

PEPÍN MARTÍN VÁZQUEZ DESDE
“CURRITO DE LA CRUZ” A “EL TORERO”.
«¿LA ENCARNACIÓN FÍSICA DE UNA VIRTUD NACIONAL?»**

Steve Cannon***



José Martín Vázquez Bazán (Sevilla, 6 de agosto de 1927-Sevilla, 27 de febrero de 2011), conocido artísticamente como Pepín Martín Vázquez, fue un célebre matador de toros activo en las décadas de los cuarenta y los cincuenta del siglo XX. Fue un «máximo exponente del toreo sevillano» (García-Rayó, *online*), y su estilo fue «adelantado a su época» (Amorós, *online*). Su carrera como actor de cine se limita a dos películas, si bien su nombre abre ambas películas en la pantalla, y su persona fue central e indudable protagonista estelar de ambos films. A pesar de su escasa filmografía, resulta de sumo interés acer-

* (Viadero Carral, 2016: 308).

** Título original en castellano. La traducción en castellano del texto del artículo (en inglés) es de Silvia Caramella.

*** Centre for Research in Media and Cultural Studies, University of Sunderland, Reino Unido. Autor de una serie de publicaciones dedicada a Jean-Luc Godard, Steve Cannon ha sido uno de los primeros académicos de lengua inglesa que ha investigado el fenómeno hip hop en Francia. Ha editado y publicado la obra colectiva *Popular Music in France from Chanson to Techno* (Ashgate; 2003). Tras haber profundizado sus estudios sobre el cine español en la Universidad Complutense de Madrid, ha pronunciado una serie de conferencias sobre los Premios Goya y se ha encargado de la catalogación y de la investigación del archivo fílmico privado (inédito) de Juan Belmonte (Caramella y Cannon, 2015).

carse a estas dos producciones, al ser dos films excepcionalmente contrastados, aunque realizados en un lapso temporal de cinco años. Por estas razones, cada película resulta ser un fascinante objeto de estudio.

Currito de la Cruz (Luis Lucia, 1949) es una película emblemática producida durante el franquismo, y que presenta unos patrones culturales parecidos a muchos otros films del periodo. Tuvo un notable éxito, tanto de crítica como de taquilla (Camporesi, 1993: 127). Al contrario, *El Torero*¹ (*Châteaux en Espagne*, René Wheeler, 1954) es un film, a su manera, muy curioso, siendo una co-producción franco-española, dirigida por un director casi desconocido, y que obtuvo un resultado discreto a pesar de la presencia de la co-protagonista francesa Danielle Darrieux, una de las estrellas de cine más cotizadas de la época. Ambas películas hacen uso de la tauromaquia, entendida como profesión y como entorno social, en cuanto medio para explorar valores, aspiraciones y representaciones de la masculinidad en la España franquista de la época. De hecho, Pepín Martín Vázquez, puesto al centro de los dos films, puede ofrecer diferentes percepciones de la sociedad de aquella época, revelándose como cuestión principal de esta investigación la reflexión sobre hasta qué punto su persona como matador permite y hace posible estas versiones opuestas de la España de Franco.

*CURRITO DE LA CRUZ: CLASES SOCIALES,
CASTIDAD Y SANTA MASCULINIDAD* ²

Antes de enseñar el título de la película, un cartel de texto introduce a Currito: «El gran matador de toros de Sevilla, Pepín

¹ En este artículo los títulos de las películas se citan en castellano.

² Varias de las referencias bibliográficas utilizadas para este epígrafe proceden de la tesis doctoral inédita de Silvia Caramella (2017), a quien agradecemos su ayuda.

Martín Vázquez, en...», indicando el prestigio que la producción otorgaba a la actuación de una de las mayores figuras del toreo del momento. Aunque es indudable la calidad de las impresionantes secuencias taurinas, sobre su naturaleza se discutirá luego.

La tercera versión fílmica³ de *Currito de la Cruz* sigue el ascenso, la caída y la recuperación del joven huérfano Currito, aspirante a torero, y combina el arco narrativo de su éxito profesional con el argumento secundario romántico, presentando la rivalidad que Currito mantiene con su compañero de profesión *Romerita* (Jorge Mistral), para entrar en el corazón de la hija del ganadero Manuel Carmona (Manuel Luna), la joven Rocío (Nati Mistral). La humilde procedencia social de Currito se enfatiza a lo largo de todo el film, y se representa a través de su manera de vestir, su acento y su extrema timidez en los eventos sociales. Su primera toma de contacto con Carmona se ofrece durante una tiesta en su ganadería, con Currito que consigue dar algunos pases, vistiendo la misma ropa de todos los días.

