

El Momento De La Verdad (Rosi, 1965): fragmentos de España

Longhi, Ludovico

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Longhi, L. (2016). El Momento De La Verdad (Rosi, 1965): fragmentos de España. *Revista Observatório*, 2(3), 83-101.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-48126-8>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC Licence (Attribution-NonCommercial). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

**EL MOMENTO DE LA
VERDAD (ROSI, 1965):**
fragmentos de España

THE MOMENT OF TRUTH (ROSI,
1965): Spain according to Rosi

O MOMENTO DA VERDADE
(ROSI, 1965): fragmentos da
Espanha

Ludovico Longhi^{1, 2}

RESUMEN

En 1965 Rosi realiza *El momento de la verdad*, largometraje semidocumental sobre la tauromaquia. El director italiano quería llevar a la pantalla el trágico lirismo de *Muerte en la tarde* (Hemingway, 1932). Sin embargo, algunos conocidos de la Suevia Film (coproductora española de su largometraje *La sfida*) lo habían alertado sobre el escepticismo autóctono hacia los cronistas extranjeros. La afición taurina rechazaba la imagen de la corrida como simple espectáculo pintoresco. Este trabajo muestra la oportuna decisión de Rosi en investigar el fenómeno, apoyándose en la competencia de cineastas autóctonos como Beltrán, Portabella, Muñoz Suay y del torero Miguel Mateo "Miguelín". El filme es internacionalmente reconocido como el más serio estudio sobre los aspectos socio-culturales del mundo de los toros.

PALABRAS CLAVE: Momento de la verdad; Francesco Rosi; Tauromaquia; España.

¹ Doutor em comunicação pela Direccção-Geral de Investigação da Generalitat de Catalunya. Mestre em Comunicação Audiovisual e Publicidade pela Universidade Autònoma de Barcelona (UAB). Desde 2000 é Professor na Faculdade de Ciências da Comunicação na UAB, onde leciona as disciplinas de História do Cinema, Produção e Realização Cinematográfica, teoria e da técnica de Script em Cinema e Televisão, Introdução em Teoria de Cinema e Fotografia. Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade Autònoma de Barcelona (UAB). E-mail: Ludovico.Longhi@uab.cat.

² Endereço de contato do autor (por correio): Universidade Autònoma de Barcelona (UAB). Department of Audiovisual Communication and Advertising, Grupo Hermes, Building I, Desk 106, 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès).

ABSTRACT

In 1965 Rosi made *The Moment of Truth*, a semi-documentary feature film about bullfighting. The Italian director wanted to bring to the screen the tragic lyricism of *Death in the Afternoon* (Hemingway, 1932). However, some acquaintances from Suevia Film (the Spanish co-producing company of his film *La sfida*) alerted him about the skepticism in Spain towards the way foreigners regarded the fiesta. Bullfighting experts, in particular -they argued- were weary of the image given of their art as a simple popular entertainment. This article argues how Rosi managed to overcome the prejudices in his approach of the subject of *The Moment of Truth* with the help of Spanish filmmakers such as Beltran, Portabella, Muñoz Suay and the bullfighter Miguel Mateo "Miguelín". The film is internationally recognized as the most serious study on the socio-cultural aspects of the bullfighting world.

KEYWORDS: Moment of truth; Francesco Rosi; Bullfighting; Spain.

RESUMO

Em 1965 Rosi filmava "O momento da verdade", filme semi-documentário sobre as touradas. O diretor italiano queria trazer para a tela o lirismo trágico do livro "Death in the Afternoon (Hemingway, 1932). No entanto, alguns conhecidos da *Suevia Film* (coprodutora espanhola de seu filme *La sfida*) tinha avisado do ceticismo na direção de cronistas estrangeiros. O filme rejeitou a imagem como uma simples visão pitoresca. Este trabalho mostra a decisão de Rosi para investigar o fenômeno, baseado na competição de cineastas locais como Beltrán, Portabella, Muñoz Suay e toureiro Miguel Mateo "Miguelín". O filme é reconhecido internacionalmente como o estudo mais sério dos aspectos sócio-culturais do mundo das touradas.

PALAVRAS-CHAVE: Momento da verdade; Francesco Rosi; Tourada; Espanha.

Recebido em: 04.06.2016. Aceito em: 08.07.2016. Publicado em: 31.08.2016.

1. **Fellini no, Rosi sí. Pequeñas y grandes contradicciones: introducción.**

Sábado 19 de febrero de 1966, se estrena *El momento de la verdad* de Francesco Rosi en el cine Alexandra de Barcelona. La propuesta de la famosa sala del Paseo de Gracia intentaba presentar cine de autores de reconocido prestigio internacional (Munsó Cabús, 1995, p.334). Y la proyección de la última película de Rosi encaja perfectamente con esta política. Rosi es un autor ya internacionalmente reconocido, ha conseguido dos premios prestigiosos como el Oso de plata (*Salvatore Giuliano*, 1962) y el León de oro (*Le mani sulla città*, 1963). Pero si se considera el evento con más atención, aparecen algunas cuestiones dignas de atención. Resulta casi espontáneo preguntarse porqué un cineasta italiano con una famosa trayectoria de análisis histórico-social de su país, se empeña en realizar una película "sobre toros". Escribe Martínez Tomas (1966):

