

# Uros *ros*

## Erotismo y Tauromaquia

Fernando Arrabal Enrique Gil Calvo Pedro Romero de Solís Roberto Montero Glez  
Alberto González Troyano Manuel Grosso Javier Codesal Montse R. Garzo  
Carlos Clementson Manolo Romero Fernando González Viñas Eduardo Pérez Rodríguez  
Juan Honorio Tolosa Paz Luis Capucha Jorge Grau Ángel Arranz Fernando Presa González  
María José García Mariate Cobaleda Cristina Delgado Linacero Esteban Ruiz

BOLETIN DE LOTERIAS Y

**TOROS**

nº18 ESPECIAL / 2007 / 5 euros

Actas del Congreso Internacional Taurino. Córdoba, 2006

[www.taurologias.org/uroseros](http://www.taurologias.org/uroseros)

# Uros/Eros I Congreso Internacional Taurino

El lector tiene en sus manos las actas del Congreso Internacional Taurino *Uros/Eros, Erotismo y Tauromaquia* celebrado en Córdoba en noviembre del año 2006. Podrá leer las conferencias dictadas por historiadores, sociólogos, filósofos, psicoanalistas, poetas, artistas, cineastas y otros seres inquietos en un intento de desentrañar la erótica del toreo, el encuentro entre el uros y el eros, el deseo y la muerte.

Los conferenciantes fueron adscritos a los diversos días en los que se desarrolló el congreso en base a sus ideas sobre el tema planteado. De tal modo que fue posible dividir las conferencias en tres grandes bloques que pueden leerse en el índice y que entre todos, reunían las palabras que dan las claves de lo que el lector podrá encontrar en estas actas: corrida, atracción, matador, visceral, peligro, amor, muerte, toro, erótica, relación, eterna, sensual, toreo, realidad, erotismo. Cada uno de los conferenciantes encontró, además, nuevas relaciones del tema planteado: las palabras peligro, cuerno, pene y feminidad, son algunos ejemplos de la terminología empleada durante el congreso.

Aquel congreso lo completaban, además, una mesa redonda sobre el matador Manolete y otra sobre *La atracción del torero*. Se celebró también un *encuentro de toreo de salón* en la Plaza de la Corredera, plaza porticada de estilo castellano en la que se celebraron hasta el siglo XIX las corridas de toros en Córdoba. Aquel encuentro entre aficionados y toreros en una mañana soleada fue un acto de afirmación del *tai chi* ibérico. Tampoco faltó un ciclo de cine en la Fimoteca de Andalucía, con la proyección de *Sangre y Arena* (Fred Niblo), *Torero* (Carlos Velo), *El momento de la verdad* (Francesco Rossi), *El árbol de Guernica* (Fernando Arrabal), *Sangre y Arena* (Rouben Mamoulian) y *Pandora y el holandés errante* (Albert Levin).

No faltó el teatro. La compañía Ateneteatro de Córdoba puso en escena la obra de Manuel Martínez Mediero *El niño de Belén*, bajo dirección de Juan Carlos Villanueva. El argumento de la obra merece ser destacado: Las monjas de un convento caen rendidas de amor ante la imagen de Cristo resucitado cuando éste decide que quiere ser torero a pesar de la oposición materna y paterna, aunque este último confiesa ser currista. Es el atractivo del torero. La seducción del filo del estoque.

Editan:



BOLETIN DE LOTERIAS Y  
**TOROS**  
Revista cultural taurina

Patrocinan:



Colaboran:



Agradecimiento especial a:

**FilMOTECA de Andalucía**  
**Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba**

**Edita:**

Asociación Boletín de Loterías y Toros  
en colaboración con la Diputación de Córdoba.  
c. Claudio Marcelo, 15. 4º dcha.  
14002 Córdoba  
tel. 655 767 122  
boletin@taurologias.org

**Dirección:**

Fernando González Viñas

**Redacción:**

Agustín Jurado Sánchez, Ignacio Collado

**Asesores**

Eduardo Pérez Rodríguez, Pablo Gallego Sevilla,  
Marco Lagemaate.

**Diseño:**

Estudio  www.lawebdee.com

**Agradecimientos a Fotomecánica Casares.**

**Suscripciones:** Véase página 200.

D.L. CO-1303-92

## SUMARIO

### 4 Toreando rinocerontes

Fernando Arrabal

### 12 La mujer fatal en el mundo de los toros

Alberto González Troyano

## La atracción del matador

### 18 La sensualidad de lo trágico

Manuel Grosso Galván

### 22 El cuerno al pene

Javier Codesal

### 44 Silencios

Montse R. Garzo

### 52 La atracción del torero o la seducción del héroe

Carlos Clementson

### 64 Versos erotáuricos

Manolo Romero

### 74 El imperio de los sentidos o la corrida del amor

Fernando González Viñas

### 84 Picasso, toros y erotismo

Pedro Romero de Solís

### 88 Tauromaquias y erotismos

Esteban Ruiz



*Tauromaquias y erotismos.*  
Esteban Ruiz.

## Tauromaquia erótica: una relación eterna

### 104 Contra la lujuria, corridas de toros

Eduardo Pérez Rodríguez

### 109 El arquetipo del toro en el inconsciente colectivo

Juan Honorio Tolosa Paz

### 120 Amor y odio eternos, hasta que la muerte nos separe

Luis Capucha

### 125 Carne de lidia, letras bajo la piel

Roberto Montero Glez

### 129 Tres sillas frente a la cama

Jorge Grau

### 131 Éxtasis

Ángel Arranz

## Tauromaquia sensual: toreo, erotismo y realidad

### 136 El toreo como fiesta de los sentidos

Fernando Presa González

### 145 De seso y oro: los forcados, la realidad de un deseo

María José García

### 166 Toros y feminidad

Mariate Cobaleda

### 176 Pinceladas plásticas de la sensualidad taurina

Cristina Delgado Linacero

### 182 La lidia del Leviatán

Enrique Gil Calvo

### 191 Ocho propuestas para unas jornadas

Estudio de diseño é



**Portada:**  
Cartel del I Congreso  
Internacional Taurino.  
Estudio de diseño é.



**FERNANDO ARRABAL** / Escritor, dramaturgo, director de cine.

Conoce el Más allá pues no en vano nació en Melilla. Como dramaturgo destaca por haber creado junto a Jodorowsky y Roland Topor el movimiento *Pánico* y por ser laureado y admirado más fuera de España que en su patria. En su haber hay que contar la dirección de un total de seis películas, entre las que destaca *El Árbol de Guernica* y *Viva la Muerte*, filmes todos ellos arriesgados, imposibles, vetados por las instituciones y por tanto desconocidos. Libros y premios le cuelgan como rastas a un jamaicano.

# Toreando rinocerontes

Problema: erotismo y tauromaquia. No sé nada de erotismo. Además, no me atrevo; esto es fantástico. Quiero hacer un paréntesis antes de comenzar para decirles confidencialmente que en esta ciudad –Córdoba– nacieron mis antepasados, mi padre, mi abuelo... qué sorpresa. Intento ser demagogo y no tengo éxito. Qué tristeza.

**D**e erotismo, nada. He practicado, como he referido muchas veces, durante cerca de treinta años la castidad. Y muchas personas han insistido para que dejara de ser casto, por ejemplo Jodorowsky. Jodorowsky lo ha dicho en televisión veinte veces, pero no lo ha contado con detalle. Jodorowsky, cada vez que me veía en el café surrealista, cuando celebramos el movimiento pánico o cuando nos veíamos en México, me decía: Arrabal, tiene que dejar de ser casto. Y yo le decía una evidencia: si dejo de ser casto no puedo escribir y prefiero escribir. Él hizo lo posible para que terminara mi castidad. Él ha tenido cuatro esposas y ahora tiene una quinta. La primera, que en realidad no era su esposa y que se llamaba Bernadette Landrut, era nieta de Landrut, un asesino francés que mataba a sus novias en su cocina y luego las quemaba. Yo escribí una canción sobre Landrut, quien se convirtió en uno de los personajes más celebres de Francia. Cuando

Transcripción de la conferencia inaugural del congreso *Uros-Eros: Erotismo y Tauromaquia* pronunciada por el autor el 20 de noviembre de 2006 en la Filmoteca de Andalucía.

lo guillotinaron, desgraciadamente, porque no se lo merecía, la familia Landrut se fue a México y esta chica se hizo totalmente masoquista, según dice Jodorowsky. Se convirtió, además, en la madre de su hijo y luego el destino fue tan extraordinario que se hizo guerrillera, pero en fin, tengo presente que aquí hay varones –si estuviésemos entre señoritas podría incluso contar cosas pornográficas– pero, como digo, aquí hay varones y los varones se asustan de esas cosas, entonces no contaré nada que sea pornográfico. Un día estaba yo en París y llamaron a mi puerta. Era el gran momento, llevaba yo veinte años de castidad y apareció una chica preciosa, como las chicas que están aquí esta noche, guapísimas –hoy estoy en plena demagogia–.

Abro la puerta y me dice: soy Bernadette Landrut. Y dije, ¿a qué viene usted aquí a París? Y me dijo: «Vengo a masturbarle». Fuimos muy amigos y aquí no pasó nada.

También Dalí intentó que perdiera mi castidad. Un

día, –voy con miedo porque hay muchos señores aquí–, pues un día, ya que hablamos de tauromaquia, hago un paréntesis: algo tengo que decir de tauromaquia. Hay amores que matan, hay gente que me llama para hablar de cualquier cosa, cuando yo no sé nada de tauromaquia. ¡Nunca fui a una corrida de toros!

Yo soy un hombre bíblico, hay gente que les habla de toros con amor, con caridad, con esperanza, una de las virtudes bíblicas. Y yo les voy a hablar con fe. Y fe es creer en lo que no vemos y yo no he visto nunca una corrida de toros. ¿Ustedes me siguen? Porque es complicadillo. Yo, cuando escribo en los periódicos, los directores me llaman y me dicen ¿pero qué quería usted decir con lo que escribió? Y yo, entonces, lo leo y les pregunto ¿ustedes no entendieron? Pues yo tampoco.

**Yo soy un hombre bíblico, hay gente que les habla de toros con amor, con caridad, con esperanza, una de las virtudes bíblicas. Y yo les voy a hablar con fe. Y fe es creer en lo que no vemos y yo no he visto nunca una corrida de toros.**

Dalí, también, como Jodorowsky, quería que yo perdiera mi castidad. Es ridículo. Un día, estaba yo con mi Dulcinea –yo tengo la mujer más maravillosa del mundo, somos novios desde hace cincuenta años–, y me llamaron por teléfono. Hago un paréntesis porque cuando me pongo erudito, –no se ría señorita, sea seria, que esto es una conferencia seria– aquí me tiene. La generalidad, que no es de Melilla, es de Cataluña, ha publicado un libro con las cartas que se enviaron Picasso y Dalí y las ha publicado en manuscrito; todo son tarjetas y qué se ve en las tarjetas: escenas de tauromaquia ; el único lenguaje que tienen en común es la tauromaquia. Estando con mi Dulcinea me llama por teléfono Dalí y yo estoy –¿me siguen?–, estoy en París

**En ese momento Dalí me dijo: Arrabal, quiero azotar a una de sus esclavas. Yo en ese momento me eché a temblar. Aquello iba a ser tremendo. Y digo que no y una de ellas, apenas dije esto, se bajó los pantalones.**

y ha venido un grupo de cinco mujeres que han hecho una obra de teatro mía en Lyon que se llama *Fando y Lis*. Son cuatro hombres y una mujer; en este caso eran cinco mujeres, guapísimas, las cinco son feministas, lesbianas y maoístas. Estoy encantado con ellas y les digo que estoy deseando ir a Lyon para ver la representación y en ese momento, el destino, suena el teléfono y una voz dice: soy el divino Dalí. A mí me parecía una broma y yo le

digo: yo no soy divino, yo sólo soy Arrabal. Ya sé que es usted Arrabal, me contestó, y me dice: ya lo sé y le invito a que venga esta noche a mi hotel y pierda su castidad. No puedo, es imposible, contesto, porque si pierdo mi castidad dejo de escribir. No importa, me dice, venga usted esta noche a mi hotel y escribiremos juntos una obra cibernética. ¿Y a que hora? A las 12 en punto de la noche le veo en el hotel Novice. Este es el hotel más fino de París. Las cinco lesbianas, maoístas y feministas cuando oyen que voy a ver a Dalí me dicen: queremos acompañarle. Es imposible, no puedo presentarme con cinco chicas. Ellas insisten, entonces yo reflexiono. Pero no es posible, no puedo presentarme con cinco chicas. Yo no le conozco. Y les digo, a no ser que os lleve encadenadas, pero vosotras no podéis aceptar eso porque sois feministas y maoístas, no podéis aceptar eso, ir como esclavas encadenadas... Y me contestan gritando que sí, que sí, que sí. Yo he pasado muchos años de castidad y en esos momentos yo era casto y naturalmente mi castidad me permitía leer muchos libros. Y yo soy un literato. Yo me había leído muchos libros pornográficos, yo creía que encadenar a una mujer era una cosa sencillísima y resulta que encadenar a una mujer es una cosa difícilísima. Tuve que encontrar la cadena primero. Salimos por París buscando una cadena larga. Encontramos una cadena para atarlas por el cuello. Gracias a Dios y a la Virgen una señorita tenía cinco llaveros y con esos llaveros se ataron. No se ría señorita, que son hechos históricos. No se ría que le estoy hablando de la modernidad.

**E**ntonces llegué al hotel Novice. Llego con las cinco encadenadas al hotel en el que durante la guerra mundial estuvo la Comendatura. En ese hotel para el rey de España. Está situado enfrente de Las Tullerías. En la puerta hay un señor con un sombrero de copa marrón. Llego a las doce con las cinco maoístas encadenadas. Dalí no me había dicho en qué habitación se hospedaba, así que me acerco al portero para preguntarle en qué habitación duerme Dalí y cuando me acerco, el portero no me deja hablar y antes de que abra la boca me dice: «Dalí, en la suite 101». Adivinó que veníamos a ver a Dalí. Yo estaba, imaginen mi situación, yo he soñado toda mi vida con perder mi castidad. Dice Jodorowsky –que por cierto me quiere mucho– que voy con las más guapas, pero ellas son guapas espi-

ritualmente, de belleza extraordinaria. La primera fue la monja, una monja de Ciudad Rodrigo. Me entran ganas de llorar cuando pienso en ella. Cuando la veía, no solamente me entraban ganas de llorar, sino también otras ganas que no voy a explicar aquí porque esto está lleno de caballeros. Fue la mujer que me enseñó a leer, a escribir y a amar. Y desde ese momento yo estoy deseando que termine mi castidad. Ya entonces yo soñaba con eso. Cuando fui al País Vasco aprendí el vasco. Ni siquiera el presidente euskalduna sabe vasco y yo sé vasco, aprendí vasco. Yo sé decir *jainkoa egun ona*, eso quiere decir «buenos días nos dé el Señor». Aprendí vasco por culpa de una chica vasca. Ella me tocaba el piano por la noche. Esa mujer tiene dieciseis años y yo igual. Me enseña vasco y yo aprendo vasco. Como yo estoy en los padres escolapios, por la noche me escapo y ella toca el piano para mí. No puedo entrar en su casa porque sus padres dirían que es pecado mortal, y es cierto. Como ven estamos hablando de tauromaquia, lo que sé yo de tauromaquia, sin saberlo. Seguiré con la monja. Estoy tan enamorado de la monja que me entran ganas de llorar. Yo soy el hijo de un condenado a muerte y, para lo monja yo represento el hijo de un hombre que quema iglesias, que viola monjas, lo cual no es cierto, pero es lo que podría imaginarse esa monja. La monja, cuando me vio, quiso hacer de mí un genio. En ese momento Franco había creado un concurso de superdotados. Me presenta. Y seré el superdotado de España gracias a ella. Cuando pasan los años, esto parece un fábula, viene la democracia y la televisión sueca quiere hacer un retrato de Arrabal en televisión. Me llevan a Melilla, donde nací, y me llevan a Ciudad Rodrigo, donde conocí por primera vez el amor, y yo quiero ver a la madre Mercedes. El amor es una cosa indefinible. Mi corazón empieza a palpar y me llevan a ver a la madre Mercedes y llego al colegio de las teresianas de Ciudad Rodrigo y me dicen: está rezando, está muy viejecita. Qué emoción y estamos con la televisión, esperando que salga de la capilla. Y sale de la capilla la madre Mercedes. Mi madre me llamó siempre Arrabal y mis amigos también. Y la monja me dice: «¡Fernandito!». Me llamó Fernandito. Me reconoció y entonces demostré una crueldad total inspirada en el pasado. Como fui un alumno muy bueno tenía derecho a tener cilicio, algo que ya nadie sabe lo que es. Cilicio es una especie de pulsera de picos que hace sangre cuando se aprieta. Los que éramos buenos chicos teníamos derecho a tenerlo durante los domingos. Yo al verla tan radiante, una señora que tenía noventa años, le pregunté: ¿se sigue usted poniendo el cilicio? Me lo pongo todos los días para la misa, salvo los domingos.

**C**uando estaba con Izaskun en Tolosa yo tenía derecho a ir a verla, pero cuando me puse tuberculoso vinieron todas sus amigas a verme al sanatorio los domingos, pero Izaskun no tenía derecho, sus padres se lo impedían. Volviendo a Dalí, cuando yo llegué a su habitación, llamé y Dalí abrió la puerta y exclamó: ¡Magnífico, Arrabal con sus cinco esclavas! No, no, no son mis esclavas. Él continúa, me dice: ¡Esto es formidable! No son esclavas, repito. Sí son esclavas, dice, y ahora le voy a presentar al jefe de mi casa civil, al jefe de mi casa militar, a mis dos cardenales y como honor inesperado, ya que Arrabal esta noche va a perder su castidad, vamos a hacer una obra cibernética. Además les presento al rey Luis XIV, a él llámadle monseñor, a mí, divino. Y pasamos a la otra habitación. Había una señora absolutamente bebida y aburrida a la que tuvimos que llamar monseñor. En ese momento Dalí me dijo: Arrabal, quiero azotar a una de sus esclavas. Yo en ese momento me eché a temblar. Aquello iba a ser tremendo. Yo digo que no y una de ellas, apenas dije esto, se bajó los pantalones. Yo nunca había visto un trasero tan próximo y tan bonito. En ese momento dice Dalí: A una mujer sólo se la puede azotar con una flor. Es muy

difícil en París tener nardos y él tenía allí un ramo. Coge uno para azotar a la chica y se lo da a Luis XIV que está aburrido y le da con todo su alma. El nardo se troncha y una de las chicas que está muy enfadada y era la época de la guerra de Vietnam le pregunta a Dalí qué opina de la guerra de Vietnam y Dalí le dice que está a favor y además le dice que ha decidido que con esta esclava suya vamos a hacer una orgía en el Ballet de París. Es imposible, le digo, porque soy casto. Y él contesta: Perfecto, para la orgía necesitamos al casto José. No voy a continuar con este relato porque los señores están empezando a cabrearse. Un día haremos una conferencia para señoritas y les explicaré lo que ocurrió con la orgía del casto José.

**P**ero aquí hemos venido a hablar de toros. Yo de toros no sé nada. Prefiero hablar de gatos, me gustan los gatos. Sabe usted que mi gata me salvó la vida. Estaba yo firmando libros, año 1967, y viene una chica preciosa y me dice: quiero perder la castidad con usted. Le dije que no y me dice, pues al menos, escríbame una dedicatoria santa y blasfema. Y yo como soy muy obediente le escribo «Me cago en dios y en la patria». Ella coge el libro, yo me voy a la Manga, al hotel. Estoy con mi Dulcinea y al cabo de cinco noches se presentan cinco policías para detenerme. Esta chica estaba tan contenta de tener un libro firmado por Arrabal que se lo dejó a todos sus amigos y uno de ellos tenía un tío que era capitán de la marina de guerra. El capitán escribe una carta al Zapatero de la época, al general Franco –en aquel tiempo todos salvo yo eran favorables al régimen–. Yo escribí una carta a Franco para cagarme prácticamente en sus muertos. Fue un error catastrófico porque cuando murió Franco la única carta contra Franco era la mía y mis colegas se cabrearon conmigo. Me metieron en la cárcel por culpa de la dedicatoria. Fue ahí donde me salva mi gata, que se llamaba Cleopatra. Mi abogado me dijo, lo de dios no es grave, son seis meses de cárcel, pero lo de la patria, eso son doce años que no hay quien te los quite. He mirado bien su firma, continúa diciéndome, y ha escrito muy deprisa y no ha escrito patria, ha escrito «patra». No es posible, es el nombre de mi gata, yo tengo una gata que se llama Cleopatra, es decir *patra*. Me juzgan y aparecen los escritores, que vienen a verme y defenderme, que en ese momento eran soldados rasos de la literatura y que tras mi juicio se convierten en mariscales. Ese fue el caso de Camilo José Cela, Vicente Alexandre, que en ese momento no era nadie. Alexandre es como yo, tiene mi misma edad y es algo más bajo que yo porque él se masturbaba y yo no. Toda la prensa mundial se hizo eco del asunto. Mi abogado le dijo a Alexandre que hay que decir en juicio que Arrabal tiene una gata que se llama Cleopatra y que se ha cagado en la gata. Entra Alexandre en el juicio y le preguntan por su nombre y profesión y él, que no oye nada, les dice que toda la culpa la tiene la gata de Arrabal y así me salvó la gata. Los toros también, los toros también me han salvado.

Me entran ganas de decirles algo que yo he observado, señoritas eviten que miren los caballeros. La fiesta de los toros ¿es una fiesta de castrados? Voy a argumentarlo. Me sorprende que los toros sean como yo, castos, ¿hay algunos que han fornicado? Yo pensaba que eran como Picasso. Quisiera que mi inocencia fuera superior a mi veracidad. En el caso de Picasso no era posible porque yo veía en Picasso el amor loco de su novia Jaqueline por Picasso y yo quería ver el amor loco y como veía que las otras novias de Picasso se habían ido y murieron tan tranquilas sin Picasso, sin que pasase nada, y como yo veía tal devoción de Jaqueline por Picasso... Picasso era un pesado, en el festival de Cannes le dije a Buñuel: Sube a casa de Picasso, que se aburre como una ostra. Era la verdad, tenía un policía comunista en la puerta y no recibía visitas porque no quería el partido y la verdad es que se aburría como una

## La fiesta de los toros ¿es una fiesta de castrados? Voy a argumentarlo. Me sorprende que los toros sean como yo, castos, ¿hay algunos que han fornicado?

ostra. Por eso le dije a Buñuel que subiera a ver a Picasso y Buñuel me contestó: No, no vaya a ser que me muestre sus cuadros. Picasso era pesadísimo con sus cuadros pero era maravillosamente comunista. Los comunistas de esa época y los de esta época también, los de siempre, todos los comunistas españoles, cuando les duele algo o se ponen enfermos, lo habrán observado, se van a hospitales americanos. Se gastan un huevo y cogen aviones y van a América porque los comunistas sólo creen en América.

Todas las mujeres de Picasso han dicho la verdad, él tenía una manía estúpida: Se levantaba por las mañanas, se ponía al sol y sacaba su sexo en erección y sus mujeres hablan de ello como si tuviera un dolor de muelas; era el priapismo. Pero a los setenta años tiene una enfermedad que tienen casi todos los varones a los setenta años. Cuando tiene la próstata, como es comunista, se va al hospital americano de París, porque sólo cree en los americanos. En Francia se inventaron todas las técnicas de la próstata. Todo el mundo sabe que el Hospital Americano de París es el peor hospital de Francia y Picasso se va allí a que lo operen. Cuando llega allí un médico americano lo capa. «Como el toro lo encuentra diminuto, todo mi corazón...» dice el poeta Miguel Hernández. Ahí, Picasso, en ese preciso instante en que lo capan, se va a convertir en un genio, como los toros. El toro cuando sale a la plaza es completamente casto. Cuando Picasso vuelve operado por un bárbaro americano queda casto por la fuerza del bisturí y comienza ahí ese momento maravilloso de ese hombre maravilloso que nunca conoció el amor y que gastó mucho dinero y muchos cuadros por conseguir el amor. Todas esas mujeres lo vieron con la enfermedad del priapismo, por eso llegó un momento en que no lo soportaron más. Pero Jaqueline le vio casto por la fuerza del bisturí y curado de su priapismo. Ya su pene nunca más se convirtió en falo y ella estaba tan loca de amor por él que lo llamaba monseñor, *mon soleil*, mi sol. Y era tan enorme esa pasión que yo pensaba que era falsa. Será el primer amor que tendrá Picasso en su vida, la mejor, la única. A la muerte de Picasso todos pudieron vivir sin Picasso, salvo Jaqueline, la mujer en ese momento más rica del mundo. Era guapísima. Le hacían la corte para hacerse con sus cuadros, incluso el rey de España. Pero le faltaba Picasso y como le faltaba, se suicidó.

**C**omo Eloisa y Abelardo, la más bella historia de amor. Eloisa es como yo, una superdotada que sabe mucho de matemáticas, de física, de arameo, que sabe español, francés y latín. Estamos hablando del siglo XI, llega a París para ser una superdotada y su tutor le pone a un clérigo, Abelardo para que le enseñe. Ella lo describe todo en unas cartas del siglo XI que son las cartas pornográficas que sólo los surrealistas han sido capaces de publicar. Son cartas pornográficas en las que ella describe el amor físico que vive con Abelardo. Yo no quiero que Abelardo sea mi marido, quiero que sea mi hombre de corazón. El tutor cuando se da cuenta que esta chica tan genial fornicaba con el maestro que debía enseñarle y no fornicar, esa bestia, –amo a Laura, cantaba el tutor–, decide pagar dinero a dos verdugos para que caparan a Abelardo. A partir de ese momento, ese amor de chupeteos vulgares se convierte en un verdadero amor. Un amor tan grande que Abelardo muere y lo entierran y años después, al morir Eloisa, dice la leyenda, que Eloisa al ser llevado su féretro y pasar por

delante de la tumba de Abelardo ella extendió una mano sobre el cuerpo de Abelardo.

Y con esto voy a concluir, con otra historia de castidad, porque veo que les entusiasma. Es una historia que a ustedes se la han contado al revés. Si van

## ¿Qué representa el rapto de Europa tal como nos lo han enseñado?: una mentira que no tiene nada que ver con la verdadera y bellísima historia de amor.

al aeropuerto de Madrid verán un horror, una escultura horrorosa de Botero en la que hay una señorita montada sobre un enorme toro. En Tokio está la misma, el mismo horror, yo cuando llego digo *arigato* y escupo. La primera exposición que tuvo Botero yo le hice el catálogo, yo colaboré a su fama, como pintor es otra cosa pero como escultor es un desastre. ¿Qué representa el rapto de Europa tal como nos lo han enseñado?: una mentira que no tiene nada que ver con la verdadera y be-

llísima historia de amor. Para comenzar, Europa es de ojos alargados, bellos, hermosos. ¿Quién es Europa? No leamos la antología, leamos el verdadero texto. Europa es una niña de dieciocho, veinte años. No determina Ovidio en la *Metamorfosis* la edad. La mitología la sitúa en Tiro. Ovidio la sitúa en Roma, en la playa de Roma. Esa Europa de Ovidio es una niña juguetona que juega en la playa y, de pronto, aparece un hombre que es como yo, igual que yo. Se llama Europa, es tan guapa como estas señoritas de esta sala, se pasea, me imagino con una faldita corta, corriendo tal y como la describe Ovidio el poeta y, de pronto, aparece el dios Zeus, yo tengo algo de divino también, ¿me han visto de perfil? Los romanos inventan para Zeus el nombre Júpiter, llámenme a mí también Júpiter. Zeus y yo, Júpiter, porque es el nombre que me va bien a mí, Júpiter –piter significa padre–, (si yo fuera follador, si fuera tan vulgar, también sería pater–piter). Júpiter. Es decir el padre joven.

**H**ace cinco días estábamos en los EEUU, antes en Río de Janeiro. Viajo constantemente en avión y ¿qué veo? Veo señoritas tan guapas como ustedes. Veo señoritas tan guapas como ustedes pero más altas que ustedes. Yo viajo por lo general en bisnes y al lado se me sientan unas señoritas grandísimas; yo siempre estoy rodeado de gigantas. Las mujeres que viajan son altísimas porque por lo general son campeonas de tenis o de esas que hacen pasarelas, muy altas muy delgadas, las de tenis algo menos delgadas. He observado que esas mujeres, que son maravillosas, como sólo tengo 74 años, pero parece que tengo 73, espero que a lo mejor dentro de 100 años me gusten los hombres. Cuando yo tenía veinte años me gustaban todas las mujeres hasta 20 y así sucesivamente. Hoy me gustan hasta los 74. En la televisión me preguntan si tomo viagra y yo les digo que tomo tortilla de viagra. En Nueva York estuve con la mujer mas extraordinaria del mundo, estuve con Louis Burgois, 95 años, ¡una momia!, qué belleza, me encanta. En los aviones estas chicas tan altas y guapas no se fijan en mí, se fijan, todas están enamoradísimas, todas sin excepción y todas viajan con su enamorado y lo acarician, para más cachondeo, en mi presencia. Siempre acariciando. Yo no pido que me acaricien, pero alguna mirada, alguna cosa... Y todas viajan con su animalito de felpa, por lo general ¿qué llevan?, llevan un toro, y ¿de qué color?, un toro blanco: tauromaquia. Con mi amor por los gatos qué pensaban ¿que no iba a hablar de los toros? Ustedes se acuerdan de lo que estaba hablando, estaba hablando de la playa de Roma y de pronto llego yo, un señor, Júpiter, de 74 años, un señor bien conservado con corbata azul, según cuenta Ovidio, es una lectura mía no exacta pero podría serlo, el caso es que Júpiter ante Europa, como me ocurrió a mí con la madre Mercedes, con Izaskun, con mi Dulcinea... Júpiter cuando

ve a Europa ¿qué puede hacer? Júpiter, 74 años corbata azul, qué puede hacer para seducir a esa niña de 20 años? Lo han adivinado, las señoritas, en efecto, Júpiter que es dios, y como dios lo ve todo, lo oye todo, y lo confunde todo... Les voy a dar una prueba de la confusión de dios porque la gente dice que Arrabal ha inventado el pánico, cree que todo es confusión, pero yo estoy en contra de la confusión. Pero digo que la confusión existe y voy a hacerles la prueba: mes de abril de 1616, el mismo día de la misma semana del mismo mes del mismo año dios se da cuenta de que hay dos personas que son igualitos que Arrabal y dios dice voy a mostrar que son igualitos. Ellos creen en la confusión, condenan pero creen en ella, ellos no hablan de la confusión, hablan de la ambigüedad, como la mecánica cuántica habla del principio de indeterminación. Dios dice, cómo voy a hacer para que esos dos igualitos, Cervantes y Shakespeare, cómo voy a hacer para que el mundo vea que son iguales, que es el mismo proyecto poético. Y para eso dios, que es omnipotente, les hace morir a la misma hora el mismo día del mismo mes del mismo año de 1616. Trescientos años después, en la ciudad de Zurich, se creará el movimiento dadá. Pero dios lo ve todo y lo confunde todo y por eso los hace morir a Shakespeare bajo el calendario anglicano y a Cervantes bajo el gregoriano, ¡una semana de diferencia! Se confundió. Dios también se confunde. Igual que se confundió el dios Zeus. Júpiter dice ¿cómo hacer para seducir a Europa? Sencillo, me disfrazo de toro. Pero si es de toro negro se va a asustar, me pongo de toro blanco y como ella va por la playa me haré el encontradizo, me tumbaré en el suelo. Llega la niña, la jovencita y ve a Júpiter y le ve tan maravilloso que le empieza a acariciar el pecho y siente unas emociones, a mi me gustaría que una mujer me acariciara y siguiera por la cabeza donde están mis ideas geniales. Yo tenía una gata que acariciaba las teclas de mi máquina de escribir cuando yo escribía. Entonces Europa, acaricia el pecho de Júpiter y como él estaba temblando de miedo, como la mayoría de sus novios, que no se atreven a nada, ella decidida se sube a horcajadas –cuenta Ovidio– sobre el caballero. Qué emoción –no sé si contar el final porque hay muchos caballeros–. Dice Ovidio que la niña, ustedes saben que en latín es la misma palabra para falo y para cuerno, adopta una postura realmente difícil, acrobática, que le causa una emoción extraordinaria a Júpiter. Y la niña empieza a sobarle el cuerno y con la otra mano, dice Ovidio, que el dedo índice se lo introduce en el trasero. Antes de terminar, quisiera añadir, lo que escribió Samuel Becket que también era un soldado de la literatura y se convirtió en premio Nobel cuando me defendió. Becket cuando la justicia española me amenaza con doce años de cárcel, como la policía española no le deja acudir al proceso escribe una carta a los jueces y les dice refiriéndose a mí: Liberen a Arrabal; no le pongan doce años de cárcel; es mucho lo que tiene que sufrir un poeta para escribir; no añadan nada a su propio dolor. ●



**ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO** / Profesor de Literatura de la Universidad de Sevilla.

Especialista en Literatura Española del siglo XVIII, estudioso de la obra de Cansinos Assens, es autor de los libros *El Cádiz Romántico*, *El Embrujo de Sevilla* y *El torero héroe literario* (premio ensayo taurino San Patricio). Ha escrito artículos para revistas *Demófilo*, *Letras Libres*, *Archipiélago*, *Claves de Razón Práctica* y en las revistas culturales taurinas *Taurologías*, *Revista de Estudios Taurinos* y *Boletín de Loterías y Toros*.

# La mujer fatal en el mundo de los toros

Podemos decir que el torero es un personaje de referencia en el mundo de la literatura. Al fin y al cabo la literatura no deja de ser un traspaso al mundo de la imaginación de lo que ocurre en la calle. Desde el siglo XIX el torero es una figura popular, conocida en España y no sólo en España como un personaje de referencia.

**L**a literatura y la realidad, lo que aquella cuenta y lo que se desarrolla en la sociedad no deja de tener una relación estrecha. La literatura y la realidad son como vasos comunicantes en los cuales es fácil traspasar de uno a otro lo que ha surgido en alguno de ellos. Lo literario influye en lo real y el mundo de lo literario influye a su vez en lo que pasa en la calle. Cuando hablamos de las novelas, de lo que los novelistas han traído del mundo literario, no podemos olvidar la función social de los personajes de las novelas. El lector extrapola a los personajes y los sitúa en la calle, los identifica con lo que ocurre en el día a día y les otorga una función social.

El torero contribuye a la literatura, a ese mundo surgido en la imaginación del escritor. El torero es una figura real que naturalmente pasa a la literatura. El torero va a representar ese papel y en un país como España será un personaje de gran importancia. El diestro aparece representado como una figura que domina un animal salvaje, que no sólo representa al propio animal, sino que con su bravura y su fiereza representa una fiereza indómita, aquello precisamente

que más podía temer un espectador. Ese animal es dominado por el torero de acuerdo a unas normas y preceptivas que el público conoce. Y además, el dominio se ejerce con la aportación de un sentido artístico.

El torero trasciende una sensación de seguridad frente al peligro y además se permite el lujo de solventar el problema con arte. Ese torero trasluce lo que esos espectadores son capaces simbólicamente de llevar a cabo. El torero realiza lo que en sueños quiere hacer cada uno de esos espectadores. El torero es, en definitiva, cada uno de los espectadores y por ello se sienten tan identificados y atraídos por su figura.

El torero posee capacidad, aureola, riesgo. Todo esto, que es una corriente que se transmite en los tendidos y de allí al ruedo, irá creciendo y creándole al torero una aureola

casi mágica. El torero es un ser que es capaz de sortear el peligro, la muerte.

La figura del torero se va así engrandeciendo ante los ojos de los que no son capaces de realizar aquel acto, ante los espectadores.

En España, ser torero era una de las ínfimas posibilidades que tenía una persona de ascender desde la miseria. La enseñanza de los ruedos era un billete seguro para escapar de la pobreza. A través de esta enseñanza se lograba en muchas ocasiones escapar al destino que parecía reservado a los estratos sociales más bajos. Primero el aprendizaje y luego la fama. No resulta muy difícil imaginarse en la sociedad de la época que sobre el torero se volcaba toda la identificación del público. El héroe sobre el que cristalizaban todos los deseos y emociones del público que lo cargaba de virtudes y le vitoreaba.