Aunque la historia relata su éxito tanto social como material, su apariencia sufre cambios relativamente menores: una camisa blanca sustituye a su bufanda del mismo color, su pelo es más brillante y engominado. Sin embargo, sigue acompañado de su amigo del orfanato *Gazuza* (Tony Leblanc), cuyo aspecto sufre pocas alteraciones durante el film, algo poco realista dada la creciente prosperidad económica de Currito. Efectivamente, en la secuencia final (la celebración de la Semana Santa de Sevilla que simbólicamente representa y prefigura el sacramento matrimonial de la pareja protagonista), Currito se presenta vestido elegantemente, mientras que *Gazuza*, a su lado, en una representación también simbólica como “testigo” del novio,

³ Las cuatro adaptaciones de la homónima novela de Alejandro Pérez Lugín (1921) son, a día de hoy, la versión muda dirigida por el mismo autor en 1925; la primera versión sonora de Fernando Delgado (1936); la de Luis Lucía que se analiza en este texto, y la más reciente dirigida por Rafael Gil en 1965.

sigue con el mismo atuendo de siempre: una vieja chaqueta y una bufanda. La presencia de *Gazuza*, que aporta una nota cómica a la película (por ejemplo, en las escenas de toreo en el campo), subraya con eficacia esa secuencia en el recorrido de Currito hacia la escalada social: desde donde está el amigo (*Gazuza*), hasta aquello en lo que se ha convertido ahora Currito.

Sin embargo, la falta de confianza social y verbal de Currito se manifiesta, más que en su dimensión estética, en su diferenciación con Romerita. De hecho, su acento y su inseguridad verbal no sufren cambios significativos a pesar de la evolución social, y son representados en un explícito contraste con la locuacidad de su antagonista. En varias secuencias, Romerita corteja a Rocío, acercándose a las rejas de la ventana de su dormitorio, y la seduce a través de sus palabras, aunque no sean de fiar ya que el hombre, tras despedirse de la joven, frecuenta tabernas flamencas, adonde va para beber y encontrar otras mujeres. Currito, al contrario, no sabe nunca qué decirle a Rocío, tartamudea, no consigue comunicarle sus sentimientos, o, por lo menos, no puede hacerlo antes de que ella huya con Romerita. Cuando culmine el conflicto entre los dos toreros hacia el final de la película, Romerita se burla abiertamente del habla y el acento de Currito, imitándole en el saludo a la joven: «adio' señ'ita Rosío». Currito prefiere así desafiarle en la plaza, más que en la arena social; allí es donde su masculinidad y sus valores morales se demuestran superiores: «Te prometo que dentro de un mes nos volveremos a ver en la plaza, y allí pagarás todo el mal que nos hiciste a ella y a mí...A solas con el toro liquidaremos este asunto».

El contraste entre los dos personajes, que se reproduce en el lenguaje, es hasta más evidente en la diferenciación física. Es muy interesante, por ejemplo, notar cómo Pepín Martín Vázquez, ya adulto, interpreta a un Currito adolescente en la inclusa: no se ha elegido ningún doble o joven actor para las

secuencias iniciales. Así, el torero transmite una inocencia casi infantil, tanto a lo largo de sus aventuras en la película como en su conflicto con un hombre mayor, *Romerita*.

El físico y la estatura de Vázquez, y la manera en la que su cuerpo actúa en el largometraje, son importantes no solamente por representar de forma creíble a un adolescente. El joven aparece menudo y delicado junto a la presencia más viril de Jorge Mistral. La presencia de su *Romerita* llena el set, y llena la pantalla. El Currito de Vázquez es más discreto, se queda de lado o en segundo plano, se queda sentado y en silencio. Cuando está *Romerita*, es él que verbalmente (también en las canciones) y físicamente atrae la atención de los invitados, de las mujeres, de los turistas y de la cámara. La evidente superioridad física de *Romerita* se manifiesta cuando golpea y manda al suelo a Currito durante su huida, reafirmando su victoria como “el hombre mejor” que gana el corazón de Rocío.

La forma con la que Currito gana al final la contienda y la forma con la que se representa su triunfo son extremadamente significativas, especialmente en relación con el estatus emblemático del film como producción de los (franquistas) años cuarenta. Ya el título es clarificador: Currito es “de la Cruz”. Su “familia” de origen es la inclusa, con unos padres putativos simbólicamente religiosos: una “madre” superior y un “padre” (y aficionado taurino) cura. Su naturaleza de “buen hijo” es subrayada por la secuencia de su retorno cargado de regalos tras su primer éxito en el ruedo.