La película es, sencillamente, una más en el género de toros y toreros. Artísticamente tiene aciertos notables. Hay retazos de vida rural española muy bien recogidos. Pero lo que tiene de testimonio vivo y lo que puede haber en el film de tesis social es tan viejo, tan tópico, tan de clavo pasado, que no descubre nada que no haya sido llevado antes a la pantalla [...] Que en España la mayor parte de los toreros se lanzan a esta arriesgada y sangrienta profesión por escapar de la miseria, de la monotonía de la vida rural y, a veces, hasta del hambre, es ya un tema hartamente reiterado explotado para que pueda sorprendernos. Como tampoco es un descubrimiento que la mayor parte de los toreros —por no decir todos— una vez encumbrados y enriquecidos pasan por una auténtica agonía, por una casi desesperada angustia existencial, al tener que continuar manteniendo su fama y sus ingresos a costa de jugarse la vida disimulando su terror. Recordamos un film mejicano que trataba el problema con mucha más hondura y una intuición psicológica penetrante y sutil. También lo han hecho con mucha más belleza y un sentido descriptivo más próximo a la realidad, *Tarde de toros* y *Los clarines del miedo*. Sin contar con que a estas alturas, el capítulo de las películas de toros es ya tan nutrido, que en lo que hay que ir pensando es en dejarlo en reposo durante algún tiempo. (p.50)

No es inmediato entender porque la censura que había vetado *La dolce vita* (última Palma de Oro en Cannes 1960, de un director como Fellini, muy apreciado por

la crítica ibérica, sobre todo católica³) autorice una película de Rosi, personaje indicado como peligroso por la embajada española en Roma. La curiosidad aumenta exponencialmente cuando se sabe que entre los autores del filme aparecen Ricardo Muñoz Suay y Pere Portabella (en principio no acreditado, luego reconocido gracias a insistentes presiones del mismo Rosi), ambos indicados como responsables del celeberrimo escandalo *Viridiana* (Buñuel, 1961)⁴. El primero había sido dirigente de la Organización de los estudiantes de PCE durante la República y tras un periodo de militancia antifranquista clandestina (y de encarcelamiento) se había convertido en un importante colaborador de García Berlanga, Basilio Martín Patino, es decir dos puntas de diamante de los ambientes de la disidencia cinematográfica. Portabella declarado militante antifranquista había sido excluido del gremio de los productores como castigo por el caso del filme de Buñuel apenas mencionado. Pequeñas y grandes contradicciones propias de una cinematografía nacional vinculada al contexto político (como la casi totalidad de cinematografías europeas), más que sólidos planes industriales.

2. Un napolitano español

No debe absolutamente sorprender que un cineasta tan atento en diseccionar carencias de la sociedad (concretamente de Italia del sur) de la cual se considera una parte activa e integrante, dirija su mirada hacia la otra orilla del Mediterráneo, más allá

³ La revista *Film Ideal* (publicada a partir de octubre de 1956, con la declarada intención de practicar un catolicismo activo) había proclamado *La strada* (premio Oscar 1957) obra maestra y alabado repetidamente *Le notti di Cabiria* (premio Oscar 1958), condena inapelablemente *La dolce vita*, que se estrenara comercialmente en España solo en 1980 (Nieto Ferrando, 2009, p.406).

⁴ Muñoz Suay como productor ejecutivo de UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica, productora muy cercana al PCE) y Pere Portabella, director y propietario de Films 59 habían sido los mayores responsables de la vuelta a España de Buñuel con la realización de *Viridiana*. El film gana la palma de oro en Cannes 1961, pero suscita las feroces críticas de *L'Osservatore Romano*. Las acusaciones vaticanas de blasfemia causan la destitución del Director General de Cinematografía y el retiro del filme de la distribución nacional.

de los Pirineos. Lemarié (2001) analiza el fenómeno como proyección externa de su muy sentido origen napolitano.

No hay que sorprenderse si Rosi siente un intenso vínculo con España. Es necesario recordar que el cineasta es originario de Nápoles. Ciudad que a partir de la llegada de Alfonso V (1442) ha vivido más de cuatro siglos de dominación española [...] Esta osmosis deja huellas y necesariamente influye en el trabajo de un artista. Entonces tampoco hay que maravillarse si Rosi demuestra un fuerte interés e empeño por la cultura hispánica en cuatro películas: *El momento de la verdad* y *Carmen* (con un argumento que se desarrolla directamente en España); *Crónica de una muerte anunciada*, adaptación de la novela de García Márquez que narra la muerte de Santiago Nasar en un pequeño pueblo de Colombia y finalmente *Siempre hay una mujer* que se desarrolla en el reino de Nápoles y cuenta el romance entre un príncipe español y una bellísima campesina. (p.83-84)

Rosi ha nacido en Nápoles, antigua capital del Reino de las dos Sicilias: ciudad que sigue nombrando como barrio español su zona más popular y vetusta. Su origen partenopeo le confiere "naturalmente" un punto de vista privilegiado sobre el inmovilismo meridional. Una sensibilidad muy afinada para descifrar el enigma de una historia que perpetúa sus abusos, que eterniza la imposibilidad de progreso, que frustra los honrados tentativos del ciudadano sureño de huir de su miseria. Rosi vive, percibe y recoge este dramático despilfarro de generosidad. Respira profundamente la enigmática magnanimidad meridional desde su primera estancia en Palermo otra ciudad súbdita de la corona española. Y su mirada se dirige frecuentemente, con interés natural tanto hacia lugares hispánicos como partenopeos y sicilianos. Ciment (2008), en ocasión del rodaje de *Carmen*, le pregunta por su profunda fascinación hacia la cultura ibérica. El cineasta contesta:

