

*LUIS PROCUNA Y “TORERO” (1956).
EL ENTRECRUCE DE CAMINOS*

Álvaro Vázquez Mantecón*



Torero (1956) de Carlos Velo¹ es sin duda una de las películas más relevantes de la filmografía taurina. Se trata de un objeto cultural complejo, resultado de un curioso cruce de caminos, trayectorias personales y momentos históricos. Puede ser considerada como un hito en varios sentidos: una película de culto en el medio taurino por su capacidad de abordar la intimidad del torero y mostrar al miedo como la materia prima de la valentía, además de recrear el mundo paralelo a la plaza o el que conduce a ella (los barrios y los arrabales donde se formaban los aprendices, las ganaderías, las reuniones con los empresarios); una cinta que se ha convertido en referencia fundamental del docudrama, en su capacidad

* Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco) México. Álvaro Vázquez Mantecón es Doctor en Historia del Arte. Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo XX. Ha trabajado también en diversos proyectos museográficos (entre los que destacan *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997* (2006); la investigación y curaduría del *Memorial del 68* (2007); la exposición *Cine y revolución* (2010) e *Imágenes del cardenismo* (2011). Entre sus libros, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007) y *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2012).

¹ *Torero* (México, 1956), dirigida por Carlos Velo y producida por Manuel Barbachano Ponce; guión de Hugo Butler (quien aparece en créditos como “Hugo Mozo”); cámara de Rafael Muñoz y camarógrafos del Noticiero Mexicano; música de Rodolfo Halffter; edición de Miguel Campos.

de mezclar documentos originales con la ficción; o bien como una película inicial en la historia del cine independiente mexicano y en la búsqueda de nuevas formas narrativas que renovarían las fórmulas anquilosadas del cine industrial. Pero sobre todas las cosas *Torero* nos revela la conjunción creativa de personalidades de tradiciones y orígenes culturales diversos. Por una parte, la aportación que Carlos Velo hizo con su experiencia como documentalista originada en la República española y continuada en los años cuarenta en los noticieros fílmicos mexicanos. Por otra, la del oficio de guionista de Hugo Butler, primero formado en la gran industria hollywoodense y después de la persecución macartista exiliado en México, como Velo. Y por último, la del productor Manuel Barbachano Ponce como representante de la búsqueda de nuevas formas de expresión por parte de intelectuales y promotores culturales mexicanos de los años cincuenta. Fue la riqueza de este cruce la que hizo posible la elaboración de una película que se ha convertido en un referente importante. En este trabajo analizaré los pormenores de ese cruzamiento y su aportación en esa curiosa mezcla de documental y de ficción².

TORERO COMO OBJETO CULTURAL SINGULAR

Torero fue uno de los primeros docudramas cinematográficos, y recopiló diversas tomas documentales sobre la trayectoria del diestro Luis Procuna para después mezclarlas con recreaciones ficcionales que completarán la historia. Aunque la mezcla entre ficción y documental no era precisamente nueva, ya documentales de éxito habían recurrido a ella en México

² Como ha descrito Paulo Antonio Paranaguá en la introducción (2003: 67) *Torero* es la expresión de una hibridación eficaz entre la realidad y la ficción para efectos narrativos.

pocos años antes³, el recurso no había sido utilizado con esa magnitud y eficacia. En su momento fue muy bien recibida por la crítica, que veía a la película como un emblema de la renovación posible y necesaria de un cine mexicano que había entrado en una crisis por la baja calidad de sus productos. *Torero* era para muchos la demostración de que sólo las producciones independientes –alejadas de las pesadas normas y convenciones que



Fig. n.º 12.- Cartel de la película "Torero" (1956) de Carlos Velo. Colección Fílmoteca de la UNAM. Todas las imágenes de este artículo han sido cedidas por la Fílmoteca de la UNAM.

imponía la industria– serían capaces de marcar un nuevo camino. Era el tiempo en que el cine comercial mexicano se ocupaba de hacer comedias sobre el *rock'n roll*, *westerns* (que mejor debían haberse llamado *northern*s) o películas de luchadores.

³ En ese sentido es muy importante destacar *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), una película muy exitosa en su momento que recopilaba las tomas documentales de la Revolución mexicana filmadas por Salvador Toscano y otros camarógrafos con una narración ficcional en voz *over* que les daba coherencia y un sentido de memoria personal.