Todavía asistimos a este prestigio de los toreros porque aquella imagen romántica que surge a fines del XVIII y principios del XIX, aún permanece vigente. Este diestro romántico estaba cargado de atributos positivos. Era un héroe que coincide plenamente con el ideario del héroe romántico, el hombre de origen humilde que logra alcanzar la fama y la entrada a los sitios cerrados, vedados a cualquier espectador del tendido. El torero en España, en

**Todavía asistimos a este prestigio de los toreros porque aquella imagen romántica que surge a fines del XVIII y principios del XIX, aún permanece vigente.**

Andalucía, siempre ha tenido la puerta abierta de todos los lugares selectos, sagrados y exclusivos.

Estaba cargado de esos atributos que le permitían acceder a la España socialmente elevada. Pero el héroe, el torero, al mismo tiempo, se va cada vez haciendo más fuerte en esa plaza donde hay un toro, no un animal cualquiera, sino alguien que tiene sobre sí toda la capacidad de fertilización de nuestros campos según el imaginario español, alguien que es la encarnación de la fecundidad y virilidad, un animal fálico.

Dentro de las virtudes del torero estará la de apropiarse de esas capacidades de fecundización y virilidad, y, bien por las novelas o por la realidad, los toreros se han convertido en un símbolo de atracción. Su cuerpo ha ejercido esa función y así se le identifica.

En la literatura los ejemplos de este tipo aparecen desde el mismo momento en el que un torero aparece entre las páginas. Fernán Caballero, por ejemplo, habla de El Chiclanero como una imagen de un ser atractivo, arrebatador. Ya se anuncia en la literatura esa imagen de torero que seduce. Durante lo que podríamos llamar toda la segunda mitad del XIX el torero es el triunfador, el hombre por antonomasia, buscado y deseado por la mujer.

**L**os novelistas citan en sus obras a un torero pletórico, es el hombre que triunfa, un personaje emergente, que arrasa, el representante del triunfo, de la vitalidad. Es así en un principio, el torero es un triunfador sin resquicio para la debilidad. Pero a partir de un determinado momento, la sociedad española ya no quiere que se dé ese héroe verticalmente ascendente en lo positivo. La sociedad española va necesitando alguien que esté dando una prueba de que se puede triunfar pero también se puede descender hacia el fracaso o incluso tener una muerte heroica. Una serie de novelitas en la frontera del movimiento naturalista, sacadas en parte de la propia realidad cotidiana, traen por primera vez al torero como un personaje susceptible de verlo como un fracasado. Aparece el personaje que ya tiene fisuras.

La mujer aparece entonces para mostrar precisamente la fragilidad, la parte débil del torero. La novela más representativa es precisamente *Sangre y Arena* de Blasco Ibáñez. Es esta una novela profética. Blasco Ibáñez confiesa tres meses antes de escribirla que no sabe nada de toros pero viaja con un

**Dentro de las virtudes del torero estará la de apropiarse de esas capacidades de fecundización y virilidad, y, bien por las novelas o por la realidad, los toreros se han convertido en un símbolo de atracción.**

torero para documentarse y nos va a dar cuenta de Juan Gallardo, hijo de un zapatero, prácticamente en la miseria y que tendrá ese aprendizaje duro y cruel como sólo un naturalista de la época sabe contar. Como suele ocurrir en las novelas iniciáticas, Juan Gallardo triunfa, se convierte en el torero favorito

del público y vuelve a su lugar de origen. Cuando vuelve ya todo el mundo sabe que es un triunfador y consigue como mujer esa hembra que lo había despreciado, esa niña que no lo había querido. Casándose con ella conseguirá un reconocimiento nuevo: la que antes me había despreciado es ahora mía.

Pero él continuará siendo cada vez un héroe mayor, sigue creciendo su valor y el reconocimiento que tiene en la sociedad. Es el más aplaudido. Es entonces cuando ya esta jovencita, que podríamos llamar del barrio y con la que se ha casado finalmente gracias a su éxito, no satisface plenamente

la vida del torero. Ahora él ve cómo no puede pararse a saborear este éxito porque está necesitado de mayores triunfos, necesita seguir ascendiendo. La jovencita y su cariño, el ambiente doméstico, familiar, de barrio ya no le sirve a él de referencia. Alguien que está todo el día alternando con los ganaderos y con la aristocracia ve como una limitación ese triunfo de la virilidad que había supuesto su matrimonio con quien antes lo había rechazado. Necesita más.

**E**s entonces cuando aparece la aristócrata. Doña Sol es la aristócrata cosmopolita que ha vivido y viajado, la mujer de rompe y rasga. Se enamora de ella porque es el modelo, en el fondo, de lo que está pasando en la época. Sol se enamora igualmente de Juan Gallardo porque es la plenitud, el héroe reconocido en todos los ambientes selectos y ella se encuentra muy a gusto con ese torero que representa la plenitud. Pero ese torero apenas sabe hablar y aunque está lleno de vida y se enamora de ella, llega un momento en que para las otras cosas de la vida es demasiado corto para ella. Ella entonces lo abandona, será para él un fracaso descomunal porque en el reconocimiento de ella había basado él su felicidad.

Para nosotros la mujer fatal serán las mujeres que se van a convertir en la pasión o pretexto para que el torero pierda su arrojo y valentía porque coincide la aparición de la femme fatal con la pérdida paulatina del prestigio del torero en la plaza. Juan Gallardo no puede consentir ese abandono en la plaza y se hunde. La forma de hundirse es encontrar la muerte en la plaza.

Este cliché se extenderá por la sociedad española, es como si la sociedad española quisiera identificarse, a pesar de la ilusión inicial por el nuevo héroe, con esos perdedores. Eso es lo que muchísimo tiempo se ha proyectado en la sociedad española. Incluso las últimas novelitas de Cela en torno al tema taurino son una búsqueda de ese lado trágico del torero que a partir de un determinado momento se queda en la pérdida de la ilusión, en el triunfo del fracaso.

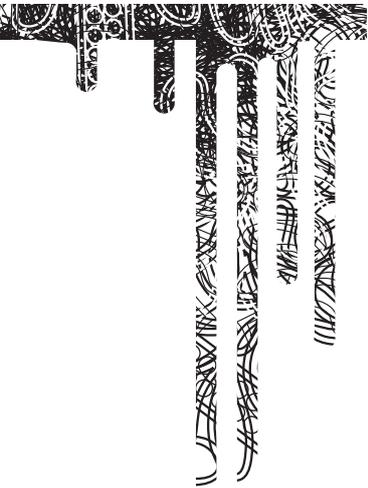
La novela se alimenta del final trágico. ¿Por qué los novelistas coinciden en este tema del fracaso? porque la sociedad española quiere esos héroes fracasados. Dentro de este imaginario que ha creado la sociedad española, es la mujer, esas mujeres cosmopolitas, las que se convierten en la causa del fracaso y caída del torero. Eso es lo que en España se considera como la mujer fatal. Porque siempre provoca un final trágico.

El héroe, que en realidad es de cartón piedra, es despreciado por estas mujeres fatales que son tan europeas –curiosa coincidencia entre los novelistas– extranjeras, guapas, adineradas y que buscan emociones fuertes. Esos hombres tan primitivos y primarios como el torero se encuentran indefensos ante estas mujeres. Ellos las buscan porque son lo exótico, la dificultad, lo desconocido. Son en cierto modo una representación del problema que tienen en el ruedo con el toro. Pero son mujeres que se van a aburrir con este hombre cuando ya ha pasado la noche de amor.

Es ese el papel asignado a la mujer en la literatura taurina, en definitiva, la que conspira, junto al toro y por causa de su atractivo erótico, para derrocar al torero triunfador. El papel de la mujer fatal ha sido, desde el punto de vista literario, muy productivo. Y el lector la ha recibido con agrado. ●



# 1 { La atracción del matador }



**MANUEL GROSSO GALVÁN** / Profesor de Derecho de la Universidad de Sevilla. Actualmente es Director del Sevilla Festival de Cine y ha desarrollado una intensa labor como gestor cultural. Es colaborador habitual en prensa, especialmente en temas taurinos locales y sobre la Semana Santa de Sevilla (*El Mundo*). Gran parte de la programación cultural contemporánea de las dos últimas décadas de la ciudad de Sevilla se la debemos a él.

# La sensualidad de lo trágico

Toda sexualidad lleva inherente un lado trágico, es algo consustancial con la entrega total que lleva implícita toda relación que exige una comunión física y espiritual entre dos seres que se entregan mutuamente y en donde se establece un ritual de reglas perfectamente establecidas de acercamiento, conocimiento y finalmente de abandono...

...absoluto del uno hacia el otro. Hay sin duda alguna una sexualidad de lo trágico. Cuando se plantea el problema de hablar sobre el erotismo y la tauromaquia, lo importante para mí es aclarar en primer lugar por qué me gustan los toros, qué puedo encontrar en la fiesta de toros que me guste y qué tienen de elemento trágico. Yo creo que es el último espectáculo vivo que queda en la tierra. Es una realidad plena. Hay un punto de inflexión porque es en el mundo de los toros en el único espacio público donde puede ocurrir lo inesperado, en donde siempre encontramos un elemento perturbador. Los toros son un espectáculo contemplado por un público que goza de dos elementos determi-

nantes del mismo. Son dos elementos mágicos de este ritual: por un lado está el componente del peligro y por otro lado está el componente de la sensualidad. Si no hay sexo, entendiendo como tal conocimiento y entrega, ni peligro, los toros no existen. En el caso en que ello ocurriera habría otra cosa pero no habría corrida de toros. Yo entiendo la sexualidad como el deseo. La palabra sexualidad contiene dos elementos, el evidente y un segundo más cercano a lo que para mí es la sexualidad de los toros, asociado a la búsqueda de algo.

La palabra alemana contiene perfectamente estos dos elementos, de manera mucho más acertada que la española. Ahí podemos encontrar mejor esa definición de búsqueda que yo asocio a los toros.

Conforme he ido viendo toros los he ido viendo de una manera diferente. De alguna forma mi particular percepción de esa singular relación entre sensualidad y peligro me ha ido forjando una interpretación diferente de la fiesta en sí misma. Mientras antes iba buscando la faena, el dominio, el triunfo, el apogeo, ahora busco los momentos, los relámpagos, los detalles, las ráfagas. Y además estoy cada vez más convencido de que el torero no torea para los demás sino para sí mismo, para sentirse, y la palabra viene a cuento de lo que estamos hablando. Es torero cuando se produce una especie de absorción por parte de los dos elementos que la conforman, toro y torero. Esa compenetración, esa búsqueda absoluta de dos seres es lo que a mí cada vez más me interesa. El afán del torero es realizarse a través de un procedimiento absolutamente ritualizado que lo que busca es la belleza absoluta. Lo demás, interesa bien poco. Esto nos replantea otro aspecto, el que de ese cara a cara o vis a vis se produce siempre

**Si no hay sexo, entendiendo como tal conocimiento y entrega, ni peligro, los toros no existen. En el caso en que ello ocurriera habría otra cosa pero no hay corrida de toros.**

**Por televisión nunca se puede por ejemplo captar lo esencial de una faena, porque lo esencial ocurre en un momento, es difícil de percibir, y no puede contemplarse a través de un prisma, de un filtro**

en un espacio cerrado. Ver torear al campo abierto es un placer, pero no es torear, es otra cosa. Es algo que tiene que ver con una relación personal con los animales, pero eso no es torear.

Los veinte minutos de una faena lo son todo en la vida. Hay unos momentos de incertidumbre en los primeros momentos en los que ambos intentan reconocer al otro como parte de un juego. En estos primeros minutos es la ilusión lo que prevalece y es precisamente esta incertidumbre convertida en ilusión lo que más me atrae de los toros. En realidad es como cualquier inicio de relación entre dos personas, primero es conocerse, luego entenderse y finalmente dejar de ser uno mismo para convertirse en un todo armónico y sensual. Existe una ilusión de ir a los toros, porque nunca sabes lo que va a pasar. En los toros puede pasar cualquier cosa, es la ilusión por lo que pueda pasar lo que me lleva a mí a los toros. Yo, cada vez disfruto más en los espectáculos normales, de los pequeños detalles, de cómo resuelve los problemas un torero, de cómo anda, del simple hecho de verlos en el patio de cuadrillas. Más me interesa esto que la esperada «gran corrida», porque hay una especie de sensualidad en esos detalles que son más fáciles de apreciar que la obra maestra completa que siempre estamos esperando ver en una corrida de toros. Esa labor de análisis y entendimiento que ha de producirse necesariamente si se quiere disfrutar y que los demás disfruten. En tan solo veinte minutos un torero tiene que crear y sentirse frente a uno mismo y frente al animal. El animal debe formar parte de esa obra porque si no no existirá esa fascinación. Por televisión nunca se puede, por ejemplo, captar lo esencial de una faena, porque lo esencial ocurre en un momento, es difícil de percibir, y no puede contemplarse a través de un prisma, de un filtro, porque en verdad el punto de vista del observador interviene de alguna manera en lo observado. La desgraciada manía de poner a veces las faenas a cámara lenta es completamente desacertada porque la faena tiene que ser lenta, pero por sí misma, no por desaceleración técnica, no se puede ni se debe manipular la realidad que contemplamos, pues al hacerlo la desvirtuamos.

**C**ada gesto del torero tiene un valor, y ese valor es inmenso. Hemos visto por ejemplo miles de manoletinas, pero un día llega José Tomás y vemos que es lo mismo, una manoletina lo que hace, pero no es igual; es otra cosa, el gesto es diferente y esto ocurre porque ya se ha producido la perfecta conjunción entre el sentimiento interno y la manifestación externa del mismo a la par que una especial relación entre toro y torero. El peligro debe existir. Pero esa existencia debe ser potencial, debe haber una tensión, una sensualidad alrededor. Todo juego erótico lleva implícito un peligro, el dejar de ser uno mismo para convertirse en el otro. La plenitud absoluta del juego erótico está en la muerte, como se explica maravillosamente en la película *El Imperio de los sentidos* del director japonés Nagisha Oshima. El toro, como en la película lo es la mujer, es también un amante peligroso para el torero, porque exige entrega total. La relación es tan intensa que el torero recuerda el nombre y la cara de cada toro que ha toreado. El torero vive su encuentro con el toro con tanta intensidad que no puede olvidarlo. Seguir un torero de ciudad en ciudad te enseña que llega un momento que su dedicación es tan intensa que no saben dónde están, su mundo se ha reducido al reducto de la corrida.

Como afirma Marcel Proust cuando «ya hemos sido alcanzado varias veces por el amor; ya no evoluciona por sí solo siguiendo sus propias leyes desconocidas y fatales, ante nuestro corazón atónito y pasivo. Acudimos en su ayuda, lo falseamos mediante la memoria, mediante la sugestión». Esto es precisamente lo que el auténtico arte de torear intenta evitar, para que cada momento sea único e irreplicable, aunque por otro lado los aficionados busquen desesperadamente esa sensación que sólo se produce por vez primera. A pesar de que la información que existe a día de hoy sobre el mundo de los toros es nula curiosamente, cuando un torero está muy bien en cualquier pueblo, al día siguiente todo el mundo se ha enterado. Se transmite de boca a boca y llega a todos. En cualquier caso, aunque el aficionado cuenta lo que él cree que ha visto, el aficionado siempre va asombrado a la plaza, esperando disfrutar. Y el aficionado mantiene, como el torero, una faena en su mente durante toda su vida recordando quién, dónde y cómo ocurrió. Y no solamente la faena, el aficionado es capaz de retener un detalle, un pase, un momento, un gesto que ocurrió cierto día en la plaza.

**L**os toros se están acabando porque poco a poco los hemos llevado a ser un simple espectáculo, que busca lo ya visto. Esa será la tumba de las corridas, el haberlas convertido en espectáculo y no en un rito de conocimiento y entrega que es lo que en verdad es, al que se va a ver y ser visto. A mostrar o mostrarse y no a esperar que ocurra algo. Habría que recuperar los gestos, disfrutar de la corrida en toda su totalidad y no de esas faenas grandilocuentes. Para los toros no basta la mera estética, hay vida, hay muerte. Es el momento final en el que todo acaba, en el que toda ilusión y todo sueño desaparecen, ese momento es la culminación de un deseo que a veces se ha estado esperando durante meses, como le puede ocurrir a un chaval que vaya a debutar con novillos en cualquier plaza del mundo. Hay infinitas formas de matar a un animal, la de la corrida de toros debe ser la más honrosa, porque no consiste en esto sino en plantear la interacción de dos voluntades, de dos pasiones, de dos formas de darle sentido a la vida. Por todo esto no entiendo la oposición de determinados sectores de la sociedad hacia la fiesta de los toros pues la mayor dignidad que se le puede dar a un animal, a la hora de su muerte, es la de matarlo en el sacrificio de la corrida de toros. Dentro de un marco donde sensualidad y muerte se conjugan de una manera mágica e irreplicable. ●



**JAVIER CODESAL / Artista**

Habría que decir también que es artista a su pesar. Su obra comienza en los años ochenta y aunque es fundamentalmente audiovisual, recorre todos los soportes, siendo la instalación donde alcanza mayores logros. Tiene varios libros de poesía publicados, así como libros-obra. Realiza habitualmente cursos y talleres sobre imagen.

# El cuerno al pene

**BRETON - GIACOMETTI**

Un día primaveral de 1934 André Breton y Alberto Giacometti dan un paseo por el mercado de las pulgas parisién. Breton inicia el texto que rememora dicho paseo (capítulo III de *El amor loco*<sup>1</sup>) con la expresión «En el umbral del descubrimiento», para añadir enseguida «en la embriaguez de la *suerte*» y también “el sentido de la vida”. Más allá del aire taurino de la palabra suerte, destacada en cursivas por Breton, nos encontramos ante la inminencia de un sentido, que podría presentarse o no, pero que tiene la importancia de medirse con la vida. Hallamos junto a esto lo que parece un método: «Se trata de no dejar que, detrás de uno, se enmarañen los caminos del deseo»; esto afecta a la manera de obtener aquello por descubrir, pero también señala el peligro que corremos de perder la suerte si algo queda enmarañado, tapado u oscurecido en este discurrir, valga decir en este discurso. Breton declara su buena conciencia, actitud apropiada en esta situación tan próxima al problema de la verdad, y dice: «Todavía hoy sólo espero algo de mi propia disponibilidad». Su texto recita una lección, seguramente magistral, sobre los límites de la conciencia cuando pretende explorar el deseo propio.

El primer antecedente del paseo es una obra de Giacometti titulada *El objeto invisible*, en elaboración por entonces. Representa un personaje femenino que para Breton encarnaba «la emanación misma del deseo de amar y de ser amado a la búsqueda de su verdadero objeto humano y, al tiempo, en su dolorosa ignorancia.» El objeto invisible es un objeto de deseo, humano y desconocido, que excita la sensibilidad de Breton y ha quedado cifrado en la representa-

ción de la figura femenina realizada por Giacometti; pero, en realidad, debe tratarse de algo distinto a lo femenino, pues esto ya resulta evidente en la escultura, mientras que aquel objeto deseado no se ve (dolorosa ignorancia). El rechazo a lo femenino se concreta sobre sus ejemplares humanos:

«temía que cualquier intervención femenina en la vida de Giacometti pudiera perjudicarlo. (...) una intervención pasajera de este tipo fue la causa cierto día del lamentable descenso de las manos, justificado conscientemente por el deseo de descubrir los senos y que tuvo, con gran sorpresa por mi parte, como consecuencia la *desaparición del objeto invisible aunque presente* en el que reside el interés de la figura y que sus manos toman o sostienen.»

La injerencia de una mujer de carne y hueso modifica el orden de la representación que, atraída por el peso de aquel cuerpo real, deja al descubierto los senos, atributo femenino inequívoco de una figura relativamente ambigua, como reconoce Bretón:

«La cabeza, sin embargo, (...) participaba casi sola de la indeterminación sentimental de la que sigo pensando que la obra había surgido.»

Las manos alzadas ocultan los senos y de esta manera toman, sostienen o donan a la figura su indeterminación, no sólo sentimental sino sexual. Lo invisible de *El objeto invisible* parece referirse entonces a la ocultación de una parte del objeto, y tengamos presente que ocultar es lo opuesto a la ética del descubrimiento, de la claridad de la visión, que preside este texto. No

1. Utilizo la edición de Alianza Editorial, de 2001, con traducción de Juan Malpartida. El capítulo cubre apenas catorce páginas (pp. 37-50). Al ser tan breve el texto comentado y tan abundante el comentario, me ha parecido fatigoso indicar la página de cada cita. Invito al lector a conocer directamente el hermoso texto de Breton en la versión referida.

## Entre ver y no ver, saber y no saber, tapar o destapar, anda el juego; tal vez se denuncia el no querer saber, de ahí la rigidez, el orgullo y la seguridad inmovible que parecen adjetivar a la máscara.

sería del todo conveniente ilustrar nuestro debate con la imagen fotográfica de la pieza escultórica, añadiéndole de paso complejidad a nuestra tarea, puesto que la dimensión de lo dicho por Breton debe medirse sobre sus propios términos; no analizamos la escultura de Giacometti ni los objetos que ambos amigos encuentran; escuchamos simplemente lo que Breton declara.

**V**olvamos al paseo. Los amigos se ven asaltados, con «la atracción de lo nunca visto», ante una «media máscara de metal, sorprendente por su rigidez y por su fuerza de adaptación a una necesidad que nos era desconocida». Esta máscara contaba con una visera formada por láminas horizontales y verticales; las horizontales permitían «una visibilidad perfecta» en determinadas direcciones, mientras que se producía «una segunda obstaculización de la visión» debida a las verticales. Breton define la máscara como «orgulloso rostro ciego», máscara «segura de sí, inmovible». El vendedor les sugiere pintarla de un color vivo y transformarla en linterna. La máscara, opina Breton, «tendía a situarse entre las búsquedas personales de Giacometti, alcanzando un lugar análogo al que ocupaba precisamente entonces el rostro de la estatua de la que he hablado.» Estamos en que este objeto queda asociado a Giacometti y por tanto, como el rostro de su escultura, debería padecer una «indeterminación sentimental» o, según otra expresión, cierta «contradicción plástica, reflejo sin duda de una contradicción moral profunda». Con eso de «tendía a situarse», se nos tienta a deslizar las afirmaciones que pesan sobre la obra o el objeto encontrado hacia la persona asociada a ellos; a fin de cuentas, sólo de una persona se pueden predicar estados sentimentales o morales. Pero debemos reparar en la dialéctica entre ver y no ver que se articula en tantas expresiones diseminadas en unas pocas líneas: lo nunca visto, necesidad desconocida, visibilidad perfecta, segunda obstaculización de la visión, rostro ciego, linterna; que se añaden a otras anteriores como: umbral del descubrimiento, enmarañarse los caminos, el objeto invisible, dolorosa ignorancia, descubrir los senos. Entre ver y no ver, saber y no saber, tapar o destapar, anda el juego; tal vez se denuncia el no querer saber, de ahí la rigidez, el orgullo y la seguridad inmovible que parecen adjetivar a la máscara.

*«El hallazgo del objeto (...) libera al individuo de escrúpulos afectivos paralizantes, le reconforta y le permite comprender que el obstáculo que podía creer insuperable ha sido franqueado.»*

Liberarse, franquear el obstáculo, presupone algo anterior reprimido y paralizado. Breton, sintiendo una mordaza, quiere liberarse deprisa; la obstaculización causada por un enmarañamiento de los caminos del deseo acarrea cierta ansiedad, y esta se apresura a descargarse.

*«Unos puestos más allá, se me presentó una oportunidad casi tan selectiva ante una gran cuchara de madera, (...) y de forma bastante atrevida puesto que el mango, cuando reposaba sobre su parte convexa, se elevaba sobre un zapatito que formaba parte del objeto.»*

Podemos tomar el conjunto del texto bretoniano como un juego matemático de medidas, donde todo busca compensación y la encuentra de manera positiva o negativa, e incluso en el campo híbrido que recoge las dos valencias; no en vano, la primera publicación de estas páginas llevaba por título *Ecuación del objeto hallado*. Cada expresión se apoya en su opuesta; de modo que, si hubo antecedente para el objeto asignado a Giacometti, también lo habrá para el que adopta Breton; desconocemos la real adhesión del escultor respecto a la máscara, salvo por el testimonio de su compañero, pero sí sabemos que Bretón le asigna a él aquel objeto tanto como a sí mismo la cuchara. Escuchamos atentamente:

«Algunos meses antes, impelido por un fragmento de *frase de despertar*: «el cenicero Cenicienta», (...) le había rogado a Giacometti que modelara para mí, siguiendo exclusivamente su propio capricho, una pequeña zapatilla que fuera en principio la zapatilla perdida de Cenicienta. (...) A pesar de recordarle frecuentemente su promesa, Giacometti se olvidó de cumplirla. La *falta*, experimentada realmente, de esta zapatilla me sumió repetidas veces en una dilatadísima ensoñación de la que, creo, se encontrarían huellas en mi infancia.»

El antecedente se prolonga y ramifica, con efecto invasor sobre lo decible del sujeto, a saber: el sueño del que proviene el despertar, donde la «frase de despertar» ciertamente es un dicho, pero enigmático, como la cima del inaccesible iceberg del sueño; el relato, lo que podemos decir realmente, representado por el cuento de Cenicienta, decir común y folclórico; lo indecible de la falta, aquello que falta o lo que expresa culpa, e incluso el olvido (de Giacometti) o la pérdida (de Cenicienta), cosas que careciendo de dicho sólo se expresan como experiencia (melancolía o dolor en la «dilatadísima ensoñación» y la «dolorosa ignorancia»); para abarcar, a través de lo anterior, todo el pasado hasta tocar la infancia, en una dilatadísima tarea. Su antecedente contiene todo el ser de Breton, es él con lo que le falta; tan extraordinaria riqueza, junto al antecedente menos complejo de Giacometti, resulta natural si volvemos a reparar en que no estamos ante unos hechos, sino escuchando la voz de quien los narra, y tan conscientemente:

«la cuchara de madera respondía a una necesidad análoga [a la de la máscara], *aunque, como se trataba de mí, esta necesidad haya permanecido largo tiempo más oscura.*»

¿**N**o hemos oído «mi necesidad más oscura»? También la máscara fue apreciada de inmediato por «su fuerza de adaptación a una necesidad que nos era desconocida». Necesidad oscura, desconocida, encaja bien con objeto invisible o con lo que falta en el objeto, del mismo modo que su pereza para salir a la luz se puede explicar por escrúpulos y censuras, pues «mi necesidad más oscura» habla de lo sucio e inconfesable; el término desconocido parece neutro si lo comparamos con oscuro, que añade responsabilidad. No olvidemos el contexto del libro, porque su título, *El amor loco*, aporta un marchamo de transgresión, exceso y exclusión.

La «frase de despertar» retoma aquel «umbral del descubrimiento» por donde se iniciaba el texto; un umbral ha de entenderse con sus dos posibles circulaciones, hacia dentro o hacia el exterior; antes parecíamos mirar hacia fuera, pero ahora se añade «despertar» y esto nos sitúa en el lecho, hacia dentro, en

el cuerpo y su sexo tan patentes en la tumefacción del despertar, lo que será confirmado de inmediato al esclarecer el término zapatilla. De momento, sólo vamos a comparar dos segmentos: «mi necesidad más oscura» y «que modelara para mí, siguiendo exclusivamente su propio capricho»; si a «su propio capricho» le damos valor de «su deseo», obtenemos la aspiración de Breton para que coincidan su necesidad más oscura con el deseo de Giacometti; que coincidan nuestros deseos, diría Breton. No hace falta formular la hipótesis de que este escrito concierne a una relación de pareja puesto que el escritor lo declara:

«estos dos hallazgos que Giacometti y yo hacemos *juntos* responden a un deseo que no es un deseo cualquiera de uno de nosotros sino un deseo de uno de nosotros al que el otro, en virtud de circunstancias particulares, se encuentra vinculado.»

Insiste en ello con la frase:

«Estoy tentado de decir que los dos individuos que caminan juntos constituyen una sola máquina de influencia *incentivada*.»

Por tanto, cosa de dos, pareja; una pareja orientada por ahora hacia objetos exteriores a ellos mismos, la escultura, la máscara o la zapatilla; objetos que, sin embargo, no calman el movimiento desatado, desde luego no el discursivo, incitándonos a descubrir todavía otra cosa.

«La simpatía que existe entre dos o entre varios seres (...) pondría en juego, en nuestro beneficio, una verdadera *finalidad segunda*.»

Finalidad segunda registra un duplo, uno nuevo. Los dos senos de la estatua causaron, al quedar descubiertos, aquella primera turbación anotada por Breton «y que tuvo, con gran sorpresa por mi parte, como consecuencia la *desaparición del objeto invisible aunque presente*». Resultó tan significativa la conmoción causada por el deseo de Giacometti de descubrir los senos, que el texto entero arranca, según ya vimos, en «el umbral del descubrimiento». Diversas reseñas de un orden doble aparecen en las expresiones «media máscara de metal», «una segunda obstaculización de la visión», «dos hallazgos» o «dos individuos que caminan juntos», además de otras formas estructurales, como la proliferación de frases con paralelismos que ya venimos comprobando o la inclusión de dos notas post scriptum; la comparación entre dos valores refuerza la idea de ecuación, su necesidad objetiva o «fuerza de adaptación a una necesidad», pero también confirma el dispositivo dual de la proyección subjetiva, deseo o amor.

**M**e gustaría ahondar en «la *desaparición del objeto invisible aunque presente*»; al desaparecer, dicho objeto invisible deviene doblemente invisible; esta intensificación se produce efectivamente en el plano verbal, donde invisibilidad y desaparición pueden darse en secuencia, indicándonos de paso la magnitud con la que Breton experimenta determinada ausencia; pero también entendemos la doblez en su aspecto moral o lógico, como la ocultación que se hace de una verdad diciendo otra cosa o diciendo a medias, o la simple anfibología de los términos observable entre objeto invisible (desaparecido) y objeto invisible (presente); también escuchamos la doble ocultación de este modo: ocultación para los demás de un deseo que, al mismo tiempo, queda oculto para el sujeto deseante. La continuación del texto por donde habla de la finalidad

segunda, nos permite llegar a un fragmento que conviene observar en su expresión gráfica, más allá de lo que concede la articulación discursiva; no debe extrañarnos entonces la manera arbitraria de cortar esta cita, a caballo entre dos frases: «la más fabulosa fuente poética de imágenes *inhallables*.) La amistad y el amor,...». La frase separa, la vista une; pues aquí obtenemos el segmento «imágenes *inhallables*.) La amistad y el amor»

**Podemos reconocer el doble muro de separación como una maniobra de camuflaje, el obstáculo aquel en cuyo umbral se prometía un descubrimiento: la amistad y el amor.**

con partes de dos frases distintas, separadas dos veces por un punto y un cierre de paréntesis, lo que debería hacernos desistir de cualquier intento para comunicarlas; pero veamos: ha sido destacada con cursivas la palabra *inhallables*, donde resuena tanto elemento invisible, perdido, desaparecido, desconocido, indeterminado, oscuro, ciego o segundo como hay en el texto; podemos reconocer el doble muro de separación como una maniobra de camuflaje, el obstáculo aquel en cuyo umbral se prometía un descubrimiento: la amistad y el amor. Amor inhallable, salvo por este forzamiento de la escritura que nos libera del orden sintáctico para captar las conexiones ocultas aunque presentes. La conciencia y la estética de Bretón nos autorizan estos excesos de lectura; ¿dónde, sino en tales extremos, se produce el sentido surrealista? Él mismo lo dice a propósito de la cuchara: «el objeto que yo había deseado contemplar en otro tiempo había sido construido fuera de mí, de manera muy diferente, *mucho más allá* de lo que yo hubiese imaginado». O sea, más allá de lo que puede pensar.

**L**a cualidad del texto de Breton se debe de manera singular a la adición de dos notas post scriptum, fechadas además en distintos años. Cada nuevo acto de escritura es un esfuerzo para ingresar aún más en el umbral del descubrimiento, avanzando más allá del texto propiamente dicho; y dice: «me asaltó el deseo de continuar». La redacción de la primera P.S. tuvo lugar en 1934, año del texto original. Lo que le asalta es un escrúpulo, malestar causado por la estricta ética de su escritura surrealista; dicho con precisión: «la incapacidad en la que me encontraba de justificar plenamente, a consecuencia del mantenimiento de la *censura*, la necesidad, para mí, en aquel momento, de la cuchara». Luego una censura causaba la oscuridad, la invisibilidad, etc., cuando precisamente se trataba de «no dejar que, detrás de uno, se enmarañen los caminos del deseo»; esta frase nos invita a contemplar una imagen de la escritura con sus líneas de tinta separadas y diferenciadas o, en el peor de los casos, enmarañadas e ilegibles. La censura o el simple pudor impedían nombrar un sentido que ahora es declarado de manera sumaria: «me encontraba en presencia de una representación simbólica del órgano sexual masculino, en la cual la cuchara ocupaba el lugar del pene.» Para explicar el circuito de sus asociaciones, Breton transcribe una anécdota reciente sobre un juego de Preguntas y Respuestas al que eran aficionados los surrealistas, en donde la respuesta era dada sin conocer el contenido de la pregunta. Breton había censurado la publicación del siguiente ejemplar:

«¿Qué es el automatismo?», me habían preguntado. «Son grandes cucharas, coloquintidas monstruosas, brillos de pompas de jabón.» (Se puede advertir que a través de la persistencia de la idea delirante de la grandeza, el esperma era lo que había tratado de esconderse, durante más tiempo, a mi reconocimiento.) Parecía claro, en estas condiciones, que todo el curso de mi pensamiento anterior había tenido como punto

de partida la equivalencia objetiva: zapatilla=cuchara=pene=molde perfecto para este pene.»

Hacia el final del texto principal ya había dejado una imagen suave y apenas relevante del pene, cuando dice:

«Quizá nuestra suerte está esparcida por el mundo, capaz de expandirse sobre todo pero contraída como un capullo de amapola.»

**E**n esta, su segunda introducción, la suerte quedaba unida al devenir del capullo rojo de la amapola. La imagen del capullo se completa en la P.S. hasta llegar al semen, anteriormente oculto en el pene y ahora desvelado, igual que el pene permanecía oculto en el texto bajo la forma de zapatilla y, de manera especial, en el capullo de la flor; observemos de paso que la duplicación se ceba también en este objeto finalmente hallado como pene y esperma. Si releemos la última cita a la luz de los descubrimientos que se anotan en la P.S., encontraremos una preciosa definición de la suerte «esparcida por el mundo, capaz de expandirse sobre todo» e identificada, por tanto, con el semen; suerte inequívocamente sexual, orgásmica y fecundante. No obstante, lo que cuenta de la primera P.S. es la mera designación de un objeto nombrado de modo incompleto hasta entonces; tal dilucidación le parece necesaria a Breton para evitar el emborronamiento del escrito, pero también la encuentra suficiente, deteniéndose ahí. La escritura ha recorrido un gran trecho desde el umbral del descubrimiento hasta el esperma, aquello «que había tratado de esconderse, durante más tiempo, a mi reconocimiento» y, por tanto, fin último de la investigación que traspasa el umbral. Vencida la resistencia, no hay motivo para seguir escribiendo. Dejemos aparte la diáfana sugerencia, para regocijo freudiano, de que la mujer única y desconocida sea un pene (como olvido diferenciar entre pene y falo).

«¡De Eros y de la lucha contra Eros!» En su aspecto enigmático, esta exclamación de Freud, me obsesiona».

A Eros le asignó Breton la primera P.S.; no podía faltar una segunda, fechada en 1936, que se ocupara de la lucha contra Eros; en cualquier caso, esta frase ponderada entre contrarios reaviva la tensión binaria ya comentada, adquiriendo aquí su valor nuclear, definitivo, para el texto. La segunda P.S. aclara tres puntos.

«1.º hay que señalar que, a pesar de su singularidad, *yo no ansío su posesión* [de la máscara], sino que experimento un cierto placer en que Giacometti se la apropie y me apresuro a justificar su adquisición».

La lucha contra Eros va a recaer en la máscara y, consecuentemente, en Giacometti; de algún modo, Breton se desembaraza de la máscara, dejando a su amigo solo en la lucha contra Eros; así se quita de encima la responsabilidad de la escritura, desplazándola desde el sujeto de la enunciación hacia un objeto exterior aunque fuertemente vinculado con él, según ya vimos. Resulta imposible evitar los velos, por más que la conciencia del escritor se apremie a esclarecer su escritura; la lucha contra Eros equivale al enmarañamiento, por detrás de uno, de los caminos del deseo; es una lucha contra la ética clarificante de la escritura o, más sencillamente, la lucha contra la escritura.