En Nápoles se respira la influencia española en la cultura y en el idioma, [...] una dominación empezada con los Aragoneses y seguida con los Borbones. Existen grandes similitudes entre el Sur Italia y España, Andalucía y Nápoles. No me refiero a la ciudad de ahora (que es el lugar más sudamericano de Europa). Pienso, más bien, en la Nápoles de mi infancia: reino de la amabilidad, de la gran ternura hacia los niños, de la importancia de la familia, del amor por la canción popular, de la armonía de los ruidos callejeros, de los vendedores ambulantes, del perfume de las flores. Así como he visto, oído respirado en Andalucía. Un poeta napolitano como Salvatore Di Giacomo posee un lirismo similar al estilo de García Lorca. El sentido de la muerte, en

cambio, es más cercano a la atmósfera siciliana: ambas cultura han tenido una fuerte influencia árabe. (p.168-170)

3. Afinidades electivas y de coproducción

El hecho que a principios de los sesenta, un productor sabio y con visión de futuro como Angelo Rizzoli, decida financiar un semidocumental realizado en la España franquista realizado por un director italiano (declaradamente de izquierda), no representaba en absoluto una locura. El proyecto fundaba su viabilidad sobre una sinergia productiva y distributiva consolidada a principio de los 50. Un intercambio de capital y equipos técnico-artísticos que complementaba las afinidades de gusto y sensibilidad consideradas en el párrafo precedente. El reconocimiento del estado franquista por parte de las democracias occidentales, alivia el boicot de los distribuidores estadounidenses (activo hasta el 1958) El acuerdo de coproducción establecido entre España e Italia en 1953 (y renovado en 1957) convierte esta última en la *partner* ideal de una deficitaria industria ibérica. Precisa Rimbau (2011):

189 de los 766 largometrajes españoles producidos entre 1950 y 1961 (el 24,6%) son coproducciones, y de estas últimas el 78,8 % eran transalpinas. Italia ha sido la mayor beneficiaria de una operación que (bajo el sello de coproducción) transformaba películas extranjeras en españolas gracias a un simple acuerdo de distribución. Pacto cobrado como anticipo por el conseguimiento del permiso de rodaje (a veces con prácticas clientelares), la organización de las localizaciones y de los recursos humanos (que trabajaban mucho y cobraban poquísimo). [...] Otro dato importante corresponde al 8% de cuota de pantalla dedicada al cine transalpino en las salas españolas (el español posee 17,8%, el estadounidense y británico el 30,5%). En dicho computo no entran las grandes películas neorrealistas que tendrán influencia decisivas en el cine español. En 1951 se celebra la 1ª Semana del Cine italiano que gracias a una especie de visado diplomático permite la llegada a Madrid de Milagro en Milán. Dos años más tarde la iniciativa se repite con la proyección de Humberto D., Bellísima (Visconti) [...] y, a puertas cerradas, Roma città aperta, Ossessione (1943) di Visconti e Paisà y la presencia [...] de De Sica y Zavattini. (p.511-513)

En concreto este último ha sido una referencia para los cineastas españoles que reivindicarán el neorrealismo como estrategia de la disidencia cinematográfica. Justo Muñoz Suay (férvido activista tanto en la práctica cómo en la crítica) desde su revista

Objetivo frente a la imposibilidad de adoptar formas de discurso soviéticas, defiende un realismo a la italiana: modelo socialista- humanitario que gusta también al ámbito católico. Será en ocasión de los repetidos contactos entre Zavattini y Muñoz Suay que este conocerá a Rosi. Entrará en amistad con él y por osmosis preparará un clima favorable para las futuras colaboraciones.

4. Hemingway y Rizzoli

En julio de 1963, cuando Rosi empieza a trabajar en *El momento de la verdad*, no sabía casi nada de tauromaquia. Había visto *Sangre y arena* (adaptación de la novela homónima de Blasco Ibáñez), la versión de Mamoulian del 1941. Conocía muy poco España, solo había venido de vacaciones algunos años antes. Había leído *Muerte en la tarde* y *Fiestas*. Consideraba las novelas de Hemingway como las mejores páginas nunca escritas sobre España y el significado simbólico y cultural de la tauromaquia. Explica el cineasta a Ciment (2008):

Es cierto que los españoles lo han criticado por algún juicio técnico, detalles de poco valor. En realidad ha sido el primer escritor a subir España a la atención internacional y a profundizar las razones por las cuales los toros tiene tanta importancia en la vida española [...Seguramente hay otras películas que hablan de ello pero] son películas que cuentan la vida privada de personajes predestinados a matar toros. Sus habilidades, sus gestas me importan solo parcialmente. Me interesa mucho más el desarrollo profesional del torero dentro de su realidad social. ¿Cómo es un hombre antes de llegar a ser torero? ¿Cuáles son sus exigencias, sus sueños, sus deseos? ¿Llegará a sentirse completamente satisfecho? ¿Solo parcialmente? ¿En qué medida su profesión condicionara su existencia? (p.96)