Por entonces sólo las películas de Luis Buñuel parecían proponer un cine que aspirara a algo más que el entretenimiento. En ese contexto *Torero* fue recibida como un acontecimiento. La posibilidad de hacer un documental sobre la fiesta brava fuera de las convenciones cinematográficas previas (la valentía del hombre, la pasión amorosa, el dolor de la novia o de la madre según el caso, la rapidez del triunfo y el ascenso social) llamó la atención de los críticos. El escritor Carlos Fuentes, amparado bajo el seudónimo de *Fósforo II*, escribía en un medio de la alta cultura –como era la *Revista de la Universidad*– que le gustaba la mirada a los toros de Carlos Velo, *lateral y no externa*, capaz de mostrar a Luis Procuna «no como vedette, sino como persona» (García Riera en 1974: 243). Pero no sólo se trató de un éxito local. El productor Manuel Barbachano Ponce no dudó en llevar la película a diversos festivales internacionales, en donde también recibió reconocimiento. *Torero* recibió un diploma de participación en el Festival de Venecia de 1956; con ella Carlos Velo obtuvo un premio especial otorgado por The City College-Robert J. Flaherty de Nueva York en 1957, un premio en el International Film Festival de Strafford, Canadá y un “certificado de selección” de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood en 1957 (García Riera, 1974: 243). Fue también por mucho tiempo el único largometraje documental mexicano estrenado en España (Alberto y Mestman, 2003: 79). François Truffaut hizo en el semanario *Arts* una síntesis narrativa precisa: «¿Por qué *Torero* es un film hermoso? Porque nos muestra casi sin artificio la biografía de un matador famoso que ama la gloria, el dinero, los honores y la familia; pero a quien el miedo obliga a abandonar momentáneamente su carrera, esta carrera cruel que reanuda luego, impulsado por su orgullo» (*Ibidem*: 244).

Con estas credenciales, la película se convirtió rápidamente en un referente en el mundo del cine taurino. Los críticos

la señalaron como parte determinante de una genealogía⁴. Emilio García Riera la posicionó como heredera de *Sangre y arena* (1922, dirigida por Fred Niblo y protagonizada por Rodolfo Valentino); *Sangre y luces* (1953) coproducción hispano-francesa dirigida por Georges Rouquier y Ricardo Muñoz Suay; y en un lugar destacado, *La hora de la verdad* de Norman Foster (García Riera, 1974: 243). En *Cahiers du Cinéma* Jacques Doniol-Valcroze, destacó un antecedente interesante en la idea de montar documentales: *La Course de Taureaux*, de Myriam y Pierre Braunberger⁵. En Argentina, el crítico Antonio Delgado comparó la película con otras precedentes y le encontró «menos convencionalismos argumentales de cuantos gastó Robert Rossen en *Toros bravos*, con menos conversación y melodrama de los que abusó Bardem en *A las cinco de la tarde*, este film mexicano expresa más. La mirada de Velo es la lúcida, penetrante, que va más allá de las cosas»⁶.

En resumen, *Torero* se convirtió en la segunda mitad del siglo XX en un objeto cultural relevante y prestigiado. Un referente, tanto para la historia del cine como del cine sobre toros. Lo curioso es que esta película haya sido realizada por alguien que, como Carlos Velo, no era aficionado a los toros:

«Odio las corridas de toros. Ese espectáculo bárbaro, donde los pueblos hispánicos, pensando con los ojos y gozándose en la angustia de la muerte, liberan sus primitivos instintos; esa "fiesta" de repugnante crueldad, debería prohibirse. Fui profesor de Biología en la Universidad de Madrid y pertenezco a una mino-

⁴ Quizá uno de los mejores balances de la presencia de la fiesta brava en la pantalla es el que hace Tomás Pérez Turrent (2004: 79-94).

⁵ En *Cahiers du Cinéma* (nº. 77, diciembre de 1957), en García Riera (1974: 244).

⁶ Antonio A. Delgado, en *Tiempo de Cine* (Buenos Aires), en García Riera (1974: 244-247).

ría de españoles que ven en las corridas de toros una prueba del atraso cultural y social de España.

Dirigiendo noticieros y documentales en México, tuve que filmar y editar, durante diez años, la corrida de cada domingo. En una de esas tardes, un torero –Luis Procuna– y un toro –*Polvorito*– registraron en la cámara una “faena” que los aficionados calificaron de “inolvidable”. Viendo una y otra vez en la pantalla el riesgo mortal de aquel hombre, que, con serenidad y precisión, vence la bravura del toro, hasta darle en el momento justo y mínimo muerte fulminante sobre el fondo delirante del público, empecé a comprender la incontenible emoción del espectáculo taurino.

Buscando en las cinematecas los momentos cumbres de triunfo y fracaso de Procuna y su maestro, el cordobés *Manolete*, surgió la idea de una película. Reconstruyendo con técnica realista la biografía de Procuna, actuada por él mismo, su familia y sus amigos, en los auténticos escenarios de su infancia y adolescencia, hicimos *Torero*, la película donde un hombre cuya profesión es el valor, confiesa su tremendo miedo a los toros y su gran amor por los suyos y por la vida. Fue mi trabajo lo que me impulsó a juzgar serenamente la lida del toro y su sentido angustioso, resuelto por el arte. Fue mi trabajo lo que me hizo descubrir valores humanos, en el fondo de una mitológica fiesta brava. Fue mi trabajo, como director de *Torero*, lo que me llevó a amar y comprender aquello que más odio: las corridas de toros»⁷.

¿Cómo entender que un anti taurino haya construido un relato tan significativo para el cine sobre toros? Para ello habrá que realizar un análisis detallado de cómo se elaboró la película y cuáles fueron sus mecanismos narrativos. En la cita anterior, Velo omite mencionar la confluencia creativa de las personas

⁷ Entrevista a Carlos Velo en el suplemento cultural *México en la Cultura de Novedades* (2 de junio de 1957), citado por García Riera (1974: 242-243).

que estuvieron involucradas en la realización de la película. Desde mi punto de vista, *Torero* es por encima de todo, un punto de encuentro, un cruce de trayectorias.

