traspasaron la simple dinámica del torero que encarna al torero, actuando en variados papeles. A pesar de protagonizar también papeles acordes con su profesión real¹⁰, Cabré y Albaicín figuran como artistas integrales (Cabré era también escritor y Albaicín músico) en su especial estrellato. Sin embargo, en sus particulares dinámicas entre la persona y el personaje, ninguno de los dos toreros consiguió ir más allá de la imagen hegemónica a ellos asociados. Si Cabré no pudo superar la percepción que el público tenía de él como torero-galán del cine popular –a pesar de concluir su carrera con un papel en el filme de autor *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1968)–, al torero y artista gitano Rafael Albaicín los productores no le ofrecieron roles de gran visibilidad. Aparte de sus papeles como matador, la filmografía de Albaicín está repleta de roles menores en *spaghetti-westerns*, aunque algunos, como *Django* (Sergio Corbucci, 1966), ahora se hayan vuelto películas de culto.

POSTMODERNISMO Y DECADENCIA DEL GÉNERO:

¿QUEDA SITIO PARA EL TORERO COMO ESTRELLA EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO?

Si en las décadas de los años cincuenta y sesenta el torero como personaje estelar de una película alcanza su máxima cota –por visibilidad, cantidad numérica y matices culturales–, a partir de los años de la crisis del Franquismo la figura del torero comienza a sufrir paulatinamente una pérdida de estatus de imagen de héroe popular, que inevitablemente se refleja en la repre-

¹⁰ El debut de Rafael Albaicín como actor protagonista fue en la película taurina *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948), mientras que Mario Cabré, a pesar de haber trabajado en otras películas, alcanzó gran fama por su rol de torero en la producción británico-hollywoodiense *Pandora and the Flying Dutchman* (Albert Lewin, 1951), al lado de la célebre actriz Ava Gardner.

sentación cinematográfica. El torero ya no es el hombre valiente y con valores que pueda representar a toda una nación, sino un reflejo cultural de un pasado que se quiere superar. Las escasas películas taurinas que mantienen los cánones narrativos del género clásico no consiguen alcanzar éxito comercial (con pocas excepciones, como por ejemplo la última versión de *Sangre y arena*, dirigida en 1989 por Javier Elorrieta y protagonizada por Sharon Stone en el papel de Doña Sol), y el arquetipo del torero moldeado a través de los siglos se transforma en objetivo crítico.

En la progresiva debilitación del “macho español” operada por el cine nacional, el matador entra por la puerta principal de los ataques a sus atributos más relacionados con su masculinidad. Así, si al rejoneador de la excéntrica familia protagonista de *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988) se le hace sufrir un molesto problema de eyaculación precoz, al joven y atractivo novillero de *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973) le salva la intervención milagrosa de Lola Flores, que le ayudará a superar una excesiva timidez (y una virginidad poco acorde con su estatus). Curiosamente, el actor que interpreta al casto novillero Santiago es uno de los últimos toreros de la historia reciente en cambiar el ruedo por el set de un filme: Máximo Valverde. Sin embargo, la valentía de Valverde en enfrentarse a un personaje que, en su función textual, mucho tiene que ver con su persona, queda casi como un *unicum* en el cine contemporáneo. Al personaje del torero se le “ataca” en sus significados más típicos y tópicos, y ya no resulta atractivo ni para el matador profesional, que queda mejor en otras producciones si quiere ayudarse en su proyección mediática¹¹, ni para el actor que está construyendo o

¹¹ Como ya se ha mencionado, la moda queda como un nicho importante para la promoción del torero como “producto”. Por poner otro ejemplo, el torero sevillano Emilio Muñoz consiguió un éxito planetario gracias a su participación en los vídeos *Take a Bow* (1994) y *You'll See* (1995), de *Madonna*, ambos de alto contenido erótico.

consolidando su carrera. Hasta el oscarizado Adrien Brody mete la pata en su cuidada filmografía con el rotundo fracaso de taquilla de su interpretación en *Manolete* (Menno Meyjes, 2008).

Sin embargo, si el matador *per se* puede considerarse como una figura culturalmente “vilipendiada” por el cine contemporáneo, el personaje de la matadora, poco frecuente en la historia del cine por causa de la marginalización de la mujer en la tauromaquia (a este propósito, véase la interesante investigación de Feiner, 1995), se ha vuelto icónico en su asociación con películas emblemáticas por su representación del empoderamiento femenino. A partir de los años setenta, de hecho, se puede asociar cada década a una torera, literal o simbólica, que ha dejado una huella importante en la historia reciente: si en los setenta, al poco de concluir la batalla que la torera Ángela Hernández ganó en los tribunales para devolver a las mujeres su sitio en las arenas, el personaje de Antoñita Linares (que se interpreta a sí misma) en *El monosabio* (Ray Rivas, 1977) consigue un papel de torera triunfadora –en detrimento del protagonista masculino relegado al rol de monosabio–, en 1986 Pedro Almodóvar opone al torero protagonista de su filme *Matador* una torera tan peculiar como la abogada-asesina María. Y, si en los años noventa irrumpe en el estrellato una joven Penélope Cruz que, en *Jamón, jamón* de Bigas Luna (1992), “torea” sin perdón a Javier Bardem, el nuevo siglo ofrecerá otras dos toreras de gran impacto: Rosario Flores en el oscarizado *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) y Macarena García, hasta ese momento una semi-desconocida actriz de series televisivas, que consigue el papel central de Carmen en *Blancanieves* de Pablo Berger (2012). Indudablemente, las relaciones entre el estrellato femenino y el personaje de la matadora resultan cuanto menos interesantes como para auspiciar estudios más profundizados sobre el tema.