Muchas curiosidades, muchas dudas: toda una serie de dudas que animarán el nuevo proyecto. Rosi tenía clara solo una cosa: no quería realizar un reportaje turístico ni un *Vacation Movie*. Con este termine anglófono y cacofónico, se indicaba un subgénero de comedia que entendía valorizar la riqueza de paisajes y folclores locales. Una serie de películas que invitaban al público a disfrutar de las variedades paisajísticas nacionales. Las localizaciones más concurridas son el golfo de Nápoles y

sus islas⁵, presentadas como escenarios favorables para sentimentales aventuras de verano. La buena acogida del público y la afortunada fórmula de las coproducciones, habían impulsado tentativos de superar la frontera nacional con *Costa Azzurra* (Vittorio Sala, 1959) y sobrepasar los Pirineos con *Vacaciones en Mallorca* (Giorgio Bianchi, 1959). La película es un claro ejemplo del clima de tímida (breve y muy limitada) abertura del gobierno dictatorial interesado en promocionar la incipiente industria turística. En este caso se decantaban numerosas cualidades de Mallorca: una isla fácilmente alcanzable (en barco por el turismo familiar o juvenil, en avión por un público más selecto), localidades de veraneo con todos los confortos, amabilidad y hospitalidad de los lugareños, policía discreta, eficiente y comprensiva, variada oferta de diversiones como excursiones por la naturaleza, visita a la casa museo de Chopin, posibilidad de asistir a la corrida en la plaza de toros de Palma. Si películas de atmósfera napolitana podían complacer los orígenes partenopeos de Rosi, esta última constituía un interesante precedente ya que regalaba una imagen muy apetecible de la incipiente industria turística española. Recuerda Bolzoni (1992):

En la Italia burguesa que, gracias al "milagro económico" viaja al extranjero y, después de la "revolución de los libros de bolsillo" empieza a leer Hemingway, la tauromaquia es casi una "moda cultural". En los años sesenta España, con o sin franquismo, llega a ser una de las metas preferidas del italiano viajero. Pero el momento de la verdad, a pesar de que utilice algunos colores demasiado vivos, no constituye para Rosi, un repliegue a posiciones expuestas a la insidia del espectáculo (componente siempre presente en el director). Con Salvatore Giuliano y Las manos sobre la ciudad Rosi ha aprendido que en el contexto italiano la denuncia de las costumbres inmorales corrientes si bien ásperas, no modifica el panorama de conjunto. Cada caso, después de haber provocado cierto escándalo que [...] no cambiaba el estado de las cosas. En el momento de la verdad Rosi pone entre paréntesis el "problema España", el fenómeno de la perdurabilidad del franquismo que entonces era una especie de cadáver en el armario de la izquierda europea. Se hablaba continuamente del tema, hasta en la prensa y en los partidos moderados. En este modo se contribuía a darle una patente de legitimidad. (p.56)

⁵ Destacan entre otras: *Bellezze a Capri* (Capuano, 1951), *Vacanze a Ischia* (Camerini, 1957) y *Avventura a Capri* (Lipartiti, 1959).

De aquí la salomónica decisión del cineasta napolitano: escoger un registro discursivo que ni siquiera mencionase el régimen: en coherencia con su idea de la dictadura como recurso para mantener tranquilas las zonas de tremendo subdesarrollo y adoptar un argumento de extrema actualidad para la Intelligentsia transalpina. Rizzoli, productor de *La condessa descalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954) un triunfo de *espanolade*, había sido uno de los primeros creadores (junto con Arnaldo Mondadori) de las colecciones de literatura de bolsillo mencionadas. En aquel verano del 1963, Rosi estaba terminando el montaje de *Le mani sulla città* y buscaba nuevas inspiraciones. Contemporáneamente el editor y productor milanés estaba liderando una campaña promocional del turismo español a través de una de sus revistas. Recuerda Rosi (2012a):

Una mañana, mientras me afeitaba, veo una revista abierta sobre una silla del cuarto de baño. Se trata de la *Settimana Incom Illustrata*. Aparecían páginas y páginas sobre las Fiestas de Pamplona. Se hablaba del Cordobés, un torero que con su estilo estaba subvirtiendo el mundo de las corridas. En realidad pensaba hacer un filme sobre los jóvenes cantantes ingleses, que en aquel momento eran muy populares y estaban revolucionando la industria musical con sus propuestas. Pero he pensado: "¿Y por qué no hago lo mismo con un torero?". La nueva idea me había seducido: "Esta será mi nueva película". (p.223)