CRUCE DE TRAYECTORIAS

Manuel Barbachano Ponce no sólo fue el productor que hizo posible la película, sino que fue una figura comprometida



Fig. n.º 13.- *Procuna camino a la plaza*. Afiche de la película. Colección Filmoteca de la UNAM.

con el surgimiento del cine independiente en México. En 1952 había fundado la empresa Teleproducciones, que modificó el panorama de la producción de noticiarios fílmicos en México al intentar ofrecer notas de calidad que trascendieran el tono oficioso o de noticias de variedades acostumbrado en el género. Se había rodeado de un equipo de colaboradores destacados en el

medio cultural mexicano con el que fundó en 1953 *Cine Verdad* –un noticiario semanal en cuyo nombre se rendía un homenaje al *Kino-Pravda* de Dziga Vertov–, en el que se dieron cita escritores como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, camarógrafos como Walter Reuter, críticos de arte como Fernando Gamboa y, por supuesto, directores como Carlos Velo⁸. Ese mismo año Barbachano produjo la película *Raíces* (1953), dirigida nominalmente por Benito Alazraki aunque en realidad el trabajo principal fue de Velo, quien no contaba con el reconocimiento del sindicato y tuvo que figurar como “supervisor”. *Raíces* ha sido considerada como la película inicial del cine independiente mexicano, y fue el espacio en el que Barbachano y el equipo formado en torno a Teleproducciones se puso a prueba en la realización de películas de ficción. Con el tiempo, el productor sería una figura imprescindible en la aparición de una producción cinematográfica distinta a la que prevalecía en el cine industrial. Produjo *Nazarín* (1958, de Luis Buñuel) y también varias de las películas participantes en el Primer Concurso de Cine Experimental de 1965, un momento destacado en la renovación de la cinematografía en la medida que permitió la participación de nuevos directores y equipos técnicos que plantearon en sus historias temas y expresiones formales novedosas⁹. Barbachano fue una figura clave para encontrar soluciones a las trabas burocráticas que impedían ingresar a nuevos directores, como fue el caso de Velo.

⁸ Carlos Velo “Crónica breve del cine documental en México”, texto inédito citado por Anxo Fernández (2007: 120). Sobre el panorama de los noticiarios cinematográficos en el México de los años 50, ver Pérez Montfort (2003: 203-217).

⁹ Entre ellas: *Un alma pura*, 1965, de Juan Ibáñez; *Tajimara*, 1965, de Juan José Gurrola; *Las dos Elenas*, 1965, de José Luis Ibáñez; *La sunamita*, 1965, de Héctor Mendoza.

Por su parte, Carlos Velo llegaba a *Torero* con una amplia trayectoria en el cine documental. Algunos le han considerado como uno de los fundadores del documental en España¹⁰. Había estudiado Ciencias Naturales en Madrid y se había especializado en Entomología, pero desde los años treinta había combinado la práctica de la Biología con el cine y realizado documentales como *Almadrabas* (1933), *Infinitos* (1935) o *Galicia* (1936). Algo de aquella experiencia lejana parecía predecir a *Torero*. En *Almadrabas* la voz *over* describía la pesca de los atunes en el sur de España y trazaba una analogía con el encuentro del hombre con el toro en una plaza: «...el *copo* es como un ruedo acuático: la sangre torera de los marineros gaditanos y levantinos que se enardece y se lanzan al agua *bichero* en mano, con bravura de espontáneos de plaza de toros...»¹¹.

En *Infinitos*, trabajaría con Rodolfo Halffter, quien también haría la música de *Torero*. Exiliado en México, Velo dirigiría el *Noticiero Mexicano EMA* (España-México-Argentina) a lo largo de los años cuarenta, un trabajo en el que se adaptaría a las convenciones oficialistas del género así como a las peculiaridades de la información en el medio cinematográfico, que por razones técnicas presentaba las noticias una semana después del acontecimiento. Tenía un peculiar interés en realizar documentales de tipo cultural¹². A principios de los años 50 conoció a Manuel Barbachano, y aceptó trabajar con él en Teleproducciones, abriendo un camino para la realización de notas culturales que adquirirán forma en *Cine Verdad*, que se

¹⁰ Entrevista a Carlos Velo en Rovirosa (1990: 19).

¹¹ Según el Diccionario de la Lengua Española, *Copo*: "Bolsa o saco de red con la que terminan varias artes de pesca"; y *bichero*: "asta larga que en uno de sus dos extremos tiene un gancho".

¹² *México incógnito, México eterno, Hombres de México*, citados en Velo (2001: 45-53).

convertiría a su parecer en una escuela de documentalismo, en la medida que ahí pudo transmitir sus conocimientos y formar equipos de trabajo¹³. En *Velo* se combinaba el oficio del documentalista con la intención de hacer un cine distinto, que como vimos exploró parcialmente con su trabajo en *Raíces*.

