

U

cine

sobre la angustia

por
Jorge Ayala Blanco

Torero de Carlos Velo (1956) parece ser una de esas empresas artísticas que, poco a poco, fueron creciendo hasta adquirir una grandeza y una autonomía ajenas a los proyectos de sus creadores. Las premisas se desbordan ampliamente. Es posible intuir que, en un principio, de la manera más modesta, el mejor filme que ha producido Manuel Barbachano Ponce se concibió como un simple documental difícil y heterodoxo. Una trama biográfica y un nudo argumental sirven como emulsionantes de varios kilómetros de viejos materiales de noticieros. Las secuencias se reconstruyen y se arman alternando auténticas corridas del diestro Luis Procuna en los años cuarentas con escenas realizadas ex profeso.

En primera instancia, pues, *Torero* es un filme de montaje. Pero el sentido de ese montaje no es la presentación de antiguos documentos con valor histórico, sino recuperar y revalorar un pasado biográfico. La selección de tomas de un riquísimo *stock shot* aporta no sólo escenas taurinas. Vemos a Luis Procuna en actos públicos, en el entie-

rro de sus amigos, en su boda. Vemos también corridas famosas de sus alternantes: Carlos Arruza, Luis Castro "El soldado", Manolete. Se revive en bloque un periodo de la tauromaquia, al tiempo que se inserta en su clima propio la biografía de Procuna. La personalidad del controvertido matador de origen humilde se destaca en una forma que da la impresión de totalidad.

La comparación se antoja risible, pero podemos empezar por ahí: a diferencia de otras películas nacionales protagonizadas por celebridades taurinas —como Carlos Arruza en *Sangre torera*, Lorenzo Garza en *Toros amor y gloria*, o el mismo Procuna en *El niño de las monjas*— Velo no trata de convertir al torero en actor incompetente. Por el contrario, lo respeta como ser humano con densidad propia y hace todos los esfuerzos posibles para que la identificación entre el personaje filmico y la persona real sea completa.

Autodramática y en tono trascendente, la trama de *Torero* plantea la problemática existencial de Luis Procuna en un momento dado de su carrera. Su singularidad se devela, ni más ni menos, respondiendo a las preguntas esenciales: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde voy? La película resulta, más que una biografía novelada, una confesión lúcidamente impúdica. A partir de múltiples entrevistas con Procuna, los autores del argumento han redactado una historia amar-

ga que unifica los materiales y se guía por medio de una narración oral dicha por el propio torero en primera persona. Algo asemeja a Velo y Mozo, los firmantes del argumento. El director y editor Carlos Velo había realizado documentales ya clásicos en la España Republicana y las puertas del cine mexicano permanecían cerradas para él, a pesar de guiones excelentes (*Entre hermanos* de Ramón Peón, por ejemplo). El seudónimo Hugo Mozo era empleado en México por el guionista Hugo Butler, colaborador de Joseph Losey (*The prowler*, *The big night*) y de Jean Renoir (*The southern*) en los mejores tiempos del cine social norteamericano, perseguido por el macartismo y director de otro ingenuo y entrañable documental: *Los pequeños gigantes* (1959), que aplica en tono menor el método de *Torero*.

Sobre la sensibilidad de Luis Procuna se opera un verdadero psicodrama. Precedido por motociclistas de tránsito y obsesionado por la idea de que "los toros están en la Plaza y mi nombre está en el cartel", el matador se dirige a una corrida, al cabo de un retiro voluntario de varios meses. En el asiento trasero del automóvil y custodiado por sus amigos, lo asalta el miedo a un paso de "la hora de la verdad". Procuna se interroga sobre la razón de su presencia en ese lugar y recuerda los episodios decisivos de su vida y de su carrera como torero. La causa bus-

cada se hace consciente: no puede permitirse otro fracaso, sólo el éxito de esa corrida lo afirmará como lidiador de toros y como ser humano.

Velo consigue poner en crisis a su protagonista. A través de cercenantes retornos al pasado y una interpretación en el borde de la crispación, le arranca complicados estados de ánimo. Su soledad y su desamparo, el sudor que le brilla y abotaga el rostro, la rigidez de su mirada, la boca seca y la mueca contraída que lo desfigura durante el trayecto de su mansión al lugar del sacrificio, dan un tono grave al relato. Asimismo, la narración en *off* se compone de recuerdos hirientes y frases exactas, que subrayan literariamente la objetividad de las imágenes.