Pero el Cordobés ya era una estrella: actuaba a conciencia y había perdido aquella espontaneidad que el cineasta napolitano buscaba en sus personajes. Rosi se fija en otro torero Miguel Mateo Miguelín, representante más joven y extremo del "tremendismo": este nuevo estilo de actuar en la arena, con gestos hieráticos, casi inmóvil. Miguelín conservaba en su cara cierta frescura, la ingenuidad de no conocer todavía ventajas y desventajas de la notoriedad. Miguelín, como Rosi, todavía no conocía la fatiga demoledora de una temporada de corridas. El cansancio físico y psicológico de arriesgar a diario la vida. El estrés de jugar una larga partida con la muerte, que antes o después podía incluso ganar. Tampoco Hemingway no sabía nada de tauromaquia pero era un gran observador: detentor de una extraordinaria

habilidad penetrando en la profundidad anímica de los fenómenos y capacidad de describirlos con intenso lirismo. A igual que el escritor estadounidense (cada uno en el propio ámbito comunicativo), Rosi entiende la escritura (en este caso cinematográfica) como acto cognoscitivo. Consulta al fiel colaborador La Capria y planifica un diario de viaje que estudie los gestos y los ritos de un imaginario colectivo. Una afabulación visual que, libre de estereotipos y prejuicios cansinos, penetre su mirada en lo importante de la historia. Una compilación de apuntes que necesariamente implicará un cambio de registro con respecto a películas como *Salvatore Giuliano* o *Le mani sulla città*: una necesaria síntesis de la temporalidad multidimensional donde contemporaneidad y tiempo del mito deberán entrelazarse. Subraya Brunetta (2007):

La evolución del discurso de Rosi no depende de una limitación de sus posibilidades discursivas. El desplazamiento espacio temporal en España (que él observa con especial cariño por sus similitudes con la atmósfera napolitana) arrastra la poética del cineasta a la dimensión del mito y activa una metamorfosis evolutiva. Rosi escoge entre sus arquetipos narrativos predilectos, el héroe medieval, transformado en el tiempo en variaciones hemingwaiane. Un personaje que persigue un sueño, que defiende un proyecto, él solo contra todo el mundo. En este sentido el torero, que a diario se enfrenta a la muerte en la plaza, le parece la situación simbólica más representativa. (p.246)

Mientras buscaba una primera financiación, Rosi encuentra unos inesperados aliados: Tonino Cervi y Gualtiero Jacopetti. Estos dos estaban desayunando con Rizzoli "Da Nino", un restaurante popular de via Rasella, donde el productor encontraba a cineastas, guionistas y otros varios personajes del mundillo cinematográfico romano. La idea de Rosi suscita de inmediato el entusiasmo de Jacopetti, un experto de diarios de viajes, realizados con sistemas y perspectivas diametralmente opuestas a la poética de Rosi. El mismo Jacopetti había montado en su discutido film de exordio *Mondo Cane*⁶ algunas escenas particularmente cruentas de tauromaquia portuguesa (rodadas

⁶ Jacopetti, junto con Cavara y Prospero, había inaugurado con *Mondo Cane* (1961) un subgénero del documental de impacto una serie de reportajes que conjuntan potpurris de secuencias (casi siempre reconstruidas ad hoc) violentas, sádicas y crueles.

en Villa Franca de Xira). Este último escucha con vivo interés la propuesta de su colega napolitano y a pesar de su imposibilidad de participar en el proyecto (estaba empeñado con la realización de los cine-noticiarios *La Settimana Incom*) contamina su entusiasmo a Cervi y a Rizzoli que concede una modesta suma para realizar una observación en situ. Rosi parte de inmediato para Navarra junto a Gianni Di Venanzo (director de fotografía), Pasqualino De Santis (operador) y el mismo Cervi como director de producción. Este último tenía una deuda con hacienda (antiguas cuentas de anteriores películas) y al pisar el suelo ibérico, el equipo queda bloqueado en la aduana. Cervi arregla el apuro dejando casi todo el anticipo de Rizzoli y todos llegan a Pamplona casi al final de los Sanfermines.

5. El mundo de la tauromaquia

Rosi, coherentemente con el propio *modus operandi*, necesita establecer un contacto para poder generar una proficua sinergia con los lugareños: un sistema que ha aprendido con Visconti (durante el rodaje de *La terra trema*, 1948) y que ha perfeccionado en sus precedentes rodajes lejos de Nápoles (*I magliari* en Alemania, *Salvatore Giuliano* en Sicilia). Y además el cineasta quería evitar los posibles recelos que normalmente suscita un extranjero que quiere investigar un fenómeno tan arraigado en la tradición y en la cultura local. El amigo Muñoz Suay que como codirector de *Sangre y luces* (1954) poseía ya cierta experiencia en las filmaciones de corrida, se convierte en su primer asesor y punto de contacto. Recuerda Riambau (2007):

El cineasta italiano se trasladó a Pamplona durante los Sanfermines de 1963 y del largo proceso de rodaje dio cuenta Muñoz Suay, acreditado como ayudante de dirección y coguionista, en un nuevo Diario. El equipo era reducido pero "han tenido muchas dificultades en la aduana. No tienen ninguna clase de permiso para filmar en España y han llegado con una cámara y con el material virgen", certifica Ricardo. Rosi observa, descubre y filma a un torero que le interesa por su pinta de pillastre popular. Se trata de Miguel Mateo, "Miguelín", que ha triunfado en la feria. (p.409-410)

En el primer material rodado destaca la sorpresa por la gran participación popular: los toros conducidos a la ciudad dentro de enormes jaulas de maderas. Su posibilidad de correr salvajemente, una vez librados, por las calles de Pamplona. Pueden atacar, pisar, incluso encornar peligrosamente a las personas: la fuerza del orden únicamente vigila que los animales no entren en los domicilios privados. El cineasta asiste, también, a los combates en la plaza. Le inspira un principio de línea argumental: la historia de un joven campesino que, para salir de la pobreza, sueña en convertirse en gran matador.