Como ya se ha mencionado, es interesante notar cómo algunos elementos del vestuario del protagonista asumen significados metafóricos: en efecto, el blanco de la bufanda es intensificado por la palidez de su cara, iluminada frecuentemente por las luces de escena que crean un efecto de halo, estableciendo una clara asociación con la pureza y la santidad. Richard Dyer ha explicado con razón cómo en el Hollywood del siglo XX el uso del color blanco ha sido una de las principales estrategias de

representación simbólica: «Hollywood asume, privilegia y construye el blanco» (1997: 89)⁴. En particular, se inspira en ciertos elementos del lenguaje visual de las pinturas y de las ilustraciones de la época victoriana, para establecer la pura, angelical y blanca mujer como epítome de la belleza: «La resplandeciente y angelical mujer blanca es una representación extrema...una idealización» (*Ibidem*: 127)⁵. *Currito de la Cruz* toma prestados de forma considerable muchos aspectos del melodrama de



Fig. n.º 19.- “*Currito de la Cruz*”: la blancura de *Currito*. Todas las imágenes de este artículo han sido facilitadas por el autor del mismo.

Hollywood: el papel de la suerte o del hado en su narrativa (como en el encuentro fortuito en las calles de Madrid entre *Currito* y *Rocío*); y también incorpora elementos de una específica «fotografía inclinada hacia la blancura» (*Ibidem*: 89)⁶, códigos técnicos comunes al género cinematográfico insertados particularmente para incluir una ideología nacional-católica. La variación principal de este halo angelical es su aplicación en este

⁴ «[It] assumes, privileges and constructs whiteness».

⁵ «The angelically glowing white woman is an extreme representation...an idealisation».

⁶ «lighting for whiteness».

film a la figura de la estrella *masculina*. La pureza angelical del espíritu y una santa, semi-sacerdotal, castidad (en el sentido de falta de deseo sexual) son importantes valores *masculinos* en esta película, y en este preciso periodo histórico.

Currito, a diferencia de *Romerita*, no pisotea su dignidad –o la de Rocío– con insinuaciones sexuales, ni explícitas ni implícitas. Se atreve a proponerse a la mujer solo cuando *Romerita* confirme que declina su “derecho”. La abstinencia sexual de Currito (y de muchos otros matadores del celuloide de periodo), puede compararse con la que se encuentra en el *cine de cruzada*, con sus versiones del hombre heroico que sacrifica su potencia sexual en virtud de algo más grande: la guerra. Jo Labanyi subraya cómo este modelo de representación cultural es parte del proceso vivido en la posguerra de domesticación de la masculinidad brutal y potencialmente incontrolable, pues en ese momento se «requiere la “castración” de los valores del guerrero nacionalista que ha llevado el bando nacional al poder» (2002: 48)⁷. De ese modo, la masculinidad de Currito se revela y se manifiesta exclusivamente en el ruedo, y es allí en donde se confirma su victoria. Si bien *Romerita* muestra su valor enfrentándose al toro, al torero le faltan la finura, el estilo y las naturales, armónicas y elegantes cualidades del toreo de Pepín Martín Vázquez, la «pura sevillanía» (García-Rayó, *online*). Efectivamente, el director Luis Lucia inserta y edita con meticulosidad las grabaciones de las últimas corridas toreadas por el matador en 1947 y 1948, incluyendo el uso de la cámara lenta para enfatizar la estética de su toreo artístico (Lucia in Gregori, 2009: 104). La voz en off del cronista radiofónico también subraya el estilo elegante de Currito, y, curiosamente, usa evidentes matices *femeninos*: su capote «tiene una gracia alada que el abanico tiene en la mano de una coqueta»; sus movimientos al efectuar los pases son «suaves como alas de los ángeles».

⁷ «requires the ‘castration’ of the nationalist warrior values which brought the nationalists into power».

Tras la cogida de *Romerita*, además, la muerte le llega «como un castigo bíblico» (del Rey Reguillo, 2007: 87)⁸. Las cualidades de santidad de Currito se ponen en evidencia en la secuencia en que *Romerita* le pide ser perdonado mientras recibe la extremaunción, encomendándole que «nadie que se parezca a él» se acerque a su hija. Currito derrota a su pecador rival masculino y, al mismo tiempo, «restituye a Rocío a la domesticidad» (Bentley 2008: 107) y al cariño de su padre. La película



Fig. n.º 20.- “*Currito de la Cruz*”: la santidad de Currito - *Romerita* le pide ser perdonado.

termina con un curioso final feliz, pues en la última imagen de felicidad de Currito y Rocío la hija que la joven ha tenido con *Romerita* es sustituida metafóricamente por un toro, “Pajarito”, que, «sin madre como Currito», ha sido criado por la pareja, ahora feliz desde su nacimiento.