Apreciemos mejor la coloración que adquiere lo anterior en el segundo punto de la nota:

«2.º la publicación en junio de 1934 de las páginas que preceden con el título: «Ecuación del objeto hallado» en la revista belga *Documentos* me valió una inmediata carta, muy inquietante, de Joe Bousquet, quien reconoce formalmente esa máscara (...) recuerdo que insistía, de la forma más trágica, en [su] carácter maléfico».

El comunicante le explica a Breton el uso militar de aquella invención que había provocado cuantiosas bajas entre sus usuarios. El maleficio mortal de la máscara impregna a Giacometti contando con la determinación placentera de Breton («experimento un cierto placer en que Giacometti se la apropie y me apresuro a justificar su adquisición»), sin duda como castigo por la «falta, experimentada realmente» de la zapatilla que el escultor se había negado a modelar para su amigo. Nos viene además a la memoria la sugerencia del vendedor: si convenía pintarla de un color vivo es porque la máscara presentaba uno muerto; su transformación en linterna nos da a pensar que hasta ese momento era fuente de oscuridad, engaño o mentira.

Un último punto añade en la escena la mirada de unos observadores inadvertidos:

«3.º he sabido recientemente por ellas mismas que, mientras Giacometti y yo examinábamos este objeto, éramos *observados, sin advertirlo*, por dos personas.»

**S**e introduce un aspecto paranoico, como si tal observación consistiera en una severa vigilancia o en una censura implícita; la intención de las cursivas, su insistencia, hace aflorar el ojo invisible de Dios o, cuando menos, el ojo público, la mirada invisible de la comunidad que vela por el cumplimiento de las costumbres; la conciencia de Breton, casi culpable cuando reconoce ser mirada, da cuenta también del destino de toda escritura, necesariamente entregada a unos ojos terceros que atentamente discernirán sobre lo escrito, razón suficiente para ponerse en guardia practicando cierto grado de ocultación o reserva; «*observados, sin advertirlo*» desliza además la sensación de haber cogido in fraganti a los dos amigos, sensación transmitida por la inquietud de Breton, indicándonos así lo sustancial del objeto que Giacometti y él se traen entre manos; y, por último, la calificación de inadvertido reactiva la serie de invisibles, perdidos y oscuros que conocemos. En la recta final de su discurso, Breton incrusta su resquemor, como una angustia provocada por la presencia de la mirada acusadora de los otros y un toque de atención patético sobre la delicada materia emocional, «indeterminación sentimental» según sus palabras, que afecta conjuntamente a la escultura de Giacometti y a su propio texto. Este dolor resaltado sobre lo escrito («Mi malestar», dirá Breton) constituye uno de sus signos más ciertos y ejemplares, pues denuncia los límites y la debilidad de su autor tanto como los del medio utilizado. Pero Breton no es plenamente consciente de ello y se permite en consecuencia un final apropiado, literariamente justo:

«los dos instintos [el de muerte y el sexual] no han sido nunca mejor exaltados que como puede observarseles bajo el disfraz ultramaterial de la máscara y la cuchara, disfraz que les permite entonces ponerme a prueba, medir sobre mí su fuerza uno tras otro.»

Dada la cantidad de equivalencias prodigadas en el texto, resulta engorroso desarrollar todas y cada una de las posibles formulaciones de la ecuación. Esta dificultad crecerá sin duda si tenemos en cuenta que mucho de lo que aparece con fijeza es poco más que una excusa circunstancial, un modo de apresar en los objetos y en el discurso algo sentido como esencialmente inasible. Breton lo anota en la primera P.S.:

«es posible que en ausencia de la cuchara y de la máscara otros objetos descubiertos el mismo día hubiesen sido capaces de desempeñar el mismo papel.»

No obstante, podemos acentuar alguna letra de las que ha sido escrita sin apurar del todo. El título *Ecuación del objeto hallado* indica que Breton dio por resuelto el acertijo, aunque fuera temporalmente; ha pasado desde «la *desaparición del objeto invisible aunque presente*» al «objeto hallado». Me parece muy interesante constatar la sensualidad de las proposiciones del texto, continuamente referidas a objetos o situaciones que destacan por su actualización, de ahí la importancia de «aunque presente» o «en presencia», etc. «En el umbral del descubrimiento», la frase de arranque, nos ubica espacialmente y connota la promesa de una acción inmediata, con toda la excitación que acompaña a este tipo de escenas. Y cuando llega el momento de la verdad, Breton dice: «me encontraba en presencia», renovando la sensación espacial y devolviendo la narración al lugar de su origen, cerrando así el discurso sobre sí mismo como en cualquier forma lógica: «me encontraba en presencia de una representación simbólica del órgano sexual masculino, en la cual la cuchara ocupaba el lugar del pene.» Luego da la impresión de que, llegado a este punto relativamente escabroso, Breton evita resolver una última incógnita; si bien la ecuación quedó planteada, le falta el desarrollo. La operación es sencilla, incluso demasiado. Partimos de «la equivalencia objetiva: zapatilla=cuchara=pene=molde perfecto para este pene»; sólo unas líneas después, leemos: «la zapatilla simbolizaba para mí una mujer *única, desconocida*» y también «la zapatilla de la Cenicienta adquiere en nuestro folclore, por excelencia, la significación de *objeto perdido*», donde observamos una rotunda analogía o necesidad análoga, siguiendo las palabras de Breton, en relación al *Objeto invisible* de

**La transformación de «objeto invisible» en «objeto hallado» es en realidad un cambio de sexo o una modelación de la figura que exterioriza su condición masculina.**

Giacometti descrito como «la emanación misma del deseo de amar y de ser amado a la búsqueda de su verdadero objeto humano y, al tiempo, en su dolorosa ignorancia.» Entonces, lo que faltaba en la figura femenina de Giacometti era la zapatilla, por tanto el pene; recordemos el malestar causado por el descubrimiento de los senos, carácter femenino irrecusable; la transformación de «objeto invisible» en «objeto hallado» es en realidad un cambio de sexo o una modelación de la

figura que exterioriza su condición masculina, haciendo cesar aquella dolorosa indeterminación sentimental que padecía. En la última frase del texto se lee la expresión «disfraz ultramaterial», referida también a la cuchara; el uso de disfraz propone con claridad inusitada hasta ahora la ocultación practicada en la escritura, bien deliberadamente o como algo que siempre escapa al control del propio escritor. Aunque una cierta confesión de lo mismo ya sucedía en un momento temprano de la narración, cuando Breton reconoce, a propósito de la cuchara:

«el objeto que yo había deseado contemplar en otro tiempo había sido construido fuera de mí, de manera muy diferente, *mucho más allá* de lo que yo hubiese imaginado y desdeñando diversos datos inmediatos engañosos».

Estos datos engañosos, para ser realmente desdeñados, precisan del antecedente de la cuchara, donde ahora vamos a sustituir zapatilla por su valor equivalente:

«le había rogado a Giacometti que modelara para mí, siguiendo exclusivamente su propio capricho, un pene (...) A pesar de recordarle frecuentemente su promesa, Giacometti se olvidó de cumplirla. La *falta*, experimentada realmente, de este pene me sumió repetidas veces en una dilatadísima ensoñación».

**P**ara finalizar de momento la suerte, recordemos que «pene=molde perfecto para este pene», añadiendo que Breton se proponía hacer vaciar en vidrio la zapatilla que debía modelarle Giacometti. Del pene y del molde perfecto para este pene, o sea, del acto sexual es de lo que trataba finalmente nuestro escrito, y de las demandas que un hombre le hace a otro con tal fin; y si el disfraz se presentaba ultramaterial, lo que hay por debajo se nos antoja simple carne, deseo sexual y amoroso.

Más interesante que descubrir el carácter homosexual de la relación Breton-Giacometti descrita en el texto (distinta por lo visto a la relación inversa Giacometti-Breton), más interesante es comprobar la resistencia de la escritura para dejar aflorar claramente esto que se propone contar, mientras se multiplican los esfuerzos por decir más y mejor, particularmente con la adición de notas post scríptum. Queda a salvo, por supuesto, que si bien deseo y rabia ante el rechazo se producen nítidamente por escrito, sólo es aquí donde efectivamente se producen, por más que nosotros y el propio texto intentemos colocar rabia y deseo por fuera; las afueras del texto son inextricables para la experiencia lectora y, en casos como este, también insignificantes. Y eso que la revelación homosexual de Breton adquiere más potencia al insertarse en un libro de título *El amor loco*, potenciación que podemos testar sobre «amor» o sobre «loco», según queramos.

Nos interesa entonces recuperar una imagen compuesta por Breton cuando describe la cuchara recién hallada:

«De perfil, a una cierta altura, el zapatito de madera que salía del mango –además de la curvatura de éste– cobraba forma de tacón y el conjunto presentaba la silueta de una zapatilla con la punta levantada como la de las bailarinas. (...) el pequeño zapato-tacón presidía el encantamiento, en el que residía el *resorte* mismo de la *estereotipia* (el tacón de este zapato-tacón habría podido ser un zapato cuyo tacón a su vez... y así sucesivamente).»

La figura de la estereotipia representa gráficamente la estructura del discurso puesto en pie por Breton, porque notamos la insatisfacción causada por cualquier resultado y todo se dispone hacia una nueva tentativa de explicación; como si las sucesivas precisiones no añadieran realmente nada en el orden del conocimiento, o esta no fuera su función, que recaería más bien en la continua agitación de aquellas emociones que la búsqueda, la designación, el descubrimiento aportan mejor durante su proceso activo que en el momento

de la conclusión. Las dos P.S., al margen de lo que declaran, emiten una llamada a una cadena interminable de notaciones, esta vez a cargo del lector, que en cualquier momento parecerán resueltas en un hallazgo, para enseguida fomentar otra apertura textual que intente dejar patentes los trazos o caminos del deseo. En este sentido, la estereotipia participa de las ideas de «dos» y «ecuación», como sistema multiplicador o divisor del sentido, siempre ampliable hacia una escala mayor o menor. Y, por último, la «lucha contra Eros», renombrada por nosotros «lucha contra la escritura», constituye un rasgo dinámico de esta tendencia expansiva de la investigación interpretante. Escritura es igual a escritura más lucha contra la escritura.

### GILGAMESH – ENKIDU

Propongo la lectura de algunos fragmentos de la *Epopéya de Gilgameš, rey de Uruk*, tomados de la edición y traducción debidas a Joaquín Sanmartín, en publicación de la editorial Trotta y la Universidad de Barcelona, de 2005.

La Epopeya, escrita en once tablillas, procede de los siglos XIII-XII a.n.e., si bien hay antecedentes textuales desde el siglo XXI a.n.e. Joaquín Sanmartín reconstruye el texto a partir de las copias fragmentarias que se conservan, lo que hace de la lectura un acto provisional, inseguro, a lo que contribuye la lejanía de los idiomas traducidos o la simple distancia histórica. Inseguridad semejante a la que promueve el dispositivo de sucesivas interpretaciones desplegado por Breton en el capítulo al que atendimos antes.

Otra coincidencia une ambos escritos de manera accidental. La Epopeya lleva por título *El que vio lo más hondo*, y este arranque nos recuerda aquel que leímos varias veces: «En el umbral del descubrimiento». Dos relatos, pues, que persiguen el desvelamiento de algo oculto, profundo. Gilgameš es presentado como encarnación de esa dinámica:

«EL QUE VIO LO MÁS HONDO,  
los cimientos del País  
(...)  
Vio lo secreto,  
descubrió lo escondido»(90).<sup>2</sup>

Además, y desde su inicio, la epopeya representa la pasión homosexual en términos diáfanos. El esclarecimiento, en este caso, no afectará al tema sino a su densidad. Así soñaba Gilgameš:

«En la calle de Uruk de la Gran Vía,  
yacía tirada un hacha;  
sobre ella había un corro.»(107)

Y su madre, interpretando las imágenes, le dice:

«—¡Hijo mío:  
El hacha que has visto es un hombre!  
  
Tú lo querrás como a una esposa,  
lo cubrirás de caricias,  
y yo, yo misma, lo haré clavado a ti.»(108)

2. Todas las citas relativas a la *Epopéya de Gilgameš* pertenecen al libro editado por Joaquín Sanmartín; para facilitar la lectura sólo se indica, entre paréntesis, el número de página correspondiente; y, por la misma razón, la transcripción de los versos se ha simplificado.

La palabra corro nos interesa especialmente, junto a una serie de figuras circulares que acudirán más adelante.

El primer encuentro de los dos héroes amantes, Gilgameš y Enkidu, será violento y toma su excusa en la proximidad de un apareamiento heterosexual. El rey va a ejercer su derecho a disponer de una esposa recién casada antes que el marido y Enkidu se enfrenta a él para atajar lo que todos consideran injusto; pero, en el contexto de nuestra lectura, recordamos el rechazo de Breton ante los posibles lances heterosexuales de su amigo («temía que cualquier intervención femenina en la vida de Giacometti pudiera perjudicarlo»); Enkidu justiciero es también un rival celoso, rival de la víctima. Este primer contacto, definiendo algo de la relación, tendrá lugar a la vista de todos y es adornado además con una analogía del futuro duelo taurino:

«Y se agarraron  
en la puerta de la cámara nupcial;  
en la calle vinieron a las manos  
en la Gran Vía del País.  
(...)  
Gilgameš y Enkidu  
se enzarzaron  
y, como toros, se arquearon»(125)

La lucha, terrible según la descripción, alcanza un final inesperado cuando, ya a punto de vencer, Gilgameš se retira:

«Se arrodilló Gilgameš  
apoyando un pie en la tierra;  
pero se calmó su furor  
y abandonó.»(125)

La violencia es sublimada, dando paso al amor:

«Se besaron  
y se hicieron amigos.»(126)

La coloración taurina de la figura de Gilgameš comienza por su estirpe, pues ya a su madre se la nombra como «La Vaca Salvaje Ninsun, sabia e ingeniosa»(145). Uno de los textos relacionados con la epopeya, transmitido por la que se conoce como tablilla de Yale, contiene una alusión al dios Wer, patrono del Bosque de Cedro, adonde los héroes se proponen acudir para realizar la primera de sus azañas; J. Sanmartín explica que Wer, dios del clima y la tempestad, estaba representado simbólicamente por el toro. Importa señalar el poderoso marco simbólico que arropa la relación Gilgameš-Enkidu. Lo erótico queda revestido de una importancia suprema, sagrada. La Vaca Salvaje Ninsun, cuya naturaleza es divina, le dice a Enkidu:

«—Enkidu potente:  
tú no has salido de mi seno,  
pero, desde ahora, tu raza  
estará con los oblatos de Gilgameš  
con las sacerdotisas, las consagradas y las  
hieródulas.  
(...)  
Yo, oh Enkidu a quien amo,  
te he tomado por hijo.» (145)

Lo sagrado se transformará en intensa pregunta existencial cuando el soporte simbólico entre en crisis ante la irrefutable objeción de la muerte del amigo.

Mas, por ahora, comienza la aventura de la pareja. De camino al Bosque de Cedro, asentado en Líbano, los dos héroes pernoctan siguiendo un patrón de actuación muy ritualizado.

«Le hizo Enkidu a él  
una «Casa del Ensueño»;  
un toldo contra el vendaval  
fijó a su entrada.  
Lo hizo acostarse y, en círculo,  
trazó en torno suyo una línea;  
y él, tendiéndose como una red,  
se acostó a la entrada.

Gilgameš apoyó  
el mentón en sus rodillas:  
el sueño que se derrama sobre la gente  
cayó sobre él.»(155-156)

Ya habíamos destacado la palabra corro. Los círculos de la epopeya señalan espacios de interés o zonas de observación comunitaria, reproducen y multiplican la imagen solar, de donde parecen obtener su fuerza. El dios Sol, Šamaš, era protector de Gilgameš. Aglomeración de personas que hacen corro para ver, hoyo dejado en tierra por la investida del toro, trazado mágico que construye una Casa del Ensueño, el círculo es la huella o el marco para la acción, y expresa la sacralidad de lo público y lo íntimo, esto que también se hace legible en la geometría de la fiesta taurina contemporánea. Y, sólo por seguir otra rima surrealista que nos aproxima de nuevo al texto de André Breton, leamos lo que acaece dentro del círculo de la Casa del Ensueño:

*«Amigo mío, ¡he tenido un sueño!  
Y el sueño que he tenido  
era un enredo total.»(156)*

Todavía recordaremos el principio fundamental de la escritura, según Breton: «Se trata de no dejar que, detrás de uno, se enmarañen los caminos del deseo». Y puede que la conciencia de Gilgameš sea la más aguda, por reconocer el enredo de sus imágenes.

Una nueva irrupción de lo femenino (femenino maléfico) va a desencadenar el conflicto central del la epopeya.

«De la hermosura de Gilgameš  
se encaprichó la princesa Ištar:

—“¡Venga, Gilgameš, sé mi esposo!  
(...)  
Voy a mandar que te aparejen un carro  
de lapislázuli y oro,  
y ámbar los cuernos.  
Tendrás por tiro a los leones solares,  
caballerías enormes.»(186)

A lo que nuestro héroe, ahora mezclado en una relación homosexual, responderá airado:

*«¡Quién quieres que se case contigo!  
Tú: helada que no cuaja en hielo;  
puerta a medio hacer.» (187)*

La diosa Ištar ha imaginado a Gilgameš como un objeto brillante, en un traspunto del traje de luces del torero, en un nuevo reflejo solar. Pero esta fantasía del cuerpo destellante, que adoptará otras formas a lo largo del poema, es masculina exclusivamente y comporta el rechazo de la oferta sexual de Ištar. Joaquín Sanmartín estima la proporción de este hecho:

*«Al enfrentarse con Ištar, Gilgameš se enfrenta con lo más sagrado de su ciudad: con la diosa patrona de su Uruk.»(185)*

Desaire que acarrea la bajada del Toro del Cielo y, por tanto, la corrida; es como decir que la corrida se origina en el conflicto por el cual el héroe escoge como pareja sexual a otro hombre, otro héroe, en lugar de una mujer. Desde este texto, la corrida de toros sería el resultado de la elección homosexual del torero, un precio a pagar por ello. Veamos cómo ocurría el lance:

*«Acudió Ištar ante Anu, su padre, llorando;  
ante Antu, su madre, le corrían las lágrimas:*

*—¡Padre: Gilgameš me ha estado insultando;  
Gilgameš va contando mis escándalos,  
mis escándalos y mi deshonra!»  
(...)*

*—¡Padre: haz el favor de darme el Toro del Cielo,  
que quiero matar a Gilgameš en su morada!  
Si no me das el Toro del Cielo  
¡voy a hacer trizas el Submundo,  
con todas sus dependencias;  
voy a arrasar la junquera hasta el fondo;  
voy a subir a los muertos  
para que se coman a los vivos,  
y, a los vivos,  
les van a superar los muertos!»(190)*

Merece la pena citar extensamente los pasajes que describen la corrida. Se aprecia en ellos cierta concordancia con algunas fiestas taurinas que conocemos; pero, sobre todo, resulta conmovedora la continuidad anímica entre aquellos prototoreros y los actuales:

*«Al bufido del Toro del Cielo  
se abrió una sima;  
cien mozos de Uruk cayeron dentro.  
(...)  
A su tercer bufido  
se abrió una sima:  
Enkidu calló en ella hasta la cintura.*

Enkidu saltó afuera  
y agarró al Toro del Cielo por los cuernos;  
(...)

Enkidu abrió su boca para hablar  
y le dice a Gilgameš:  
(...)

*Amigo mío, ya me he percatado del poderío del Toro,  
y de su fuerza, y ya me conozco su encargo...  
Voy a vérmelas de nuevo  
con el poderío del Toro del Cielo;  
voy a colocarme por detrás del Toro del Cielo,  
y lo agarraré por el grueso del rabo.*

*Le pondré yo el pie detrás del corvejón;  
(...)*

*Entonces tú, cual matarife  
valiente y diestro,  
entre el morrillo y la cerviz  
le hundes la cuchilla.»*

Enkidu dio la vuelta  
por detrás del Toro del Cielo  
y lo agarró  
por el grueso del rabo.  
Le puso el pie  
detrás del corvejón,  
(...)

Entonces, Gilgameš, cual matarife  
valiente y diestro,  
le hundió la cuchilla  
entre el morrillo y la cerviz.

Tras haberle dado muerte al Toro del Cielo  
le arrancaron el corazón  
y lo depositaron ante Šamaš.  
(...)

Ištar subió a la muralla  
de Uruk, el Corral;  
brincando como en duelo  
lanzó un quejido:

—¡Ay de Gilgameš, que me ha insultado,  
que ha dado muerte al Toro del Cielo!»

Enkidu oyó este decir de Ištar,  
le arrancó un anca al Toro del Cielo  
y la tiró delante de ella:

«—¡Tú!— ¡De haber podido agarrarte,  
habría hecho lo mismo contigo!  
Te habría colgado sus tripas del brazo!»  
(...)

Convocó Gilgameš a los maestros artesanos,

a los menestrales todos:  
del tamaño de sus cuernos  
se pasmaron los maestros.  
(...)  
Los ofrendó para la unción ritual  
de su dios Lugalbanda;  
los llevó y los colgó  
en su dormitorio principal.

En el río Éufrates  
se lavaron las manos;  
se asieron y volvieron.  
Venían montados por la calle mayor de Uruk;  
la gente, arremolinada, se los miraba.»(192-195)

La conciencia del poderío del toro, la importancia de la relación espacial, el modo de colocarse, la suerte de matar, los trofeos... son muchas cosas las que nos suenan y, lo más importante, se trata de actos significativos repletos de complejidad. Así, por ejemplo, el trofeo: en un caso es lanzado para escarnio de Ištar y entonces está impregnado de agresividad; pero luego recibe un uso ritual y sagrado. Estos elementos siguen presentes en la fiesta: el trofeo que se exhibe ante el tendido y la cabeza embalsamada colgante en el salón, el bar o el museo. Y no olvidemos la exaltación del torero cuando sale a hombros de la plaza. La dimensión pública del drama, en la persecución arriesgada de la fama, eso tan torero, quedó fijado en la citada tablilla de Yale, cuando en vísperas de su primer proeza en común, Gilgameš le dice a Enkidu:

*«Si caigo,  
me habré procurado un nombre.  
(...)  
¡Voy a poner manos a la obra  
y a talar el cedro,  
que un nombre eterno  
es lo que yo quiero ponerme!» (345)*

**S**anmartín anota que «Toro del Cielo» era uno de los nombres babilónicos de la constelación Tauro. La epopeya de Gilgameš y Enkidu, partiendo de la identidad corporal y el deseo sexual, adquiere dimensiones cósmicas en lo espacial y, en lo temporal, afronta la dolorosa experiencia de la finitud y la muerte. Su extensión e intensidad dotan al texto de gran valor antropológico; la escena se dilata desde la plaza al universo, al mundo como totalidad; la exaltación solar y festiva de los cuerpos llama directamente a su mortalidad; todo el espacio-tiempo queda comprometido en estos actos. La muerte del toro se hace necesaria para la consideración de la muerte del hombre.

Lo que nos queda por ver, tras el fin de la corrida y la posterior muerte de Enkidu como tributo pagado justamente por la muerte del toro, lo que resta consiste en apreciar la calidad de aquella relación causante del drama.

Se entiende, por un lado, que estos dos héroes son también dos caras de uno solo. Ya en la primera tablilla, cuando escuchamos la interpretación que hace la madre de Gilgameš del sueño en el que su hijo encuentra un hacha, ella le decía:

*«Tú lo querrás como a una esposa,  
lo cubrirás de caricias,  
y yo, yo misma, lo haré clavado a ti.»(108)*

Y es que la creación de Enkidu había obedecido a las súplicas de la gente, que estaba harta de las bravuconadas de Gilgameš y le pedía a sus dioses que hicieran un rival capaz de competir con él. Por eso, cuando Enkidu se muestra por las calles de Uruk, la gente, en corrillos, dice a sus espaldas:

*«—De tipo, es clavado a Gilgameš,  
aunque más bajo de talla  
y de armazón más fuerte.»(123)*

**E**sta idea de duplicación se halla también en los montes mitológicos llamados «Los Gemelos», lugares por donde el sol sale y se pone, y escenario de uno de los actos más difíciles realizados por Gilgameš, al atravesar uno de ellos en la oscuridad más absoluta. Dos hombres iguales, gemelos, clavados el uno al otro, por lo que podemos pensar que son dos partes de uno mismo: el que muere en la corrida y el que continúa viviendo, lo cual sólo nos servirá para pensar en la presencia de la muerte, el peso mortal que arrastra siempre como algo propio el sobreviviente.

En cuanto a conocer la calidad de la relación, la profundidad del desgarrar que vive Gilgameš, para eso se abre un largo tránsito colmado de dolor, renuncia y preguntas. Esos trayectos adensan el sentido de la corrida de la que partieron, dejando a un lado la vanidad del brillo muscular y el triunfo atlético que presidía las primeras hazañas, e investigando hasta sus límites la realidad del mundo humano, cuyas fronteras traspasadas tocan lo sobrehumano y lo infrahumano, lo divino inmortal y el submundo de los muertos.

La angustia garantiza la seriedad del discurso, tal como afirma Gilgameš tras la narración por Enkidu de un sueño funesto:

*«El sueño era importante,  
por eso es tanta la angustia.»(205)*

La expresión del duelo practicado por Gilgameš tras la muerte de Enkidu declara las mismas cosas. Los acentos masculinos, viriles, se anudan entonces con otros netamente femeninos y con detalles de una gran sensibilidad en la experiencia de la pérdida.

*«¡Que te lloren los mozos  
de Uruk, el Corral,  
que vieron nuestra lucha  
al matar el Toro del Cielo!»(221)*

*«¡Voy a llorar  
por Enkidu, mi amigo;  
como una plañidera  
gemiré de amargura!*

*¡Segur de mi flanco,  
confianza de mi brazo;  
espada de mi cinto,*

escudo de mi rostro;  
 mi vestido de fiesta,  
 cinto de mi virilidad-  
 un mal aire se alzó contra mí  
 y me los robó!»  
 (...)

Ahora ¿qué es este sopor  
 que se ha apoderado de ti?  
 ¡Estás como ofuscado  
 y ya no me escuchas a mí!  
 (...)

*Le cubrió al amigo*  
*—como a una novia— el rostro;*  
*como un águila*  
*revoloteaba sobre él.*  
*Como una leona*  
*a la que han retirado sus crías.»(222)*

La muerte de Enkidu activa un movimiento, errático en primer lugar, después orientado en la dirección de las preguntas existenciales, que difiere de aquellos movimientos emprendidos para buscar la gloria, precisamente porque ahora no lo mueve un deseo placentero sino la angustia. Y el trayecto deriva desde el cadáver amado al asunto de la muerte propia.

«Gilgameš, por Enkidu, su amigo,  
 llora con amargura  
 y anda vagando por el monte:

—¿Voy a morir también yo?  
 ¿No me va a pasar lo mismo que a Enkidu?  
 La angustia se ha metido en mis entrañas.  
 A la muerte temí,  
 y ahora ando vagando por el monte.»(235)

Vagar equivale a relatar, escribir, añadiremos aún torear, y se nos dice que el motor de estas actividades es la muerte. Por ella, el poema de la epopeya o la fiesta taurina cobran sentido, pero sobre todo encuentran valor porque la fiesta solar continúa, más allá del dato de la muerte, según escuchamos de labios del infeliz Gilgameš:

*«¿será acaso en el Submundo*  
*exiguo el descanso?*  
*¡Ya dormiré luego año tras año!*  
*Sigan ahora viendo mis ojos el sol,*  
*y sácieme yo de luz!» (237)*

La nueva vida de Gilgameš, junto al poema que la construye, están marcados por la fuerza del sol y por elementos asociados; entre otros, los hombres escorpión, de cuerpo tan brillante como el traje de luces de los toreros, o los árboles de los dioses, cargados de frutos relucientes, de cornalina o lapislázuli. Pero este sol y los brillos que lo anuncian son ya distintos. Sol de realidad, sin fantasía, que viene tras experimentar la pérdida total de aquello que más se amaba, por ser un cuerpo semejante al de uno.

«Al llegar al monte Māšu [uno de los Montes Gemelos]  
que día tras día hace la guardia  
a la salida de Šamaš [dios Sol],  
(...)  
hombres-escorpión vigilaban su entrada:  
espantosa era su aura,  
y, su mirada, muerte;  
terrible su resplandor,  
que recubre las cumbres.»(237)

Gilgameš, el torero solar, se ve arrastrado por su inquietud a recorrer el mismo camino nocturno del sol, un pasadizo de oscuridad completa que separa el espacio de los humanos del que ocupan los dioses, lugar este último donde los signos solares esplenderán de nuevo:

«Hacia los árboles de los dioses  
—mientras los contempla— avanza:  
la cornalina daba ya sus frutos,  
le cuelgan las uvas  
de aspecto hermoso;  
el lapislázuli extiende su follaje,  
cargado de frutos,  
de estampa fascinante.»(241)

**D**e este modo podemos entender mejor el traje de luces. Vestir de luces no indica simplemente una entrada en la corriente de reflejos del sol, para una exaltación vital alucinada; más bien pone de relieve la alternancia y contraste entre luz y oscuridad, dolor y gozo, vida y muerte, día y noche. Otro pequeño detalle nos interesa. Una vez llegado al jardín de los dioses, como se describe en la cita anterior, Gilgameš se topa con Šiduri, tabernera divina que lo reconoce enseguida como torero:

«La tabernera lo observa a lo lejos;  
consulta su corazón  
y musita unas palabras;  
(...)  
—*Seguro que es un matador de búfalos*»(247)

Da la impresión de que la aventura taurina haya quedado impresa en el cuerpo de Gilgameš, dejándole un carácter visible, a la manera de un sacramento. En los versos que preceden a los citados se da la clave del reconocimiento:

«Tiene carne de dioses en su cuerpo,  
pero hay penas en su entraña».

Ser torero, según esto, forma un relieve particular del cuerpo hacia dentro. Una desazón que no cesa en su intento de constatar la precisa realidad del límite; por eso, Gilgameš insiste en su duelo.

«*¡Seis días y siete noches  
lloré por él;  
no dejé que lo enterrasen*

*hasta que un gusano  
no le cayó de la nariz.*

*Me asusté,  
le cogí miedo a la muerte  
y ando errante por el monte.  
(...)  
¿Cómo voy a callarme,  
cómo a quedarme en silencio?  
¡Mi amigo, a quien yo tanto quería,  
se me ha vuelto barro;  
Enkidu, mi amigo, a quien tanto quería,  
se me ha vuelto barro!*

*Y yo, ¿no seré como él mismo?  
¿No tendré que tumbarme  
para no levantarme por nunca jamás?»(250)*

La principal función de la epopeya consistiría en despojar al héroe de excusas, argumentos o querencias que distorsionen la conciencia de la realidad cruda. El término más alejado de lo humano que visita Gilgameš le proporciona un diálogo con el único hombre inmortal, sobreviviente del diluvio. Pero ese ser no le ofrece un escape, que era tal vez lo deseado, y simplemente lo reafirma sobre la suerte finita del hombre:

*«Uta-napišti le dijo a él  
—a Gilgameš—:  
—¿Por qué, Gilgameš,  
insistes siempre en tus penas?  
¿Tú, que estás hecho de carne  
de dioses y de hombres;  
(...)  
Nadie ve nunca a la muerte;  
nadie ve nunca  
el rostro de la muerte;  
nadie oye nunca  
la voz de la muerte  
(...)  
El deportado y el muerto -  
¡cómo se parecen uno y otro!  
No pueden trazar la figura de la muerte.»(261-262)*

O sea, el saber aportado por la epopeya carece de contenido. La pregunta angustiada de Gilgameš vuelve sobre sí misma, añadiendo a la angustia la sinrazón del estar angustiado y la conciencia de la inutilidad de preguntar, pues de la muerte nada podemos conocer. No obstante, la testaruda pasión de Gilgameš logrará lo que parecía imposible, que el fantasma de Enkidu regrese del submundo para reunirse, aunque fuera precariamente, de nuevo con él.

*«El valiente doncel Šamaš, hijo de Ningal,  
abrió una rendija en el Submundo:  
al fantasma de Enkidu, como un sopro,  
lo subió del Submundo.*

Se abrazaron y se besaron el uno al otro;  
se pusieron a dialogar haciéndose preguntas;  
(...)  
*¡Si te cuento de los usos del Submundo que he visto  
te vas a sentar llorando!*

—*¡Pues me sentaré y lloraré!*

—*Amigo mío, el falo que acariciabas  
y se te alegraba el corazón,  
como un vestido viejo  
se lo comen las larvas;  
las nalgas que acariciabas  
y se te alegraba el corazón,  
como una grieta del suelo  
están llenas de tierra.»(300-301)*

La imagen, adoptando esta forma temible del fantasma, continúa pulsando los lugares del deseo; acepta plenamente la pudrición pero se mantiene fija en el recuerdo de aquello que fuera objeto privilegiado de la relación carnal, de la constitución del cuerpo del amante sobre las partes del cuerpo amado. Deseo y amor que, al menos por esta vez, no mueren.

#### **EL CUERNO – AL PENE**

La puesta en paralelo de la relación Breton-Giacometti y Gilgameš-Enkidu está guiada por la homosexualidad de ambas. Modalidad invisible en la primera pareja, explícita en la segunda. Pero lo ejemplar que desde la epopeya de Gilgameš se proyecta en la fiesta de los toros contemporánea incide, desde la invisibilidad o el silencio, en ese aspecto sexual del torero que conjuga homosexualidad ritual y profundidad existencial, pregunta sexual por el igual y pregunta por la muerte. Y una vez propuestos para su lectura unos fragmentos del texto de la epopeya, además de su evidencia y belleza, la posible interpretación de la fiesta que desde ahí nos llega debe pasar por la compleja lectura que propone el texto bretoniano, el cual, como modelo a seguir, abre paréntesis en cualquier traslación simple, entabla derivas y meandros para apresar el sentido, tanto de la fiesta como de la actividad discursiva que busca antecedentes o luces por un lado u otro. La complejidad de los caminos del deseo, la de los caminos del texto, su facilidad para enmarañarse y confundirnos, nos asaltan desde el momento en que comenzamos a buscar señales en la lectura, en la visión también. El delicado encaje de las proposiciones de Breton ha de cruzarse con las letras del poema babilonio y los giros de la muleta del torero, para incitarnos y persuadirnos en el atrevido arte de la interpretación. La superficie textual, el erotismo del cuerpo de Gilgameš, el roce homoerótico de su pelea a dos con el toro, la claridad solar

**El torero contemporáneo es ya definitivamente  
viudo, ha perdido a su igual y por ello torea en  
soledad, sin olvidar jamás la tensión melancólica  
que aquella pérdida le aporta; de ahí su misteriosa  
homosexualidad y su gravedad permanente.**

donde la presencia del cuerpo amado es también conocimiento de la muerte, todo ello queda dicho en una interminable cadencia de pases que genera imágenes como esta: el torero contemporáneo es ya definitivamente viudo, ha perdido a su igual y por ello torea en soledad, sin olvidar jamás la tensión melancólica que aquella pérdida le aporta; de ahí su misteriosa homosexualidad y su gravedad permanente, de ahí también la compasión que transmite en los momentos de mayor emoción, como si emanaran de él conjugados la atracción por un cuerpo masculino siempre ausente y el duelo por la pérdida que supone la no presentación de ese cuerpo. El torero excita celos por su pertenencia a un amante desaparecido.

Desde una «Casa del Ensueño» a una «frase de despertar», el juego de esta charla ha pasado por la alusión mutua entre dos lecturas que traman algo sobre la relación erótica entre hombres, la pulsación de la muerte y el discurso. Trama difícil de aprehender si no fijamos aquello que se dice de más al ir diciendo, en los excesos de la significación y fuera, por tanto, de lo más aparente del discurso. Pero este juego, lo que constituya su razón original como también lo que logre obtener en su proceso, está sujeto a las mismas trabas de ocultación y visibilidad que todo texto contiene como desafío: un desafío que Breton enfila hacia el campo hermenéutico y la epopeya extiende en decurso narrativo. Se podría objetar que este nudo resulta excesivamente subjetivo para merecer la pena ser contado; pero es que nos habla de lo exagerado de toda lectura, de toda escritura, de todo acto atravesado de subjetividad, como amar, hablar o torear. ●



**MONTSE R. GARZO** / Artista y psicoanalista o psicoanalista y artista

Sus paisajes y retratos sorprenden por la hondura de su mirada. Sus conocimientos psicoanalíticos le han valido para iniciar una profunda reflexión sobre algunos aspectos de la creación y las artes plásticas. Cuenta con seis exposiciones individuales y más de una veintena de colectivas. En la actualidad dirige y desarrolla con Macba (Museu D'art Contemporani de Barcelona) y Forum Salud Mental un proyecto de investigación psicoanalítica sobre procesos de creación, dirigido a personas afectadas de patologías mentales severas.