La oportunidad de hacer una película diferente apareció de la mano de otro exiliado en México: el guionista Hugo Butler. De origen canadiense (nació en Calgary en 1914), había incurrido en el periodismo y en el teatro para comenzar una carrera cinematográfica en 1937 como escritor de guiones para directores de la talla de Jean Renoir y Joseph Losey¹⁴. Había sido nominado al Oscar por Mejor Guion Original por su trabajo en *Edison, el hombre* (1940), que escribió con Dore Scharly. Algunos autores han visto en sus guiones una peculiar preocupación por temas sociales¹⁵. Había militado en el Partido Comunista de los Estados Unidos desde 1943, reclutado por su amigo Waldo Salt. Según Jean Rouverol, su esposa, porque creían en una transición pacífica al socialismo, pero sobre todo porque todos sus amigos también estaban ahí. El director Frank Tuttle denunció a Butler y a otras 34 personalidades del medio cinematográfico ante el Comité de Actividades Antiestadounidenses dirigido por el senador Joseph McCarthy.

¹³ Entrevista a Carlos Velo en Roviroa (1990: 19-35).

¹⁴ Entre otros guiones de Hollywood, Butler escribió *Big City* (Frank Borzage, 1937); *The Southerner* (Jean Renoir, 1945); *From This Day Forward* (John Berry, 1946) y varias películas de Joseph Losey, como *Miss Susie Slagle's*, 1945, *The Prowler*, 1950, y *The Big Night*, 1951. Ramírez (1992: 77-79).

¹⁵ Paul Buhle y David Wagner (2003) encuentra una lectura socialista de amor a la clase obrera inglesa en *Lassie Come Home* (1943), escrita por Butler. En la página web *Escritores en el cine mexicano* la ficha de Hugo Butler afirma que en sus guiones «trató de imprimir sus tendencias socialistas, individualistas, por medio de los personajes que creaba». http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BUTLER_hugo/biografia.html (consultada el 2 de enero de 2017).

Había que huir. Algunos amigos cercanos ya habían estado en la cárcel, como Dalton Trumbo. Según Rouverol, decidieron venir a México porque Trumbo les había dicho que ahí había una buena escuela americana en donde podrían inscribir a sus cuatro hijos. Hugo cruzó la frontera por Tijuana y de ahí voló hacia la Ciudad de México (*The Writer Speaks*, 2017). En México se encontraron con otros exiliados que escapaban de las listas negras de Hollywood: Dalton Trumbo (recién salido de la cárcel), Ring Lardner, John Bright, Albert Maltz, Ian McLellan Hunter, entre otros. Los sábados por la mañana se reunían a hacer días de campo y jugar al béisbol. El FBI los espiaba. Reportes recientemente desclasificados describían esos días de campo como «reuniones comunistas encubiertas»¹⁶. Rouverol contaba que, llegados a México en diciembre de 1951, Hugo compró el periódico y revisó la cartelera y encontró que, de la docena de películas extranjeras exhibidas entonces, cuatro habían sido escritas por ellos. Buscó entonces relacionarse con el medio cinematográfico mexicano. A través de amigos en común, Butler estableció una relación de trabajo con Luis Buñuel, pero sin saber a ciencia cierta quién era. Finalmente, disfrutó enormemente el trabajo en el guion de *Robinson Crusoe* (1952) (tanto, según Rouverol, como en el que hizo con Jean Renoir en *The Southerner*). Solía aparecer en la filmación de la película, haciéndose pasar por un petrolero canadiense que había invertido dinero en la producción (*The Writer Speaks*, 2017).

Muchos de los exiliados estadounidenses en México desarrollaron un interés especial por los toros, quizá siguiendo el impacto que escritores como Hemingway habían experimentado con la fiesta brava. John Bright, amigo cercano del matrimonio Butler-Rouverol, escribió por entonces el guion de una película, *The Brave Bulls* (1951, dirigida por Robert Rossen, también per-

¹⁶ "McCarthyism", en *Spartacus Educational*, (2017).

seguido por el macartismo), que en su introducción utiliza tomas documentales sobre el toreo que remiten a aspectos registrados poco después por *Torero*: el público de la Plaza México, la gente apreciando la calidad de los toros en el encierro, las ganaderías en el interior del país. Es muy probable que Bright (quien estaba casado con una mexicana) haya introducido a Butler al mundo de los toros. Muy pronto, el guionista comenzó a trabajar en un proyecto sobre ese nuevo mundo recién descubierto. Para ello, el encuentro con Carlos Velo y Manuel Barbachano resultó decisivo.

EL TRABAJO CONJUNTO VELO-BUTLER

Velo y Butler establecieron contacto en Teleproducciones, en donde el canadiense estaba armando un proyecto sobre las vidas de los toreros. Para ello revisaba la filmoteca de la empresa, que era bastante extensa porque Barbachano había comprado el acervo del Noticiero Mexicano, con imágenes que iban desde finales de los años 30 hasta principios de los 50 del siglo XX. Ahí estaban las tomas que diversos camarógrafos como Ramón Muñoz y Walter Reuter habían tomado domingo a domingo de las temporadas taurinas. A Velo no le interesaban los toros, pues igual que muchos republicanos estaba convencido de la necesidad de renovación de las tradiciones hispánicas y los consideraba «signo de una España que estaba destinada a desaparecer». Pero a Butler le apasionaban y juntos hicieron un montaje de unas 10 horas de material¹⁷. En un principio, era un proyecto ambicioso, en la medida en que abarcaba la vida de varios toreros. Velo percibe que en la mirada de Butler hay algo particular: «Me di cuenta de que era como estar trabajando con

¹⁷ Para evitar posibles problemas con la censura macartista, Butler apareció en los créditos de *Torero* con el seudónimo de “Hugo Mozo”.