Tras las primeras exploraciones en tierra española se iba perfilando en mi mente la historia de un joven de la España del sur. Un campesino que quiere dejar su pueblo para emigrar al norte. Lo atrae Barcelona, con sus industrias y las posibilidades de trabajo. Pero no consigue satisfacer sus deseos, las exigencias (suyas y de muchos otros chicos como él) de conseguir un éxito rápido. Se convence que el único modo de evitar su condena a la miseria (que lo asfixia) es enfrentándose al toro. (Ciment, 2008, p. 95)

De vuelta a Roma monta (con el auxilio de Mario Serandrei) una muestra de 45 minutos que sincroniza con algunos pasos dobles clásicos. Rizzoli asiste a la proyección en privado con satisfacción. Algunas semanas más tarde, en el palco del palacio del cine de Venezia, Rosi recibe el león de oro por *Le mani sulla città*. Tras la premiación, el productor milanés le anuncia que financiará la película y Rosi confía siempre más en los amigos españoles:

Con todo el material hace una proyección en Roma y logra convencer a muchos, entre ellos, en principio, a Rizzoli. Superado este primer escollo que permitía arrancar el proyecto, Rosi se entrevistó por primera vez con Ricardo en el madrileño hotel Plaza. Corría el mes de noviembre y Rosi me dice que quiere hacer un film sobre España, en el que los toros cree que deben intervenir como un hecho significativo. Pero no sabe todavía ni lo que quiere, ni cómo hacerlo, ni qué temas abordar además del de los toros. Le fascina España, su pueblo, sus pueblos. Pero apenas conoce algo, anota Ricardo, que le sugiere un itinerario de quince días a través de Extremadura, La Mancha y hasta Andalucía. Quien le acompañaba era Pedro Beltrán, un reconocido experto taurino y guionista ocasional, recomendado por Flaiano. (Riambau, 2007, p. 410)

Rosi conocía muy bien a Flaiano. Los dos frecuentaban el café Rosati (via Veneto esquina Piazza del Popolo) punto de encuentro de cineastas e intelectuales. Habían colaborado al guion de *Parigi è sempre Parigi* (Luciano Emmer, 1951) y eran vecinos de casa en Fregene. Flaiano había colaborado al guion de *Calabuch* (Luís Berlanga, 1956) y era un habitual en el ambiente de la fronda cinematográfica española. Había conocido a un tipo curioso Pedro Beltrán, guionista como él, pero también actor, escritor, poeta, experto taurino: el último bohemio como lo llamaban los amigos García Berlanga y Ferrán Gómez. El guionista de *La dolce vita* lo pone en contacto con Rosi:

He ido a comer con Pedro Beltrán en el piso superior del Lhardy, restaurante típico de Madrid, donde es costumbre tomar como aperitivo una taza de caldo. Nos acompañaba Domingo Ortega, viejo torero, el maestro, el número uno de la tauromaquia, He aprovechado para preguntarle a Ortega si quería trabajar en mi película: "Maestro me gustaría que usted interpretara a si mismo explicando el significado y el arte de torear". Ortega ha cogido una doble página de periódico y usándola como muleta ha empezado a torear. Ha hecho una exhibición de salón muy elegante, bellísima. De repente se ha parado diciendo: "Vale, pero antes debo torear muchos toros hasta conseguir mi actuación perfecta". Cada toro valía una fortuna así que he tenido que renunciar a su maestría. (Rosi, 2012a, p. 226)

En noviembre de 1963 el director partenopeo tiene una primera cita con Ricardo Muñoz Suay en el hotel plaza de Madrid. Este último se compromete a gestionar las cuestiones organizativas y burocráticas: gestionar los permisos de rodaje y buscar un coproductor español que pudiera facilitar la primera tarea y asegurar una distribución interna. El informe sobre Rosi enviado por la embajada española de Roma y el particular *modus operandi* del cineasta complicará terriblemente el trabajo de Muñoz Suay. El cineasta se empeñaba en respetar su contacto diario con la realidad, sin escribir diálogos previos, construyendo, experimentando rehaciendo las escenas día a día:

Rosi me dice que quiere hacer un film sobre España, en el que los toros cree que deben intervenir como un hecho significativo. Pero no sabe todavía ni lo que quiere, ni cómo hacerlo, ni qué temas abordar además del de los toros. Le fascina España, su pueblo, sus pueblos. Pero apenas conoce algo, anota

Ricardo, que le sugiere un itinerario de quince días a través de Extremadura, La Mancha y hasta Andalucía. Quien le acompañaba era Pedro Beltrán, un reconocido experto taurino y guionista ocasional. (Riambau, 2007, p.410)