# Silencios

## Biografía de un encuentro

**D**os palabras: espontánea y tiempo. La primera me da a pensar; de la segunda hablaré para explicar la lógica de un texto que se introduce con una conclusión y que no presenta hipótesis alguna.

Conclusión: Pareja no es la que está en el albero. A pesar de la obviedad, lo digo. He tenido que escribir este texto para percibir la evidencia; al darme cuenta pensé la primera palabra; sí, cierto riesgo el de colocarse en el lugar de la contingencia. Hablo de riesgo, hablo de deseo.

Declarar la diferencia, descubrirla, es lo más particular de una representación, y no es un acto ajeno a la demanda de reconocimiento: declarar lo descubierto incluye al otro, al otro del amor. Esta significación es la que vamos a ir trabajando en esta convocatoria sobre toros y erotismo. Pensamos el erotismo como aquello que despega al hombre de lo mortífero, lo pensamos como eso que sostiene el empuje a seguir viviendo. Deseo. ¿De qué deseo se sirve la fiesta? ¿Cómo se trata? Ahí se presentan tres, público, toro y torero. ¿Qué presenta el torero ante ese otro que lo envuelve con su mirada? Presenta quizá el anuncio de una muerte, la del que estando enfrente, en posición simétrica, representa algo diferente. Presenta ante la mirada absoluta la muerte de otro o la propia muerte.

Mirada y reconocimiento; trataré de ir situando esto desde la experiencia de construir un texto que se pone en escucha ante su mirada, mirada exterior al ojo que aquí funciona como entredós que responde a la fantasía de un modelo dialéctico. El texto, la producción, obra un lugar tercero. Ese lugar tercero es el que en la práctica taurina tiene una compleja dimensión; hay tres en juego, sí, pero a condición de que uno muera. ¿De qué da cuenta esa muerte? ¿Qué modelo está en juego? La pareja, ya lo dije, no es la que está en el ruedo.

## EL CIRCULAR DE UN TEXTO

En primer lugar el miedo, miedo que me provoca no saber, miedo a ir al encuentro de lo que ignoro. Acepto la invitación y voy pensando. ¿Cómo me atrevo? ¿Cómo sin ser insolente? El cómo informa del deseo de cada cual, del tratamiento particular de lo informe, de un tratar el imposible de un sin cuerpo, ese indecible, sin nombre, intratable que no alcanza al no ser, y si lo alcanza es como resto de otra cosa... Esto es en la primera cuestión, y para decir algo de esto he de ir hablando de la relación de lo contingente con el deseo.

Riesgo de saber. Las preguntas se expanden. Ante el miedo intento delimitar algo, manejar una extensión, imponer un límite a la metonimia que apunta a otros deseables. Voy a cortar por lo que afecta a la manera de ir hacia delante, «*Tengan en cuenta que en los toros, cuando no se va para adelante, se va para atrás, y esto el único que puede hacerlo es el que abre la puerta del toril*»<sup>1</sup>. En este encuentro, el que puede retroceder lo hizo; yo ya estoy fuera del chiquero, dispuesta a hablar. Para hablar no es buen lugar el del toro; del toro se espera que esté fuera del lenguaje, que esté entre lo humano pero no “picao”. Así que para hacer posible mi espacio he de trasponer las letras; desde el toro no tengo sitio, pero desde el Otro sí, ahí me puedo decir; de hecho es el Otro el que me da lugar para ir diciendo. Me viene a la memoria que el otrosí, en derecho, representa el lugar de las pretensiones que suceden a la principal. Parece que me coloco en una posición segunda, en un segundo lugar; «segundo lugar» implica un orden, una regulación de lo que acontece, una sucesión.

El segundo lugar. Una imagen que diga algo del sentido político de la fiesta podría ser una escena en la que figuran los tres elementos esenciales a la ac-

### Notas

La relación de notas permite seguir la lectura que ha guiado mis palabras, la de la conferencia que Domingo Ortega dio en el Ateneo de Madrid en 1950, *El arte del toreo*.

1. Ortega, D. *El arte del toreo*, Quites, Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1985, pág. 30.

**Buscando la mirada vi que en la plaza no hay punto ciego para la escena, que el entredós siempre es visible, que en la plaza mi propio lugar era el único punto que estaba fuera de mi campo visual.**

ción: público, toro y torero; tres en escena para organizar la representación política que nos permite hablar de la fiesta como espacio público, como lugar que construye la metáfora, que localiza el despliegue pasional que se dirige a la muerte. ¿Muerte de quién? la muerte siempre es del otro; el uno muere y otro arriesga en una entrega que hace de la muerte un festejo. Y el

que entrega, da de lo recibido y lo hace por amor. Y ese que entrega usa su cifra para hacerse entender ¡qué paradoja!; ese uso cifrado no es del conjunto de las palabras, ni del de la técnica, es una escritura que bordea algo de lo imprevisible, ese acercamiento a lo indecible es el arte del toreo. Una manera de hacer: «no es lo mismo dar pases que torear»<sup>2</sup>.

Vuelvo a mi pregunta, a la que inquiere cómo hacer con el «miedo». Sucede un silencio, el silencio del que puede retroceder, imagen de la ausencia «... Hacerle ver que se le tiene miedo, es decir, huirle para que se vaya confiando... el torero debe saber esto, y debe saber que también se torea huyendo»<sup>3</sup>. Hago ver que le tengo miedo, a la ausencia. Lo hago ver. Cómo lo hago es lo que ya les estoy contando.

No soy aficionada; mi interés tampoco es intelectual en el sentido de buscar los productos culturales que resultan de la interpretación de la fiesta. Los he ido leyendo, sí, pero para esta ocasión no me intereso en esa ganancia, no sé qué hacer con ella. Busco otro provecho. En este trabajo le pido orientación a alguien que ama la fiesta, que me ayude a encontrar la palabra de un torero, palabra que transmita de eso, de toreo, no de una experiencia del entendimiento; quiero palabra fresca, de primera intención, dichos que me permitan construir algo con estructura de diálogo, algo que me permita escucharme en la experiencia. Se habla de arte ¿no? Pido algo que me sirva para manejar una ficción. Lo encontré. Y ahí va. Coincido, entre otros textos, con *El arte del toreo* una conferencia que Domingo Ortega dio en 1950, con anexo de otro Ortega, Ortega y Gasset, y que por la ley de la libre asociación me evoca un tercer Ortega que a su vez... Corto y cuento lo que me lee, antes de que me entretenga en deslizamientos verbales con el significante Ortega que transporta quien sabe qué. El caso es que tomo una conferencia, palabra de torero, para empezar a hablar. El torero me da la palabra.

**E**l primer encuentro fue hace doce años: una corrida de beneficencia en la que toreaba Ortega Cano; «no sé si toreaba o daba pases», ni siquiera sabía que esa diferencia era esencial al toreo. No presumo ahora de saberlo; sí puedo decir que diferenciarlo me da a pensar, y lo que pienso es que alguien me habla de esa diferencia que afecta a la naturaleza de la fiesta. Sobre el dar pases y el torear Domingo Ortega cuenta:

«una señorita, ya saben ustedes que las mujeres son muy valientes, quiso torear con la muleta a condición de que yo estuviese a su lado; cuando pasó la becerra un par de veces, le dije al oído: me voy. Le entró un pequeño temblor, y se quedó como hipnotizada, dando pases hasta que la quitamos de allí. El susto y la emoción le produjeron tal estado de nervios que casi no podía andar. Esta mujer también había dado pases, pero no había toreado»<sup>4</sup>.

2. Op. cit., pág. 18.

3. Op. cit., pág. 35.

4. Op. cit., pág. 18.

Aparece de nuevo el que puede retroceder. Ella pide, él responde, y en el trayecto, él la deja, se encamina a otra cosa y la deja, sola. La señorita no toreó, hizo lo que pudo con la ausencia del que respondió a su llamada; pero él aho-

ra busca otra cosa, y ella, en su desconcierto se paraliza, ni avanza ni retrocede, se ancla en un sinsentido y no puede caminar. *Fort-Da*.

**V**uelta al recuerdo; ya dije que en la plaza estaba un Ortega; estaba también El Tato, que aún no había tomado la alternativa: o esto o aquello; poco después sé que dijo «aquello». Otro silencio. En aquella ocasión fui a ver qué pasaba, con una libretita y un par de lapiceros, uno rojo y otro negro. A mi alrededor, aficionados; alguno miraba mis apuntes, ligeros y generosos describiendo al diestro, dudosos y quebrados en el propósito de representar al toro; recuerdo que no apartaba el ojo del toro intentando imaginar qué era aquello; la mirada quieta, invadida por la imagen del animal... no podía separarme del encuentro... encuentro sin otro, sin posible separación. Cito de nuevo a Ortega:

«...Quizá lo bueno, lo ideal, sería ver las suertes de la fiesta en un aspecto exclusivamente visual... pero esto no es suficiente, porque tenemos delante de nosotros a un animal al que hay que someter y reducir, y por lo tanto es necesario ir a una fórmula no sólo de estética personal del artista, sino también de estética con relación a la eficacia sobre el animal... el toreo tiene un fin determinado, y una estética visual en su caso que si no lleva consigo la eficacia que produce el bien hacer con arte, será negativa, aún cuando cuente con el aplauso de los espectadores»<sup>5</sup>.

Ortega habla de lo visual y, sin decirlo, habla de la mirada; en palabras de Sartre en *El ser y la nada*:

«Yo diría de buena gana aquí: no podemos percibir el mundo y descubrir al mismo tiempo una mirada fija sobre nosotros, o lo uno o lo otro. Es que percibir es mirar, y descubrir una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo (a menos que esa mirada no esté dirigida hacia nosotros), es tener conciencia de ser mirado. La mirada que manifiestan los ojos, de cualquier naturaleza que sean, es pura remisión a mí mismo. Lo que percibo inmediatamente cuando oigo crujir las ramas alrededor de mí, no es que haya alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo que puede ser herido, que ocupo un lugar y no puedo en ningún caso evadirme del espacio, en el que estoy sin defensa; en resumen, que soy visto. Así, la mirada es un intermedio que conduce de mí a mí mismo. ¿De qué naturaleza es ese intermediario? ¿Qué significa para mí: ser visto?»

Y continúo citando, esta vez a Jacques Lacan que en el Seminario XI, en *La pulsión parcial y su circuito*, remite al análisis de Sartre:

«El objeto aquí es mirada –mirada que es el sujeto, que lo alcanza, que acierta en el tiro al blanco. Basta con que recuerden lo que dije del análisis de Sartre. Este análisis hace surgir la instancia de la mirada pero no a nivel del otro cuya mirada sorprende al sujeto en el momento en que está viendo por el hueco de la cerradura. Lo que ocurre es que el otro sorprende al sujeto, todo él, como mirada escondida ... La mirada es ese objeto perdido y, de pronto, reencontrado, en la perturbación de la vergüenza, gracias a la introducción del otro.»

Decía que Domingo Ortega habla de la mirada, ese objeto que llama eficacia y que anuda el bien hacer con el arte, bien hacer que no está en serie con el

5. Op. cit., pág. 11.

En el ruedo, eso que no tiene representación posible parece que circula, se traza como ausencia presente, como posible huella de lo imposible, y como en la tragedia clásica, lo inexorable se abre paso.

saber hacer con la técnica, ni con el reconocimiento... habla de algo que está estructurando una verdadera secuencia, imagen pura de la pura diferencia, nudo ético que habla de esa particular relación con el lenguaje que el artista pone en juego para tramitar una posible relación con el otro. *Invertir toro es roto* (escuché este poema de Javier Codesal en un homenaje a Manolete que hace unos años se hizo en la Filmoteca de Córdoba).

Así, intenté acercarme al toreo desde eso que Domingo Ortega llama lo exclusivamente visual, y me encontré con lo visual, pero sin mirada. Buscando la mirada vi que en la plaza no hay punto ciego para la escena, que el entredós siempre es visible, que en la plaza mi propio lugar era el único punto que estaba fuera de mi campo visual. Fuera de campo; no me vi mirando. Sólo soy mirada si eso de afuera me mira; eso me mira, eso soy.

Alguien que se aficionó a lo que yo estaba haciendo, viéndome torpe e incómoda quiso ayudarme con la imagen del animal; le cedí los materiales, dibujó al bicho y, satisfecho, me devolvió el cuaderno; miré lo trazado y le di las gracias por aquella imagen del toro. Imagen de un toro, sí; pero el dibujo no asomaba en aquella representación. Continué con las rayas torponas, discontinuas, viendo aquello que ausente de mi mirada no era más que la pura percepción de la anatomía de un animal. *Tercer silencio*.

**F**ue en el mes de Octubre; no eran las cinco y ya me aturdí el sonido de la afición. El murmullo circulaba revuelto, sin sentido... Más tarde lo mismo, cuando ya había ocurrido el toreo, algo sonaba abrupto. No podía escuchar el despliegue. Destemplada, oía ruido; algo sonaba y yo, en mi desconcierto, intentaba significar la escucha de lo inesperado; esperaba que algo de la proporción se pusiera en acto. Fui entendiendo que una especie de diálogo se ponía en juego; el público era el otro que reconocía lo que pasaba en el ruedo. *Cuarto silencio*.

Años más tarde, el que puede retroceder me abrió paso... dando lugar a la imagen de aquel primer encuentro con lo taurino, y aquel encuentro para el que no hubo representación, tomó cuerpo. Digo tomó cuerpo. En este momento de la reflexión, releo la respuesta de Domingo Ortega a mi propio texto:

«Tengan en cuenta que en los toros, cuando no se va para adelante, se va para atrás, y esto el único que puede hacerlo es el que abre la puerta del toril... no es lo mismo dar pases que torear... Hacerle ver que se le tiene miedo, es decir, huirle para que se vaya confiando... el torero debe saber esto, y debe saber que también se torea huyendo... Una señorita, ya saben ustedes que las mujeres son muy valientes, quiso torear con la muleta a condición de que yo estuviese a su lado; cuando pasó la becerra un par de veces, le dije al oído: me voy. Le entró un pequeño temblor, y se quedó como hipnotizada, dando pases hasta que la quitamos de allí. El susto y la emoción le produjeron tal estado de nervios que casi no podía andar. Esta mujer también había dado pases, pero no había toreado... Quizá lo bueno, lo ideal, sería ver las suertes de la fiesta en un aspecto exclusivamente visual... pero esto no es suficiente, porque tenemos delante de nosotros a un animal al que hay que someter y reducir, y por lo tanto es necesario ir a una fórmula no solo de estética personal del artista, sino también de es-

tética con relación a la eficacia sobre el animal... el toreo tiene un fin determinado, y una estética visual en su caso que si no lleva consigo la eficacia que produce el bien hacer con arte, será negativa, aún cuando cuente con el aplauso de los espectadores.»<sup>6</sup>

Ausencia y mirada, claves del amor.

Al final de esta lectura surge la pregunta sobre el arte; Domingo Ortega, en 1950 proclama la falta de un libro del arte del toreo; se han escrito muchos libros de toros, dice, pero a su entender es difícilísimo que aparezca esa obra porque requiere capacidades que rozan lo imposible; la posibilidad se la atribuye a otro Ortega, pero «*desgraciadamente no tendrá tiempo de hacerlo, por sus muchas ocupaciones mentales; el otro posible, dice, sería un matador de toros... pero si está preparado para el arte de las letras sería casi imposible que hubiese tenido tiempo para calar en lo profundo del arte de los toros*»<sup>7</sup>. Lo que el torero está diciendo es que algo de lo imposible está en juego; hay algo ahí que no se escribe, algo para lo que no hay inscripción se muestra en el ruedo. De esa escritura imposible vamos a hablar más adelante. *Quinto silencio*.

## MIEDO

La muerte, para ser, necesita un cuerpo. En el ruedo, eso que no tiene representación posible parece que circula, se traza como ausencia presente, como posible huella de lo imposible, y como en la tragedia clásica, lo inexorable se abre paso. Aquí la acción no es una representación en escena, lo que hay es una presencia que encarna la muerte, hay la muerte incorporada ¿imagen de lo indecible en acto?; para eso no hay imagen ni palabra, hay sin nombre y acontece. Eso que ocurre se muestra en un par disimétrico que se conjuga como una relación posible entre lo que no hace común; toro y hombre no son comunes, son la diferencia, y para que el encuentro sea posible algo previo ha de crear su condición de posibilidad. Eso previo es lo que regula el encuentro; previo de la ley que tercia en ese encuentro con la diferencia. Del arte de este encuentro dice Domingo Ortega:

«el arte del toreo radica en el peligro que el toro tenga... la grandiosidad del toreo reside en que el torero perciba la impresión de que aquello no es broma, que con rozarle le hiere; entonces es cuando el torero vive...»<sup>8</sup>.

Vive cuando imagina que siente la muerte. Encuentro con el otro sí, pero a condición de su muerte. Deseo su muerte porque tanto lo deseo. Y de eso que tercia en este encuentro con la muerte dice el torero:

«vino a verme un crítico de toros, buen aficionado y amigo, y me dijo: tengo que hablar contigo a solas. Esta tarde toreas en Madrid, y ya sabes cómo está el toreo moderno; no les echas a los toros el capote y la muleta delante; ponte al perfil, dale medio pase, y verás que fácil te es el éxito. Yo le contesté: Creo que están equivocados todos los que tal piensan. Las normas clásicas son eternas; la fiesta en sí es más fuerte que todos los toreros juntos; el que se salga de ellas estará a merced de los toros, y estando a merced de ellos, a la larga se apoderan de él. Me contestó: querido, eso lo sabemos cuatro. Le contesté: a mí me basta con saberlo yo...»<sup>9</sup>.

Ortega aquí no habla de la fiesta, dice lo que sabe de la ética de su encuentro, esa ética que tiene que ver con su ser de torero.

6. *Collage* de fragmentos extraídos de *El arte del toreo*; las páginas, por orden de selección son: 18, 35, 18 y 11.

7. Op. cit., pág. 10 y 11.

8. Op. cit., pág. 26.

9. Op. cit., pág. 24 y 25.

## ALTERNATIVA

Tomar la alternativa implica decidir otra cosa; lo que está en juego en esa decisión es el establecimiento de una relación original con lo otro, con eso que hasta ahora era imagen del Uno, de la indiferencia. Todo uno. Vamos a intentar pensar que es eso otro que aparece de manera decidida. Elijo, digo esto no, y esta negación es el fundamento para construir lo otro. Ahora que hay otro ¿cabe la relación? ¿qué relación es posible? ¿qué regula ese trato? Ese uso puede estar regulado por la ley de lo mismo, del encuentro con lo otro idéntico; esto quiere decir que el sentido de la opción se dirige hacia el doble, a esa imagen repetida que es fantasía de la continuidad, de la ausencia de ruptura, de lo eterno, de la fusión en Uno. Así, estaríamos en la situación previa a la alternativa, en el lugar de la indiferencia. La otra opción es la que remite a otra forma de relación, una relación que evidencia otra forma, imagen de la ruptura, de lo convergente que no dialoga. Cito a M. Blanchot, palabras de *L'entretien infini*:

«... el diálogo está fundado sobre la reciprocidad de las palabras y la igualdad de los hablantes; sólo dos Yo pueden establecer una relación dialógica; cada uno reconoce al segundo el mismo poder de hablar que a sí mismo, cada uno se dice igual al otro y no ve en el otro nada de otro sino otro 'Yo'. Es el paraíso del idealismo conveniente. Pero, por otro lado, sabemos que no hay casi ninguna suerte de igualdad en nuestras sociedades... Basta, en un régimen cualquiera, haber oído el «diálogo» entre un hombre prejuizado inocente y el magistrado que lo interroga para saber lo que significa esta igualdad de palabra a partir de una desigualdad de cultura, de condición, de poder, de bienestar. Ahora bien, en todo momento cada uno es juez o se encuentra ante un juez; toda palabra es mandato, terror, seducción, resentimiento, lisonja, tentativa; toda palabra es violencia –y pretender ignorarlo pretendiendo dialogar, es añadir la hipocresía liberal al optimismo dialéctico según el cual la guerra no es más que una forma de diálogo.»

## RECONOCIMIENTO

Conversan dos seres; uno sabe de su elección, quizá, y el otro lo ignora todo, un todo de ignorancia, sin pasión, imagen de la indiferencia. Otro y toro, curioso anagrama. Se trata del encuentro entre un hombre y un otro; lo asimétrico en juego. Aquí no rige la ley del doble. Toda relación exige cierto vínculo sentido como significado, afecto o emoción, o como lugar al que se dirige el encuentro. Aquí hay coincidencia, sí, está decidido el lugar al que se dirige el encuentro, pero no hay vínculo sentido, no hay relación. Esta coincidencia sin vínculo sentido habla de la relación como imposible, imposible que el otro doble mi estampa, imposible que sea lo que me falta: eso que no soy es por eso, porque me falta. Y porque no soy el destino de eso es la muerte. Muerta la disidencia, el matador sale al encuentro del semejante, sale del cuadro: ahí soy, y para bien o para mal es a mí a quien reconoce como el lugar de la mirada.

## MIRADA

Una cita, de nuevo Jacques Lacan, también del seminario XI, explica con precisión el efecto pacificador de las construcciones del arte:

«...la función del cuadro –con respecto a aquél a quien el pintor, literalmente, da a ver su cuadro– mantiene una relación con la mirada. Esta relación no consiste, como podría parecer en una primera apre-

ciación, en ser trampa para la mirada. Podríamos creer que, como el actor, el pintor tiende a presumir y desea ser mirado. Yo no lo creo. Creo que hay una relación con la mirada del aficionado, pero es mucho más completa. El pintor, al que debe estar ante su cuadro, le da algo que, al menos, en toda una parte de la pintura podría resumirse así: ¿Quieres mirar? Pues bien, ¡ve eso! Entrega algo como alimento al ojo, pero invita a aquel a quien se presenta el cuadro a deponer ahí su mirada, al igual que se deponen las armas. Ese es el efecto pacificador, apolíneo, de la mirada. Se da algo no tanto a la mirada como al ojo, algo que implica abandono, depósito, de la mirada.»

## ESCRITURA IMPOSIBLE

Aspectos de lo imposible. *El hombre es lo indestructible que puede ser destruido*, suena a imposible esta afirmación del ser del hombre, ese lugar en el que el hombre se afirma, la destrucción de lo indestructible como afirmación. Dos lugares: el hombre y la destrucción. ¿Qué (no) puede ocurrir entre dos? ¿Que uno complete al otro, que le sea lo que falta, eso que de tenerlo alguien haría entre los dos uno entero? ¿Eso que siempre lo colme? Eso. Algo de eso ocurre en el arte, en el de los toros o en cualquier otra manera, algo dirigido a deconstruir regularmente la diferencia. Del texto de Domingo Ortega, yo, profana en lo taurino, he obtenido saber de algo que muchas veces, desde otros lugares de la producción artística, me es costoso entrever. Les digo lo que me cuesta: me resulta desconcertante el lío estético que empapa la actualidad de lo artístico, y me atrevo a decir que toca todos los palos; más me cuesta aún el desconcierto ético que empapa los mercados y los foros de pensamiento; parece que el arte, en sí sin discurso, es respuesta al discurso dominante en su extrema manifestación del capitalismo. He recogido palabras de Domingo Ortega en las que el torero, sin saber, en el sentido del saber expuesto, sabe decir de la esencia de lo artístico. Domingo Ortega habla de lo imposible de escribir, de algo que para ser dicho ha de pasar por el deseo y por la simbolización de eso que lo causa, y no hay palabra de erudito que lo pueda decir, ni siquiera el que es tocayo de nombre; por eso hace el torero. Y no cualquiera lo es; lo es el que en su dimensión estética incluye al otro y con él conversa. No habla del buen dialogante, sino de lo que regula la conversación, porque como dice Blanchot en *L'entretenue infini*, citado también cuando hablé de la alternativa:

«...el diálogo está fundado sobre la reciprocidad de las palabras y la igualdad de los hablantes; sólo dos 'Yo' pueden establecer una relación dialogal; cada uno reconoce al segundo el mismo poder de hablar que a sí mismo, cada uno se dice igual al otro y no ve en el otro nada de otro sino otro 'Yo'. Es el paraíso del idealismo conveniente. Pero, por otro lado, sabemos que no hay casi ninguna suerte de igualdad en nuestras sociedades.»

La fiesta en escena, circular y concéntrica, en espacio público cerrado, opuesta a lo lineal de otras manifestaciones taurinas (encierros y capeas). Este cambio de lugares afecta especialmente a la asunción de la representación por parte de un actor, de alguien que actúa la trasgresión de manera ordenada, orden que permite contemplar desde todos los lugares que la muerte está entre dos, que fuera de ahí está la imagen de la mirada absoluta, sin objeto que la detenga. El público se hace eco de ese absoluto envolvente, pero como conjunto de unos. Sabemos que ahí donde está alguien, en su particularidad, está el punto ciego de la mirada absoluta, está el agujero. ●



**CARLOS CLEMENTSON** / Profesor de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba

Es el único poeta inalámbrico del planeta Tierra. Entre otros premios de poesía tiene el José Hierro (1995), el Juan de Mena (2002) y el Polo de Medina (1974) por su temprana obra *Canto de afirmación*. Clementson es además traductor de poesía francesa, inglesa, portuguesa, catalana y rusa. Su vinculación familiar con Rafael González Madrid *Machaquito* le ha llevado a ser uno de los tres miembros fundadores de la peña taurina masónica Lupe Sino.

# La atracción del torero o la seducción del héroe

De Ernest Hemingway y el «Niño de la Palma» a Cayetano y Castella

**D**urante una larga sobremesa en el restaurante «Rincón de Pepe», de Murcia con el maestro José Luis Castillo-Puche, y en la que a la memoria de nuestro admirado Hemingway dimos cuenta de más de una botella de *armagnac*, estuvimos hablando, entre otros temas, de la apasionada amistad del escritor con Antonio Ordóñez, así como de su descubrimiento juvenil del «Niño de la Palma» en los Sanfermines de 1925.

Hemingway había llegado por primera vez a España desde París en 1923, en primavera, donde tiene lugar su primer encuentro con Goya y el Museo del Prado y contempla fascinado su primera corrida de toros en la plaza de Madrid, a la que siguieron otras en distintos ruedos de Ronda, de Sevilla y de Málaga. Y ese mismo año, el 6 de julio, vuelve, acompañado de su esposa Hadley, en estado de avanzada gestación, a sumergirse de lleno en los Sanfermines de Pamplona.

En su segundo libro sobre el escritor, *Hemingway. Algunas claves de su vida y de su obra*, nos cuenta Castillo-Puche todo esto: «Ernesto le decía: *Será muy bueno para nuestro niño. Los toros tienen una influencia vigorizante sobre los niños no nacidos todavía*. El torero entonces de moda era Nicanor Villalta, y fue tal el entusiasmo de Ernesto y su esposa que decidieron que su hijo se

llamaría igual que el torero. Efectivamente, cuando «Bumby» nació le impulsieron los nombres de *John Nicanor*.»

Al año siguiente vuelve a los Sanfermines acompañado de otros escritores y amigos norteamericanos, entre ellos John Dos Passos, convertido ya en un apasionado propagandista de la fiesta. Corren delante de los toros, y repite su visita en 1925. Le acompaña un grupo de amigos entre los que se contaba Lady Duff, una «inglesa distinguida, muy hermosa, gran bebedora y un tanto degenerada, que buscaba en París

distracción para su *spleen*. (...) Pero lo que da importancia histórica a los hechos de este año 1925 es que Lady Duff se transformará, con muy pocos retoques, en la protagonista de la novela *Fiesta* con el nombre de Lady Brett», quien cae eróticamente fascinada ante la belleza juvenil del diestro Cayetano Ordóñez, llamado el «Niño de la Palma», protagonista de los últimos capítulos de la obra, con el nombre de Pedro Romero, aquel

Pedro Romero, «torero insigne», que cantara Nicolás Fernández de Moratín como a un héroe helénico, y que inmortalizara otro gran aficionado, Francisco de Goya y Lucientes.

Desde la primera aparición del joven matador, éste ya es entrevistado como un símbolo erótico por todos los circundantes del grupo americano. Aunque quien sucumbe encantada ante la guapeza del mozo sea Lady Brett no debemos olvidar que quien está escribiendo es Ernest Hemingway. Vayamos al capítulo XV de *Fiesta*, donde con el proverbial laconismo hemingwayano nos es presentado el real mozo:

**El torero entonces de moda era Nicanor Villalta, y fue tal el entusiasmo de Ernesto y su esposa que decidieron que su hijo se llamaría igual que el torero.**

«—¿Desean que les sirva de intérprete si quieren preguntarle algo a Pedro Romero?

Le dimos las gracias. ¿Qué podía uno preguntarle al torero? Era un muchacho de diecinueve años, solo, sin más compañía que su mozo de estoques y aquellos tres seguidores, seguramente unos mangantes que trataban de aprovecharse de él. Y la corrida iba a comenzar al cabo de veinte minutos. Le deseamos «*mucha suerte*», le dimos la mano y salimos. Él se quedó de pie, erguido, guapo, serio y solo, pese a aquellos tres aprovechados, cuando cerramos la puerta.

—Es un chico estupendo —dijo Montoya—. ¿No les parece?

—Es un joven muy guapo —comenté.

—Tiene tipo de torero —añadió Montoya—. Tiene estilo.»

Y algo más adelante:

«—Hola —respondió Brett—. ¿Nos habéis guardado sillas? ¡Qué amables!

—Me parece que ese Romero o como quiera que se llame es alguien en el toreo. ¿Me equivoco?

—Es encantador, ¿verdad? —se dijo Brett—. Con esos pantalones verdes.

—Brett no podía quitarle los ojos de encima.»

Y líneas más adelante sigue la entusiasta celebración de las gracias del mozo:

«Brett tomó un trago de su copa de absenta.

—Lo que quiere es ver más de cerca a los toreros —dijo Mike.

—¡Son algo realmente único! —dijo Brett—. Ese muchacho, Romero, no es más que un chiquillo.

—Es un chaval guapísimo —dije—. Hemos estado en su habitación y la verdad es que jamás había visto a un muchacho tan guapo.

—¿Qué edad crees que puede tener?

—Diecinueve o veinte años.

—¡Imagínate!».

El muchacho resulta un cúmulo de perfecciones, de las taurinas y de las físicas. Y el escritor «aficionado» parece recrearse en la suerte:

«Hice que observara cómo Romero incitaba al toro, cómo hacía los quites con el capote para alejarlo de un caballo caído, cómo lo conducía con la muleta y le hacía pasar con suavidad y volverse armónicamente, sin perder nunca el dominio del cornúpeto.(...) Romero jamás hacía un movimiento brusco o extraño, sino que conservaba siempre la pureza del toreo natural. Los otros se retorcían como sacacorchos, levantaban los codos y se apoyaban contra los flancos del toro, pero después de que los cuernos hubieran pasado, para ofrecer a los espectadores una apariencia de peligro. La faena de Romero, sin embargo, causaba verdadera emoción, porque el torero conservaba la absoluta pureza de líneas en sus movimientos y siempre permanecía tranquilo, calmado, y dejaba que los cuernos pasaran muy cerca de él a cada pase. No necesitaba trucos para fingir una proximidad inexistente como hacían los demás. (...) Romero había revivido esa antigua cualidad del toreo que consiste en mantener la pureza de la línea exponiendo al máximo, dominando absolutamente al toro para hacerle creer que el torero es inalcanzable y, poco a poco, irlo preparando para el momento final de la muerte. (...)

—¡Dios mío, y qué guapo es! —exclamó Brett.

—¿Sabes? Creo que se está enamorando de ese torero —dijo Mike.

—No me sorprendería.»

Años después, en su tratado taurino *Muerte en la tarde* (1932), uno de sus mejores libros, las cosas habían cambiando mucho. En sus primeras páginas podemos leer: «Ronda es una de las cunas del toreo moderno. Es el lugar de nacimiento de Pedro Romero, uno de los primeros y más grandes toreros profesionales, y, en nuestros días, del «Niño de la Palma», que empezó de una forma extraordinaria; pero que, después de su primera cogida grave, salió con una cobardía que igualaba sólo a su habilidad para evitar el correr riesgos en la plaza.» Y de todos es bien sabido el desprecio del bravo y bravucón Hemingway por los hombres estrechos de ánimo, o «fríos de cuello», como gustaba llamar «Machaquito» a los toreros apocados.

Cayetano Ordóñez había perdido todos los encantos que atesoraba años atrás en la plaza de Pamplona y que suscitó el entusiasmo del grupo de viajeros norteamericanos.

El segundo retrato que nos ofrece Hemingway del diestro no puede ser más descorazonador y despectivo. El objeto de la antigua adoración se ha convertido en un ser patético y hasta grotesco. El antiguo admirador se siente defraudado y hasta traicionado en sus juveniles fervores apolíneos por aquel adolescente héroe del ruedo:

«Si vais a ver al «Niño de la Palma» es posible que veáis la cobardía en su forma menos atractiva: un trasero gordo, un cráneo calvo por el empleo de cosméticos y un aspecto de precoz senilidad. De todos los toreros jóvenes que se elevaron en los últimos años que siguieron a la primera retirada de Belmonte, fue el «Niño de la Palma» el que despertó las esperanzas más falsas y el que provocó la mayor desilusión. (...) Le vi en la mayor parte de las corridas en que tomó parte y en sus mejores momentos. Al final de temporada recibió una cornada grave y dolorosa en el muslo, cerca de la arteria femoral.

Aquello fue el fin. Al año siguiente (...) sus actuaciones en la plaza fueron una serie de desastres. Apenas podía mirar al toro. Su terror, cuando había que entrar a matar, era penoso de ver, y se pasó toda la temporada asesinando a los toros del modo que menos peligro supusiera para él, corriendo de través en su línea de embestida, metiéndoles la espada en el cuello, hundiéndosela en los pulmones o en cualquier sitio que pudiera encontrar sin necesidad de adelantar su cuerpo entre los cuernos. Fue la temporada más vergonzosa que ningún torero había dado jamás hasta aquel año.»

**Y** pasarán los años. Vendrán luego la guerra civil española y sus campañas, y los años de Cuba y la guerra mundial y los safaris, y los libros y el Nobel, y de paso para un nuevo safari en África su reencuentro de España y con Pamplona, catorce años después. Conoce a la gran figura de la fiesta en los cincuenta, a Antonio Ordóñez, en quien se reencarna, superado, en mejor «Niño de la Palma» de su juventud. Con el joven Ordóñez vuelven sus años jóvenes de plenitud y empuje. El tiempo se ha abolido, o mejor, todo aparece nimbado por un nuevo halo de valor y belleza. Cuando se conocen en Pamplona, Antonio Ordóñez le pregunta:

—Dígame, ¿soy tan bueno como mi padre?

—Eres mejor que tu padre —le contesta Hemingway— y sabes lo bueno que él era...

Como confirma el mejor testigo de todo aquello, José Luis Castillo-Puche, «había nacido una amistad cargada de exaltación y afecto». Descendiendo a mi personal experiencia, fueron aquellos los años de mi particular iniciación taurina. Y mi deslumbramiento por el gran maestro de Ronda una Feria de Mayo en Los Tejares, en la que cortara cuatro orejas y un rabo: la revelación y el descubrimiento del toreo en toda su plenitud y su belleza. Del valor y plasticidad emotiva de aquellos recuerdos imborrables, cuarenta años después, quise dejar la impresión en los versos de mi poema «El nombre», del libro *Región luciente (Versos para una tauromaquia)*:

Hay una majestad que no pregona  
la gloria de su estirpe. No hace falta.  
No hace falta gritar ni alzar el gesto.  
Existe porque sí. Se afirma sola  
en su propio esplendor y su cimiento.  
Y su nombre da nombre a una era toda  
y la centra en su eje diamantino,  
y vivirla es un don de la memoria.

Luego el tiempo la aumenta, la decanta,  
tornasola su egregia compostura  
con los finos matices del recuerdo  
de aquella plenitud tan transitoria  
mas que queda fijada ya por siempre  
en el limpio perfil que cobra –ingrácida–  
la solemne esbeltez de una verónica  
o la tersa pujanza de un redondo.