Hemingway», decía. Le interesaba «el análisis hecho desde afuera» del mundo taurino. Juntos decidieron concentrarse en la peculiar figura de Luis Procuna, un torero carismático y desigual –capaz de grandes o desastrosas faena– como base dramática de la película.

Procuna era un torero polémico. Originario de la Ciudad de México (1923), le llamaban el “Berrendito de San Juan” porque tenía un mechón blanco en el pelo¹⁸. Era hijo de Eulalio Procuna, un banderillero de Rodolfo Gaona, el gran matador mexicano de principios de siglo XX. Desde su inicio como novillero (Puebla, 1938) hasta su alternativa (Ciudad Juárez, 1943; confirmada en El Toreo de la Ciudad de México ese mismo año) Luis Procuna había tenido una carrera ascendente que llegó a su punto culminante al torear al lado de *Manolete* el 17 de febrero de 1946 en la Plaza México. Se presentó en 1951¹⁹ en España, donde confirmó su fama de torero desigual. Algún crítico taurino español (“Don Indalecio”, en su columna *Toros y toreros*) escribió de él: «Mexicano ya curtido en el toreo de irritantes desigualdades, con desaprensión notoria muchas tardes. Le echan un toro al corral –o varios toros en varias tardes– y se queda tan fresco...» (Abella, 1992: 113).

A pesar de su disparidad, Procuna también era capaz de grandes faenas. José Alameda contaba que cuando a *Manolete* le comentaban las extravagancias de Procuna, contestaba con parquedad: «Sí, pero se pone en donde no se ponen los demás y aguanta lo que no aguanta nadie» (Murrieta, 2007: 251). La disparidad de su toreo se puso de manifiesto la tarde del 15 de febrero de 1953, cuando alternó con Carlos Arruza y el portugués Manuel Dos Santos. Procuna ya se había presentado dos semanas antes en aquella temporada con una suerte regular. Pero

¹⁸ En la terminología taurina se llama *berrendo* al toro manchado con un color distinto al que prevalece en el cuerpo.

¹⁹ Su debut fue en Barcelona, el 6 de mayo de 1951 Cossío (2000: 720).

aquella tarde –que era la última que tenía contratada- todo le estaba saliendo mal. Procuna se había mostrado vacilante, mientras que sus compañeros de corrida, Arruza y Dos Santos, triunfaban. Las cosas fueron a peor con el segundo toro de Procuna. Los picadores lo habían dejado casi desfallecido después de la puya, y el torero lo descabelló sin usar antes el estoque, por lo cual fue multado por el juez de plaza Lázaro Martínez. Fue entonces cuando se le ocurrió regalar un toro de reserva, “Polvorito” (de la ganadería de Zacatepec), con el que haría la gran faena de la tarde. Aquella temporada (1952-1953), según David Medina de la Serna, fue sin duda «la resurrección de Luis Procuna» (Medina de la Serna, 1995: 151).

Velo y Butler analizaron la filmación de la famosa lidia a “Polvorito”, asesorados por Jorge Barbachano, hermano del productor y gran aficionado a los toros. Habían encontrado el final de la película (Pelayo, 1985). Esbozaron un relato biográfico de Procuna con ayuda de una biografía escrita por Ángel Esparza y publicada en el famoso *Cancionero Picot* (Tuñón, 2003: 285), donde el afán de triunfo se mezcla con el miedo, que aparece como nota continua a través de su vida. El hallazgo de la escena clave determinó la estructura y metodología de la película: reunir *stock-shots* de la carrera de Procuna: sus primeras corridas, las firmas con los empresarios o cualquier evento que hubiera sido registrado por las cámaras y conservado en el acervo de Barbachano. Después, filmar –con la misma intención de veracidad a la que aspira el documental– las escenas clave que pudieran dar coherencia a la película. Sabían que la faena a “Polvorito” sería el inicio y el final. Un largo *flashback* relataría la historia del torero, de sus aspiraciones, triunfos y fracasos, pero sobre todo de la recurrencia de su miedo en el ruedo.

LA HIBRIDACIÓN ENTRE VERDAD Y FICCIÓN

El equipo de Carlos Velo emprendió una filmación de las tomas necesarias para armar la historia. Dado que la mayoría de los materiales eran proporcionados por las tomas de archivo, antes que realizar una película de ficción, prefirieron construir un eje de verdad narrativa combinada con una ficción que aspiraba a la veracidad. Velo y Butler llegaron a sacrificar escenas –algunas de ellas documentales– porque no resultaban veraces



Fig. n.º 14.- *Faena de Luis Procuna*. Afiche de la película. Colección Filmoteca de la UNAM.

en el conjunto y cargaban la narración con un tono melodramático (Pelayo, 1985). De la misma manera, todas las tomas recreadas se hicieron mezclando a actores, como por ejemplo los que interpretaban a Procuna niño y joven, con personalidades de la vida real: los toreros *Manolete*, Carlos Arruza, Lorenzo Garza, Luis Castro *El Soldado*, Manolo Dos Santos, Luis Briones y el novillero *Joselillo* (quienes aparecían en un lugar prominente de los créditos); el ganadero don Fernando de la Mora; las actrices Dolores del Río y Miroslava; o el empresario Antonio Algara.