⁸ El comentario de la autora se refiere a la versión muda; sin embargo, la referencia se puede aplicar perfectamente también a esta versión sonora.

A través de su habilidad para controlar sus apetitos y sus deseos, Currito se revela el mejor hombre, moral y físicamente. La agresiva representación de la masculinidad encarnada por *Romerita* solo conlleva gratificaciones a corto plazo, y al final le condena a la muerte en el ruedo. De hecho, un comentario sobre el físico de Currito, a principios del largometraje, presagia la resolución de la contienda: «Cuerpo pequeño...torero muy grande». Es el autocontrol ejercido sobre su cuerpo, explícitamente relacionado con el estilo tauromáquico personal de Pepín Martín Vázquez, y el modo cómo el matador usa su cuerpo, lo que finalmente hace de Currito «la encarnación física de una virtud nacional» (Viadero Carral, 2016: 308).

EL TORERO: EL CAOS, LA CORRUPCIÓN Y LA EXPLOTACIÓN

La primera diferencia notable entre *Currito de la Cruz* y *El Torero* es la nacionalidad de su producción. *El Torero* es una co-producción franco-española, y, por consiguiente, conlleva una sustancial perspectiva “desde fuera”. Sin embargo, mejor debería describirse como una mirada híbrida, tanto interna como externa, debido sobre todo a las contribuciones de Juan Antonio Bardem (Madrid, 2 de junio 1922 – Madrid, 30 de octubre 2002) al guion.

El director René Wheeler (Paris, 8 de febrero, 1912-11 de diciembre, 2000) es más conocido por su actividad de guionista⁹, habiendo colaborado en renombradas producciones de dis-

⁹ Colin Crisp (1997: 285) le describe como una figura frustrada por los métodos de producción dominantes en Francia durante la transición entre los guiones pre-confeccionados del *cinéma de qualité* de la posguerra y el cine de autor de finales de los años cincuenta. Jacques Siclier, al contrario, lo define como un *auteur manqué*, describiéndolo como «un talento singular...demasiado alternativo» («talent singulier...trop à part») (1990: 143), debido probablemente a su ser demasiado moderno para su época. Tras su desafortunada carrera como director, Wheeler vuelve a escribir guiones, colaborando luego con la televisión. Numerosos historiadores del cine francés omiten directamente su nombre (p.e. Billard, 1995).

tintos géneros, como por ejemplo *Jour de fête* (Jacques Tati, 1949) y *Du Rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955)¹⁰. Su carrera como director suma un total de solo tres películas, y ninguna de ellas sobresale por el reconocimiento de la crítica o el éxito en la taquilla. Su debut llega con el largometraje *Les Premières armes* (1950), que revela algunas similitudes con *El Torero*, tratándose de un cuento semi-autobiográfico sobre «la triste existencia de un aprendiz de jinete» (Bessy y Chirat, 1986: 49)¹¹ y su ambiente de celos, rivalidad y explotación que reina en las yeguas donde se entrena¹².

Currito de la Cruz y *El Torero* tienen en común la subtrama de rivalidad de dos hombres para conquistar a la misma mujer que se soluciona con la confrontación en la arena, pero llegados a este punto las comparaciones terminan. En *El Torero* no hay ningún viaje personal hacia la movilidad social: el protagonista Mario Montes (Pepín Martín Vázquez) ya está en la cumbre del toreo. Una de las primeras secuencias contiene las imágenes de su moderno y amplio apartamento, de su elegante bata de seda y su pañuelo al cuello, y de su personal de servicio, que atiende sus deseos y necesidades. Además, a diferencia de *Currito*, Montes se enfrenta a la elección entre dos mujeres, la secretaria francesa de su her-

¹⁰ También co-escribió *La Cage aux rossignols* (Jean Dréville, 1945) con Georges Chaperot, película que fue nominada al Oscar en 1947 y sirvió luego de inspiración para la aclamada *Los chicos del coro* (*Les Choristes*, Christophe Barratier, 2004), en la que recibió un reconocimiento póstumo en los créditos.

¹¹ «triste existence des apprentis jockeys».

¹² Según Siclier (*Ibidem*), el filme «repugnaba al público y sufrió una especie de maldición» («rebuta le publique et subit une sorte de malédiction»). Incluso la Oficina Católica del Cine (OCIC) expresó sus reservas sobre el tono lúgubre del film y un supuesto indicio de atracción homosexual entre los dos protagonistas masculinos. El siguiente metraje, *El Torero*, recibió una tibia acogida («reçut un accueil mitigé») (*Ibidem*). *Vers l'extase* (1960), película sobre el viaje espiritual de una esposa en Marruecos, fue un fiasco («fût un échec») (*Ibidem*).

mano exiliado, Geneviève Dupré (Danielle Darrieux, Burdeos, 1 de mayo de 1917) y María Cristina (Silvia Morgan), la hija de un ganadero.