En un primer momento propone la Jet Film de Alfredo Matas: productor de *Plácido* de Berlanga y de la última parte de *Campanadas Medianoche* de Welles y cercano al ambiente disidente (Riambau y Torreiro, 2008, p.549-550). Pero Rosi no tenía un verdadero guion, solo algunas notas. Su intención de construir el discurso fílmico atrapando las moléculas de realidad en movimiento, dificultaba enormemente el trabajo organizativo de Muñoz Suay. La administración gubernativa tardaba en conceder el permiso de filmación: no tenía clara ni la intención, ni el formato del proyecto (documental, ficción, panfleto reivindicativo encubierto). Muñoz Suay debe cumplir múltiples saltos mortales para conseguir el cartón de rodaje provisional: larga tratativas para demostrar que en ningún momento se nombraba o se hacía alusión alguna al gobierno y a su jefe. Solo después de un mes y medio de entrevistas y la búsqueda de una productora alineada al régimen (finalmente será la As film), Muñoz Suay llega a buen fin. Tras el instructivo itinerario organizado por Beltrán, Rosi redacta un primer esbozo de guion (luego repetidamente modificado) para concretar un calendario de trabajo y firmar el acuerdo con la productora española (el 24 de febrero de 1964). Quince días más tarde Rosi estudia las localizaciones barcelonesas. Muñoz Suay lo pone en contacto con Pere Portabella:

Resulta como mínimo sorprendente la reaparición de Portabella junto a Muñoz Suay tras las desavenencias surgidas durante la crisis de UNINCI. Para aquel entonces, la administración ya había clausurado la empresa del productor catalán y éste buscaba nuevos caminos profesionales. Poco antes de El momento de la verdad había querido rodar una película taurina con el fotógrafo Leopoldo Pomés y el operador Juan Amorós, pero ese proyecto no llegó a buen puerto. El material rodado, sin embargo, fue utilizado por Rosi como punto de referencia y ése fue el principio de su colaboración. (Riambau, 2007, p.412)

La aportación de Portabella al proyecto es importantísima. A parte de la reciente competencia taurina, pone a disposición de Rosi su dominio de la topografía

barcelonesa y lo ayuda a encontrar las localizaciones. Sobre todo cumple el meticuloso trabajo de dirigir los diálogos de los actores y transcribirlos: Rosi no solía escribir diálogos con antelación: explicaba el sentido de la conversación y dejaba que ellos hablaran de forma natural. Portabella se encargaba de traducir la jerga taurina al director y de fijar en papel las expresiones definitivas: sus apuntes serán decisivos en fase de sincronización y a la hora de entregar el guion definitivo a la comisión de censura. Un año y medio más tarde, en el estreno nacional la As film no contempla a Portabella en los títulos de créditos, Rosi protesta públicamente contra el indecoroso ostracismo del gremio de los productores y amenaza con retirar su firma del proyecto, si no se reconoce la tarea de su colaborador. Quince días más tarde la revista *Destino* le hace caso.

6. Un filme de toros diverso, sin dobles

En marzo de 1964 Rosi con su director de fotografía Di Venanzo, y el operador De Santis, viaja al sur de la península. Va a Almería para encontrar a Miguel Mateo, a Sevilla para rodar las fiestas de la Semana Santa, luego a Jaén y Murcia para seguir la gira del torero. De Italia había traído un objetivo de 300mm (encontrado casualmente en el almacén del Istituto Luce): una focal para documentales que permitía hacer un primerísimo primer plano de toro. Di Venanzo no soportaba ver sufrir al toro tan de cerca. Literalmente no aguantaba la corrida y, con el permiso de Rosi, torna a Roma a rodar *Giulietta degli spiriti* de Fellini (1965). De Santis, en cambio, era un auténtico fenómeno de este teleobjetivo, conseguía mantener siempre el foco: seguía el movimiento del toro en movimiento, el detalle de las manos del torero, de las banderillas que entraban en el cerviguillo.

Era un objetivo que se utilizaba para las retransmisiones de fútbol. He pensado que era la mejor herramienta para poner al toro de cara al público, así que pudiera participar de cerca a "el momento de la verdad" real, auténtico, sin la utilización de dobles. Con el 300 mm he podido mostrar lo que nunca se había hecho antes: el enfrentamiento final entre el matador y el toro. El

instante en el cual la inteligencia desafía la fuerza bruta. Unos segundos en los cuales el protagonista debe cumplir una jugada de atracción y afondo con extrema habilidad y concentración. Una actuación que debe ser vista de cerca, si no se convierte en un espectáculo cruel, una carnicería disgustosa. No se entiende su trágica belleza y se convierte en puro folclor para turistas (Rosi, 2012b)

Finalmente la troupe prosigue su recorrido por La Mancha, Cartagena y Almería para encontrar el pueblo de Miguel (del 12 al 15 de marzo). Graba las celebraciones de Semana Santa en Sevilla (del 15 al 28 de abril), luego una corrida en Jaén y otra en Murcia (29 y 30 del mismo más) donde actuaban el Cordobés y Miguelín. De regreso a Madrid este último firma el contrato con la producción con la condición de que la filmación no interfiriera en su calendario de actuaciones.

Miguel resultó, durante las filmaciones, hombre de gran intuición que comprendía siempre lo que Rosi deseaba de él. Como nunca hubo diálogos previamente escritos, Miguel improvisó siempre basado en las indicaciones temáticas que Rosi y nosotros le íbamos explicando. Nunca tuvo un fallo o una vacilación. Sin embargo, Miguel chocó algunas veces con Rosi porque nunca quería ensayar. (Riambau, 2007, p.411-412)

De Santis, con extraordinaria habilidad tanto con el teleobjetivo como con la cámara en mano graba todos los combates de Miguelín buscando las similitudes de localización (apoyándose en las similitudes de las estructuras interiores de las plazas). Combinando escenas de tres o cuatro combates reales se ha recreado uno cinematográfico. A partir de distintos accidentes ocurridos realmente al torero se ha podido plasmar la muerte diegética del protagonista en la arena. Con muchas dificultades para conseguir un cartón de rodaje definitivo, la troupe ha podido completar el rodaje en Barcelona (18 de mayo - 11 de junio). El coste del largo periodo de inactividad, impide un nuevo rodaje en Andalucía. Solo gracias a la generosa hospitalidad de Lucía Bose (mujer del torero Luís Dominguí y residente en Madrid) Rosi puede completar la secuencia del recibimiento (Miguelín encuentra una rica americana⁷) y del fatal combate de Toledo.