En el seno de su ambiente específico, en un tiempo cruelmente irreversible que se precipita hacia un futuro devastado, el hecho auténtico se recrea sin que reparemos en su artificialidad. No llegamos a desligar lo objetivo de lo subjetivo, el presente del pasado. Los acontecimientos pretéritos irrumpen en el presente para volverlo anormal. Las dimensiones múltiples del momento vivido se desarmonizan, se sueltan, patinan, chocan entre ellas. A pesar de la disparidad de textura que exhiben las tomas de actualidades y las tomas de "ficción", ambas se reúnen de manera emotiva para compartir sus cargas emotivas. Se coagulan antes de que puedan ser deslindadas por la percepción. El trabajo.



El trabajo de Velo no es, sin embargo, inobjetable. En ocasiones, salta a la mexicana de la serenata a la esposa, el baile folklórico de inconfundible sabor campirano o el brindis a una novia de facciones maduras. A veces, la velocidad del relato hace viable el imperturbable plano fijo mutilante y el ligero esteticismo plástico. Pero, en su conjunto la película se impone por su eficacia. El instante crítico que concentra la atención de la historia queda expuesto con una coherencia suprema. El todo cinematográfico es siempre mayor a la suma de sus partes. Velo sale a la calle y capta a sus personajes preocupándose por la precisión de su contexto social. El aspecto realista, filmado directamente, sirve como fundamento concreto a los pensamientos y a las impresiones inconscientes de Procuna que se objetivan.

Desde esta óptica, *Torero* es un antecedente de las técnicas europeas del *cinéma-verité* y del *free cinema*. En su campo particular y limitado a sí mismo, realiza uno de los ideales del cine moderno: fundir lo documental con lo novelesco. Más allá de sus procedimientos, la obra de ficción alcanza su mayor grado cuando la objetividad y lo subjetivo se fusionan indisolublemente, cuando el hecho auténtico y el sentido oculto del hecho (su poesía, su trasunto) se reúnen en una dependencia recíproca e inmutable.

La tauromaquia recibe de Velo un tratamiento especial. No estamos aquí ante la "fiesta brava" llena de colorido y enormes atributos folklóricos. Obedeciendo a un concepto personal y sin pretender degradarla, el director excluye todo aspecto *show* o cualquier didactismo para villamelones extranjeros. Sin hacer homenajes al valor sobrehumano o indagar si se trata de un arte, un deporte o un acto de salvajismo colectivo, el espectáculo taurino le interesa únicamente como experiencia vivida y como fenómeno social.

De ese enfoque deriva la originalidad de las secuencias filmadas en el interior de la

plaza. Nunca se repite un mismo aspecto. El público masivo, el conglomerado diverso, la "bestia más feroz", se presenta con un detallismo pulverizado. Entre cada lance, se intercalan gestos súbitos de espectadores que reaccionan de manera desorbitada e incontrolable. La masa se individualiza y se transforma, a la vez, en un factor impreciso y amenazante. Alterna con montajes eisensteinianos de altavoces y objetos ambientales. Se manifiesta verbalmente con alaridos unánimes, comentarios y protestas que sólo existen en la pista sonora. El público se impacienta si el torero no se arrija al toro, lo insulta y le avienta cojines, o bien lo premia con aclamaciones, aplausos de pie y pañuelos agitados. El público es un juez soberano y un verdugo de oficio: el Dios de la plaza es concreto e impersonal. Velo transmite la sensación de duración y realidad montando, entre cada suerte taurina, expresiones de ansiedad, de sorpresa, de abandono, de protesta, de exaltación y de terror. El público se sobrecoge en un instintivo sobresalto unánime; se eleva a una omnipresencia asfixiante.

A Velo le importa menos el espectáculo que el drama interno del torero. Como es-

pectáculo, *Torero* es una película caótica, abrupta y precipitada. La elegancia de la fiesta deslucen en ese aglutinamiento de faenas incompletas. La síntesis, la brutalidad latente y la búsqueda instantánea del choque emocional, impiden la plenitud del espectáculo. Ninguna corrida, salvo la concluyente, aparece reducida a algo más que fragmentos esporádicos: un par de muletazos certeros o desafortunados. El esplendor de la tauromaquia hay que buscarlo en otra parte, en el *Arruza* de Boetticher (1959-1966), por ejemplo. En compensación, *Torero* es la cinta más profunda que se ha realizado sobre tema taurino. Si el ritmo rápido hasta la desarticulación y la brevedad de sus secuencias-flashes impiden al espectáculo que evidencie una grandeza apasionada, esa misma brevedad y ese mismo ritmo contribuyen a hacer de *Torero* un relato tenso y desgarrador. La película se construye sobre la noción de la angustia. Su objetivo es descubrir las fluctuaciones de la angustia del torero, dentro y fuera de la plaza. La lidia de toros resulta una actividad lo suficientemente apremiante para colocar a quien la ejecuta en una situación límite. Procuna manifiesta reacciones y estados anímicos que,

en otras circunstancias, serían patológicos. *Torero* tiene prolongaciones que rebasan el plano puramente dramático. El contenido de esta fenomenología de la angustia posee valores casi científicos.