Huelga entonces hablar ya de la historia,  
de las piedras de Ronda o los ancestros,  
del gran Pedro Romero, o el de la Palma:  
él funda solo toda su grandeza.  
Y queda el nombre exento, indemne, áureo,  
por encima de eventos y polémicas  
con la estricta evidencia de la luz  
en su puro fulgor: Antonio Ordóñez.

**P**ara el joven aficionado que yo era por aquellas calendas su ilusión hubiera sido presenciar una de aquellas corridas goyescas que el maestro de Ronda recuperaba con su toreo clásico y fundante, purísimo y actualizado, cada verano sobre su ruedo maestrante. Muchos años después y pocos antes de morir él, visitaría yo aquella plaza, presididos por su egregia figura y sus austeras palabras, acompañando a un grupo de escritores y profesores españoles y extranjeros, reunidos en la ciudad del Tajo con motivo de unas jornadas de estudio sobre la obra del Nobel americano, promovidas por la Universidad Complutense en sus cursos de verano. Y vendría luego la muerte del diestro en plena madurez y el enterramiento de parte de sus cenizas en la arena, ante el portón de chiqueros de su plaza de Ronda. La otra mitad yacerían, según su voluntad, bajo las del ruedo de Nimes, en Francia. Fruto de todo aquello, de aquellas experiencias, fue el poema titulado

**CORRIDA GOYESCA**  
**(Ronda 1959-Ronda 1999)**

*Va ufano al espantoso desafío:  
¡con cuánto señorío!,  
¡qué además varonil!, ¡qué gentileza!  
Pides la venia, hispano atleta, y sales  
en medio con braveza,  
que llaman ya las trompas y timbales.*  
(Nicolás Fernández de Moratín:  
«Oda a Pedro Romero, torero insigne»)

Sigue siendo la misma la plaza de tus sueños...  
viejas piedras solares, el calor del verano,  
los números de *El Ruedo*, año cincuenta y nueve,  
cuando Ernest Hemingway prometía su asistencia  
con esa tinta sepia que ya toman tus años...

Ante ti, el mar de Águilas como un espejo en llamas,  
y tú ardiendo, lejano, por asistir en Ronda  
a la alta epifanía de la fiesta en la pura  
plenitud del toreo, cual si Pedro Romero  
reviviera al conjuro de los trajes de época.

Será el próximo año...

De esa tarde recuerdas  
el bullir mejicano de Joselito Huerta  
y la honrosa estocada de Rafael Ortega,  
y cual centro fulgente del verano taurino  
la fausta apoteosis del maestro de Ronda,  
como luego en *El Ruedo* leyeras, deslumbrado,  
prometiéndote en sueños tu puntual asistencia  
sin falta a la «goyesca» para el próximo año.

Y tú te imaginabas, al compás de la crónica  
y el reportaje gráfico que sorbían tus ojos,  
el presidencial palco, inestable y precario,  
con el parnaso en pleno del toreo: Rafael  
«El Gallo», Juan Belmonte, Don Álvaro Domecq,  
felizmente asediados por «bellas señoritas,  
todas ataviadas a la moda goyesca»,  
cual sin duda rezaran los carteles de entonces,  
y luego reflejara el pie de alguna foto.

Primero fue el desfile en coches de caballos,  
«bellamente enjaezados a la usanza andaluza»,  
cada antiguo maestro entre tantas bellezas  
como un dios en su carro con todas sus vestales:  
Juan Belmonte sonreía sin pensar en su muerte,  
que no tardaría un año, igual que Hemingway  
no pensaba en la suya ese histórico día  
en el que Antonio Ordóñez brindó su primer toro  
al «Niño de la Palma» en el centro del ruedo.

Ya hace cuarenta años... te da miedo la cifra,  
porque tú lo que eras era un aficionado,  
un «torerillo» en casa con un miedo legítimo,  
lo único consistente de tu historia taurina,  
un terror de una pieza y una pasión radiante  
por el arte más bello que entraña la tragedia  
más real y dramática, y al que ni tan siquiera,  
a pesar de sus lúdicos rituales cretenses,  
los griegos se atrevieran a fundar: tauromaquia.

Luego tú pisarías ese albero de Ronda  
no como aficionado, sino en cónclave estivo  
de expertos académicos para glosar la obra  
de Ernest Hemingway y su vida en el ruedo  
de todas las cornadas de quien ama el peligro

Ya maduro, el maestro actuó de anfitrión  
de este segundo hogar de su arte y su gloria,  
abriéndonos su plaza, la rondeña Maestranza,  
y ofreciéndonos todos sus dorados arcanos.

Y ahí estás tú tan cerca de quien en tu edad moza  
fuera el dios de tu ardiente vocación por la fiesta,  
cerca de él retratado bajo el sol del verano,  
entre un profesor de español, de Los Ángeles,  
y otro inglés, mas de madre catalana, entre otros,  
—su nombre Carlos Baker—, corresponsal su padre  
en la guerra española; con José Luis Castillo  
Puche como segundo matador literario,  
y Ordóñez en el centro de este grupo de amigos,  
sin pensar que bien pronto su apostura indeleble  
caería fulminada por su último toro.

Y ahora al fin has cumplido tu promesa goyesca.  
El cartel es distinto: «Espartaco», Tomás  
y Francisco Rivera con un lazo de luto,  
cuando Antonio el egregio es tan sólo una sombra,  
un herido recuerdo de oro y pena entre el público  
bajo el sol expectante de esta plaza de Ronda.

¿Oyen, tal vez, los muertos el rumor de los vivos?  
¿Oye Antonio el latido de su plaza esta tarde?  
¿Oye acaso el fervor de la gente, el pausado  
discurrir cadencioso del percal por la arena,  
el crujir de la tela del capote, el silencio  
en suspenso del público ante el quite del nieta?

¿Todo cuanto fue un hombre cabe solo en un poco  
de polvo, en esa urna que hoy contiene sus restos,  
esta tarde enterrado por frente a los chiqueros  
en los que tantas veces clavó su vista, mientras  
resonaban al aire clarines y timbales?

¿Recuerda acaso el coso donde él tuvo su gloria...?

Ha debido olvidarlo... No está aquí, como entonces,  
ha debido olvidarlo..., pues si no, esas cenizas,  
al escuchar el fosco resoplar de estos toros,  
se alzarían, de pronto,  
y templarían sus brazos  
–devolviéndote toda tu inocencia de entonces–  
esas mismas verónicas con que hoy sueñan tus años,  
esas mismas verónicas que hoy añoran tus sueños.

Pero la estela taurina de Antonio Ordóñez continuábase en la figura del nieto.  
Y en la Feria de Mayo, de Córdoba, del año 1995, el joven Francisco Rivera  
daba arrojado testimonio del valor paterno y de la solera de su dinastía:

Con tres largas de rodillas  
y cinco lentas verónicas  
rompió el público en aplausos  
ante aquel joven espada  
que por la Puerta del Príncipe  
ayer mismo había salido  
hecho doctor por Sevilla.

El Coso de los Califas  
hervía de tanto aplaudir;  
en el ruedo de los cielos  
los ángeles del toreo  
con San Rafael de Córdoba,  
con lágrimas en los ojos  
comenzaron a asentir,  
y los manes familiares  
miráronse unos a otros  
no dando sus ojos crédito  
de aquel valor juvenil.

Y de Ronda hasta Sevilla,  
desde Córdoba a Madrid,  
desde el «Niño de la Palma»  
a Domingo «Dominguín»  
hubo un estremecimiento  
difícil de referir.  
Luis Miguel y Antonio Ordóñez  
también estaban allí.

Desde el palco de la gloria  
«Paquirri», de sangre y oro,  
comenzaba a sonreír,  
y Ernest Hemingway, contento,  
pensaba ante todo aquello  
qué buena historia de toros  
habría podido escribir.

Por no perder las orejas  
entró a matar o a morir.

(Carretera de la Sierra,  
¡qué alto calvario tan largo  
para aprender a morir!).

¿Qué clamor es ése, dime,  
que colma la plaza entera?

Donde «Paquirri» muriera  
Rivera lo hará vivir.

Las torres de Pozoblanco  
están repicando a gloria.

Muerte, dime ¿estás ahí?  
¿Dónde está, pues, tu victoria?

**P**ero la descendencia taurina del gran maestro rondeño no se agotaría en un único nieto. Unos años después su hermano Cayetano volvería a desplegar sobre el oro del albero toda la majeza, toda la belleza y la hondura estética de su dinastía, haciéndonos pensar en la erguida apostura del abuelo ante la grave solemnidad de sus verónicas y la honda quietud de su toreo al natural, decantado en el más sobrio clasicismo de la escuela rondeña. Y así este ya maduro aficionado volvería a reencontrarse con su pasado juvenil:

#### LE TEMPS RETROUVÉ

Y de pronto vuelvo a verlo  
–liberado de mis años–  
como en Córdoba lo viera  
aquella feria de Mayo  
en Los Tejares, la plaza  
de Lagartijo y Machaco.

Tenue, el tiempo retrocede  
a mi yo doncel de antaño,  
a aquella silente hondura  
de unos lances cadenciados;  
y vuelve la egregia imagen  
de Antonio Ordóñez el magno  
–mil novecientos sesenta  
con todo el tiempo en mis manos–.

Y hoy en esa Real Maestranza  
que corona de arte el Tajo,  
la piedra de sus columnas  
se estremece con un palpito  
de emoción, al ver al nieto

seguir por sus mismos pasos.  
De aquel verano sangriento  
que soñó el americano  
hoy la historia se repite  
bajo el sol de otro verano;  
y la vida vuelve –indemne–  
a reiterar el milagro.

Florecieron las cenizas  
que ha diez años enterramos  
bajo esta arena maestrante  
y hoy retoñan en sus brazos.  
—«Es de Ronda –¡dos mil siete!–  
y se llama Cayetano».

Porque el héroe siempre vuelve: es el auténtico protagonista de la tragedia, que se enfrenta a su oscuro antagonista, el toro, resolviéndolo todo en la ritualidad de la fiesta, que a veces, y ése es otro inesquivable elemento constitutivo del toreo, se vuelve fiesta sangrienta:

Claro, solar, con euritmia y medida,  
cual si trenzara de una danza los pasos,  
números leves de un pausado poema,  
el sacerdote de la fiesta y el rito,  
tan sólo armado de la luz que lo inviste,  
cita a la furia en el centro del ruedo.  
Ahorma la norma la potencia del bruto;  
inerte, el hombre es un dios sin embargo:  
fúlgido Apolo contra oscuro Dionysos.

**E**n este enfrentamiento de la lucidez y el dominio del hombre sobre la fuerza ciega e instintiva del toro, en esta fiesta trágica en la que el antagonista siempre muere y el primer actor en tantas ocasiones ve en peligro su vida, se produce una especie de catarsis, una convulsión purificación estética como en la antigua tragedia griega. Al menos así lo sentí yo hace escasos meses una tarde opresiva y oscura en la que la belleza de la fiesta irrumpió con toda su vitalidad y cromatismo, confirmada por la valerosa y heroica arrogancia de su protagonista, a través de la pantalla de un televisor instalado en un sitio público:

#### **CASTELLA EN QUITO**

*Para Ángel García López, de la estirpe de Lope,  
maestro de la actual poesía española.*

Tarde de otoño gris y mortecina.  
Ya no sabes qué hacer, si leer un libro,  
pegarte un tiro o irte de paseo...  
Ya ni puedes beber. El vodka tiene  
para ti a estas alturas efectos deletéreos.  
Y ya no hay más salida,  
y todo está ya escrito,  
y la vida resulta no ser más que la vida.

Todo huele a gas-oil, suenan sirenas;  
hay un brillo siniestro en el asfalto  
y da asco la ciudad:  
*spleen, taedium vitae, ennui, noia,nausée,*  
*universal fastidio* Meléndez lo llamó  
en el Siglo Ilustrado. (Te entretienes  
dando nombre al vacío: aún te queda  
el consuelo mentido de la literatura...)

Viento, lluvia. Anochece y hace frío.  
Y entras en cualquier bar –6 de Diciembre  
del año 2006–. Quizá un café,  
o tres o cuatro cumplan tu redención  
ante esta pobre vida que sí, así es la vida.

Y de pronto –Diciembre– en la pantalla  
hoy ya no hay balompié ni es el convulso  
clamor de los estadios:  
espectáculo insólito:  
un turbión de color, rojos y sienas,  
un calor y color que te enardecen;  
tendidos con sombreros blancos, rostros  
atezados e indígenas,  
y unos hombres  
de luces,  
irradiando  
su estival esplendor casi en invierno.

Es Quito, en Ecuador, centro del mundo;  
y Sebastián Castella allí, centrando el ruedo  
mismo de la cración ante el peligro  
de astifina testuz.

Y otro hemisferio  
le descubre la vida a tu costumbre  
soturna y sin fervor. La gracia enjuta,  
el valor sin alarde, el vencimiento  
de la furia animal con la serena  
plenitud indiferente de los dioses  
te afirman que en la vida el héroe existe,  
te abren tu salvación sobre la arena,  
te lo anuncia este heraldo de la fiesta,  
el egregio elegido al que un misterio  
le ungió para llevar el sacro rito  
desde Creta al Imperio de los Andes,  
desde el sol de Beziers al de los Incas.

Aún existe el fervor y la armonía.  
Aún se puede afirmar ante las ruinas  
que existe el esplendor en estos tiempos.  
Y afirmar que la vida aún es sagrada,  
refulgente y heroica, algunas veces,

como en esa pantalla se te ofrece,  
si en el centro del mundo, el Ecuador,  
si en el centro de un ruedo igual que un dios  
un mancebo solar en otro mundo  
al destino se enfrenta y lo somete.



**MANOLO ROMERO** / Poeta ribereño y olvidadizo

Es ganador del Premio Internacional de Poesía Antonio Oliver del año 2004. Sus numerosos libros de poemas destilan imaginación, dominio de la palabra y del concepto. El mejor ejemplo de ello son sus *Bestiarios* (*Bestiario de Cabárceno*, *Bestiario de los Fogones*), verdaderas arcas de animales únicos e inverosímiles. Manolo Romero es un Noé visionario, una presencia rescatadora. Es además uno de los tres miembros fundadores de la peña taurino masónica Lupe Sino.



# Versos erotáuricos

Del polvo de la dehesa a los fogones y de la ladilla a los pitones.

**P**or dónde andará aquel amigo asturiano de la juventud más joven con quien remataba la semana madrileña empalmando el sábado con el domingo sin dormir, dónde andará el prenda con quien entrenaba las papilas gustativas catando vinos añejos, erales, uteros y grandes reservas, para afinar el paladar y llegar al secreto de los benditos caldos...

Cuando el domingo se arrastraba hacia el crepúsculo, la conversación se nos ponía cada vez más surrealista y daba bandazos desde el nihilismo a la descojonación. Ya anocheciendo terminábamos como Max Estrella y Latino de Híspalis asomados a los espejos cóncavos de la pulpería del Callejón del Gato. Nuestro reflejo esperpéntico a mí me daba risa y a él congoja; se le caían lagrimones recordando a su abuelo que fue por lo visto el compositor del pasoboble taurino asturiano *Pepe el Mazcayu*. El día terminaba despidiéndonos en la Plaza de Santa Ana, donde toreábamos de salón con los abrigos a un perro seter irlandés de capa como los «karrikiris»; luego, en homenaje a la memoria de su abuelo, cantábamos una y otra vez el dichoso pasodoble entreverado en bable:

La plaza está llena de sol y de arena  
porque aquella tarde iba a torear  
aquel aldeganu de cerca Temañes  
que comía ablanes sine descascar...  
Y el Mazcayu vio con otro  
a la mujer que quería  
y atormentau po los celos  
fue y arrojose a un tranvía...  
y al ver la sangre que manaba de un riñón,  
bebiola, creyendu que era  
vino tinto con sifón...

etc... etc...

Una de las paradas de tales cuchipandeos la hacíamos en una taberna cercana a la Plaza de las Ventas, cuya especialidad era el rabo de toro y donde escribí a los postres este soneto al guiso tan cordobés:

### **RABO DE TORO**

De los cuernos al rabo todo es toro.  
El rabo de este guiso no es la estaca  
de ponerle los cuernos a su vaca,  
sino el apéndice caudal, tesoro

de sus enjundias... Mientras que le doro  
con aceite de oliva, se machaca  
sal con ajos, pimienta y albahaca.  
La chusma vegetal llena el aforo.

La Real Maestranza de la olla  
se colma de colores y vapores...  
los aromas del vino con el clavo,

el tomate, el pimiento, la cebolla...  
Y en la tribulación de los hervores,  
dando vueltas al ruedo triunfa el rabo.

Y en cada taberna donde estacionábamos daba fe lírica de la especialidad aprovechando la inspiración y el entusiasmo que suelen dar los vinos compañeros.

Sin alejarnos mucho de Las Ventas, solíamos parar en un asador de donde salió esta décima con el retrogusto de un Ribera del Duero.

### **ELEMENTAL, QUERIDO...**

Si su padre fue un cabrón  
y su abuelo un cabronazo,  
la pata que despedazo  
con tantísima fruición,  
debe ser por conclusión,  
de un sinónimo maldito  
que rima con exquisito;  
y si su madre es la cabra...  
no me digas la palabra:  
me estoy comiendo un cabrito.

Otro de los mesones cercanos ofrecía su especialidad de guisos y consomé con pollos de corral. Aquí van dos décimas homenaje a sus suculencias:

### **DUETO DE LA CASA**

La madame del gallinero,  
provocando al gallo, juega  
a la gallinita ciega.  
En un revolcón guerrero  
les sorprende el cocinero,  
y en la gimnasia amatoria  
les da matarile y gloria.  
El quiqui del finiquito  
terminó con «gallo frito»  
y «gallina en pepitoria».

### CONSOMÉ AFRODISÍACO

La más viciosa gallina  
se alborota y cacarea  
con dengues de Melibea  
y hablar de Celestina;  
descocada y libertina  
como cuando era una polla,  
se junto con la cebolla,  
con el nabo y el laurel...  
y jamás en un burdel  
sucedió lo que en la olla...

Otro alto en la Taberna Andaluza para gozar unos medios con una ración de *pescañitos fritos* y dejar constancia en verso de sus virtudes:

### PIJOTAS DICARACHERAS

Si parece una playa, tanta harina...  
¡A rebozarse, titis, que es vigilia!  
¡Qué revolcón de polvo cereal,  
qué vuelta y vuelta, qué gozada!  
¡Al aceite, farándula, al aceite...!  
y que ¡viva el Mediterráneo!  
que ¡viva su dieta «mare nostrum»!  
¡Qué respingo bulle-bulle!  
¡qué juerga natatoria, qué martirio!  
¡Vaya fritanga que nos hemos hecho!  
¡Qué achicharrarse, que enamoramiento...!  
  
¡A callarse, putillas, que es cuaresma!

**E**ste amigo mío asturiano solía quedarse en un hostel de la Calle Príncipe, esquina a la plaza de Santa Ana; de allí salían vestidas las cuadrillas de subalternos que lidiaban en Las Ventas. Uno de esos banderilleros era maquinista del Teatro Español, donde yo trabajaba por aquel entonces. Fue la primera vez que le vi vestido de torero y al encontrarnos de sorpresa, él se puso rojo y yo pensé que sería por timidez al verse descubierto en su faceta oculta, pero al notarle cada vez más encendido y desazonado, le pregunté, Juan ¿qué te ocurre, te encuentras mal? *La taleguilla, la taleguilla que me roza y tengo un herviero de ladillas en los huevos... y está el coche en la puerta pa llevarnos a la plaza.* Al día siguiente me dijo que se alivió como pudo en el primer toro con un par de sobaquillo y luego se fue pitando a la enfermería donde le sulfataron las vergüenzas y le sacaron del trance. En su memoria va esta décima a la fauna nefasta de la entrepiera.

### LADILLA

Tiene el predio y su querencia  
en el lugar del amor  
y en la selva del pudor  
organiza su existencia.  
Permuta la residencia  
y contagia la penuria

cuando junta la lujuria  
sus territorios felpudos.  
Son célebres sus saludos,  
celebérrima su furia.

Para compensar, ahí va esta otra décima a quien ataca sin compasión la popa de los morlacos.

#### **MOSCARDA**

Con murga díptera advierte  
su presencia y su figura  
y persiguen su bravura  
colas y cuernos a muerte.  
Escapa siempre con suerte  
y la astuta pejiiguera  
bajo el rabo se atrinchera.  
En constante acometida  
mortifica la guarida  
perianal y cojonera.

**C**ambiando de tercio voy a leerles una serie de seguidillas inspiradas en el toro *Sultán*, semental que compró Juan Hormaechea, presidente de Cantabria, a comienzo de los noventa, para renovar la cabaña ganadera y que en una de sus primeras hazañas, en plena gimnasia erótica, se medioquebró y hubo que sacrificarle. Estas eran las coplas de seducción que el fogoso *Sultán* dedicaba a las vacas de su harén.

#### **CANCIONERO SECRETO DE SULTÁN**

Está el prado más verde  
que el Kamasutra  
con las vacas tumbadas  
como las putas.

Pasan el día  
con miuras soñando  
pornografías.

Tudancas y frisonas,  
suizas pardas,  
holandesas, moruchas  
y campurrianas.

Dejas la rumia  
que traigo el instrumento  
con muuucha música.

#### ***A Reginalda, vaca salsera***

Deja la hierba verde  
para la oruga,  
yo la tengo leñosa  
pero sandunga

Mide seis palmas,  
la medida del túnel  
que llama al alma.

***A Pía, vaca conventual***

En el Monte de Venus  
hay una cueva  
y un eremita calvo  
que la venera.

Es muy oscura,  
pero el cirio ermitaño  
qué bien la alumbra.

***A Chelito, vaca pendona***

Te pongas lo que te pongas,  
te quites lo que te quites,  
nos pones como nos pones...  
y luego dices que dicen.

***A Úrsula, vaca frígida***

Ahora no, luego, más tarde,  
después dices que a la siesta,  
en la siesta que a la noche  
y a la noche ¡qué jaqueca!

***A Murciana, vaca arisca***

No volveré a tu casa.  
Van muchas noches  
dando tus azahares  
naranjas bordes.

***A Veda, vaca mística***

Siempre por el sendero  
de la nostalgia.  
Yo soy el peregrino,  
tú la distancia.

Pasemos ahora a la suerte suprema, donde el verso ya se pone filosófico.  
Perdón por la pedantería y la tristeza. Ahí va un soneto al toro de lidia desde  
el lado contradictorio de un viejo aficionado a la fiesta, y después, en home-  
naje al sesenta aniversario de la muerte de Manolete, el poema visionario *El*  
*Octavo Califa*.

**TORO DE LIDIA**

El fuego templó un estoque de acero.  
Una vaca jadea, lenta, gorda.  
Un choto nace. Y una monja borda  
en seda y oro un terno de torero.

Medra el toro, las yerbas le hacen fiero;  
(La espada brilla, el oro se desborda

por las hombreras). Una yegua torda  
le acosa y le acompaña hasta el chiquero.

Hasta aquí los jilgueros y el relente.  
Luego un túnel y al fondo siempre España  
con ademán eufórico y nocivo.

Relumbra el terno, vive, salta, engaña.  
El mediastino es una fragua ardiente  
donde la espada vuelve al rojo vivo.

### **EL OCTAVO CALIFA**

*para Francisco Toscano*

*28 de Agosto de 2047.  
Plaza de Córdoba. Hoy cumple cien años  
la muerte en Manolete.*

*Y Carlos Gálvez es ahora  
una interrogación en un paréntesis  
sangrando, desangrándose.  
Llega muy pálido a la enfermería.  
Hace un instante, entrando al volapié,  
le destrozó la femoral el toro  
que pastaba la sal de su muleta.*

*—La cornada es muy seria,  
ten esperanza, vamos a salvarte.*

Entra en mis venas sangre de otros cuerpos  
y con ella el *Vals triste* de Sibelius.  
Cuando llegué al hotel anoche  
lo oí por vez primera,  
pasó a mi habitación desde la radio  
este vals cárdeno, veleto,  
de astifinos violines,  
como entra ahora en mi trasmundo  
trasfundiendo su pizzicato,  
su trémolo de flauta, sus glóbulos de oboe,  
los fiordos glaciares de las tubas...  
con la mirada de sus ojos grises.  
Y me decían las autoridades:  
mañana tú serás el Octavo Califa,  
mañana estrenarás la gloria.  
El vals giraba entre los sueños  
y se acercaba para abanicarme  
como me anega ahora en el oxígeno.  
Infunde laxitud y soledad.  
—Mañana estrenarás la gloria, repetían.  
Me mira la doctora de ojos grises,  
la de los párpados de vals,  
y cierran sus pestañas mis postigos...

Hace un momento, sólo unos minutos,  
danzaba con el toro en el albero  
por naturales, por manolequinas...  
y *Suspiros de España* era la música  
que desenlagrimaba los tendidos.  
Cuando estaba marcando el volapié  
me vino a la memoria en el silencio  
la niebla del vals triste.  
El toro me miraba, me inquiría,  
¿tu mano es Dios? ¿Vas a acabar conmigo?...  
Frío como tu estoque es Dios.  
El vals le consolaba:  
Arroyo, ruiseñor, jara, relámpago...  
Mis ojos contestaban:  
Es la vida, es mi vida...  
El vals me consolaba:  
La muerte es un placer, la muerte es bella...  
y el vals con él:  
brisa, oropéndola, cebada, lumbre...  
y luego vuelta a mí:  
En la muerte hallarás los ojos grises...

Silencio pleno... el espadazo...  
después un alarido y mis ingles destrozadas.  
(Son tantas las costuras en mi cuerpo,  
cicatrices de triunfos y fracasos...  
triunfo... fracaso... ¿tienen cicatrices?)  
Ahora se proyectan en mi mente  
los recuerdos más hondos de mi vida:  
El parvulario de los tentaderos,  
la primera becerra, yo el acólito  
en la liturgia de sus embestidas...  
La tarde de Septiembre en Valdepeñas  
con Albérchigo, utrero de Domecq  
mi día de debut con picadores,  
saliendo de la plaza –olía a nardos–  
en volandas por los que me admiraban.  
Torcantano en Córdoba, por mayo.  
Vestía un terno de felicidad  
y pánico, bordado por las monjas  
de un monasterio de clausura;  
benditas manos bordadoras  
que imprimieron su espíritu en los hilos  
y me dieron valor, inspiración...  
Ese día también  
la de los ojos grises me miraba.  
Dos orejas simbólicas me dieron  
del noble toro que indultaron.  
Salí por el portón de Los Califas  
y hasta la puerta de mi casa fui  
a hombros de quienes me querían.

¿Por qué este vals se ha apoderado  
de mi respiración

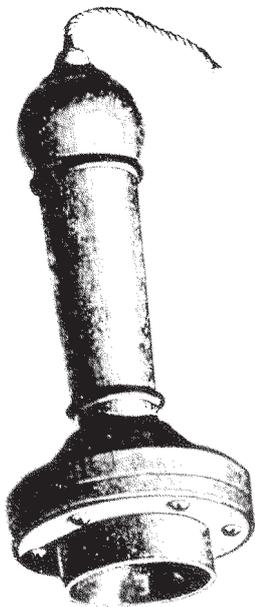
y me está quitando la voluntad  
de seguir siendo el caminante  
de mis órbitas? ¿quién me ha puesto aquí,  
en la Plaza de Córdoba  
con Lagartijo,  
Guerrita, Machaquito, Manolete,  
El Cordobés, El Pireo, Finito  
y en medio de ellos yo? Y me proclaman:  
Eres ya el Octavo Califa,  
hemos venido todos para verte crecer.

Lagartijo me da la alternativa,  
su cabeza es de mármol,  
sus ojos de Saturno, las manos de sarmiento;  
con Guerrita comparto banderillas  
y se sienta a mi lado en el estribo,  
con su voz cavernosa me dice socarrón:  
—Primero yo, *aluego naide...*  
*aluego nada...* vanidad  
de vanidades, todo vanidad;  
me regala su estoque Machaquito,  
—ya para qué lo quiero...  
soy sólo anís;  
Manolete me dice:  
—Cuánto nos parecemos,  
somos el mismo,  
ambos siameses en el alimón;  
El Cordobés me da su carcajada,  
sus compases callados El Pireo,  
y Finito su izquierda melancólica...  
Y todos toreamos a Celeste,  
al mismo toro que me dio la nada  
eterna  
(¿eres acaso Dios? ¿eres su rayo?)  
Ninguna gente en los tendidos.  
Sólo un hueco, la plaza.  
Sólo nosotros, los fantasmas  
y el vals con el que deambulamos  
iluminados por la luna  
gigante, por su resplandor errático...  
—No es la luna, es la Tierra, dice el vals.  
Vuelvo a su luz y sólo encuentro  
mi cuerpo inerte, pálido;  
mi chaquetilla colgada  
a los pies de quien fui  
—lloran sobre mi frente  
los ojos grises—  
sus ojos grises...  
Y contemplo mis pertenencias,  
la llovizna de lágrimas  
de los que tanto quise  
sobre las ascuas de la fama,

las cenizas del templo de mi vida,  
mi vacío volviendo a su vacío...  
Nada me persuadió  
para volver al caos.

Celeste me acompaña en las esferas,  
muge en su música.  
Arroyo, ruiseñor, jara, relámpago...  
Ojos grises mirándome...  
Brisa, oropéndola, cebada, lumbre...  
Cicatriz la Tierra  
ya no hay ruido ni tiempo  
por el espacio  
sólo la música  
el vals





**FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS** / Historiador, artista plástico y plastilínico. Traductor de alemán, colaborador del diario *El Día de Córdoba*. Autor del libro *Sol y sombra de Manolete* (Berenice, 2007), coordinador de *Los califas de la tauromaquia*. Ha publicado artículos en *Revista de Estudios Taurinos*, *Folklore Andaluz*, *Demófilo*, e ilustraciones y poemas *Cuadernos del Matemático*, *Nayagua*. Perforista particular por encargo y especialista en la historia de la RDA, es uno de los tres miembros fundadores de la peña taurino masónica Lupe Sino.

## El imperio de los sentidos o la corrida del amor

En el año 1976 el japonés Naguisa Oshima sorprende al mundo occidental presentando a concurso en el festival de cine de Cannes una película transgresora. Aquel film era una coproducción franco-japonesa que se tituló, tanto en francés como en su traducción española, *El imperio de los sentidos*.

**E**ra, es, una historia de amor posesivo y obsesivo en el Japón de principios del s. XX. Es la historia de un hombre y una mujer envueltos en un encuentro amoroso explícito y continuo; es la historia de una pasión reductora puesto que los protagonistas renuncian al mundo exterior, incluso a los alimentos, encerrados en el ruedo del amor. La película se alzó ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cannes y fue un escándalo mayúsculo debido a la explicitud de las escenas amorosas. Aquella obsesión amorosa, sexual, de los protagonistas, fustigada en primer lugar por el papel de la mujer pero seguida, permitida y consentida hasta los últimos extremos por el hombre, se desarrolla finalmente en una pasión trágica. Aquella tragedia no es sino la constatación de la imposibilidad del amor total, del encuentro definitivo entre los amantes, a menos que este se resuelva, en úl-

tima instancia, con la muerte de los protagonistas en el acto último de la cópula. Será esa la conclusión de la pasión, el momento en el que los amantes se fundirían para siempre en uno solo. La muerte, trágica y provocada, será la culminación de un acto de amor total. Los planteamientos, el desarrollo y el desenlace de esta película corresponden, como se verá en la explicación que se plantea, a lo que simbólicamente sucede en lo que llamamos «corrida de toros». Entendida la corrida de toros, como bien dice Camón Aznar, no como una pugna entre especies –toro/humano– sino entre los principios masculinos y femeninos. Antes de iniciar el desarrollo del planteamiento debe recordarse que la película, en su versión japonesa, que es la lengua que emplean los actores –todos japoneses– en el film, se tituló *Ai no corrida* que traducido al español sería *La corrida del amor*, título con el que se exhibió en las salas japonesas.

El planteamiento de la corrida, como lucha de sexos, se correspondería con las diferentes teorías antropológicas y sociológicas que explican la corrida de toros como una lucha de seducción y dominio entre toro y torero, entre el elemento masculino y el elemento femenino. Michel Leiris, Ansón, C. L. Álvarez, Pitt-Rivers y muchos otros han visto en la corrida el encuentro simbólico entre el principio masculino y el femenino. Todos ellos hablan de la femineidad del torero y de la masculinidad del toro. Es decir, todos plantean al torero como una mujer, una mujer seductora, y al toro como a un hombre, un hombre seducido pero de un ímpetu y virilidad descomunal. Hay otros autores que han estudiado el trasfondo simbólico de la corrida y

**La película, en su versión japonesa, que es la lengua que emplean los actores –todos japoneses– en el film, se tituló «Ai no corrida» que traducido al español sería «La corrida del amor», título con el que se exhibió en las salas japonesas.**

**El planteamiento que del argumento de la película hace su director Nagisa Oshima nos permite entrever una clara trasposición de la relación entre toro y torero en la plaza. Las escenas íntimas, la lucha de fuerzas que suceden entre aquellos protagonistas tiene su equivalente en los personajes centrales de la película.**

que han pretendido ver en el juego de seducción que se establece entre el torero y el toro de manera diametralmente opuesta, de tal modo que el torero vendría a ser un hombre y el toro una mujer. Esta versión de la corrida no se tendrá en cuenta en la tesis que se plantea en estas páginas puesto que estas teorías están desarrolladas de manera forzada con el único fin de ajustarlas al planteamiento inicial ya descrito sobre el papel de cada uno de los protagonistas. Se seguirá por tanto en el desarrollo de este texto la concepción simbólica que ve al toro como el representante de lo masculino (hombre) y al torero como representante de lo femenino (mujer). Una mujer, recordemos, que no viste traje sino vestido, lleva coletas, medias rosas, se viste de blanco como una novia el día de su alternativa y que ejercita su arte mediante movimientos sugerentes, delicados, de raíz inequívocamente femenina. No es este el lugar para desarrollar en profundidad todos los elementos femeninos del torero ni para determinar en su justa medida esta acepción toro-masculino, mujer-femenino. Una lectura de los autores anteriormente citados aportaría una visión suficiente para suscribir plenamente esta teoría.

**D**ebe además tenerse en cuenta la teoría antropológica que reivindica la corrida de toros como el vestigio vivo de un ritual, desarrollada plenamente por Julián Pitt-Rivers. Nuevamente no es este el lugar para explicarla en profundidad, pero debe mencionarse que la corrida de toros culmina con un sacrificio, con la muerte de un ser vivo, muerte que supone, entre otras cosas, la constatación del dominio y superioridad del torero sobre el toro, en otras palabras, del principio femenino sobre el masculino. Este sangriento final es definido perfectamente por Michel Leiris, a quien debería de estudiarse en los colegios de párvulos, cuando escribe en 1937 en su *Espejo de la Tauromaquia* que «la tauromaquia es un arte trágico». Al igual que los amantes de *Ai no corrida*, lo que sucede en el ruedo es un duelo sugestivo en el que cada uno de los dos protagonistas busca el dominio del otro. Solamente uno puede salir triunfador.

El planteamiento que del argumento de la película hace su director Nagisa Oshima nos permite entrever una clara trasposición de la relación entre toro y torero en la plaza. Las escenas íntimas, la lucha de fuerzas que suceden entre aquellos protagonistas tiene su equivalente en los personajes centrales de la película. El argumento del film es el siguiente: Sada, una joven prostituta, entra a trabajar en un prostíbulo cuyo dueño, Kichisan<sup>1</sup>, vive en la propia casa de citas (recuérdese el acto de *citar* al toro) junto a su mujer. Kichi es presentado como un hombre extraordinariamente viril, dotado de una fuerza sexual descomunal que debe saciar diariamente con su mujer. Ante la llegada de Sada, Kichi inmediatamente la aborda con admiración y le dice «Una chica como tú habrá roto muchos corazones, ¿cuántos corazones has roto?», frase en la que podemos ver reflejada la admiración por la capacidad seductora de la mujer, es decir del torero, de la Sada-torero que nos encontraremos durante toda la película. Inmediatamente Kichi, un poder sexual sin reprimir, cegado ante la presencia de Sada y sus encantos, se ve obligado a embestirla, incapaz de moderar su ímpetu ni de tener en cuenta las consecuencias que

1. El nombre de Kichisan es en realidad Kichi. La desinencia «san» equivale en japonés a «señor» y se emplea como forma de respeto después de los nombres.

puedan tener sus actos. En este primer encuentro sexual pleno, (en el que Kichi pronuncia una frase reveladora: «Este sendero está lleno de placeres ocultos que llevan al hombre al placer eterno») Sada viste un Kimono rojo; rojo como una muleta. Hasta ese momento Sada no había vestido de rojo, y a partir de ese preciso instante todos los encuentros sexuales se producirán con Sada llevando una prenda o Kimono rojo.