⁷ Interpretada por Linda Christian, única actriz profesional de toda la película.

7. El mito del realismo y realismo del mito: conclusiones

Rosi,

[...] ha realizado en España El momento de la verdad en llave más tercermundista que a la manera de Hemingway. En el contexto de la España franquista el director ha mostrado la tragedia de un joven torero como símbolo de subdesarrollo y explotación. La crítica ha valorado sobre todo los paisajes fotografiados en color por Gianni di Venanzo y no ha tenido en la justa consideración la inversión personal de Rosi en un argumento y en una operación original. (Farassino, 2002, p.215)

Lamentablemente el filme, para conseguir el visto de la censura, debe pasar por una importante reconstrucción de los diálogos que destroza toda la vocación realista del proyecto: "Las voces nunca expresan una veracidad auténtica y popular, particularmente la de Miguelín está divorciada, por entero, de la imagen, en Italia, peor aún, el film se estrenó doblado por un académico italiano" (Riambau, 2007, p.416). Se desvirtúa un elemento importante de la poética de Rosi, pero se consigue publicar un texto importante sobre la España franquista. La ausencia de referencia directa al régimen dictatorial, ablanda la severidad del gabinete de censura y permite analizar la realidad exótica de un país concreto, como descripción de una condición social colectiva. Rosi organiza la visión de la corrida con coreografías de lirismo muy intenso: incluso los círculos taurinos más conservadores han considerado su trabajo un reclame excepcional del espectáculo. El cineasta ha elegido el combate en la plaza como alegoría de la sensación de familiaridad con el sufrimiento y la muerte. Sin embargo su mirada neorrealista captura fenómenos de fulgurante expresividad, elementos esenciales del contexto español. Descubre y subraya todo el padecimiento y el dolor, ocultados por la épica de la corrida.

Tras el enfrentamiento entre inteligencia y bestialidad, surgen anotaciones crudas y realistas [...]: las manifestaciones de fanatismo y sadismo entre el público; la expresión tiesa y sudada de la cara de Miguelín, durante los raros momentos de descanso; las carcasas ensangrentadas de los toros arrastrados fuera de la plaza como de una carnicería; los despiadados comentarios de los representantes ("la gente olvida rápido también a uno como el que es hijo del

pueblo"); las masacrantes giras en pueblos de mala muerte [...]. Y, sobre todo, la aguda intuición del cachete que este último da al toro muriente, casi un gesto de solidaridad entre dos víctimas, entre dos condenados a morir para disfrute del que paga (Zambetti, 1976, p.78)

El cineasta enmarca la catarsis de la arena, dentro de dos celebraciones de Semana Santa, como si la celebración religiosa pudiera expiar esta sangrienta manifestación pagana, este atávico perpetuarse de una espiritualidad ancestral y cruenta. Y la funérea presencia de la escolta militar, certifica la autoridad de los representantes eclesiásticos: legitima el control de cualquier vínculo individual o colectivo con lo absoluto. Una visión realista del mito, símbolo de la España contemporánea.

Bibliografía

- BOLZONI, F. **Francesco Rosi**. Roma: Ediciones Cinecittà International, 1992.
- BRUNETTA, G.P. **Il cinema italiano Contemporaneo. Da La dolce vita a Centochiodi**. Bari: Laterza, 2007.
- CIMENT, M. **Dossier Rosi**. Milano: Il Castoro, 2008.
- FARASSINO, A. "Esotismo, interazionalismo, terzomondismo", en Canova, G. (ed.). **Storia del cinema italiano 1965/1969**. Venezia: Marsilio, 2002.
- LEMARIÉ, Y. "Les films hispaniques de Francesco Rosi", en Gili, J. (ed.), **Francesco Rosi**. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, colección Études Cinematographiques vol.66, 2001.
- MARTÍNEZ TOMAS, A. "El momento de la verdad", en **La Vanguardia**, 1966.
- MUNSÓ CABÚS, J. **Els cinemes de Barcelona**. Barcelona: Proa, 1995.
- NIETO FERRANDO, J. **Cine en Papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)**. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009.

- RIAMBAU, E. **Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras.** Barcelona: Tusquets, 2007.
- RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. **Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado.** Madrid: Cátedra, 2008.
- RIAMBAU, E. "Il cinema italiano visto dalla Spagna", en Bertetto P. (ed.). **Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme.** Venezia: Marsilio, 2011.
- ROSI, F. **Io lo chiamo cinematógrafo. Conversazione con Giuseppe Tornatore.** Milano: Mondadori, 2012a.
- ROSI, F. **The Moment of the Truth.** Material extra [DVD], Criterion, 2012b.
- ZAMBETTI, S. **Francesco Rosi.** Firenze: La nuova Italia, 1976.