Las primeras secuencias desvelan los contrastes entre una mirada "desde dentro" (el tratamiento de Bardem de la tauromaquia como un ambiente corrupto, representativo de una sociedad explotadora) y el enfoque más amplio sobre la desorientación de Geneviève, que se siente un verdadero pez fuera del agua en España - especialmente en el trato manipulador del apoderado de Montes, Don Manuel (Juan Calvo). No sorprende, por tanto, que la película ponga de relieve al personaje de Darrieux, dado su estatus de estrella del cine francés de la posguerra¹³, y su deseo de alcanzar a la audiencia francesa y, quizás, internacional.

La secuencia inicial es intrigante: el hermano de Montes muere a bordo del avión que le llevaba de regreso a España, y su secretaria espera con inquietud al lado del cadáver, interrogada con frialdad por unos oficiales de policía vestidos de civil sin expresión. El tono es genuinamente *noir*, digno de una película de suspense paranoica de la Guerra Fría. La película enseña claramente que la mujer ha pasado los confines de "otro" espacio, donde *España es diferente*. Una vez aclarados los controles de la aduana, se dirige a un bar donde Montes está celebrando el éxito de la corrida que ha toreado en la Plaza Monumental esa misma tarde. El matador está sentado con una calma casi pasiva en

¹³ Según una encuesta de IFOP (Institut Français de l'Opinion Publique) de 1946 citada por Barrot (1979: 97). Este fue un periodo particularmente productivo de su carrera. Darrieux actuó en dos film de Max Ophüls, *La Ronde* (1950) y *Madame de...* (1953), esta última «probablemente su mejor interpretación de siempre» («probably Darrieux's best performance ever», Biggs, 1996: 171), y en la adaptación de Claude Autant-Lara de *Le Rouge et le noir* (1954), escrita por Aurenche y Bost, una película representativa a su manera del *cinéma de qualité*.

medio de las celebraciones. Su posición domina a todo su séquito, pareciendo incluso aburrido y un poco ajeno a todo el revuelo que está causando su aparentemente exitosa carrera. Compañero de profesión –y parásito social–, Miguel (Maurice Ronet) encarna el cinismo que el guion inserta respecto a las costumbres corruptas del entorno profesional (el «toreo arreglado») y la manipulación de los medios de comunicación en la fiesta. Mientras que Montes ha triunfado, él se encuentra en dificultades («heredero de sus camisas...y de sus mujeres»).

El pretexto de Geneviève y su necesidad de dar la noticia a Montes sobre la tragedia ocurrida a su hermano introduce a la mujer en la órbita y el interés del matador, y de su evidente atracción se aprovecha Don Manuel, que la soborna para que Montes se quede bajo control y siga toreando. Sobre los pagos efectuados a la mujer, el apoderado afirmará tajante que se trata de «una inversión magnífica». Geneviève se encuentra en situaciones en las que frecuentemente la barrera del idioma¹⁴ la confunde, siendo su entendimiento de la cultura taurina prácticamente nulo. La mujer acaba por interpretar el papel de una poco intimidatoria *femme fatale*: desorientada y manipulada, más que manipuladora. Su torpeza se manifiesta particularmente en las secuencias ambientadas en Alicante (López García, 2013: 276), que la sitúan en un autobús turístico, intentado encontrar el camino a través de una gran multitud de gente del lugar, que está celebrando una verbena en su barrio. En primer lugar, la gente se para para que pueda ser fotografiada desde las ventanas del autobús, indicando una cierta intencionalidad de los autores sobre esta escena teatralmente coreografiada. Luego, la mujer intenta seguir avanzando, simbólicamente a contracor-

¹⁴ La relación entre Geneviève y Montes se caracteriza por el lenguaje y su aprendizaje, simbolizado por los discos de Assimil ‘Aprende Francés’ que Montes compra, así como por los discos de música y canciones en los dos idiomas con los cuales su comunicación y relación progresan.

riente, hacia la plaza de toros, donde espera encontrar a Montes antes del comienzo de la corrida. En su recorrido es golpeada y empujada por los transeúntes, llevada a la fuerza a bailar por un hombre maduro y borracho, mientras esquiva los fuegos artificiales que comienzan a explotar a su alrededor. Su confusión y desorientación aumentan por el efecto de la fuerte música (bandas militares, grupos folklóricos) que se mezcla con la banda sonora de la cinta. Esta prueba titánica acaba cuando consigue



Fig. n.º 21.- “El Torero”: la desorientación de Geneviève (Danielle Darrieux).

alcanzar la plaza de toros, recobrando el aliento apoyada en el cartel de la corrida de Montes. Demasiado tarde para encontrar al hombre en carne y hueso, la mujer se queda con la versión bidimensional de la publicidad del matador.