**E**stamos en un momento de la película en la que Kichi, que hasta ese momento era un toro salvaje que campa a sus anchas, se ve seducido por Sada hasta el punto de que Kichi saca a Sada del prostíbulo y le compra una casa en donde los dos vivirán su pasión. Kichi abandona a su mujer, a pesar de que en alguna ocasión volverá a visitarla con el único objetivo de tener un encuentro sexual con ella. Kichi se ha introducido plenamente en un juego que domina Sada, el simbólico torero en una relación que ya desde el inicio corresponde plenamente a la definición que Leiris hace de la corrida, un acto que según el citado autor se halla impregnado «de esa atracción poderosa y turbia, característica de todo cuanto depende del amor».

A partir de este momento podemos hablar de que el toro-Kichi ha sido sacado del campo por Sada-torero que lo ha encerrado en un ruedo, una habitación cerrada de donde ya no podrá salir, de donde el torero-Sada, con encuentros sexuales continuos, no le dejará escapar. Se produce incluso una ficticia ceremonia de boda en aquella habitación que regulariza el ritual, un paseillo, una apertura de la corrida; recuérdese que Kichi ya está casado y que por ello la ceremonia es un ritual que solamente da solemnidad al juego que a partir de ese momento desarrollarán Sada-Kichi. Aquí quedarán ya también fijados los atributos de los amantes. Sada como joven y apuesto torero, envidiado por Kichi que le dice. «Eres tan joven, envidio tu juventud». Una alusión a la plenitud del torero y la cercanía de la muerte del toro. La película transcurrirá desde este momento con una Sada obsesiva («Pasé la noche mirándote, no podía dejar de hacerlo») que nos recuerda las citas del torero al toro cuando le dice palabras como «bonito, guapo, ven aquí...».

Sada no dejará ya que Kichi salga de la habitación, hasta el punto de que Kichi le dice a Sada «eres insaciable, quieres hacer el amor todo el tiempo». Sada es, como Camón Aznar denomina al torero, un «hombre orgiástico», es decir, una mujer orgiástica. Estamos en un momento de la película en el que Sada no permite ni tan siquiera a Kichi ir a mear, e incluso ella sale de casa y se lleva el Kimono de Kichi para que no pueda salir a la calle (además se lo dice). Es un vínculo continuo, un encuentro que Sada busca persistentemente, como una serie de pases en el ruedo, repetidos, reiterativos, en círculo una y otra vez: Leiris dice que

«En el pase taurómico, de la misma manera que en el coito, existe esa misma ascensión hacia la plenitud (aproximación al toro); después del paroxismo (el toro precipitándose en la capa y rozando, con las astas primero y con el cuerpo después, el vientre de un torero que, mientras tanto, permanece con los pies firmemente clavados en el suelo).»

Sada solamente consigue la plenitud mediante el encuentro sexual, un encuentro que Kichi nunca rehuye, encelado en el kimono rojo de Sada, pero en el que actúa simbólicamente como objeto pasivo al iniciar siempre Sada el encuentro, es decir, al ser Sada la primera que «cita», la que muestra su muleta-kimono, la que domina plenamente la situación. Es una situación que podría describirse nuevamente con palabras de Leiris:

«Cuando se produce esa maravillosa conjunción [entre toro y torero] se crea un vértigo que recuerda mucho al vértigo erótico porque en la corrida, igual que en el acto amoroso, en el instante previo a la crisis final, nos quedamos en suspenso, apresados en la angustia de que aquello cese, libertos en el maravilloso éxtasis de que aquello continúe. La repetición de las embestidas, la reiteración de los pases, de la misma manera que en el acto del coito, multiplica cada vez más, la borrachera: se está, a cada instante, un poco más embriagado porque se siente que el placer sigue subiendo, sigue creciendo, cuando, segundos antes, uno se creía colmado, uno sentía que, más allá, era insoportable.»

A esto debe añadirse que Sada y Kichi ya no comen y que los sirvientes se han marchado al no poder soportar aquella situación lúbrica. Ellos ya han prescindido prácticamente de todo y solamente beben sake, como símbolo de la embriaguez que les inunda. En alguna ocasión Kichi muestra a Sada su deseo de ir a visitar a su mujer, deseo ante el cual Sada se muestra violenta. La causa es clara: ella es otro torero, sería como una afrenta, como un quite no autorizado en medio de la propia faena. No obstante, Sada sí permite que Kichisan se entretenga con las geishas en la habitación que los dos amantes comparten. Sada permite que demuestre con ellas, pero en su presencia, su poder sexual. Pero el control de la situación lo ejerce Sada; ella permite el «quite» de las geishas para, a continuación, continuar ella con la faena. En una ocasión, con Sada ausente, este Kichi-toro violenta a una de sus sirvientas, una sirvienta obesa que llega a la habitación y que se ve atacada –como si del caballo de picar se tratase– por la violenta furia sexual del Kichi-toro.

Por otra parte, la situación en la que Sada se imagina que Kichi visita a su mujer despierta en ella siempre un deseo violento, un deseo sangriento. Se está comenzando a plantear una salida trágica a la situación, especialmente cuando Sada se ausenta de la casa para visitar uno de sus antiguos clientes, a quien pide para consumir el acto sexual que le pegue «más fuerte, más fuerte». Estamos en un momento en el que el simple encuentro sexual no complace a Sada y busca el dolor, la violencia. Leiris, 40 años antes de que se estrenara la película, hablaría de cómo la corrida –que es en definitiva lo que estamos presenciando en el film de Oshima– «responde a los deseos reprimidos de agresión que, como sabemos, se hallan vinculados a ciertas pulsiones de la vida sexual».

**C**uando Sada vuelve con Kichi le cuenta el incidente violento y Kichi le pide a ella que le pegue: «más fuerte, no pares, todavía más» le dice, mientras culminan el acto sexual. El toro Kichi comienza a sufrir el dolor, las banderillas, la primera sangre. No obstante como si realmente de una corrida se tratase, en la secuencia posterior, en la que Sada le dice que todo lo que hacen juntos «debe ser un acto de amor» están en la habitación, en ese ruedo cerrado acompañados de una Geisha. Kichi, incitado por Sada mantiene un encuentro sexual con la Geisha, un encuentro que es una embestida salvaje y en el que la geisha queda tendida en el tatami rígida y lívida, como si un toro encelado hubiese corneado a su nuevo oponente y lo abandonase una vez que éste yace inerte como una víctima del ruedo. Es una escena que recuerda a ciertos grabados de Picasso.

Los encuentros entre Sada y Kichi son ya un círculo cerrado en el que especialmente Sada desea una unión total con su amado, una unión que le lleva a exclamar que le matará si vuelve a hacer el amor con su mujer o, en última

instancia, le dirá que: «Te la cortaré para que no vuelva a meterse en nadie nunca más, así la tendré dentro de mí, para siempre». La respuesta de Kichi es la de un toro entregado en la hora de la muerte: «si quieres, córtala», contesta. Sada, con esta declaración busca aquello que Leiris define en la corrida como «la comunión total de dos seres», que, a decir de este autor,

«sólo podría tener lugar con la muerte, en el caso de que ambos se destruyesen en el instante mismo del paroxismo, sin haber tenido tiempo de desprenderse, de volver a descender lentamente la pendiente, tan prodigiosamente abrupta, que ambos habían logrado ascender en el instante inmediatamente anterior».

Efectivamente, Sada amenaza a Kichi con matarle con un cuchillo de cocina, un estoque simbólico. El sentido de ese estoque responde plenamente a lo que Leiris —a quien seguimos por su capacidad para ver en la corrida un universo simbólico erótico-trágico— diría que representa la estocada, la muerte de uno de los contendientes:

«La estocada, que viene a poner punto final a toda la corrida, responde más a ese deseo de matar (...) que aparece orientado contra el compañero (...). Semejante fracaso del amor (...) ante la imposibilidad de una fusión completa (...) no tiene oportunidad de ser limitado más que por el proceso automático de transformación del impulso del odio en su contrario».

**E**s decir, la estocada aparece como recurso ante la imposibilidad de la unión completa entre ambos contendientes. El erotismo, como acierta a decir Leiris, se nutre de una grieta, de un fallo, de la imposibilidad de consumir la unión infinita, la comprensión y asunción por parte del amante (Sada) de esta tara, es la que marca la decisión de acercarse a la muerte, a la tragedia, a la salida, en definitiva, del círculo vicioso e imposible del amor completo mediante la violencia en el momento mismo del orgasmo. Sada se plantea ya acabar trágicamente con su rival, con su toro, siguiendo quizá las palabras de González Alegre al respecto de la muerte del toro para quien el torero mata al toro «por amor».

Estamos cerca del final porque no hay otra salida, Sada ve imposible elevar aún más el grado de posesión que ejerce sobre su víctima Kichi-toro y decide matarlo mientras culminan el acto sexual para así permanecer para siempre vinculado a él, para llenarse con su sangre y demostrar su dominio obsesivo sobre una fiera de la que en ningún momento de la película se dejarán de nombrar sus capacidades sexuales. Dice Leiris respecto a la corrida que: «La estocada final, en la que concluye esta exhibición amorosa (...) es como una penetración que debe culminar (...), hundiendo el matador su espada en la herida hasta mojarle la mano».

**El erotismo, como acierta a decir Leiris, se nutre de una grieta, de un fallo, de la imposibilidad de consumir la unión infinita, la comprensión y asunción por parte del amante (Sada) de esta tara, es la que marca la decisión de acercarse a la muerte, a la tragedia.**

Sada, con la connivencia de Kichi, que acepta su destino y su función en esta tragedia, estrangula durante el último acto sexual a Kichi mientras este la penetra por última vez («quería pedirte que esta vez no te detengas porque después es demasiado doloroso» dice Kichi, una clara alusión a la depresión post coito, a la imposibilidad de detener el tiempo). Una vez que Sada lo ha estrangulado, lo tiene simbólicamente «entregado», como un toro que como se dice en el argot taurino «pide la muerte», vestida además con un kimono negro. Es entonces cuando Sada culmina el mayor de los actos simbólicos que la muerte del toro causa: la castración del macho. Sada toma el cuchillo, el estoque, y le corta el falo a su amante. Se llena las manos de sangre, le penetra. Es una inversión del rol de cada uno de los protagonistas que es vista asimismo en la corrida de toros por todos los autores mencionados que se inclinan por considerar la corrida de toros como un juego entre sexos cuyo final, la estocada, transforma al torero-mujer en hombre que penetra y al toro-hombre en mujer penetrada, en cuyo caso el hombre castrado es desposeído de sus atributos, convirtiéndose simbólicamente en mujer.

**E**n la escena final Sada está tendida junto a un muerto varón-toro que ha sido desposeído de sus atributos masculinos y que ahora aparece a nuestros ojos con un hueco, una vagina ensangrentada que respondería a lo que simbólicamente Pitt-Rivers atribuyó a la resolución final de la corrida como el momento de esa ya citada inversión de papeles o de sexos. El toro salvaje, poderoso e insaciable, pasa a ser un buey castrado, sometido y, por lo tanto, civilizado, culturizado o lo que es lo mismo, con atributos femeninos, que no son otros que los de la cultura, la sociedad, la civilización, que ha sometido la vida salvaje del toro. Dice Leiris concretamente, al respecto de esta «violación del toro» que: «El acero (...) le penetra en el lugar previsto, esa vagina que le ha proporcionado el picador sobre el *mons veneris* de su lomo».

Es el único final posible para que la historia de amor entre Sada y Kichi sea eterna. De hecho, en esa escena en la que Sada yace contemplando a su víctima, aparecen escritas en ideogramas kanji y con sangre en el pecho de Kichi, escritas naturalmente por Sada, la siguiente frase: «Kichisan y Sada, sólo los dos». Y debe recordarse aquí como un torero, aunque haya matado miles de toros, aún tiene en su cabeza las faenas completas de todos aquellos

**Más allá de las relaciones y paralelismos formales entre la corrida de toros y la corrida del amor de Nagisa Oshima, debe establecerse la relación entre el amor y la muerte en la cultura japonesa.**

toros con los que tuvo una verdadera historia de amor sublime y trágico, de todos aquellos a los que como hizo Sada, les cortó el rabo y los paseó por la plaza enseñándoselo a un público entusiasmado. La historia de Sada y Kichi es una historia real acaecida en Japón en 1906.

Sada, tras cortar el miembro

viril a su amante, estuvo cuatro días vagando por la ciudad con el miembro en la mano, con expresión de felicidad. Una vez detenida y encarcelada, Sada se convirtió en una de las personas más famosas y admiradas del Japón de aquellos días. Una admiración que sienten los toreros cuando culminan la faena soñada a un toro.

Más allá de las relaciones y paralelismos formales entre la corrida de toros y la corrida del amor de Nagisa Oshima, debe establecerse la relación entre el amor y la muerte en la cultura japonesa. Es este, en realidad, el gran mensaje de Oshima en su obra. Un mensaje que, ciertamente, coincide con la corrida

española –vida, obsesión, muerte, oponentes, orgía–, elemento que le sirve a Oshima para reflexionar sobre su propia cultura, la nipona. La sociedad japonesa ha estado históricamente obsesionada por la muerte, especialmente por el suicidio. No es otra cosa que un suicidio lo que Sada realiza con Kichi, una muerte consentida en la que la amante mata a su pareja por la imposibilidad de la unión total. Es la muerte como resolución, como culminación de una obra. La muerte llega a Kichi en el momento más dulce, en la cima de la orgía de la vida. Sada, muere con él de manera simbólica puesto que corta a su amante el objeto del placer que la mantenía aferrada a la vida. Sada, de algún modo, también se suicida. No son pocos los autores japoneses que han incluido el suicidio como uno más de los temas de sus obras. También es sobradamente conocido el acto del *seppuku*, conocido en occidente como hara-kiri, acto en el que por una cuestión de honor un samurái se quitaba la vida rajándose la barriga y para el cual el citado personaje contaba con la colaboración de un ayudante que cortaba su cabeza en el último momento de un limpio golpe de *katana*.

El caso más aleccionador es el de Yukio Mishima, quizá el escritor más conocido dentro y fuera de Japón debido a su obsesión por la muerte. Mishima decidió suicidarse por una cuestión de fidelidad a sus ideas y al ideal de la cultura japonesa. Mishima escribiría en *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*: «El valor de un hombre se revela en el momento en el que su vida se enfrenta con la muerte». No es otra cosa lo que vemos en la corrida de toros, tanto por parte del torero que ve pasar los cuernos rozándole como por parte del toro, embistiendo una y otra vez mientras es herido constantemente. Mishima, en *Confesiones de una máscara* aludiría a esa extraña simbiosis entre amor y muerte que tan arraigada está en la cultura japonesa: «Desde mi infancia siento en mí un impulso romántico hacia la muerte». La muerte de Mishima, practicándose el hara-kiri o *seppuku*, culminó su impulso. Mayor es el acercamiento que Mishima hace al final trágico de la película de Oshima cuando escribe: «En algún lugar ha de existir un principio superior que consiga unirlos a los dos contrarios y reconciliarlos [...]. Este principio era la muerte». Aquí se encuentra nuevamente la clave del film de Oshima (que Mishima no vio ya que se había suicidado años antes), el de la imposibilidad de la unión de los contrarios. La única manera de acercarse a esa unión absoluta de los contrarios, de los amantes, es la muerte, unión definitiva y única opción.

**M**ucho antes que Mishima, Yoshu Yamamoto, samurai que vivió entre los siglos XVII y XVIII, escribió en su *Hagakure Kikigaki* (A la sombra de las hojas), publicado en 1710, que «Es malo cuando una cosa se divide en dos», igualmente obsesionado por la imposibilidad de la unión perfecta, algo que Kichi y Sada buscan durante su obsesiva relación. Yamamoto coincide con los amantes de *La corrida del amor* y escribe en la mencionada obra: «Hay que amar locamente o morir locamente».

Por último, en esa búsqueda de identidades entre los artistas y escritores japoneses con el amor y la muerte no debe olvidarse a Yasunari Kawabata (Osaka 1899), premio Nobel de Literatura en 1968 y que, como no podía ser de otra manera, se suicida a los 72 años sin redactar una sola nota que ayudara a explicar su decisión. Kawabata fue además mentor y difusor de Yukio Mishima. Entre las obras de Kawabata merece destacarse la relación que en su novela *Lo Bello y Lo triste* establecen la protagonista femenina Otoko y su alumna amante, Keiko. Durante una de las escenas de amor, Keiko le pone la cuchilla en la garganta a su amante y el narrador recuerda un episodio anterior en el que su ahora amante Otoko tenía relaciones con Oki, un antiguo



Fotogramas de *El imperio de los sentidos*, de Naguisa Oshima.

novio: «Su propio cuello no debía de haber sido tan bello, pero una vez ella había protestado porque le pareció que Oki la estaba estrangulando. Y él había apretado con más fuerza aún». Es el mismo episodio que cierra la relación en el film de Oshima, el estrangulamiento como búsqueda de la cima del placer amoroso, aunque en este caso sin el trágico resultado.

Podrían mencionarse muchos ejemplos más que nos hablasen de la obsesión japonesa por el amor mortal o la muerte amorosa, por la obsesión y la posesión, es decir, los temas trascendentes de *La corrida del amor* de Oshima. En todos, incluido en el director de cuya obra nos ocupamos, se transita por caminos obsesivos en busca de una explicación de lo que debe ser el amor total entendido éste como una comunión definitiva entre dos amantes. Nagisa Oshima se acerca a él a través de la corrida española, sumergiéndose en ella como sólo un aficionado avezado podría hacer. Es incluso posible que Oshima nunca viese una corrida de toros; da igual porque estamos sin duda ante uno de los espectadores más lúcidos de la misma. Uno de aquellos que más allá del color, la luz, el griterío y el silencio, comprendieron sus raíces y las compararon con las propias, en este caso, las de la sociedad nipona. Oshima creó una obra de arte fílmica utilizando las formas de un ritual que explica las raíces de la sociedad española. Y sobre todo ello, vuelan las obsesiones de todas las sociedades, occidentales u orientales: la vida, el amor, la muerte.

Casi como epílogo de *La corrida del amor* se nos muestra una escena onírica en la que Sada, después de matar a Kichi parece soñar; en ese sueño, Sada adulta está tendida mientras a su alrededor una Sada niña, con Kimono rojo, persigue a un hombre, un Kichi, convertido a la vez en padre de la niña Sada, que viste un Kimono negro. Sada niña pregunta mientras corre tras él: «¿dónde está?». Él responde: «Aún no estoy allí». Es una escena simbólica de difícil interpretación, quizá el anuncio de una obsesión, posiblemente de la persecución de lo inalcanzable. Igual de complicada es la interpretación de la cancioncilla del cancionero popular español recogida por Martínez Remís y que nos sitúa, de nuevo, ante la vida, sus obsesiones, la muerte y la manera de representar este juego:

ven aquí, torito,  
ven aquí, galán,  
que soy torera,  
que te va a matar.

#### Bibliografía

- ÁLVAREZ DE MIRANDA. *Ritos y juegos del toro*. Madrid, 1962.
- BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Barcelona, 1979.
- BERGAMÍN, JOSÉ. *La claridad del toreo*. Madrid, 1987.
- CAMÓN J. *Cuatro teorías sobre los toros*. Orellana, pág. 63-67.
- CARRETERO, JOSÉ MARÍA (El Caballero Audaz). *El libro de los toreros*. Madrid, 1947.
- DELGADO RUIZ. *De la muerte de un dios*. Barcelona 1986.
- LEIRIS, MICHEL. *Espejo de la Tauromaquia*. Madrid, 1981.
- KAWABATA, YASUNARI. *Lo bello y lo triste*. Madrid, 2007.
- MARTÍNEZ REMÍS. *Cancionero Popular Taurino*. Madrid, 1963.
- MISHIMA, YUKIO. *Lecciones espirituales para jóvenes samuráis y otros ensayos*. Madrid 2001.
- MISHIMA, YUKIO. *Confesiones de una máscara*. Madrid 1998.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La caza y los toros*. Madrid 1962.
- PITT-RIVERS. *El sacrificio del toro*. Revista de Occidente, pág. 27-49. Madrid, 1984.
- TIERNO GALVÁN, ENRIQUE. *Los toros, acontecimiento nacional*. Madrid 1989.



**PEDRO ROMERO DE SOLÍS** / Fundación de Estudios Taurinos

Ha sido el primer catedrático en impartir una asignatura sobre tauromaquia en España (Sociología de la Tauromaquia-Universidad de Sevilla). Director desde su fundación en 1992 de la *Revista de Estudios Taurinos*, verdadero Buda de la tauromaquia, ha publicado artículos en todas las revistas culturales taurinas del país (*Quites*, *Taurología*, *Boletín de Loterías y Toros*, *Revista de Estudios Taurinos*). Es experto en las formas sociales de los primates ascendentes del homo sapiens, labor que continúa durante sus veraniegas visitas ibicencas.

# Picasso, toros y erotismo

Todos sabemos que la obra de Picasso es ingente y alcanza unos niveles de calidad que le llevan a ser considerado el artista más importante del siglo XX. Sin embargo, hay dos partes de su obra que han quedado de algún modo marginadas: en concreto, la obra cerámica y la obra de connotaciones eróticas...

...La obra cerámica comienza a ser estudiada aunque con un *handicap* importante: que la mayor parte de la obra mencionada pertenece a los herederos del artista y no es todavía accesible. En cuanto a su obra erótica debe decirse que Picasso realizó una vasta obra e, igual que las terracotas, sigue sin ser estudiada, en buena parte, porque permanece oculta. Sin embargo, este sector de la obra de Picasso comienza asimismo a ser sometido a análisis por los expertos.

Una manifestación que no debe olvidarse es la gran exposición que se le realizó en Barcelona durante el año 2005. Recuerdo que pasaba unos días en aquella ciudad, poco después de que se clausurara la exposición, y ya saldaban el catálogo, es decir, la muestra no había generado el interés suficiente como para, o bien, haberse agotado la tirada del catálogo, o bien, que las librerías siguieran vendiendo al precio de salida. La exposición no parece, por consiguiente, haber despertado un mayor interés. La causa es que la obra de Picasso ha estado

siempre muy valorada y ha sido adquirida por una burguesía muy adinerada que no ha ocultado sus preferencias por temas más convencionales que desdibujaban, por consiguiente, la parte erótica. La obra erótica de Picasso está reclamando un estudio a fondo.

Pero éste no es el lugar para abordar el Picasso erótico en su totalidad. En consecuencia, voy simplemente a escoger una parte su obra erótica y someterla a un análisis que, con toda seguridad, pecará de precipitado: la de que la sexualidad está intervenida por la presencia de los toros. Así queda explicado el título de este artículo. Quisiera también decir que la fuerte vinculación de Picasso con los toros le viene al artista desde su más tierna infancia; sus primeros dibujos o pinturas dan testimonio indudable de esta afición que sabemos se la transmitió su padre. Sus primeras obras, cuando tiene 7 ó 8 años, ya están dedicadas a los toros. Pero también sus últimos cuadros, cuando está al final de su vida, tienen a la tauromaquia como uno de sus más recurrentes temas. Debe citarse ese maravilloso óleo de un anónimo de matador que realiza casi al final de sus días y que ha servido de cartel para la corrida goyesca de Ronda 2006 (Fig. 1).

**P**ara Picasso lo taurino tiene una gran importancia política y social. Cuando en los años del triunfo del franquismo hubo un intento descarado por parte del régimen de apropiarse de la tauromaquia, de vincularla a los valores españoles del fascismo, Picasso, residente en Francia, se convierte en un acérrimo defensor de la tauromaquia con el fin de evitar que ésta quedase asociada a la dictadura del general Franco. Él será un asiduo de las corridas de toros en Francia y arrastrará consigo al mayor número de amigos y conocidos para ir juntos a los toros. Picasso se rodea de toreros, intelectuales, pintoras, fotógrafos, etc. españoles y franceses.

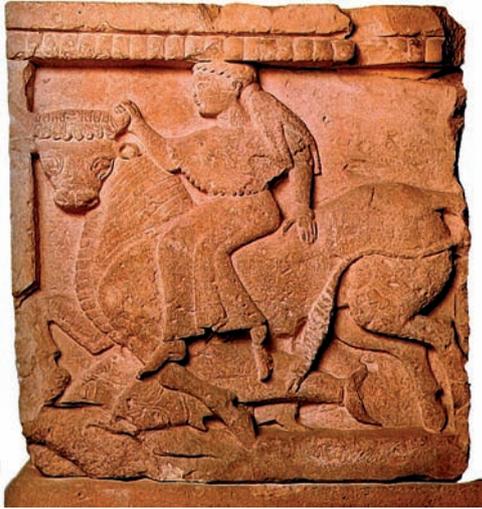
El intento de apropiación de la tauromaquia por parte del franquismo no sólo se mantuvo en el terreno del voluntarismo político sino que se convirtió en una realidad. Quisiera recordar una anécdota que me ocurrió cuando después de quince años viviendo fuera de Sevilla volví a la ciudad y camino de la plaza para ver una corrida me encontré con un viejo conocido, un compañero del colegio, que me espetó: “Pero ¿tú vas a los toros? ¿Pero tú no eres rojo?” La anécdota es suficientemente elocuente como para constatar que aquellos



**Fig 1** Cartel de la Goyesca de Ronda de 2006 realizado a partir de la fotografía de un óleo de Picasso que fue expuesto en el Museo Picasso de Málaga a finales de 2005. Este cuadro fue uno de los últimos que pintó antes de morir. Perteneció a la familia del artista.



**Fig 2** Un toro haciendo frente a un carro de combate conducido por el Faraón. Fragmento de una caja encontrada en Chipre y fechada en el siglo XII a. C. (Piggot: «El despertar de la Civilización», 1979, pág. 142).



**Fig 3** El rapto de la princesa fenicia Europa por un toro. Europa tuvo de la relación bestial con el animal a Minos que llegaría a ser rey de Creta (*El Cossío*, Espasa-Calpe, 2000, t. 7, vol. 1, pág. 19).

intentos del franquismo, que tanto le habían alarmado a Pablo Ruiz Picasso, se habían convertido en una realidad ineludible. La corrida ha sido un espectáculo que Franco supo muy bien asociarla a la derecha política. La actitud de Picasso ante la fiesta de los toros fue, por consiguiente, de rescate y defensa. Con su célebre cuadro *Guernica* comienza la utilización revolucionaria de la tauromaquia.

Picasso que como he avanzado pintó toros de niño; siguió pintándolos de joven, sobre todo, en la Barcelona de principios de siglo XX para, poco después, casi olvidarlos. Volvió, sin embargo, de nuevo sobre la tauromaquia con el célebre *Guernica*, y más adelante dio a luz una fecunda obra en una época en que coincidió su interés por las culturas del Mediterráneo antiguo. El redescubrimiento de los mitos mediterráneos, el interés por las esculturas cicládicas, la pasión por los ritones cretenses, la aparición de la imagen descomunal del Minotauro le desvela la profundidad insospechada de las raíces culturales del toro. La vuelta a los temas taurinos la hace, pues, desde una óptica muy distinta y el tratamiento contemporáneo es muy distinto al utilizado en su niñez. El toro como símbolo del poder en Egipto, los amores bestiales de Leda o Pasifae, los bellísimos saltos en Creta sobre bóvidos descomunales de mujeres desnudas y juncales y, sobre todo, la leyenda del Minotauro hambriento de carne y sexo joven lo empujan hacia una nueva concepción del clasicismo que destruye la vieja armonía e incorpora dimensiones espirituales desmesuradas y voraces (Figs. 2 y 3).

Picasso está en el entorno de los cincuenta años y un encuentro fortuito, en la calle, con una niña, bellísima y desconocida, de 17 años va a trastornarlo por completo. Es una niña-mujer, de cabellos dorados y mirada azul, de una belleza extraordinaria que se cruza con él por la acera de la calle. Se trata de «encuentro fortuito» de esos que tanto emocionaban a los surrealistas de Breton. Él la mira y ella le sostiene la mirada. Se cruzan. Picasso mira hacia atrás y sorprende a la ninfa con la cara vuelta e iluminada con una sonrisa salvaje y desvergonzada. El da media vuelta y la sigue, la persigue y la aborda. Se inicia una relación compulsiva, Picasso la cerca, la hostiga, la pretende hasta finalmente conseguirla y hacerla suya, poseerla. La conciencia burguesa, a la sazón, de la misma manera que rechazaba el clasicismo oscuro convertía la conquista, por la diferencia de edad, en algo moralmente rechazable y, con la formación de esa mala conciencia, la realización del sexo en una violación.

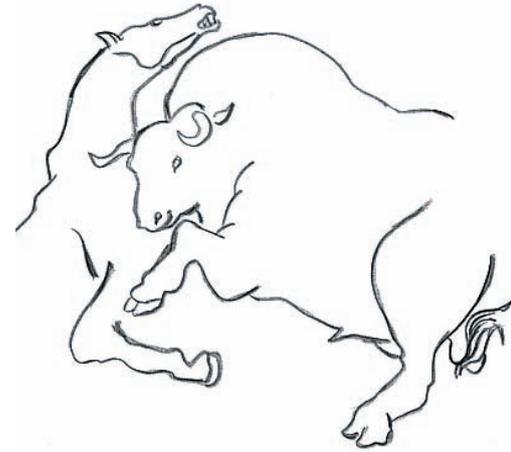
**E**sta niña de senos firmes y ojos líquidos era Marie-Thérèse Walter. Se trata de una mujer que contribuirá a la pulverización de las protecciones con que Picasso custodia su sexualidad. Pienso que son esas las circunstancias que vinculan profundamente a Picasso con Marie-Thérèse y simultáneamente la sitúa siempre fuera del circuito social convencional en el que debía moverse para llegar a ser una figura internacional. Será, por consiguiente, la amante con la que tuvo una relación más larga, una relación que se mantiene a pesar de matrimonios. Picasso no la da a conocer, no la presenta en sociedad. La oculta bajo el manto de su escabrosa concupiscencia: la desea y la fuerza, la posee y la goza. Picasso la mantiene en la sombra, en un momento de su vida en que se relaciona con otro tipo muy distinto de mujer, con mujeres más mundanas, socialmente mucho más importantes, transcontinentales, vinculadas a la riqueza y al poder económico mundial. Picasso, en plena consagración, no puede prescindir de esas relaciones. Así que Marie-Thérèse se mantiene en la sombra. Sabemos que esta ocultación no la vivió ella como menosprecio de su hombre sino que, en todo momento, su relación escondida fue gozosa, alegre, erótica como eran las danzas de ninfas y faunos con que él, inspirándose en motivos clásicos,

**En este contexto de violencia creadora no es de extrañar que a Picasso lo que más le interesase del mundo de la tauromaquia fuera la suerte de varas.**

iluminaba láminas o cerámicas que imaginaba incesantemente. Así pues, su curiosidad, su pasión por el arte le lleva a desafiar las interpretaciones más extendidas del clasicismo y vislumbrar una faceta oculta, profundamente escondida bajo la superficie convencional de un arte que la repetición industrial de sus modelos había logrado banalizar y su pasión por la vida lo arrastra a romper con las relaciones sexuales que son aceptables para esa misma sociedad y afianzar una relación que rompía con los cánones convencionales y se aproximaba a la delincuencia social.

En este contexto de violencia creadora no es de extrañar que a Picasso lo que más le interesase del mundo de la tauromaquia fuera la suerte de varas, sostenida fundamentalmente por la violencia del combate entre el caballo y el toro. En Picasso la descripción gráfica del encuentro mortal entre caballo y toro tiende al apelonamiento de las figuras pero, una vez repasadas sus imágenes, se acaba por descubrir que el caballo no muere, y que el toro lejos de querer rematarlo lo que parece intentar es cubrirlo, penetrarlo sexualmente. En estas nuevas obras de Picasso, también se puede reconocer la progresiva antropomorfización del caballo. Picasso, en sus representaciones, tiende a multiplicar las imágenes de esas reuniones bestiales y su esquema tiende a ser una fábula, una explicación del sentido profundo del deseo, del erotismo, de la sexualidad sin barreras.

**S**i a continuación el espíritu inquieto observa las fotografías de las cogidas contemporáneas, se pueden aislar muchas de ellas en las que el toro arrolla al torero. Estas imágenes de cogidas, como pueden verse, reproducen analógicamente el tema de Picasso. Re-temos esos momentos en los que el toro ha derribado al torero, hace por él y convierte, en el mismo umbral de la muerte, la cogida en una posesión sexual brutal, en una violación (Fig. 4). No debe olvidarse que el toro es un macho de potencia genésica descomunal y que la aparición en él del deseo lo convierte en la representación de la sexualidad ilimitada. Esta dimensión sexual de la embestida, de la cogida no ha pasado desapercibida a artistas anteriores al propio Picasso. Se pueden encontrar ejemplos en el siglo XIX como es el caso de Mariano Benlliure o Gustavo Doré. La obra de Gustavo Doré es susceptible de ser destacada porque se pueden encontrar similitudes sorprendentes con la de Pablo Picasso, especialmente en aquellas imágenes donde el grabador francés reproducía las cogidas de los diestros: se distingue, perfectamente, la tendencia del toro a tener entre sus manos al efebo y en el que el toro tiene adquiere un perfil erótico evidente. La fotografía de María José García es del todo elocuente (Fig. 5): el toro a punto de poseer a un torero derribado, esta vez un forcado portugués, expresa con su miembro erecto el placer sexual que seguramente lo impulsa. ●



**Fig 4** Versión de Gustav Coll de la *Cogida del caballo* de Pablo Picasso.

**Fig 5** Toro itifálico en el curso de una pega portuguesa. Fot. de María José García.

**ESTEBAN RUIZ** / Artista plástico

Cuando se redactan estas líneas su obra se puede contemplar en una galería de París y en otra de Abu Dabi (Emiratos Árabes Unidos). Esteban Ruiz ha organizado en los últimos años diversos talleres de arte en los que no ha faltado el leit motiv que rige su obra: pensar, filosofar, rebelarse... En definitiva, estamos ante un inconformista.

# Tauromaquias y erotismos

Después de André Masson, Picasso y muchos otros artistas, Esteban Ruiz aborda a su vez el tema de la relación entre Tauromaquia y Erotismo de una forma y técnica original.

**E**steban Ruiz, aficionado intuitivo ha sabido captar la alta carga erótica de la corrida, esa relación ambigua que existe desde la antigüedad –en la cual el toro era considerado como el símbolo de la fertilidad, de la fuerza sexual (el mas potente de los dioses, Júpiter, se hizo toro para conquistar Europa)– hasta nuestros días, en los cuales un torero de la talla de Belmonte reconoció haber tenido orgasmos cuando toreaba.

En la tauromaquia como en el erotismo, se juntan el amor con el odio, la seducción con la repulsión, lo grotesco con lo sublime, lo refinado con la brutalidad. Una gran faena detiene el tiempo, como el sexo nos hace perder la noción del mismo. ¿No es erotismo esa muleta roja (sangre menstrual) que se ofrece al toro, lo atrae y evita, como una mujer que nos seduce y luego se escurre? La caricia de un natural templado y largo, el latigazo de un pase de castigo recuerdan el amor de extremos, la dulzura y la violencia. ¿Quién es

hombre, quién es mujer? El torero con sus medias rosas empitonado por el toro cuando éste lo coge, asume el rol femenino. Pero cuando el torero pega la estocada, el toro transforma su género en mujer, ambigüedad permanente, juego y tragedia, Eros y Thanatos, la corrida es la imagen del amor y de la vida cuyo equilibrio puede romperse en cualquier momento.

Un escritor francés, Michel Leiris dijo refiriéndose a los artistas: *Incorporar la muerte a la vida, hacerla voluptuosa, tal debe de ser la actividad de estos constructores de espejos...* ¿No es esto una magnífica definición del torero? Si el erotismo es el preámbulo del acto sexual, entonces, una faena que precede la estocada es erótica. No así en Portugal donde no mueren los toros (al menos en público) y la corrida pierde en gran parte su carga erótica. No todas las tauromaquias son eróticas, las corridas landesas, o de la Camarga, los recortadores no tienen nada de erótico. No existe erotismo sin «muerte», muerte del toro, muerte del orgasmo. Hay personas que tienen una mayor carga de erotismo que otras, y es lo mismo para los toreros. José Tomás no es un torero erótico, Morante de la Puebla sí lo es, como todos los toreros de «arte».