La angustia surge de manera reconocible en la vida adulta de Luis Procuna. Los sueños del niño huérfano y del impulsivo aprendiz de torero ya se han realizado. Los puestos de fritangas con la madre en la miseria; el juego infantil con un trapo viejo por muleta y un fierro viejo por estoque; el trabajo infrahumano de cargador de costales en el mercado público; los muslos cicatrizados de los torerillos; la tiente de vacas en la hacienda del famoso Lorenzo Garza; la delictuosa lidia a medianoche en el potrero; la explotación del empresario de arrabal; el primer traje de luces alquilado; la entusiasta ovación de la vecindad; los primeros pinchazos; la noticia luctuosa de la cogida del compañero por un toro toreando, en alguna plaza de la provincia; la brillante ascensión del novillero; la alternativa a manos de Luis Castro; la popularidad del ídolo nacional, todos los episodios del pasado forman el preámbulo. Procuna no tendrá, como lo tenía de pequeño, el final de un pordiosero o del dispómano harapiento que duerme entre desperdicios. Pero, como el Kid Terranova de *Campeón sin corona*, siente que ha llegado demasiado lejos.

Sostenerse en el pináculo de la fama es el problema terrible. La angustia de Procuna se anuncia como una pérdida de la seguridad. La figura muda, severa y cadavérica de Manolete, que le ha revelado los más intransferibles secretos de su arte, lo hace vislumbrar una desazón irreuperable. Incluso el gran maestro ha muerto entre los pitones de un toro. A solas, Procuna se hace proyectar las escenas de la tragedia. Al salir de la sala oscura ya no es la misma persona. Sus sentimientos de valor, seguridad y autonomía, tan difícilmente adquiridos, se empiezan a derrumbar. Procuna accede a otro plano de su existencia



que lo desprende y segrega del mundo. Para los demás, se tornará en un torero miedoso. Le será cada vez más difícil ligar una faena; hasta que, sintiéndose a merced de los toros encastados, preferirá tirarse de cabeza al callejón y se refugiará entre las barreras, mientras el toro no cesa de bufar en el ruedo y la muleta caída lo acusa desde la arena. Predispuesto, un día recibe la "cornada grande."

La angustia que dominaba al torero en la plaza, lo acompaña ahora por todas partes. Fuera del ruedo, la inseguridad se vacía de conceptos objetivos y Procuna desanda el "pasaje estrecho". Torero no es una película sobre la angustia en abstracto. Las imágenes que presenciamos son la angustia misma del torero.

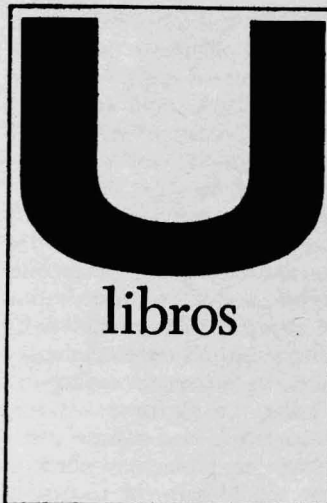
Su irracional sentimiento de unicidad determina una obsesión insuperable. Se retira de los toros por un tiempo, para "gozar sin riesgos del aire y del sol". Lee y viaja. Pero "admirando a Goya, me los encontré otra vez". Los Goyas empiezan a propagarse. Entonces sobrevienen los ataques de la prensa; la fama se convierte en una forma de manipulación externa. Procuna comienza a perder su propia estima. A medida que avanza en edad y en posición social, la lucha real se vuelve imaginaria. Tiene una esposa que lo quiere, vive en una residencia, lo rodean sus hijos, lo sostiene una cuenta en el banco; nada le falta; es presa fácil de la angustia y de una compulsiva necesidad de absoluto. Su fortaleza se deja triturar por complejos mecanismos de desvalorización moral. Para vencer su estado subjetivo de abandono, no sólo necesita la reivindicación ante quienes lo llaman miedoso y acabado.

Procuna regresa a los toros en un desesperado movimiento de defensa moral. Si el alejamiento del peligro trae consigo su exageración, el héroe lo afronta para minimizarlo. Todos esos retornos al pasado y esa minuciosa descripción de la vida del torero en el día de su reaparición no tienen otro sentido que afir-

mar el papel de la voluntad en el curso del destino. Aunque con sólo pensarlo le vuelven a doler los costurones, Procuna ha decidido volver a torear. De nuevo ante el enemigo, ante la bestia que resaca sus patas preparándose a embestir, en el cerco de la seguridad, Procuna reencuentra de algún modo, el absoluto perdido.