Esta secuencia extremadamente compleja puede ilustrar la medida con la que Wheeler intentó probar su talento en la dirección, ya que el presupuesto de la película se lo permitió. Sin

embargo, a pesar de la dificultad de la puesta en escena, se consigue percibir el enfoque sobre la falta de comprensión y la pérdida de orientación de Geneviève, volviéndose la escena “orientalista” por la búsqueda de lo exótico en la representación de la cultura local y de sus tradiciones. La misma visión de la fiesta de la película incluye elementos de las Fallas, de las fiestas de Moros y Cristianos y algunos más: todas tradiciones que la joven gala no puede entender. Todo esto a pesar de la publicidad del preestreno en *Primer Plano* –que consideraba el film como un gran acontecimiento debido a su estatus de co-producción protagonizada por una estrella de primera categoría– que clama a gran voz: «*El Torero* no es una española...no es de pandereta» (*Primer Plano*, n. 735, 14/11/1954, pág. 22). En efecto, en su publicación dedicada a la preproducción de la película, aclara la revista que «*El Torero* es obra típicamente española, y al mismo tiempo con el gusto francés por lo hispánico racial y de original colorido» (*Ibidem*, n. 716, 04/07/1954, p.23), aunque resulta improbable que Wheeler (o Bardem) estén de acuerdo con el concepto de «lo hispánico racial».

Este punto nos lleva a una reflexión sobre la acogida del público y la intervención de la censura, inevitable en los temas que tratan de la representación crítica de la sociedad de la España de Franco. Otra vez, *Primer Plano* ofrece su punto de vista sobre la preocupante representación que puede haber realizado de la tauromaquia. Así lo comenta Silvia Caramella (2015: 12):

«Al estrenarse la película el 24 de noviembre en los cines Pompeya y Palace de Madrid, y al desvelar la trama tan social y políticamente comprometida...el crítico de *Primer Plano* se llevó un disgusto incontenible...Barreira, el redactor de la sección de crítica de los estrenos, no pudo contener su indignación...por el hecho de que una película presentara al mundillo taurino como “criminal”, tachando al filme de “repugnante”» (nº. 746, 30/01/1955, pág. 23).

Los elementos claves de la crítica social de la trama se sustentan en la explotación y la manipulación que hace Don Manuel de la carrera de Montes, incluido el soborno a Geneviève. El toreo es un negocio en que se explotan al torero y las relaciones personales sin escrúpulo ninguno. La posición del matador manejado como un juguete en las manos de un hombre poderoso es metafóricamente subrayada por repetidas imágenes de muñecos, marionetas, espantapájaros y maniqués, incluida la carretilla que usa Miguel para entrenar a un toro de lidia para que gire la cabeza y poder así preparar su venganza.

Bardem desarrolló varios elementos del argumento que escribió para el film de Wheeler en su posterior película, *A las cinco de la tarde* (1961). Su dramatización más dura de la tauromaquia, como elemento representativo de una industria corrupta, queda ejemplarizada en la muy censurada secuencia relativa a la preparación de los sobres de dinero en la habitación del hotel, que se distribuirán luego entre los periodistas¹⁵. En su película, Bardem insertará escenas en las que el apoderado discute sobre lo que los periodistas deberían escribir y sobre encuentros oscuros. Todos estos elementos se quedan solo insinuados en *El Torero*. También se omite de dónde procede Montes, pues solo se sabe dónde ha llegado. Este aspecto también se volverá explícito en *A las cinco de la tarde*, transfiriendo discursos sobre la explotación de clase¹⁶: «... un mundo real,

¹⁵ Bardem: «Me forzaron a quitar una escena entera, porque se veía que los críticos taurinos recibían dinero de los maestros, de los toreros...una cosa que todo el mundo sabe, pero me lo hicieron quitar [...] no quedó más remedio que ceder ante ese chantaje» (Julio Abajo de Pablos, 1997: 75).