La producción de *Velo* era sobria. Filmaba con los pequeños equipos técnicos con los que se había acostumbrado a trabajar en los noticieros, en lugar de los grandes equipos de producción que el cine industrial solía utilizar. Así, era común que no contara con iluminación artificial, y solía utilizar cámaras Bolex de cuerda, prácticas y ligeras, que daban a la filmación la ligereza necesaria para liberarse del tripieé. Aquella libertad de utilizar actores y escenarios naturales y la autonomía del camarógrafo recordaban la práctica cinematográfica del neorrealismo. *Velo* decidió doblar a *Procuna*, que no tenía una voz particularmente agraciada, por un actor. Fue curiosa la fusión de la ficción con la realidad: con el paso del tiempo el torero aseguró que era su propia voz la que se reproducía en la pantalla. El director buscó a Ramón Muñoz, el mismo fotógrafo de la mayoría de los noticieros que habían registrado a *Procuna*, para hacer las tomas complementarias que necesitaba. Entonces iba a la plaza a hacer actuar al torero y después insertar las tomas en la secuencia de la corrida. Trataron de filmar con la misma luz y con la misma cámara. Incluso revelaban el material –a veces excelentemente filmado– con los defectos habituales de los noticieros, para que pareciera de archivo. En resumen, decía *Velo*: «trampas para incorporar la ficción a la realidad» (Pelayo, 1985). Lo importante era la decisión de mantener una narración coherente con aspiración a la veracidad. Algunas tomas vienen de escenas de la vida real, pero están hechas con una intención dramática evidente. Es el caso de aquellas que se hicieron en el interior del automóvil que conduce a un *Procuna* visiblemente afectado en su camino hacia la plaza de toros. Le tiemblan las manos, el rostro demuestra tensión. Forman parte de la realidad, aunque el hecho de que el camarógrafo esté ahí mismo, dentro del coche, conforma un dispositivo artificial, que en todo caso es imprescindible para la narración dramática que introduce al estado de ánimo de *Procuna* y al tema central de la película.

Para la urdimbre del relato dramático la experiencia de Butler fue fundamental. Mientras que Velo aportaba una visión técnica y documental de primera línea, el guionista estaba acostumbrado a construir historias interesantes, capaces de enganchar al gran público. A partir de la materia prima documental y de la innegable presencia carismática de Procuna, cuyas amplias sonrisas llenaban la pantalla, Butler arma una historia a través de



Fig. n.º 15.- *Procuna en andas*. Still de la película. Colección Filmoteca de la UNAM.

sucesivos *flash-backs*: el torero se dirige hacia la plaza, a enfrentar al toro y a su miedo, pero también su propia historia. Recuerda sus orígenes como torerillo de barrio, sus primeros triunfos y sus primeras decepciones. Las imágenes de la película no sólo recorren las escenas de la vida de Procuna (su infancia en un puesto de comida callejera al lado de su madre, sus trabajos como cargador de bultos en el mercado de la Merced,

sus inicios en el toreo en la placita de Nonoalco, a las orillas de la ciudad), sino que trazan un panorama de la vida taurina del México de los años 50: las ganaderías, las reuniones entre toreadores y empresarios, el público de las diversas plazas rurales y urbanas. Muchas de las imágenes filmadas por Velo fueron seguramente sugeridas por el guionista. Jean Rouverol, su esposa y que también se dedicaba a la escritura de guiones cinematográficos, explicaba la importancia que Butler daba a las imágenes por encima de las palabras: «Él estaba interesado en las imágenes en la pantalla como una manera de contar la historia. Él pudo haber escrito películas mudas en ese periodo» (*The Writer Speaks*, 2017). Solía disertar sobre lo que era filmable y lo que no, aduciendo que una secuencia no podía sostenerse sólo con diálogos: para él las imágenes y las palabras eran inseparables. Es muy probable que Butler haya sido el responsable de algunas escenas, como la fiesta en el campo en la que Procuna goza con la comida y los bailes regionales o aquella en la que lleva una serenata a su mujer y que a algún crítico de la época le parecieron “mexicanadas” (Ayala Blanco, 1985: 284).

La mezcla de materiales originales y filmados ex profeso es utilizada en *Torero* con habilidad para construir el sentido dramático de la película. Primero se narra la historia de cómo Procuna se convierte en novillero y comienzan sus primeros triunfos. La cinta recrea algunos lugares comunes del imaginario taurino, como aquella escena en la que Procuna joven y sus amigos viajan de noche como polizones en un tren hacia una ganadería para enfrentar furtivamente a los toros a la luz de la luna. Cuando es preciso, Velo toma la decisión de narrar los hechos que tiene documentados y prescinde de los que no. Por ejemplo, no puede mostrar el momento en el que Procuna recibe la alternativa de Carlos Arruza en Ciudad Juárez porque carecía de las imágenes correspondientes. Pone en cambio la confirmación de la alternativa con *El Soldado* en la Ciudad de