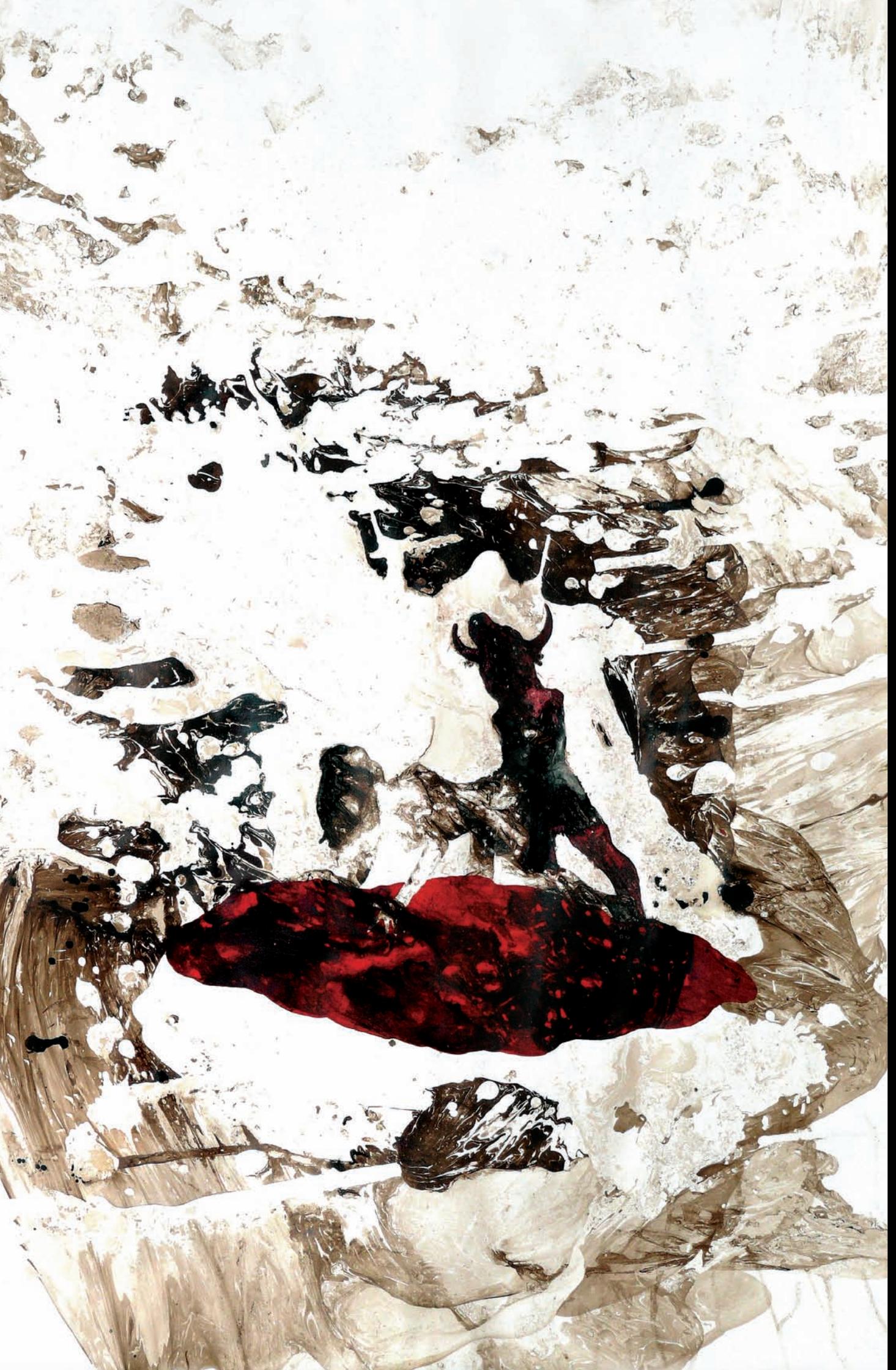
Pero volvamos a la obra de Esteban Ruiz. Dije al principio que era un aficionado intuitivo, en el sentido que percibe directamente lo puro de lo adulterado sin tener la necesidad de pasar por conocimientos técnicos, privilegio de un artista. En la serie que nos ofrece tenemos un magnífico ejemplo de esta sabiduría profunda mas intuitiva que analítica, y por eso ha sabido plasmar de una forma tan justa la carga erótica de la corrida. Si miramos bien, curiosamente, no encontramos en estos dibujos ni un solo torero sino un ser mítico, el minotauro, e incluso a veces ni eso, solo un toro mirón que contempla un acto sexual. Lo único real es la figura de la mujer. Ella es la corrida, ella es la tauromaquia, ella descarga el erotismo que nos atrae, este erotismo escondido, que seguramente haría reír a muchos aficionados y toreros pero que, inconscientemente, cada uno de nosotros buscamos cuando nos sentamos en el tendido de una plaza.

**Alain Pierson** ●

Todas las obras de *Tauromaquias y erotismos*, realizadas expresamente para este número del *Boletín de Loterías y Toros* en papel Gardapat 13, con óleo, betún y agua.  
Dimensiones: 88x64 cm.







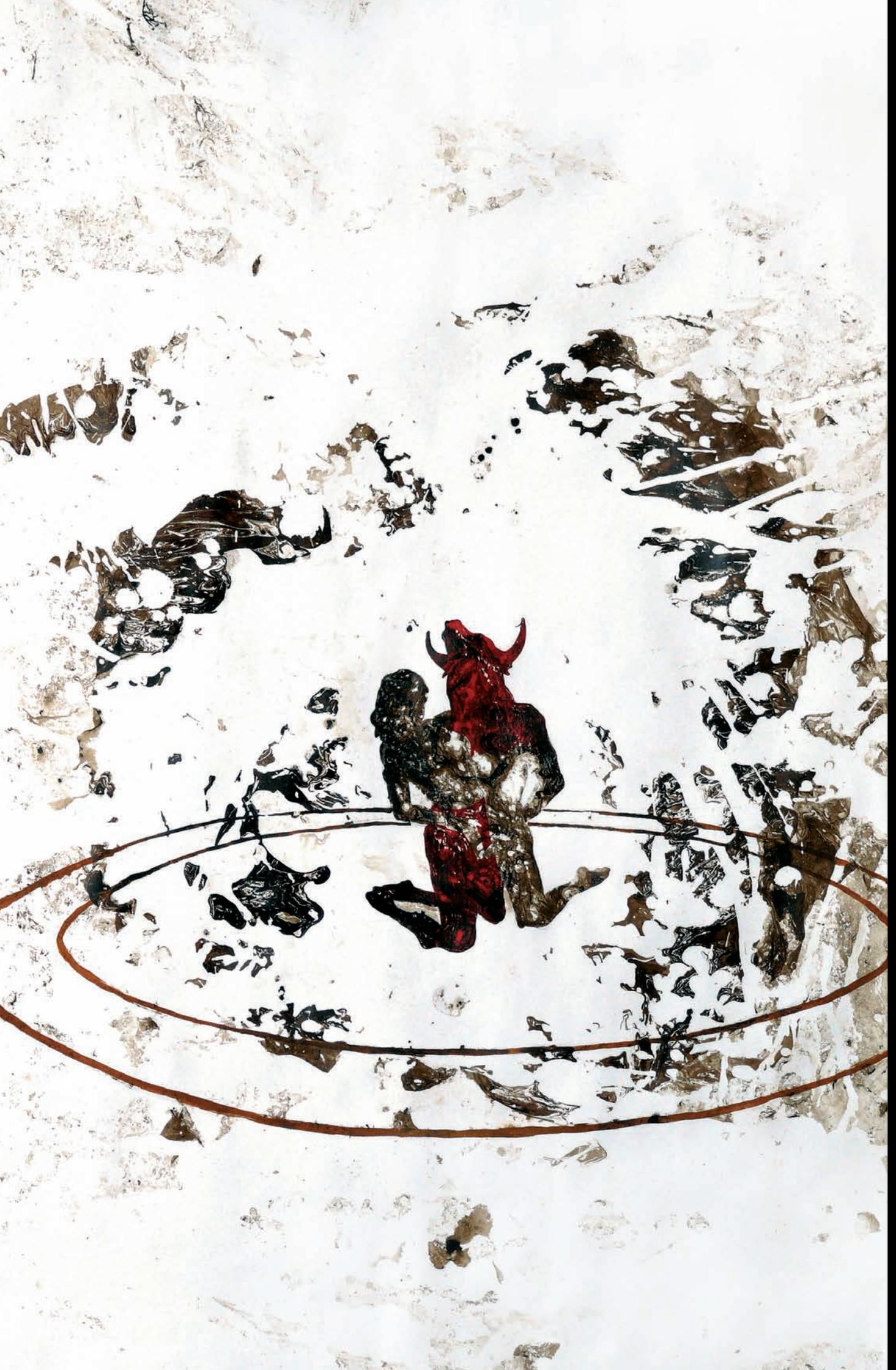






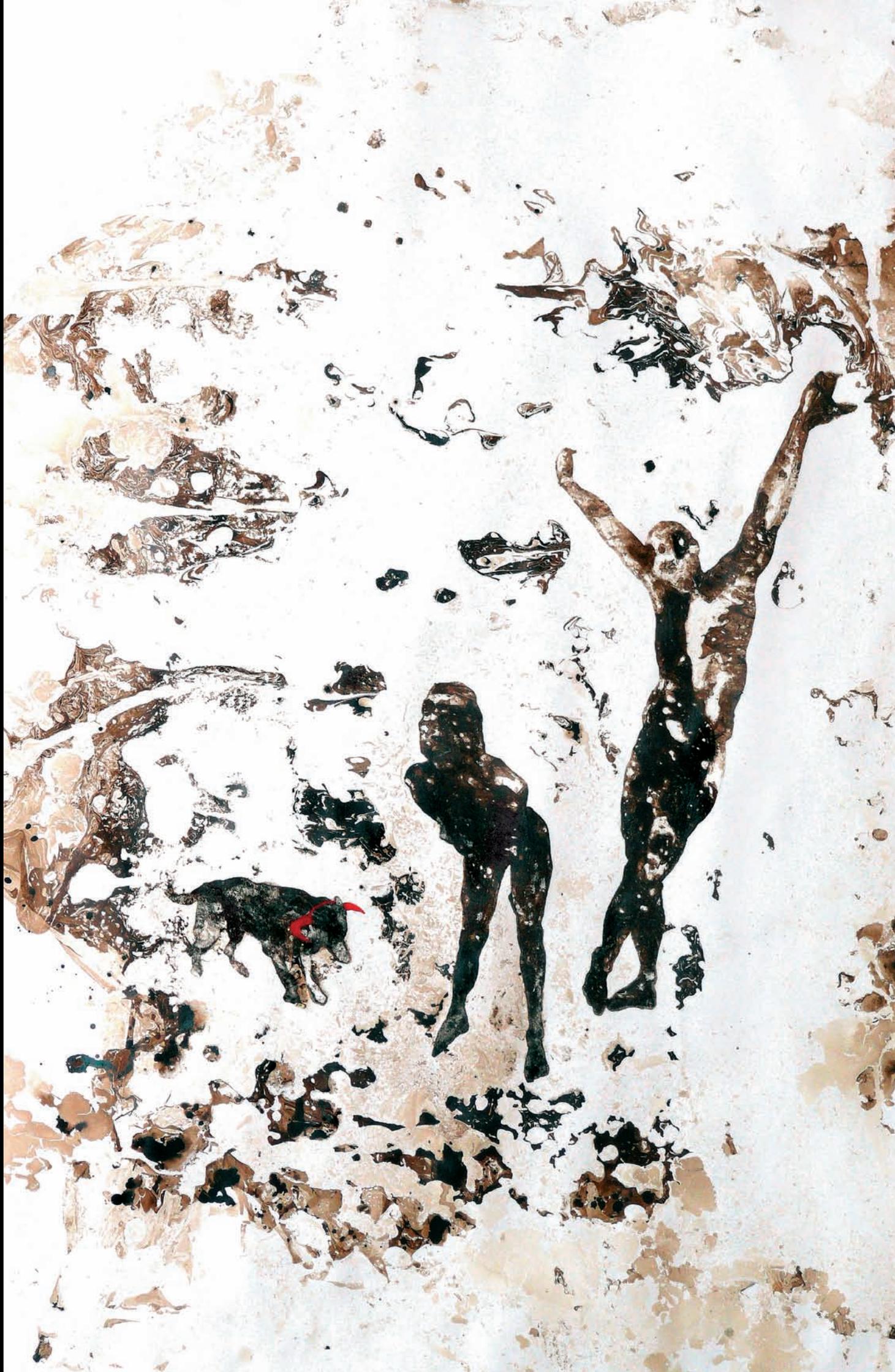














# 2 { Tauromaquia erótica: una relación eterna }



**EDUARDO PÉREZ RODRÍGUEZ** / Catedrático de Ciencias Exactas de la Universidad de Granada

Autor de numerosos artículos taurinos, entre otras, en la revista *Boletín de Loterías y Toros*, de la que es virrey en Granada. Ha participado en diversos congresos taurinos, entre ellos el Congreso Internacional Taurino Universitario de Sevilla (2001). Miembro de la Unión de Abonados Taurinos de Andalucía es un fanático luchador en favor de los derechos del espectador de toros.

# Contra la lujuria, corridas de toros

En primer lugar he de agradecer a los organizadores de este congreso la invitación a participar, en cuanto me han brindado la oportunidad de escuchar sugestivas, divertidas y bellas ponencias. Precisamente por ello estoy especialmente asustado ahora que he de tomar la palabra.

**A**nte la autoridad, la fecunda imaginación y la rica capacidad expresiva de los demás oradores, muchos de ellos profesionalmente próximos al tema tratado, ¿que puede aportar un prosaico matemático, aunque, eso sí, aficionado a toros? No me queda más remedio que convertirme en exégeta de alguna teoría convincente. Les aviso de antemano: mi único mérito es ser viejo amigo de los organizadores, y por supuesto ¡el más grande! (como pueden apreciar a simple vista).

He de comenzar confesando que, como varón criado en la rancia cultura española del cocido, en mi juventud, utilizaba el argot taurino para referirme a las relaciones con las mujeres, tal como Gabinete Caligari describe en su canción «La culpa fue del cha-cha-chá»:

Tenías querencia a la barra  
y tuve que tomar tres puyazos de ron  
para sacarte a los medios  
con el beneplácito de la afición,  
que con olés me animaba  
mientras me arrimaba a tan brava mujer

Y yo, bolinga, bolinga,  
haciendo frente a la situación  
con torería y valor

Embistiendo a mi capote  
yo me asomaba al balcón de tu escote

Y es que como decía el Prof. Tierno, los españoles vemos a la mujer «como una entidad rebelde y bravía a la que hay que domeñar por los mismos medios y técnicas que se emplean en la brega taurina». ¡Con razón no me comía una rosca! ¡Qué equivocados estamos los varones españoles, no tanto en la forma como en el fondo de la cuestión!

En efecto, si uno analiza la lidia de un toro, es evidente que al principio sale un animal, dotado de cuernos, impetuoso y pujante, que, siguiendo sus instintos, con una rectitud candorosa, intenta utilizar sus instrumentos para coger a cualquiera que se le ponga por delante. Su contrincante es un humano reflexivo que, revestido con, en palabras de Leiris, «el fulgor iridiscente del plumaje de un pájaro exótico», elude las embestidas, a la vez que las incita procurando que el animal las repita, mediante una tortuosa coreografía en la que, de nuevo con palabras de Leiris, «se enhebra y se separa del animal a lo largo de una serie de pases animados con un ritmo de vaivén que constituyen una emocionante sucesión alternativa de acercamientos y alejamientos». Así logra que el animal siempre esté fijo en él, que él sea el único objeto de

ataque y le hace agotar todas sus fuerzas; el toro ya no sirve para el juego y el torero lo mata penetrándolo con el estoque.

Los dos participantes en la lidia son varones, pero ¿son ustedes capaces de ponerle sexo a sus respectivas actuaciones? ¿Acaso no les suena a lo que ocurre con el mocerío?

Piensen en como aparece en la escena pública el niño convertido en mozo: arrecho hasta lastimarse el mentón, persiguiendo a cualquier moza que se le ponga por delante intentando cogerla, en el sentido argentino del término, sin ocultar sus intenciones. ¡Es la naturaleza, sin mayor complicación!

**E**nfrente está la moza, mucho más civilizada, menos natural, que vestida de forma llamativa y atrayente, se pone al alcance del varón. Sabedora de que la impulsividad es punto débil de su rival, no pierde oportunidad de excitar su líbido, cuanto más mejor, para inmediatamente escabullirse, fingiendo recato y pudor, sin conceder el favor sexual, pero sin negarlo tampoco, aplazándolo para la próxima ocasión, y así hasta que se produzcan determinadas circunstancias a ella favorables: hasta que acceda al matrimonio, a crear una familia como Dios manda. En definitiva, la moza coquetea para seducir al varón y monopolizarlo, creándole un sentimiento de dependencia. Lo provoca y lo temple hasta que «lo mete en el canasto»

Pocos conceptos tienen más importancia en la tauromaquia actual que el temple; dicen de él que es un bálsamo milagroso con el que se le puede al toro poderoso y se mantiene en pie al que se cae. Con él, el torero logra cualquier cosa que se proponga. ¿En que consiste? En poner el engaño muy cerca de los pitones del toro, cuanto más cerca mejor, y mantenerlo a esa distancia, sin que lo toque en ningún momento, durante toda la ejecución de la suerte, hasta su remate, momento en el cual se le aleja. Se trata de hacerle creer al toro que tiene muy cerca la consecución de su objetivo para que aumente el ímpetu y la longitud de su embestida, pero sin dejar que lo consiga pues entonces se daría cuenta de que aquello no conduce a nada, aprendería para las suertes posteriores y dejaría de embestir. En una palabra se trata de obsesionarlo, de que no exista para él más que ese engaño al que persigue y tiene tan cerca, de «meterlo en el canasto» para que no tenga iniciativas propias, para hacerle seguir trayectorias inverosímiles y adoptar posturas corporales forzadas que le irán obligando paulatinamente a disminuir la velocidad y pujanza de su embestida. Así hasta su aniquilación, pero siempre lentamente, sin brusquedades, en un proceso muy suave. El toro buscaba empitonar, meter el pitón, y al final es todo él el que acaba «metido en el canasto».

¿Han visto alguna estrategia más inequívocamente femenina? Precisamente esto es lo que hace la mujer con el hombre a lo largo del noviazgo tradicional en la sociedad española. Lo va atrayendo, seduciendo y fascinando de forma que su propia vehemencia lo conduzca a un final que él no deseaba inicialmente: el matrimonio, la pareja reproductora estable.

Estas analogías me hacen pensar actualmente lo contrario de lo que pensaba en la juventud: que el toro representa un papel masculino y el torero otro femenino. ¡Yo no toreaba, me toreaban a mí!

La lectura del libro *De la muerte de un dios*, de Manuel Delgado Ruiz, asentó aún más la nueva opinión.

Este autor, basándose en:

la constatación de que el toro, en todas las culturas que lo han utilizado con fines mítico-rituales, siempre ha representado simbólicamente a la potencia sexual masculina, y en la premisa de que los ritos son medios de los que se

**La fiesta de los toros es una escenificación ritual, dirigida a los varones, del imprescindible fracaso su sexualidad para que triunfe la sociedad, pero reconociendo a la vez en el rito la importancia de su fogosidad sexual, materia prima insustituible de la que la comunidad espera resultados eficaces.**

vale la sociedad para inculcar en sus individuos más inquietos esas obligaciones aceptadas de forma precaria pero que deben cumplir para garantizar la continuidad de toda la comunidad, ha elaborado la teoría de que las fiestas de toros son una representación ritual en la que *«el toro de lidia representa el rol de la naturalidad sexual masculina en estado no domesticado, que se enfrenta, y es vencida por las potencias culturales representadas por la mujer-torero, que lo atrae sensualmente para, una vez ha caído en la trampa, civilizarlo-castrarlo e incorporarlo a la vida social responsable»*. Lo que para el toro es la muerte, para el vehemente varón es el matrimonio.

Pocas cosas más peligrosas socialmente que la sexualidad masculina libre y desbocada, la sociedad para defenderse pone como cebo a la mujer, que primero estimula el instinto de los varones para posponer su satisfacción hasta que se haya completado el proceso de integración del individuo, *«hasta que su instintividad se haya puesto al servicio de los mecanismos de reproducción social enmarcados en la institución familiar»*. Sexo sí, pero dentro del matrimonio, y con fines reproductivos. La mujer es el canasto en el que la sociedad mete al joven varón.

La fiesta de los toros es una escenificación ritual, dirigida a los varones, del imprescindible fracaso su sexualidad para que triunfe la sociedad, pero reconociendo a la vez en el rito la importancia de su fogosidad sexual, materia prima insustituible de la que la comunidad espera resultados eficaces.

**A** modo de jocosa verificación empírica de su teoría, Manuel Delgado cita unas estadísticas sobre nacimientos extramatrimoniales en la primera década del siglo XX en las diversas regiones españolas: en las zonas de gran densidad de festejos taurinos tradicionales (Castilla, País Vasco,..) son del orden del 2-3 por mil, en otras en las que los festejos están más localizados (Andalucía, La Mancha,...) son del orden del 6-9 por mil, y en las que no existe tradición de festejos taurinos (Galicia y Canarias) estos porcentajes se disparan al 15-17 por mil.

¡Nunca me lo pude imaginar!

Pero hay muchas cosas que aún no logro entender, si tomo por cierta la anterior teoría:

1. ¿Por qué la sociedad española ha sido, y es, tan reticente al toreo femenino? ¿Por qué tantas dificultades para que las mujeres representen en el terreno simbólico lo que le es propio en el mundo real? Si el toreo es seducción, ¿Cómo se obstaculiza la participación de la gran seductora? Ya se lo dijo Curro Romero a Cristina Sánchez cuando le dio la alternativa: *«el toreo es una caricia y nadie mejor que una mujer para acariciar»*.

2. En la evolución seguida por la corrida de toros y el modelo de relación de los dos sexos, desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días, hay concordancias pero también disonancias que me resultan paradójicas.

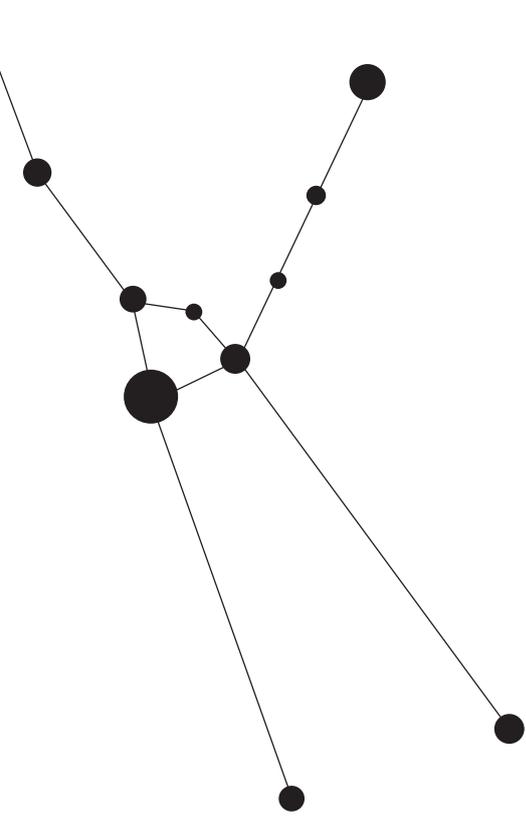
Así, al pasar del noviazgo al «ligue» se han perdido los tres tercios de los que aquel constaba, denominados de forma humorística *«ventana, puerta y mesa»*,

según los lugares que iba logrando el novio, y ha perdido importancia la consecución de un final preestablecido, ahora lo importante es el propio proceso. Igual ocurre con la lidia de un toro: se han perdido, prácticamente los tres tercios sólo ha quedado uno, el de muleta, y el instante final, la entrada a matar, ha perdido importancia, lo importante es la faena. Sin embargo hay una diferencia: el noviazgo ha recortado su duración y en cambio la lidia de un toro la ha alargado.

Pero la gran disonancia es que, antes, cuando el noviazgo era muy templado, cuando para la novia era muy importante correr la mano, y no permitir que el varón alcanzase su objetivo, poniéndoselo muy cerca, la lidia de un toro era destemplada i.e. estaba llena de enganchones y tirones. En cambio hoy se valora muchísimo el temple en la representación simbólica y no en la realidad del «rollete». Un ligue en el que no haya enganchones no tiene sentido, ¡para demoras que estamos!

Y para terminar, la gran paradoja: si las fiestas de toros son la representación ritual de la necesaria represión sexual masculina, ¿cómo sigo siendo aficionado a ellas? Será porque ya estoy domado, perdón socializado. ¿No podría ser esta la causa del alejamiento de los jóvenes? Quizá.

No me queda más que agradecer la atención prestada y añadir que mi objetivo como ponente no ha sido el dar respuestas, que no tengo, sino el suscitar inquietudes, controversia y polémica. Para saber si lo he conseguido he de callarme y cederles la palabra. ●



**JUAN HONORIO TOLOSA PAZ / Astrólogo**

Nacido en La Plata, Argentina, en 1950. Juan Tolosa posee un amplio conocimiento del mundo a través de diferentes disciplinas que hace confluír en el lenguaje y la interpretación astrológicos. Sus maestros han sido el antropólogo Eugenio Carutti y el psicólogo junguiano y astrólogo Howard Sasportas. Actualmente imparte seminarios de Astrología Psicológica en España.

# El arquetipo del toro en el inconsciente colectivo

¡Qué venga la gente, que va a haber un pic-nic!  
Un ping-pong. Si existiesen los jugadores y no hubiese público ¿para qué jugarían? Es un feedback entre Aries y Libra, arquetípico. Libra contempla y Aries hace.

**L**egué a España en 1988 para estudiar astrología y psicología junguiana en unos seminarios impartidos en Barcelona por un centro de Londres. Los argentinos tenemos nuestra propia percepción de España, fundada sobre la imagen de aquellos españoles que llegaron a Argentina hace 400 o 500 años, no sobre los de 1936. Tenemos la idea de que España es nuestra madre patria. Nuestra Madre. En el colegio, a los seis o siete años, nos enseñan que en 1810, con la Revolución de Mayo, tenemos que separarnos de nuestros padres para independizarnos. En España reinaba Pepe Botella (José Bonaparte) y cinco años antes la escuadra franco-española había sido derrotada en la batalla de Trafalgar por la Armada británica. Los sajones habían hecho mucho daño, España había perdido sus barcos. Y un barco no se hacía en tres días.

Durante dos años estudié astrología psicológica, basada en arquetipos; no predictiva, no condicionante. Porque yo soy Tauro, y para un Tauro no es fácil creer

Transcripción de la conferencia del congreso *Uros-Eros: Erotismo y Tauromaquia* pronunciada por el autor el 23 de noviembre de 2006 en la Filmoteca de Andalucía.

en un abstracto. Como Freud, también Tauro. Sin embargo, Freud al final, de alguna forma, llega hasta la psiquis, a la relación consciente-inconsciente. La carta astral natal de una persona, vista a la luz de la psicología junguiana, es el mapa de una psiquis y nos revela tanto la esencia como la cronología de su semilla.

**U**na semilla de limón puede convertirse en limonero siempre que su naturaleza sobreviva a los condicionamientos culturales o sociales de su vida, que pueden presionarle poderosamente para crecer como naranjo, por ejemplo. Como decía Khalil Gibran, nuestro dolor es la ruptura del cascarón que encierra nuestro propio entendimiento.

Conocer cuál es la naturaleza de nuestra semilla es la tarea fundamental de la vida de los 28 a los 30 años. La persona que asegure no haber estado en crisis a esta edad, miente. El planeta Saturno representa una órbita de conciencia y tarda 29 años y 6 meses en dar una vuelta completa alrededor del Sol. Simbólicamente, al volver sobre la posición de nuestro nacimiento, Saturno nos pregunta muchas cosas sobre nosotros mismos. Y quizás una de las llamadas más grandes sea la de conocer nuestra vocación, nuestra esencia, para poder desarrollarla. La elección de los 30 años consiste bien en buscar nuestra propia esencia o, por el contrario, renunciar a ella y convertirnos en «una chava de cartel del corte inglés», viviendo de acuerdo a lo que nos dicten los condicionamientos sociales y culturales del entorno, sin preguntarnos por nuestros auténticos deseos y necesidades básicas. En otras palabras, si una semilla de limón acaba convirtiéndose en un naranjo, nunca va a poder dar realmente una naranja.

Yo soy Tauro, soy toro, soy muy cabeza dura y practico la vida a través de lo geltástico, de las sensaciones, de lo tangible y medible. Un buen día, se produjo la sincronicidad y, después de aprender método, me encontré con Eugenio Carutti interpretando mi carta natal. Esta experiencia me supuso un gran cambio de conciencia. Aquella persona sabía más que yo mismo de mí mismo, como decía San Agustín. Así que se me cambió la vida, dejé atrás todos los condicionamientos y comencé un camino para encontrarme a mí mismo, para poder aceptarme, para reconocerme y poder autorrealizarme. Para no estar con cara de culo a los setenta años. Porque el cuerpo se cae, pero la esencia nunca. En ese camino estoy desde los 30 años. Tengo 56; 6 hijos y 6 nietos. Seis hijos, como las seis estrellas brillantes de las Pléyades que pueden verse cerca de Aldebarán, la estrella más grande de la constelación de Tauro, que es un sol fijo muy importante: es «el ojo del Toro», «el ojo que ilumina».

Desde entonces empecé a indagar no solamente en la astrología tradicional del condicionamiento mecanicista, newtoniano –si Marte está cuadrado a Saturno se produce esto...– sino que me adentro en una astrología que conocía, negaba y rechazaba por parecerme pura superchería –soy Tauro y solamente creo en lo que toco–. Y se me cambió la percepción de la realidad. Una persona que cambia su percepción, que pasa de ver formas a percibir energías, da un salto de Newton a Einstein.

Pero para que una teoría física sea percibida en el inconsciente colectivo y de ahí baje al inconsciente individual y que la persona la haga consciente para percibir su vida, se necesitan 200 años. Y la Teoría de la Relatividad es de 1915. Esta teoría interpreta fenómenos que la mecánica clásica atribuía a la acción de la fuerza de gravedad, tales como una caída libre, la órbita de un planeta o la trayectoria de una nave espacial, como efectos geométricos del movimiento en un espacio-tiempo curvado. Hablamos entonces de campos energéticos, de interacción permanente entre atracción y rechazo.

Y realmente todo aquello que está encerrado en la mazmorra más profunda de nuestro inconsciente lo negamos y rechazamos. Pero, sin embargo, lo odiamos en el otro. Por ejemplo, si sentimos un odio brutal hacia el fascismo, será porque adentro nuestro tenemos un fascista. O viceversa, soy fascista porque adentro mío hay un rojo, como dicen aquí en España.

La cuestión es que en estas fechas cuando llego a Barcelona me encuentro con que este país no tenía nada que ver con la imagen que yo tenía de mi madre tierra. Y me doy cuenta que durante estos dos años, del 88 al 90, con quienes me relacionaba, a nivel de alma, era con los italianos. Y sangre italiana –en 500 años de antepasados– no tengo por ningún lado. En 500 años hubo gobernadores, hubo infinidad de gente muy diversa entre mis antepasados. Tengo sangre vasca, de Tolosa –campo de avena–; tengo sangre castellana, de Paz; tengo sangre india... Así que no entendía cómo me podía sentir tan bien con un italiano y tan mal con un español. Y me di cuenta de que los españoles para vincularse entre sí se sitúan a mil kilómetros, aunque sólo se encuentren a treinta centímetros de distancia. Un español siempre se presenta ante el otro desde la personalidad, con la máscara, porque es incapaz de comunicarse directamente desde el alma.

En el siglo IV a.C., en la época de Platón, la gente se sentaba alrededor de una hoguera y hablaban desde el alma. Y eso es lo que da el feedback. No es necesario salir a comer, ni tomar unos vinos... La clave está en la comunicación del alma. Es decir, salir a comer, tomar unos vinos y hablar del alma. Yo pensaba que esa característica de la cultura mediterránea pervivía en España. Y una de las cosas que más me llamó la atención fue constatar que no era así. Eso había desaparecido. 1988: la época del pelotazo, camisa de seda, móvil... había una enorme necesidad de consumir, algo que no habían hecho durante setenta u ochenta años. Veía a los españoles como dinosaurios totales de consumo y producción. «Tanto tengo, tanto valgo».

**Y**o venía a estudiar y, de alguna forma, a ver si encontraba una esencia, que resultó ser una mujer, para buscar mis raíces después de 500 años, desde 1556. A ver si había algo que se manifestaba como la fuente. Y realmente me atrajeron muchísimo los toros. Aunque me daba vergüenza, pensando que al que están matando es a mí, porque yo soy toro. Y a pesar de no haber ido nunca a una plaza de toros, no podía dejar de verlos en la televisión. Desde el año 2000 que volví a España y me quedé a vivir en Córdoba, me he encontrado con prejuicios intelectuales y de todo tipo contra los toros, de manera que en mi entorno me hacían sentir como un asno si expresaba mi deseo de ir a ver una corrida. Como no tenía ningún amigo entendido... Pero tengo muchas ganas. Cuando los veo por televisión me preguntan mis hijos: ¿estás viendo toros? Y es que me producen una atracción irresistible y fascinante. Si es arte, si es sexualidad, si es erotismo, si es Uros... Y de rebote me encuentro en esta historia, gracias a Ignacio que me ofrece la oportunidad de hablar en este congreso sobre el toro y el inconsciente colectivo.

Y entonces me tengo que ir a la esfera. O sea, me tengo que ir al centro galáctico. Porque en el Uno está incorporado el Todo, y el Todo en el Uno.

Nuestro sistema solar se encuentra actualmente en uno de los brazos espirales de la Vía Láctea, el Brazo de Orión, donde se formó el Sol hace 4.500

**Conocer cuál es la naturaleza de nuestra semilla es la tarea fundamental de la vida de los 28 a los 30 años. La persona que asegure no haber estado en crisis a esta edad, miente.**

**No depende exclusivamente de la calidad del torero;  
yo creo que el público, de acuerdo al campo  
energético que tenga, influye energéticamente  
en el torero, que se manifestará realmente con  
sus mejores cualidades, o con las peores.**

1. La *eclíptica* es el plano que contiene la órbita de la Tierra alrededor del sol, y también, la línea aparentemente recorrida por el sol a lo largo de un año respecto del fondo inmóvil de las estrellas. Las órbitas de la mayor parte de los planetas del Sistema Solar están contenidas en la eclíptica o muy próximas a ella, excepto Plutón. Su órbita excéntrica y altamente inclinada con respecto a la eclíptica constituye una de las razones por las que finalmente perdió la categoría de planeta.

2. El movimiento de precesión, también denominado *precesión de los equinoccios*, es debido a que la Tierra no es esférica sino un elipsoide achatado por los polos. Este movimiento se puede definir como un lento balanceo durante el movimiento de traslación pero en sentido contrario a las agujas del reloj. Este balanceo produce que el eje terrestre dibuje un cono de 47° de abertura con vértice en el centro de la Tierra. Una vuelta completa de precesión dura 25.767 años, ciclo que se denomina *año platónico* y cuya duración había sido estimada por los antiguos mayas.

millones de años. La Tierra no es más que una chabola del universo, a pesar que nos creemos que somos el ombligo; y de todas maneras actualmente sólo somos una parte de Estados Unidos, no existimos.

Debido al movimiento de precesión de la Tierra, la inclinación de nuestro planeta respecto al plano de la Eclíptica<sup>1</sup> va girando lentamente, tardando unos 25.800 años en dar una vuelta completa<sup>2</sup>. Por eso, en los equinoccios de Primavera de años sucesivos, el Sol se ve en puntos diferentes sobre las constelaciones que sirvieron de referencia a los griegos para definir los signos zodiacales<sup>3</sup>. De tal manera que cada 2.100 años, mientras el Sistema Solar transita los 30 grados de un signo zodiacal arquetípico, la civilización dominante en el planeta pone como dioses al arquetipo de las estrellas de la constelación que energéticamente está mandando. Así, del 4000 al 2000 a.C., en Asiria y Caldea, se adoran dioses con forma de toro, toros alados... Del 2000 a.C. al año 0 en Egipto aman a Amón, al carnero. Son imágenes primordiales –llámenle dioses, patrones, instintos...– que recibimos porque el universo está unido: todo lo que está dentro, está afuera y todo lo que está arriba está abajo. La física newtoniana nos separó el afuera del adentro. La física einsteiniana nos dijo que eramos energía, no materia. Y nosotros (como buenos primates que somos) destruimos la materia para obtener energía. O sea, mal camino lleva nuestro planeta si no tomamos conciencia.