¹⁶ *A las cinco de la tarde* contiene varias secuencias de impacto rodadas en las calles y en los corrales del barrio de las Delicias de Madrid, ofreciendo un destello del “neorrealismo español” que Bardem deseaba tanto desarrollar. A mi modo de ver hay también un eco de la “nostalgia de clase”, tan presente en la corriente cinematográfica contemporánea de la British New Wave y de sus fuentes literarias (p.e.

el del toreo...que el realizador pretende extrapolar a una sociedad asentada sobre la explotación del hombre por el hombre» (Castro, 2013: 278). Cerón Gómez (1995: 170) va más allá, definiendo la película de Bardem, con su final en que el explotado mata al explotador, como una película que habla de «toros y lucha de clases»¹⁷. Ambas, *El Torero* y *A las cinco de la tarde*, son introducidas por un cartel al principio de la película, significativamente similar en las palabras, que informa al espectador de que lo que van a ver no se refiere a personas reales, ni el film representa los problemas reales del mundo taurino: «Personas imaginarias...Mera coincidencia». En el caso del film de Bardem, la inserción del cartel surgió directamente de uno de los censores del régimen (Cerón Gómez, 1995: 174).

A pesar de la repugnancia de *Primer Plano*, *El Torero* fue estrenado sin cortes de censura. Esto se debe probablemente a su posición de co-producción internacional, asociada al deseo de España de presentarse como una nación abierta a la libertad de expresión artística y a la crítica interna. Por otro lado, la conclusión de la película, y la forma con la que la narrativa soluciona los conflictos, encaja fácilmente con el gusto de las normas del franquismo. La confrontación en el ruedo, en donde Miguel ha puesto al toro ya toreado, también representa la oposición entre Geneviève y María Cristina: sus gestos tensos y su postura ansiosa quedan yuxtapuestas en las tomas, separadas por una barrera.

Cuando Montes es corneado y Miguel es descubierto, expuesto al público escarnio y arrestado, es María Cristina la

Stan Barstow). *El torero* “procede” de allí, pero ya no es parte de esa clase. El barrio del matadero, y el hecho de que el trabajo del que el protagonista tiene que desmarcarse sea el de matarife, añaden una ulterior dimensión sobre el discurso de la explotación de los toreros, oprimidos en una sociedad construida sobre el beneficio económico.

¹⁷ La reseña de Marcel Oms (1962: 22-28) en *Positif* describe el film como un «espejo del franquismo» («miroir du Franquisme»).

que corre ante la cama de Montes, que se despierta con su beso, como en el final feliz de un cuento de hadas. La elección de la honesta, trabajadora y española María Cristina (sencilla, auténtica y noble) en detrimento de la exótica, sofisticada y francesa Geneviève (manipulada, falsa, de poca o nula confianza) representa el retorno a la práctica de un toreo honrado, opuesto al estilo de «cosas de publicidad», y también representa una resolución potencialmente nacionalista más que aceptable para la crítica y la censura franquistas. El hecho de que María Cristina sea una mujer trabajadora en su familia ganadera (por lo menos hasta el matrimonio) proporciona a las mujeres un nuevo lugar en el mundo del toreo. Su presencia en la plaza y su implicación en los conflictos del mundillo taurino contrastan con la exclusión total de Rocío y su madre en *Currito de la Cruz*. Allí, quedan confinadas en casa, o en la capilla a rezar y a encender velas para suplicar el regreso a casa de sus hombres.

Se puede observar así una conexión directa con el concepto de “virtud nacional”, sobre todo comparando el final de los dos films, aunque en *El Torero* es Silvia Morgan la que se transforma en su encarnación física. Pepín Martín Vázquez, esta vez, representa a alguien que ha abandonado el justo camino, que ha pecado y que ha perdido explícitamente la recta vía. Por su aburrimiento, desafección y falta de motivación permite que otros se ocupen de organizar su carrera, siendo su actuación en esta película menos simbólica y su papel menos activo, menos central. El enfoque romántico sobre la elección entre dos mujeres, elección que puede llevar a su salvación, y la presencia de una gran estrella de cine –Danielle Darrieux– reducen su rol a un papel más secundario.

La excepción se encuentra, por supuesto, en el ruedo. Una serie de corridas de Pepín Martín Vázquez en las plazas de la provincia fue editada para montar las secuencias de las faenas de Montes. Aunque construidas con menos maestría que en *Currito*, las escenas son igualmente un elemento significativo que recuer-

da la posición de figura del toreo del matador. En conclusión, un aspecto clave de la elección del torero para este largometraje y, ligado a ello, lo que significan sus actuaciones, es que es esencial considerar a cada una de las estrellas, con sus respectivas *performances*, y su particular estatus de vehículo para el estrellato. El poder de la intertextualidad ha sido detallado por Richard Dyer (1979; 1986): los significados de las apariciones de una estrella y la acumulación de sus actuaciones producen numerosas capas que entrelazan los films y las actuaciones con la totalidad de la persona (o los personajes).