México poco después, dándole el peso y carácter inaugural. Una segunda parte de la película muestra los triunfos de Procuna, con las imágenes de la corrida con *Manolete* en un lugar principal. En esa misma sección se construye la idea del miedo. Los *stock-shots* nos muestran a un toro revolcando a *Manolete*, a quien el relato muestra como el modelo de torero al que Procuna aspira. También admira a *Joselillo*, a quien vemos acercarse peligrosamente al toro en la película. Cuando se narra su muerte, la voz *off* de Procuna nos muestra su impacto, a la vez que vemos las tomas de cómo forma parte de su cortejo fúnebre. Sin embargo, era imposible mostrar con tomas de archivo la afectación causada por la muerte de *Manolete*. Entonces Velo filma a Procuna en una sala cinematográfica viendo en soledad la película sobre el torero español. Como punto dramático, muestra cómo visita su tumba, en la que deposita contrito un ramo de flores. Pero la producción no tenía recursos para filmar esa escena en España. Velo contrata a un camarógrafo para que filme la tumba y una sombra, y pone intercortes de Procuna en un cementerio mexicano que se le parecía²⁰.

La secuencia principal de *Torero* fue aquella en la que se recreó la corrida de Procuna en la Plaza México el 15 de febrero de 1953. Ahí el director y sus editores tuvieron que afrontar un doble reto de filmación y de síntesis. Para que funcionara en términos cinematográficos, redujeron una corrida que originalmente fue de 7 toros a 4. En lugar de poner los dos toros correspondientes a cada torero, pusieron uno para cada uno, más el toro de regalo de Procuna con el que concluyó la corrida. La locución, especialmente hecha para la película por Paco Malgesto, uno de los más importantes cronistas taurinos del

²⁰ Velo utiliza un recurso similar al simular una visita de Procuna al Museo del Prado. Busca en México un museo semejante y lo pone a observar la serie de Goya sobre toros Anxo Fernández (2007: 143).

momento, proporciona una dimensión dramática a la secuencia. Para guiar la percepción de los no conocedores comenta lo bueno de las actuaciones de Arruza y Dos Santos, mientras que subraya lo mal que lo hace Procuna. La película muestra cómo el público abuchea a Procuna por su mala actuación, mientras que la voz *off* de Malgesto comenta que el juez de plaza lo ha multado. Para recalcar la intención del público molesto, Velo inserta imágenes de otra corrida famosa, realizada años antes, en 1947: aquella en que la mala actuación del torero Lorenzo Garza, conocido como *El Ave de las Tempestades* por su actitud desafiante hacia el público, devino en una suerte de motín en el que los espectadores enfurecidos arrancaron el reloj de la Plaza México (Anxo Fernández, 2007: 144). Ciertamente, el enojo del público ante la mala faena de Procuna con su primer toro no era comparable; aquellas imágenes servían para subrayar el sentido que Butler y Velo estaban construyendo en la secuencia.

Es así como se llega a la escena en que Procuna lidia a “Polvorito”, el toro que ha otorgado de regalo para intentar no salir como el gran perdedor de aquella tarde. Los autores tenían ciertamente una corrida maravillosa, pero carecían de todas las imágenes necesarias para recrearla como querían. De ahí la necesidad de intercalar momentos de otras corridas, o de otros momentos de aquella misma tarde. Por ejemplo, la parte en la que Procuna torea con el capote proviene muy probablemente de uno de los primeros toros de la tarde, porque la toma es mucho más iluminada. También escogieron las banderillas que puso a un toro anterior “Talavarterano”. Además se realizan tomas hechas especialmente para subrayar la técnica del torero: es el caso del *close-up* a los pies que subrayan que resiste inmóvil la acometida del animal. La banda sonora es fundamental en este momento: los comentarios de Malgesto y la música de Halffter construyen la apoteosis. A pesar de su carácter construido, la

secuencia no es un "Frankenstein" hecho de retazos disímbolos. Por el contrario, el montaje construye una unidad con gracia y sentido dramático.

FINAL: LAS ARTES DEL TOREO Y DE LA MEMORIA

Como hemos visto anteriormente, el trabajo de Velo y Butler se convirtió rápidamente en un referente en la historia del cine de toros. Pero también dejó una huella indeleble en la memoria de la afición taurina. Más que la experiencia misma en la plaza, la película se convierte en uno de los grandes referentes del toreo de Procuna. Y no es extraño que cuando los especialistas escriben sobre las características del diestro mexicano, más bien parecen estar reseñando la película, la construcción narrativa realizada por Velo y Butler. Es el caso del repaso que Heriberto Murrieta hizo de Procuna en su libro *Vertientes del toreo mexicano*:

En ocasiones se sentía desbordado por el miedo. En esos instantes se le nublaba la vista y solo recibía una orden del subconsciente: huir. Sus "espantadas" tirándose de cabeza al callejón forman parte del tragicómico rompecabezas procunista.

En contraparte, *El Berrendito de San Juan* pulió un estilo auténtico y personalísimo de torear por alto. Mantenía la vista al frente, mirando de reojo la acometida del toro. Con el compás cerrado afianzaba las zapatillas en la arena y rotaba las muñecas para hacer de la muleta el dramático telón. [...] Ahí está la famosa foto de Reynoso para dimensionar el aguante supremo de Luis en un pase por alto, estático y mayestático (Murrieta, 2007: 249-250).