En el ruedo, Procuna sabe que se encuentra objetivamente solo con sus tres enemigos: el toro, el público y el torero mismo. Pero, una vez más, la realidad se esfuma y es abolida. No existe ningún asidero para su sensibilidad vulnerada. Una convicción de impotencia lo debilita y lo lleva al fracaso estruendoso. El percance era inevitable; el momento de la caída había llegado. Frente al toro, las piernas tiemblan, la sequedad de la boca se vuelve viscosa, las manos sueltan la muleta y el lidiador desarmado hunde el estoque en lugar equivocado. La bestia lo humilla y la rechifla general la corea. En el ruedo, la pesadilla se cumple y el torero empieza a vivir, una a una, sus consecuencias nefastas. Cuando, al despertar, temía el soplo del viento desde su ventana; cuando, ante el succulento almuerzo de sus hijos, comía su ración de fruta; cuando jugaba con sus hijos en el jardín o llevaba flores dominicales al monumento mortuario de su madre, tratando de olvidar sus preocupaciones, Procuna prefiguraba ya esos capotazos tímidos y esas derrotas sucesivas en todos los tercios.

La corrida terminada, Procuna opta por la solución mágica. Regala un séptimo toro y lo brinda a la autoridad que acaba de multarlo. En su paralógica determinación, conjura el miedo subjetivo. Con las orejas y el rabo en las manos, Procuna es llevado en hombros hasta la puerta de su casa. Pero, en la tranquilidad luminosa y guarecida del vestíbulo, todavía en los brazos de su mujer, el torero se da cuenta de que su vida no puede empezar al otro lado de la angustia porque el agobio de su angustia es definitivo y permanente. ¿Y, el próximo domingo?



Bases para la planeación económica y social de México. Seminario celebrado por la Escuela Nacional de Economía de la Universidad Nacional en la ciudad de Cuernavaca. Varios autores. Editorial Siglo XXI. 270 pp. México, D.F.

En el año de 1965 se realizó en la ciudad de Cuernavaca el Primer Seminario sobre Problemas Económicos de México, patrocinado por la Escuela Nacional de Economía, y en el cual tomó parte un distinguido grupo de especialistas en economía, política y sociología: Horacio Flores de la Peña, Pablo González Casanova, Fernando Rosensweig, Alonso Aguilar, Horacio Labastida, José Luis Ceceña, Gilberto Loyo y Alfredo Navarrete, entre otros, y fungiendo, como coordinadores, Ricardo Torres Gaitán, Ifigenia M. de Navarrete y Maurice Carril. En las ponencias y discusiones de este Primer Seminario se abordaron algunos de los principales temas relacionados con la planeación económica y social de México, mismas que se dan a conocer al público lector.

Aunque la primera Ley sobre Planeación General de la República fue expedida en 1930, sólo hasta 1933 vino a formularse lo que ha sido conocido con el nombre de Plan Sexenal inspirado, principalmente, en la política de intervención estatal puesta en práctica por los países más desarrollados como respuesta a la crisis económica mun-

dial, y en las medidas que el naciente régimen socialista de la Unión Soviética utilizó para llevar adelante su vertiginoso adelanto económico. Pero hoy día, sin embargo, todavía no opera en nuestro país un sistema de planeación nacional debido a los muchos obstáculos que impiden una proyección racional del desarrollo.

Tomando en cuenta las normas constitucionales que nos rigen, y las instituciones políticas y jurídicas sobre las que se asienta la vida pública del país, el Seminario consideró que los requisitos mínimos para hacer posible y eficaz la planeación son:

a) Mayor participación política de la población, reflejada a través de un mecanismo que permita conocer los intereses de los distintos grupos sociales y no sólo los del gobierno y los empresarios.

b) Información precisa, veraz y pública. Se consideró, al respecto, que una de las mayores limitaciones para lograr un efectivo sistema de planeación, es la mala calidad de la información y de la estadística que se posee en México.

c) Reformas indispensables para adecuar la administración pública a las necesidades de la planeación. Si bien la situación de la administración pública mexicana cuenta con factores positivos, se hace necesario combatir los factores negativos y adoptar, entre otras, las siguientes reformas: definición más precisa de los objetivos económicos y sociales del Estado; delimitación funcional de competencias en las dependencias administrativas; adaptación estructural y no simplemente pragmática de las instituciones gubernamentales; centralización y reagrupación de los servicios administrativos que cumplan funciones decisivas y ejecutivas; delimitación de responsabilidades y funciones en la organización burocrática.

d) Necesidad de establecer un mecanismo eficaz de control del sector público ya que en la actualidad el control de las operaciones del gobierno federal y de otras entidades es interno y estricto.