Lo que parece estar en su recta final –las dinámicas entre la persona del torero y sus personajes en el cine–, sin embargo, deja todavía algunas aberturas. El matador-actor no ha muerto, aunque parece agonizar entre representaciones encaminadas hacia la ridiculización o la intertextualidad satírica o auto-irónica: es llamativo que el mediático torero *Jesulín de Ubrique* haya abrazado con ligereza y sorprendente alegría el papel del tonto en *Torrente 5* (Santiago Segura, 2014), declarando –quizás con descarada conciencia– su total conformidad con su rol cinematográfico (*Jesulín de Ubrique*: «Me adapté perfectamente a mi papel en “Torrente 5”, estuve muy cómodo», 2014). El matador-actor sigue vivo en el cine de autor y experimental, y es probablemente este nicho cultural el más adecuado para seguir explorando –y explotando– el potencial del profesional de los ruedos como persona-personaje trágico y profundo. El soberbio filme *Sobrenatural* (Juan Figueroa, 2016), mejor película experimental en la última edición del Festival de Cine de Sídney, consigue resaltar las cualidades intrínsecas del anciano matador Andrés Vázquez, a pesar de la ausencia total de diálogos. Acompañada por una potente imagen y un cuidado sonido, la fuerza comunicativa del diestro expresa, a través de los movimientos de su cuerpo y de la profundidad de su mirada, una historia de vida y muerte, de tragedia e inmolación, de sacrificio y supervivencia, que tanto recuerda al mejor cine japonés de samuráis. El filme, imposible de encasillar tanto en el género taurino como en su opuesto, resulta así el espacio privilegiado para una peculiar –y puntual, efímera, meteórica y duradera a la vez– estrella de cine. Una estrella fugaz que, como en las que se observan en el cielo, deja su rastro en la memoria de quien la contempla.

BIBLIOGRAFÍA

- Caramella, Silvia (2013): “Juan Belmonte y el cine español. Reflexiones sobre una investigación de cine y estudios culturales” en Gil González, Juan Carlos y Romero de Solís, Pedro (2013) *Juan Belmonte. La epopeya del temple*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 367-98.
- _____ (2016): “Cine hiper-realista y desmitificación: explotación social y sacrificio en *El momento de la verdad* (Francesco Rosi, 1965)”, en Halcón Álvarez-Ossorio, Fátima y Romero de Solís, Pedro (edits.): *Tauromaquia. Historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América*. Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 527-536.
- _____ y Cannon, Steve (2016): “Películas como documentos históricos: el archivo fílmico familiar de Juan Belmonte y sus contribuciones a la investigación académica internacional”, en *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 38, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 201-235.
- De Armiñan, Jaime (2004): “Prólogo” en: García Garzón, Juan Ignacio (2004) *Paco Rabal. Aquí, un amigo*, Madrid, Algaba.
- De la Lama, César (1964): “El ex matador de toros Juan García “Mondeño” toma el hábito de la orden dominicana”, en *ABC* 01/09/1964, pág. 43.
- Dyer, Richard (2004, 2ª ed.): *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Oxon, Routledge.
- Feiner, Muriel (1995): *La mujer en el mundo del toro*. Madrid, Alianza Editorial.

- Gómez Diaz-Franzón, Ana (2007): “Los héroes de la tauromaquia en la publicidad del marco de Jerez” en *Revista de Estudios Taurinos* n.º 23, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 181-229.
- Gubern, Román (1989): “Claves de la atipicidad europea del cine español”, en *Archivos de la Filmoteca* 1/1989, págs. 18-28.
- Lahoz, Rodrigo (ed.) (2010): *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Morin, Edgar (1957): *Les Stars*, París, Les Edition de Minuit.
- Orts Ramos, Tomás [*Uno al sesgo*] (1927): *Pedro Basauri “Pedrucho”*, Barcelona, Lux.
- Pérez Perucha, Julio (2009): “Narración de un aciago destino (1896-1930)” en Gubern, Román et al. (eds.): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, págs. 19-121.
- Schweitzer, Marlis (2009) “‘The Mad Search for Beauty’: Actresses, Cosmetics, and the Middle-Class Market” en Schweitzer, Marlis y Moskowitz, Marina: *Testimonial Advertising in the American Marketplace. Emulation, Identity, Community*, Nueva York, Palgrave Macmillan, págs. 123-149.
- Shingler, Martin (2012): *Star Studies. A Critical Guide*. Londres, British Film Institute.
- Shubert, Adrian (1999): *Death and Money in the Afternoon. A History of Spanish Bullfight*, Nueva York, Oxford University Press.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen (2001): “Charros contra gentlemen. Un episodio de identidad en la historia de la tauromaquia mexicana moderna, 1886-1905” en: Agostoni, Claudia y Speckman Elisa (eds.): *Modernidad, tradición y alteridad: la Ciudad de México en el cambio de siglo*, México D. F., UNAM, págs. 161-193.

OTROS TEXTOS

Jesulín de Ubrique: “Me adapté perfectamente a mi papel en *Torrente 5*, estuve muy cómodo”, en: *Hola*, 11/08/2014 (online): www.hola.com/actualidad/2014081173051/jesulin-ubrique-actor-torrente/ (último acceso 10/03/2017).

“Multa de cuarenta mil pesetas a Miguelín” en: *ABC*, 21/05/1968, pág. 67.