Uno no puede dejar de reconocer en el párrafo escenas de la película. De nuevo la mezcla entre la realidad y la ficción. Pero, por encima de todo, el arte del toreo mezclado definitivamente con el arte cinematográfico.

Torero fue un resultado excepcional del cruce de experiencias de sus creadores y de la carrera de Luis Procuna.

Gracias a este trabajo, Velo podría iniciar una brillante carrera cinematográfica que fue más allá de los noticiarios y documentales culturales. El éxito internacional animó a otros productores a seguir los pasos de Barbachano e incursionar en el cine independiente. Por su parte, Butler se encontraría muy a gusto con la mezcla de documental con película de ficción. «*Kind of invented docudrama*», decía Rouverol años después, y no le faltaba razón: la película abría paso a un género que sería explorado con intensidad por aquellos años. En 1960 Butler dirigiría por primera vez una película, *Los pequeños gigantes*²¹, en donde contaba cómo un equipo infantil de béisbol mexicano ganó el Campeonato Mundial de Ligas Pequeñas en los Estados Unidos. Ahí los recursos puestos a prueba en *Torero* serían repetidos con eficacia: la construcción de un personaje principal, con habilidades mezcladas con problemas y desafíos, la dramatización para llegar al momento climático de la película (el partido final, equivalente a la corrida de “Polvorito” en *Torero*), que estaba construido mediante la edición de *stock-shots*. Es significativo que Velo no incursionara más en el método inaugurado por *Torero*.

La hibridación entre realidad y ficción propuesta por *Torero* haría una aportación importante al *free cinema* y al *cinéma vérité* que se desarrollarían años después sobre preocupaciones que evidentemente estaban en el ambiente²². No es un dato menor que esa aportación a la narrativa cinematográfica proviniera de una producción independiente como aquellas que propiciara Barbachano. A final de cuentas, el grupo formado por él conjuntaba a creadores que buscaban un cine más cercano a la

²¹ *Los pequeños gigantes* (México, 1960), dirigida por Hugo Butler. Producción de George P. Werker-Producciones Olmeca-Clasa Films Mundiales.

²² Desde su crítica de los años sesenta, Jorge Ayala Blanco había señalado la película como un antecedente relevante de estas dos corrientes (1985: 284).

expresión artística. Así, el tema de los toros se prestaba mejor que ninguno otro, por su carácter polémico, para hacer un relato íntimo y profundo. Paradójicamente el producto fue coordinado por alguien que como Velo era un antitaurino y que en sus propias palabras «aprendió a través de la película a entender y amar lo que más odiaba». A veces el arte sirve para entender el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella, Carlos (1992): *Historia del toreo* (2). De Luis Miguel Dominguín a “El Cordobés”, Madrid, Alianza.
- Anxo Fernández, Miguel (2007): *Las imágenes de Carlos Velo*, México, UNAM.
- Ayala Blanco, Jorge (1985): *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Posada.
- Buhle, Paul y Wagner, David (2003): en *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, New York, Palgrave Macmillan.
- Cossío, José María de (1995 (2000)): *Los Toros. El torero, la crónica y el periodismo taurino*, Madrid, Espasa.
- Elena, Alberto y Mariano Mestman (2003): “Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España”, en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América*, Madrid, Cátedra.
- García Riera, Emilio (1974): *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 6, 1955/1957, México, Editorial Era.
- Medina de la Serna, David (1995): *Plaza México: historia de una cincuentona monumental*, México, Bibliófilos Taurinos de México.
- Murrieta, Heriberto (2007): *Vertientes del toreo mexicano*, México, Instituto Coahuilense de Cultura.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (2003): *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Montfort, Ricardo (2003): *Estampas del nacionalismo cultural mexicano*, México, CIESAS.
- Pérez Turrent, Tomás (2004): “Toros y cine”, en Heriberto Murrieta (ed.), *Tauromaquia mexicana*, México, UNAM.
- Ramírez, Gabriel (1992): *Norman Foster y los otros directores norteamericanos en México*, México, UNAM.

Rovirosa, José (1990): *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, UNAM.

Teresa Velo (2001): "Vieiros: los senderos de Carlos Velo", en Revista *Los Universitarios*, No. 004, México, UNAM

Tuñón, Julia (2003): "¡Torero! de Carlos Velo, México, 1956", en Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), *Cine documental*, Madrid, Cátedra.

Alejandro Pelayo (director) (1985): "La producción independiente. *Torero* y *El brazo fuerte*", capítulo de la serie documental *Los que hicieron nuestro cine*, México, SEP-UTEC.

Escritores en el cine mexicano: "Hugo Butler", http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BUTLER_hugo/biografia.html (consultada el 2 de enero de 2017):

The Writer Speaks: "Entrevista a Jean Rouverol para Writers Guild Foundation", <https://www.youtube.com/watch?v=NM61u7sC58s>, (Consultada el 2 de enero de 2017).

Spartacus Educational, enciclopedia en línea: "McCarthyism", en <http://spartacus-educational.com/USAbutlerHB.htm> (consultada el 2 de enero de 2017).