Así, cuando la producción de *Currito de la Cruz* anuncia la presencia de «El gran matador de toros de Sevilla, Pepín Martín Vázquez...», está diciendo de forma explícita que es su intención movilizar los significados preexistentes de su condición de estrella del toreo (y más específicamente de la “escuela” de Sevilla). No resulta difícil pensar en Wheeler y en sus productores ponderando si elegir a un actor o a un torero para el papel de su película, y encontrando la solución ideal en un hombre igualmente famoso por su toreo y por haber interpretado a *Currito*, un papel de extremo éxito. Probablemente su temple, su quedarse quieto con el toro, su elegante estilo y su ser máximo representante del toreo sevillano han sido un ulterior elemento intertextual en nuestra visión de estos dos films¹⁸, y, con esto, las contrastadas versiones de la España de Franco que estos films ofrecen: quizás su propio estilo y lo que se le asocia permiten construir a su alrededor una proyección de valores e ideas opuestos.

¹⁸ No disponiendo de otros elementos, solo podemos especular sobre las razones de la numéricamente escasa actividad de Pepín Martín Vázquez, limitada a estos dos papeles. Probablemente, su delicadeza y su estilo elegante y quieto han sido también parte de su personalidad, no solo de sus actuaciones en la plaza.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés (2001/11): “Una medalla para Pepín”
<http://www.abc.es/20110210/cultura/abcp-medalla-para-pepin-20110210.html>
- Barrot, Olivier (1979): *L'Ecran français 1943-1953: histoire d'un journal et d'une époque*, París, Les Editeurs Français Réunis.
- Bentley, Bernard P. E. (2008): *A Companion to Spanish Cinema*, Woodbridge, Tamesis.
- Bessy, Maurice; Chirat, Raymond (1986): *Histoire du cinéma français: encyclopédie des films 1940-1950*, París, Pygmalion.
- Biggs, Melissa E. (1996): *French Films 1945 – 1993: a critical filmography of the 400 most important releases*, Jefferson, North Carolina & Londres, McFarland & Co.
- Billard, Pierre (1995): *L'âge classique du cinéma français: du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, París, Flammarion.
- Camporesi, Valeria (1993): *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan.
- Caramella, Silvia (2015): “Cine, izquierda y tauromaquia: un encuentro históricamente ignorado” en *Foro por la Fiesta-Reflexiones* [online].
- _____ (2017): *Genesis, Evolution and Revolution of Bullfighting Images in Spanish Films: a cultural history of cine taurino*, Unpublished PhD thesis, University of Sunderland.
- _____ y Cannon, Steve (2015): “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, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 201-235.

- Castro, Antonio (2013): *Testimonio y compromiso: el cine de Juan Antonio Bardem*, Madrid, Ediciones JC.
- Cerón Gómez, Juan Francisco (1995): *El Cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia/ Primavera cinematográfica de Lorca.
- Crisp, Colin (1997): *The Classic French Cinema*, Londres, I. B. Tauris.
- Del Rey Reguillo, Antonia (2007): “Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español” en Del Rey Reguillo (ed.) (2007): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia, Tirant lo Blanch, págs. 65-100.
- Dyer, Richard (1979): *Stars*, Londres, British Film Institute.
- _____ (1986): *Heavenly Bodies: film stars and society*, Londres, British Film Institute.
- _____ (1997): *White*, Londres y Nueva York, Routledge.
- García-Rayó, Víctor: “Pepín Martín-Vázquez, pura sevillanía” <https://www.aplausos.es/noticia/5421/Noticias/pepin-martinvazquez-pura-sevillania.html> (30/6/2017)
- Gregori, Antonio (2009): *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra.
- Julio Abajo de Pablos, Juan Eugenio (1997): *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid, Quirón.
- Labanyi, Jo (2002): *Constructing Identity in Contemporary Spain: theoretical debates and cultural practice*, Oxford University Press.
- _____ (2002): “Historia y mujer en el cine del primer franquismo” en *Secuencias*, n.º 15/2002, págs. 42-59.
- López García, Pedro (2013): *Alicantinos en el cine, cineastas en Alicante*, Alicante, Club Editorial Universitario.
- Oms, Marcel (1962): “Miroir du Franquisme” (Review of *A las cinco de la tarde*) en *Positif* n.º 45, mayo 1962, págs. 22-28.
- Siclier, Jacques (1990): *Le Cinéma français de “La Bataille du rail” ·à “La Chinoise”, 1945-1968*, París, Ramsay.

Viadero Carral, Gabriela (2016): *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons.

Revistas:

Primer Plano n°. 716, 04/07/1954, pág. 23.
n°. 735, 14/11/1954, pág. 22.
n°. 746, 30/01/1955, pág. 23.