**L**a fiesta de los toros me atrajo mucho desde un principio y, aunque nunca he ido a un ruedo, me gustaría sentir el olor. Como soy Tauro, y percibo la vida gestálticamente por los sentidos, no solamente por el neocórtex –la intelectualización objetiva de la existencia– sino por la realidad concreta, que aunque sea «mi realidad» es al fin y al cabo lo que yo percibo, sea verdadero o falso, físico o no. Creo en la imaginación, creo en el sexo, creo en el arte. Tauro es un signo de hemisferio derecho, que ve el todo, y aunque un individuo sea una parte del todo, tiene el mismo diseño del todo.

El hemisferio izquierdo es Occidente: racional, lógico, secuencial, saca frecuencias de la vida. El hemisferio derecho ve el principio y el fin. Y a mí me parece que esa Fiesta tiene una imagen alucinante. No solamente es el principio de lo masculino y de lo femenino o el femenino del masculino, el torero o el toro y el público. Yo creo que esa fiesta es un gran zodiaco. Porque se pueden separar los distintos sectores del público, y cada sector emana una fragancia que manifiesta el tono de la obra que se va a hacer. No depende exclusivamente de la calidad del torero; yo creo que el público, de acuerdo al campo energético que tenga, influye energéticamente en el torero, que se manifestará realmente con sus mejores cualidades, o con las peores. Eso es lo que siento, lo que percibo por televisión. No he ido nunca. Así que me gustaría ir a los toros para ver si me cambia totalmente la imagen... porque estoy viendo una imagen. Y la pregunta es: ¿por qué se manifiesta esto en Europa? ¿de dónde viene y hacia dónde va?

Entonces les voy a hablar de lo que es un mito para los griegos. Liz Green dice en su libro *Astrología y destino*:

«La palabra griega *mythos* tiene dos significados: *mythos* significa historia pero, en un sentido más profundo, significa esquema o plan. Este segundo sentido de la palabra es el más relevante para el psicólogo y el astrólogo porque la universalidad de los motivos míticos básicos revela un plan subyacente, un patrón determinado de desarrollo inherente al psiquismo y al cuerpo humano. La vida de los individuos y las naciones no es azarosa; no depende exclusivamente de factores ambientales, tiene una *intención*, es teleológica. Jung llamaba arquetipos a estos patrones psíquicos. Y ya hemos visto cómo estos «diseños» arquetípicos están estrechamente relacionados con uno de los posibles significados del destino. También la carta natal es una historia y un esquema o plan. Horóscopo y mito forman una diada, el mito refleja los patrones humanos universales mientras que la carta natal refleja el patrón individual. Horóscopo y mito se entrecruzan porque los signos y los planetas zodiacales están agrupados en torno a imágenes y temas míticos y el desarrollo de la vida está representado por el relato mitológico del ciclo que conduce de Aries a Piscis.»

¿Qué es una carta natal? Es una imagen de cómo estaba el cielo al momento que nacemos. Según la física cuántica, todo lo que nace en un momento en el universo lleva las cualidades del momento. O sea, si viniste para limón es para ser un limonero, no para ser un narciso. El principio de individuación, de animarme a ser uno mismo –no egóicamente, sino de adentro– no excluye el principio de la universalidad para los miembros del todo.

Para los griegos un mito era algo que nunca ocurrió pero siempre estaba sucediendo en sus vidas. Es decir, que en la realidad concreta de una persona, que creía gozar de libre albedrío, estaba manifestándose un mito sin darse cuenta. Pero, como decía Carl Gustav Jung, el libre albedrío consiste en hacer con muy buena voluntad y alegría lo que uno vino a hacer. Y Paul Tillich decía que el Ser no era algo que se nos regalaba, sino que se nos exigía para que cumpliésemos con nuestro propio destino. Y Kierkegaard decía que ser alguien que uno no es desembocaba en neurosis a partir de los 63 años... y peor que eso es no ser nadie. De manera que acumular cuentas en el banco y tener autos y cosas, sin preguntarse nunca ¿y quién soy yo? ¿y de dónde vengo? ¿hacia dónde voy? ¿qué condicionamiento cultural tuve? Si nací en Cañero o si nací en una chabola, o si nací en el palacio de Viana. O si nací con posibilidades de progresar intelectualmente, o de vivir durante mil años... La cuestión es saber quién soy yo, el cómo, el porqué y el dónde.

**F**rank Mesner, en 1734 se dio cuenta de que éramos campos energéticos, y que de alguna forma, la energía que una persona le transmitía a la otra podía llevarla de una enfermedad a una sanación. Pienso que la fiesta taurina es fundamental para España, que si desaparecieran los toros en este país las mujeres asesinadas al año pasarían de 60 a 600. Porque el toro tiene que ver con el cerebro límbico y Occidente tiene que ver con el neocórtex, desde el 3500 a.C. Puesto que los instintos están en el cerebro reptiliano y los sentimientos en el límbico –y ambos permanecen vivos– la fiesta de los toros resulta ser una canalización de las energías instintivas y emocionales de la persona, con sangre y todo eso, donde cada uno es partícipe arquetípicamente del torero y del toro al mismo tiempo. No solamente están presentes la sensualidad y la sexualidad, sino también el placer que proporciona la manifestación de todos esos instintos a través de la belleza y el arte. Porque en una corrida de toros todo lo que se ve es una belleza. Es al menos lo que veo. Sea goyesca, no sea goyesca, sea de Ronda o de donde sea, produce un placer muy grande. Y yo creo que después

3. Se denomina *Punto Vernal* al punto del fondo estrellado sobre el que se ve el Sol en el momento del equinoccio de Primavera en el hemisferio norte. Fue elegido por los griegos como «punto patrón» y origen de los signos en Astrología. El primer grado del signo de Aries se entiende, pues, que comienza en ese punto. A lo largo de los siglos el Punto Vernal va recorriendo las constelaciones de la franja zodiacal en sentido contrario a su orden. Es lo que en Astronomía se llama la *precesión de los equinoccios* y en Astrología define las *Eras astrológicas*. Por ejemplo, la Esfinge de Gizeh en Egipto, un león con cara de hombre, se construyó hace unos 12.500 años, en la Era de Leo, y su mirada se dirige hacia el amanecer de esta constelación. Pero en la actualidad Leo no amanece ante la esfinge, debido a que nos encontramos en otra era.

## Los toros míticos, como el toro cretense capturado por Hércules, nunca existieron. Pero, sin embargo, sí existen las plazas de toros, o sea, que el mito está sucediendo

de encontrarse en la plaza con el instinto, reprimido durante dos mil años, la gente se va tranquila a casa. Entonces voy a hablar del mito de Tauro, o sea, el Toro.

¿De dónde viene? Un mito es algo que nunca existió pero que siempre está sucediendo en el inconsciente colectivo. ¿Qué hay en el inconsciente colectivo? Todos los deseos, temores, frustraciones, ideas, que la gente, al no animarse a realizarse, larga por la «chimenea». Hasta que baja alguien, como William Shakespeare, Leonardo da Vinci o como Bob Dylan, que roba a los dioses todo lo que estaba ahí y produce una transformación en la evolución de la sociedad. Son personas que están abiertas, como órganos, a lo que nadie toma. No se ciñen al condicionamiento social, sino que deciden: yo no sé quién soy, pero lo que me impusieron de arriba no me gusta, así que voy a buscarme.

Y esto es lo que realmente nos ocurre a todos a los 28, 30 años. Todo aquel que dice no haber estado en crisis de los 28 a los 30 o 32 años, es un mentiroso. Porque «crisis» viene etimológicamente de la palabra griega *Krinos*, que significa «tiempo de decisión». Y para los taoístas chinos –una cultura totalmente diferente, oriental» una crisis en la vida era llamada *Wei-Chi*. *Wei* significa «peligro» y *Chi* «oportunidad». *Wei-Chi* significa entonces «oportunidad en el peligro», siendo pues una oportunidad de crecer o un peligro de estancarse y sufrir. Durante estos años la personalidad se amplía, con todo aquello que le llega, y permite a la persona tomar una decisión para poder autorrealizarse. Para ser limón, si venía a ser limón. O perejil, si realmente es perejil. Y no seguir empeñándose en ser rosa cuando vine para brócoli, porque nunca voy a dar una rosa.

Volviendo al concepto griego de mito, un mito es algo que nunca ocurrió pero siempre está sucediendo. (Los toros míticos, como el toro cretense capturado por Hércules, nunca existieron. Pero, sin embargo, sí existen las plazas de toros, o sea, que el mito está sucediendo).

Liz Green continúa diciendo:

«Hay tres toros míticos que reclaman el honor de estar asociados con el signo de Tauro. Uno de ellos es el toro blanco que raptó a Europa de su hogar, Tiro, y la condujo a Creta. Se trata del mismo Zeus, transformado en animal, para conseguir su propósito de raptar o seducir a la mujer que elegía.»

**Z**eus era rey de todos los dioses, que son principios intelectuales de nuestros patrones instintivos. Y Zeus sería como la «superconciencia». Gobernante del monte Olimpo, era conocido por sus numerosos amantes, que podían ser tanto machos o hembras. En sus aventuras a menudo se metamorfoseaba para no ser reconocido: en águila, en toro, en cisne, o en lluvia de oro... y fruto de estas relaciones tuvo muchos descendientes.

«El segundo es una vaca, la forma animal de lo, una amante de Zeus a quien Hera, celosa, convirtió en vaca.»

Hera era una diosa matriarcal, totalmente mediterránea. De las que esperan al marido cuando venía de copas y guitarras con el palo de amasar, pero que siempre estaba ahí. Un poquito asexualada.

«El tercero y el más famoso de ellos es el toro de Creta, del que se enamoró Pasífae, esposa del rey de Creta, Minos, y de cuya unión engendró al monstruoso Minotauro, que tuvo que matar al héroe Teseo.»

**E**l mito es algo que nunca ocurrió pero que siempre está sucediendo, por ejemplo actualmente en la alcaldía de Marbella, y en muchas otras. Ahora van a ver la historia de las alcaldías en España con respecto a este mito: es algo que nunca ocurrió, pero después de 2.600 o 3.000 años, sigue actuando por la codicia y la corrupción.

Quiero apuntar que todos tenemos 30° de Tauro, en nuestro psiquismo de 360°, aun en el caso de que en el momento del nacimiento este signo se encontrara sin planetas. Quiero decir también que tenemos dos arquetipos o imágenes primordiales representados en la carta natal por el Sol y la Luna. La Luna indica las emociones reactivas, de defensa o no, y las áreas de la vida en las que el individuo encuentra seguridad emocional. Sin embargo, el signo solar (cuando cualquiera de nosotros decimos que somos Tauro nos estamos refiriendo al signo en el que se encuentra el Sol en nuestra carta natal) no está desarrollado, sino que hay que luchar mucho a lo largo de la vida para ser Tauro, como para ser Aries, para ser Géminis. Es un trabajo muy profundo que implica la decodificación de las condiciones que se nos impusieron: sea la Guerra Civil, sea la derecha, la izquierda, los rojos, el norte, el sur, el este o el oeste.

«En su momento estudiamos el simbolismo del toro y de Afrodita-Venus, la de mirada vacuna, la regente planetaria de Tauro. Pero antes vamos a ver la historia del toro de Creta, que parece afectar profundamente al destino de Tauro.

El rey Minos era hijo de Europa y de Zeus. Hijo de un dios que había adoptado la forma de toro para seducir a Europa. Era rey de Creta, y desde su isla ejercía su poder sobre todas las islas griegas y parte del continente.» (Era como una especie de Estados Unidos en chiquito en medio del Mediterráneo. Cada ciudadano de Creta ganaba diez mil euros por mes). «Siendo joven luchó por el trono con sus hermanos, Radamanto y Sarpedón, y confirmó su proclamación por derecho divino. Para conseguirlo, le rogó a Poseidón, dios del mar y los terremotos, que le mandara, a modo de signo, un toro desde el mar, sellando su plegaria con la promesa de sacrificar inmediatamente al animal, como ofrenda y símbolo de sumisión. Poseidón, que también tiene forma de toro, accedió. La bestia apareció puntualmente y Minos asumió el trono».

Los cretenses, los minoicos, amaban a los toros. No tenían ni ovejas, ni cabras, nada. Toros. Por eso el poder era el toro: fertilidad, sustancia, materia, nobleza.

«Pero, al contemplar la majestad del animal, consideró la conveniencia de tener un toro de esas características en su rebaño y decidió arriesgarse a sustituirlo por otro, suponiendo que el dios no se daría cuenta

del cambio. Así pues Minos ofreció al altar de Poseidón el mejor toro blanco que disponía y añadió el toro sagrado salido del mar a su propio rebaño.»

Poseidón es el inconsciente colectivo. Le ruego al pueblo que me vote, y después me quedo con el chiringuito y con la banda presidencial. Poseidón le había entregado el toro, fue quien nombró a Minos oficialmente alcalde, presidente, ministro. Si, entre mil, te tocan con la varita mágica, no puedes quedarte con el bufete de abogados y ser al mismo tiempo presidente o ministro de Hacienda. Tienes que dejar los negocios después de ser investido, porque estás trabajando para el espíritu, para tu selfman, no para tu ego consciente.

«A Poseidón la situación no le había gustado absolutamente nada, y se vengó de la blasfemia insinuándole a Afrodita que inspirase en Pasífae, la esposa de Minos, una pasión ingobernable por el toro. Pasífae convenció a Dédalo, famoso artesano, de que le hiciera una reproducción en madera de una vaca de modo que ella pudiera entrar y así unirse sexualmente al toro. Dédalo realizó el trabajo y la unión entre el toro y Pasífae se consumó.»

Dédalo era un taurino que ya venía con mucha codicia y trabajaba para Minos, rey de Creta. Pero cuando Pasífae le hizo crear una vaca para poder copular con el toro, Dédalo vio que esto no era un mensaje de un dios, sino algo personal.

«De esta unión nació el Minotauro, un horrendo monstruo con cuerpo humano y cabeza de toro que se alimentaba solamente de carne humana. Minos, aterrorizado y avergonzado, ordenó a Dédalo que construyera un laberinto para esconder a la repugnante criatura, en el que arrojaba grupos de muchachos y doncellas para que sirvieran de alimento del monstruo.»

Así que el Minotauro necesitaba alimentarse y desde Atenas –algunos dicen cada seis meses, otros cada año, otros cada dos– iban catorce muchachas y catorce jóvenes para alimentar al monstruo. Una civilización que externamente serían todos Audi 8, Rolex, veleros... y, adentro, un gran misterio y la destrucción del reino.

«En este penoso relato el error principal lo cometió el mismo Minos y a Pasífae no le cupo más que representar el papel que el destino le reservaba. Sobre la falta de Minos, Joseph Campbell escribió: *«Minos había sacado un beneficio personal de un acontecimiento público, ya que el sentido de su investidura real era el de dejar de ser una persona privada.»*

**¿**o? Si te nombran alcalde, o te nombran acá en España presidente del gobierno, tienes que trabajar para el colectivo porque representas a 10, 15 ó 50 millones de personas. Tienes que devolver el toro, tal como le exigió Poseidón a Minos: yo te lo entrego pero sacrífaclo en mi altar, al inconsciente colectivo. La devolución del toro es necesaria. También un actor o un director de cine deben devolver su obra. Porque si me quedo mi película para mi ego, en pocos segundos se me tapa el «canal» y no me baja más nada del inconsciente colectivo: se alimentó el ego por tres años y se acabó.

*«La devolución del toro hubiera simbolizado su sumisión generosa y absoluta a las funciones de su rol, mientras que quedarse con el toro significa, por su parte seguir el impulso del autoengrandecimiento egocéntrico. De ese modo «el rey por la gracia de Dios» se convirtió en el poderoso tirano Holdfast, buscando sólo su propio beneficio».*

Será interesante ver todo lo que va a salir a la luz acá en España en el sector del «ladrillo», y la consiguiente caída en el precio de la vivienda en 2009.

*«Del mismo modo que los ritos de iniciación tradicionales cumplían con la función de enseñar al individuo a morir para el pasado y a renacer para el futuro, las grandes ceremonias de investidura desposeían al individuo de su carácter privado y le investían con el manto de su vocación... A través del sacrilegio que suponía el rechazo del rito, el individuo se marginaba de la unidad mayor que constituía la comunidad y el Uno se rompió en fragmentos, cada uno en lucha con los demás, cada uno buscando su propio beneficio, de modo que el gobierno sólo podía ser ejercido por medio de la fuerza.*

En su descripción Campbell nos esboza la figura del monstruo-tirano, tan común en los cuentos de hadas (frecuentemente un gigante, como Fafner y Fasolt, en *El Anillo de los Nibelungos*, de Wagner), el acaparador del beneficio general, el monstruo codicioso que sólo se preocupa por «él y lo suyo». Es interesante hacer notar que Hitler, Lenin y Marx eran Tauro, y también lo era la reina Isabel II, quien parece haber comprendido el profundo significado de su investidura como reina y todavía sigue siendo un símbolo de estabilidad y firmeza moral en todo el Reino Unido. El monstruo-tirano del que habla Campbell es un desafío para Tauro, es su lado oscuro con el que, en algún momento de su vida, va a encontrarse. El poder terrenal, que permite aumentar las riquezas del tirano, como Minos acumulaba las riquezas y el poder de los mares, es un regalo de Tauro. El problema está en sus relaciones con el dios, y en saber a qué dios sirve, a la deidad o a sí mismo. La historia de Minos aboca así a una situación paralizante: un monstruo destructor descansa en el centro mismo de un reino aparentemente abundante y este estancamiento conduce, inevitablemente, a la llegada de Teseo, el héroe que de nuevo movilizará la situación. Aquí nos encontramos con un aspecto irónico del mito, ya que Teseo –como Minos, rey e hijo de un dios– es el hijo del dios toro Poseidón, y la criatura con la que debe luchar en el corazón del laberinto es el aspecto oscuro y bestial de su propio padre espiritual, y, al mismo tiempo, es el símbolo del pecado de Minos. De este modo Minos, su Minotauro y el héroe Teseo...» (público, torero y toro) «...están vinculados por el símbolo del toro y son aspectos del mismo núcleo arquetípico. En cierto sentido Minos y Teseo son figuras duplicadas, ya que uno cometió el pecado contra el dios y el otro debe redimirlo».

El toro es un animal totalmente diferente al carnero de Aries, que va de frente. Aries es un carnero, sea hombre o mujer. El toro es sustancia, materia. Rumiante, en el campo. No me molesten. «Si no me quieren sacar malo, no me apuren», dice el toro. El signo de Tauro.

«El toro no es violento sino terrenal y está relacionado con la fertilidad terrestre, que no es lo mismo que la fértil creatividad celeste. En el cuento budista de la búsqueda del toro (que en ocasiones se presenta

como un buey) se consideran los distintos estadios de desarrollo en la domesticación de un toro y, al final, toro y hombre se desvanecen y se revelan como partes de la misma unidad divina. El toro no es malo, pero si el hombre le permite ir a su antojo puede arrastrarle a la destrucción porque se mueve solamente siguiendo sus caprichosos deseos. La represión tampoco es una solución adecuada. El hombre y el toro deben danzar juntos y respetarse mutuamente.»

Al menos es lo que yo veo cuando sale un toro de casta, que torero y toro se respetan mutuamente.

«En estas imágenes orientales se refleja el problema de la relación existente entre el ego y los instintos, que es el problema esencial del patrón de desarrollo de Tauro.»

Todos tenemos ego y todos reprimimos los instintos. Pero de alguna forma al encontrarnos con nuestros instintos tan claramente en una plaza, pueden canalizarse a través de esa obra y nos vamos tranquilos a casa.

«Existen otras historias míticas que reflejan también la lucha con el toro. Una de las más importantes es la historia de la mitología zoroástrica del dios-hombre Mitra, el Redentor, cuya imagen nos llega con su famoso sombrero y con sus manos en la garganta del toro. También Heracles, o Hércules, debe luchar con un toro. El tema de la conquista y del sacrificio del toro parece estar relacionado con la sumisión a un poder mayor ligado a la comprensión de que el poder del toro no es «nuestro», sino que debe dirigirse hacia objetivos transpersonales» (es decir, hacia el colectivo).

**E**ntonces, si yo soy constructor de casas y me nombran alcalde, yo no puedo seguir con los negocios. Tengo que dejar de construir casas y me armo de alcalde para ayudar al pueblo; pero, repito, no puedo seguir con los negocios. La gente no se da cuenta que los mitos, y los ritos también, siempre ocurrieron y que siempre están sobre nuestras cabezas. Son antiquísimos. Si yo tengo todo el poder público, el poder del estado, y quiero enriquecer mis arcas personales, estaría pecando para los griegos, en el 600 a.C., de *hibris*, o *hubris*. Pecar de *hibris* es pecar de arrogancia y orgullo. Y ¿qué ocurre con los dioses, cuando tú pecas de *hibris*, de arrogancia y soberbia intelectual, material, de cualquier tipo... si te crees un dios en la Tierra? Los dioses te mandan a Némesis, que es la venganza de los dioses. Y la mayoría de los héroes griegos terminaban fulminados por considerarse dioses –como Maradona, como infinidad de personajes públicos–. En la actualidad los dioses son los jugadores de fútbol, y los mismos toreros también. Entonces, si me invisten para que me realice, no me puedo quedar con mi negocio personal, porque eso ya es jugar a dos bandas, es decir, que no creo entonces en el designio divino que me nombró a mí, y no a otro.

**Si yo tengo todo el poder público, el poder del estado,  
y quiero enriquecer mis arcas personales, estaría  
pecando para los griegos, en el 600 a.C., de «hibris».**

El toro es materia pura, es sustancia pura. Es fertilidad, es sensualidad, es sexualidad. Atrae tanto a hombres como a mujeres. No solamente el torero, el mismo toro. Hay sangre. Se rompe algo, se abre algo, se penetra algo, con la espada o lo que sea. Se produce una nueva vida y termina el acto.

Paul Friedrich escribe:

«Los impulsos sexuales son naturales, el acto sexual sofisticado es altamente cultural. Afrodita es la mediadora entre estas dos posturas, <fundiéndolas>. Aunque no las *identifica*, sino que las interrelaciona, en cierta medida las imbrica. En algún sentido es una diosa del <arrebato>, aunque debemos reconocer que se trata de un arrebato armonioso que combina ingredientes naturales y culturales.»

De alguna forma, puedo decir que yo percibí al toro en el inconsciente colectivo en Andalucía. Yo creo que en el momento que se termine el toro, en España se terminan los españoles. Porque es algo que está representando concretamente en la vida del aquí y el ahora, algo que viene del 4000 al 2000 a.C. Hace 6.000 años el toro tenía el significado de estar vivo. Son los instintos, esos que hemos olvidado y que reprimimos, y después vas para casa y te gatillas a tu mujer. Ya van 62 mujeres muertas este año en España. Pero si la gente va a la plaza a ver la sangre y todo eso, satisface su cerebro límbico, que es donde está también la vida, porque está el sentimiento.

**Y**es que no somos «todo occidentarios». En el colegio los chicos están en hemisferio izquierdo. ¿Y si un chico nació Tauro o Cáncer, si nació en un signo de hemisferio derecho del cerebro? Ese chico ve el todo y no la parte, así que en el colegio le van a enseñar a ser zurdo con la cabeza. ¿Qué hacer con ellos? Van a tener problemas de conducta. Desde los 15 años van a tomar drogas. Porque no existen colegios para chicos de hemisferio derecho como la escuela pitagórica.

Pitágoras, en el 530 a.C., ponía a sus alumnos de pie. Los que se apoyaban sobre el lado izquierdo del cuerpo, percibían la vida en filmación, veían el todo, hacían películas. El que lo apoyaba sobre el lado derecho, separaba la vida en todo –que también es muy importante, el hemisferio izquierdo del cerebro, donde está la lógica y la razón–. Unos estudiaban geometría y otros álgebra, y después los unía. En la escuela de Pitágoras se recopilaron hechos matemáticos abstractos y se unieron en sistemas teóricos.

En el hemisferio derecho está el sexo, el arte, la filmación, la fotografía, el color, la música y la danza. Decidle a una persona de hemisferio izquierdo que baile, y parecerá un mamarracho. A una persona de hemisferio derecho hay que decirle que sienta. El hemisferio derecho siente y el hemisferio izquierdo piensa. Y la diferencia entre ellos es que el hemisferio derecho ve películas del principio al fin, y el hemisferio izquierdo saca fotogramas; separa todo, todo, todo. Nunca une y nunca relaciona nada de lo que ocurrió en su vida. Han separado todo, entonces ¿cómo haces para unir de vuelta el uno al todo si ya separaste del uno al todo? Y como la educación se esfuerza en separar y no en unir, ahí estamos: separados todos.

Sea esto de toros, sea de astrología, sea de pintura, sea de poetas, sea de personas que quieren poner una porción en la tarta de la existencia. Porque el principio de la individuación del ser no excluye el principio de universalidad. Ahora, el principio del individualismo y del egotismo, sí. Y esa era<sup>4</sup>, por suerte, está terminando y no nos puede dominar.

#### Bibliografía

- LIZ GREEN. *Astrología y Destino*. Obelisco, 1990.
- DANE RUDHYAR. *Planetarización de la conciencia*. Sirio, 1987.
- DANE RUDHYAR. *Dimensión Galáctica de la Astrología*. Edaf, 1988.
- JOSEPH CAMPBELL. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica de España, 2005.
- PAUL FRIEDRICH. *The Meaning of Aphrodite*, University of Chicago Press, 1978.

4. Actualmente nos encontramos en la transición de la Era de Piscis a la Era de Acuario.

**LUIS CAPUCHA** / Doctor en Sociología

Actualmente es Director General de Empleo de Portugal. Gran gastrónomo taurino. Vinculado al Congreso Internacional Taurino celebrado en el año 2003 en Villafranca de Xira (Portugal), ha participado igualmente en los Congresos Internacionales Taurinos de París (1999) y de Sevilla (2001). Tiene publicados artículos de tema taurino tanto en revistas portuguesas como españolas (*Boletín de Loterías y Toros*).



# Amor y odio eternos, hasta que la muerte nos separe

El tema escogido para el día de hoy es «La tauromaquia erótica: una relación eterna»; yo diría que el erotismo es un impulso no solamente eterno sino también omnipresente.

**N**o es algo que esté solo. De tal manera que está implícito en las manifestaciones más ritualizadas y codificadas, traducidas en hechos reales, el erotismo está como un impulso. Como tal, como una cosa que está en todas partes, no está en parte alguna. No se puede estudiar de manera aislada. Debemos intentar comprender su lugar exacto en el tema que estamos estudiando; en este caso, en el lugar que ocupa dentro de la tauromaquia.

Creo que la relación antigua, casi eterna, entre el erotismo y los toros resulta estar basada en unos estereotipos basados a su vez en metáforas taurino-sexuales que se han construido por historiadores y antropólogos sobre dioses guerreros antiguos. Se ha construido así una explicación para la importancia de la fiesta que ha sido adoptada como una especie de legitimación oficial por parte de los oficiantes de la fiesta y por tanto como una especie de

legitimación de la historia de los oficios taurinos. La relación entre el hombre y el toro viene de muy lejos, sin duda hay elementos de carácter sexual y erótico que están actualmente en la fiesta de toros. Pero resulta sumamente peligroso el sistema metodológico que trata de explicar símbolos con otros símbolos. El problema no es que no se construya con estadísticas u otros elementos, no es tampoco el que no se intente construir sobre elementos durables, persistentes o reales que están en la base de la Fiesta. El problema de construir unos símbolos con la base de otros símbolos es que el resultado suele permitir que todo sea posible. Con este método se construyen, de hecho, historias muy bonitas y muy interesantes pero con la carga de que donde se puede decir una cosa y también se puede decir la contraria. Tampoco habrá, por tanto, la posibilidad de distinguir con rigor lo que de hecho ocurre porque todo lo que sucede o puede suceder es susceptible de pasar a significar un nuevo símbolo que pueda ser aportado a la interpretación. Yo creo, en consecuencia, que tenemos muchos ejemplos de cómo ese procedimiento se fue incorporando a nuestra forma de pensar sobre la tauromaquia y sobre el significado profundo de la tauromaquia: sobre todos los símbolos de fertilidad, sexualidad, agresividad con el cual los hombres se medían e identificaban como afirmación de su virilidad o como control de los impulsos más ingobernables de la agresividad. Pero también el toro, como símbolo de poder, nos lleva a decir de él que debe ser noble, poderoso, debe entregarse, debe saber administrar justicia a la hora de dar las cornadas, las cuales no llegan sin previo aviso. En resumen, hay toda una construcción simbólica y de identificación entre los hombres, los héroes y los toros. Y hay una identificación entre los héroes actuales de la tauromaquia y los héroes mitológicos. Creo que la historia tiene parte de con-

**Y hay una identificación entre los héroes actuales de la tauromaquia y los héroes mitológicos. Creo que la historia tiene parte de continuidad y parte de ruptura.**

tinuidad y parte de ruptura. La Fiesta no puede comprenderse tampoco sin incorporar también las rupturas y sin el poso que en ella ha dejado el mundo antiguo.

Este tipo de aproximación intelectual a los símbolos ha conocido un impulso muy fuerte con las teorías del antropólogo Julián Pitt-Rivers, el cual introduce, entre otras, las teorías del torero travesti, presentando la corrida como un ritual de superación del tabú ibérico, y si no ibérico, al menos andaluz, que prohíbe a los hombres poseer a las mujeres en el período en el que las mujeres están con más deseos eróticos. Es entonces cuando actúa el tabú, impidiendo que el hombre posea a las mujeres. El torero sería, según Julián Pitt-Rivers, precisamente el héroe que rompe el tabú en nombre de la sociedad mediante un conjunto de transmutaciones que incluyen toro, picador, caballo y otros elementos que integran la Fiesta. Es a través de los citados elementos, los cuales representan a su vez caracteres tanto femeninos como masculinos, como toro y torero dirimen sus diferencias. Finalmente, el torero penetra al toro con su estoque transformándolo en elemento femenino y superando el tabú. Rivers nos da unas teorías muy hermosas e imaginativas apoyadas por estudios antropológicos que llegan hasta el punto de llegar a explicar la función social del picador. Efectivamente, el picador obtiene en Pitt-Rivers un significado preciso al convertirlo en un «cabrón», verificado por su posición, subido a lomos de un caballo, un artículo redondo, que es un elemento contra el que choca el toro. A los hombres no les gustan los cabrones, por eso, no les hacen demasiada gracia los picadores. Como se puede ver, todo lo que ocurre en la Fiesta puede tener una interpretación más o menos lógica en el ámbito de lo sexual.

Estas teorías pretendieron incluso hacerse extensivas a los forcados portugueses. En esa tesitura estuvo el intelectual portugués Fernando Teixeira, quien elaboró la teoría según la cual los forcados lo que hacían eran presentar su pecho al toro diciendo que acogían en un abrazo erótico al toro que previamente había sido lidiado por el caballero. Lo que quiero decir es que cuando se entra en este campo todo puede tener una explicación si ésta es imaginativa. Para encontrar la relación entre el toreo y lo erótico no sólo hay que acudir a los intelectuales, también el pueblo ha encontrado relaciones entre el toro y el sexo. Sin ir más lejos se ha buscado vinculación en el significado de los cuernos, un elemento que ha simbolizado el poder y que puede convertirse también en atributos –masculinos y femeninos– que indican que los hombres o sus esposas no están satisfechos con su vida matrimonial. También se han encontrado asociaciones entre la imagen del toro y la imagen de la mujer. En mi pueblo era costumbre calificar a las mujeres según categorías atribuibles a los toros. Hubo épocas en las que los toros más pequeños, novillos, eran toreados a pie, y los toros más grandes, toros, eran toreados a caballo. Una señora más larga, con más esqueleto, se decía que era un *toro para caballo*.

**T**radicionalmente el toro se ha identificado con el macho pero podemos ver que el pueblo también ha sabido identificarlo con la hembra. Existe además la creencia en la virtud afrodisíaca de la carne de toro, idea recogida en el número 15 de la revista *Boletín de Loterías y Toros*, –un especial titulado «Comerse al toro»– publicado en el año 2005. En ese mismo volumen se recogía la tradición del pueblo portugués de Barrancos, de gran tradición taurina y convertida en paradigma de la tauromaquia portuguesa, donde es costumbre cocinar la carne de toro con tomate, expresión, la de «tomates», que indica en portugués lo mismo que el español «huevos». Es decir, que «tener tomates» en portugués equivale a la castiza expresión castellana de «tener huevos». Los tomates son cocinados

**El toro y el torero tienen una relación de amor y odio fraternal. Son cómplices que se aman pero también son los antagonistas que se enfrentan en una lucha a muerte. El erotismo, la idea de erotismo va junto a la idea de seducción, pero el torero no tiene que seducir, tiene que mandar.**

con la carne de toro, es un plato muy apreciado y hay quien cree en sus poderes afrodisíacos, otros lo dicen de broma pero lo van comiendo por si acaso fuese verdad. Hay por tanto muchas relaciones establecidas entre lo puramente taurino y el erotismo.

También se ha llegado a establecer una vinculación sexual en la llamada prensa o medios rosas entre los toros y lo erótico, una muestra más de esa vinculación entre la cultura popular, aunque en este caso más mediatizada y masificada. En este tipo de prensa el torero está cargado de simbología sexual y sensual. Los lectores, más bien habría que decir las lectoras de este tipo de literatura, van a menudo a los toros a ver todo aquello que los toreros con sus vestidos de luces pueden ofrecerle, en el sentido que la prensa rosa divulga. Hay también que considerar esta otra forma de ver la relación entre los toros y el erotismo como parte de la sensualidad reconocida por ciertos segmentos del mundo taurino en la figura del toreo. Por mi parte yo digo siempre que a mi me gustan otras cosas. No voy a los toros en busca de una excitación sexual. No voy a mirar la anatomía del torero o la belleza del traje de luces y para ser totalmente sincero, cuando veo a una corrida de toros no veo nada de esa supuesta sensualidad. Puede que sea un problema de insensibilidad por mi parte pero lo que veo en una corrida de toros son reglas y suerte, es decir, reglas, normas, códigos, cumplidos con profesionalidad por los toreros; y veo suerte, cosas que pueden ocurrir sin que nadie lo pueda programar desde un punto de vista racional.

**M**e han contado muchas veces toreros, unos mayores, otros más o menos de mi edad, y siempre en charlas privadas, porque muchas veces en público cultivan, es decir, componen su figura como lo harían en la plaza; dicho de otro modo, aprenden algunas cosas que dicen los intelectuales y gustan de esgrimir ese tipo de argumentos cuando están haciendo un trabajo de promoción. En privado, sin embargo, no es eso lo que dicen, es algo diferente. Es cierto que la Fiesta es una metáfora, todas las fiestas son metáforas, pero yo tengo dudas sobre la parte metafórica que implica lo sexual. Para mí existen otros elementos más importantes. Entre ellas está el miedo. Probablemente miedo del torero y miedo del toro. Miedo más o menos controlado por parte del torero. Miedo a hacer el ridículo, al dolor de una cornada. Pero siempre miedo. ¿Cómo puede convivir el erotismo con el miedo? Creo que el erotismo requiere otro tipo de actitud diferente del que se ejerce cuando estas intentando conjurar el miedo.

Pienso que hay sexo en la relación, el toro tiene que ser un macho, casto y puro. Pero eso son solamente datos de partida. No creo que el toro mire al torero como una hembra. En el toro hay características que resultan del hecho de que es un macho y de que tiene determinados perfiles y cualidades reconocidas. Pero seguramente debemos tener dudas que al toro, cuando está frente al torero, se le pase por la cabeza que lo que tiene delante es una hembra. Por otra parte lo que se le pide al toro es que tenga «tomates». Y al torero lo que se le pide es que tenga cabeza, espíritu, inteligencia, saber,

dominio sobre sí mismo, conocimiento de la técnica y del toreo, de los terrenos y, finalmente, que tenga corazón. Los «tomates» están, de hecho, en la cabeza y el corazón. También en el erotismo externo, pero aquí la cabeza es usada en otro sentido: el sentido de un juego contradictorio, no erótico, en la relación de odio entre el torero y el toro.

El toro y el torero tienen una relación de amor y odio fraternal. Son cómplices que se aman pero también son los antagonistas que se enfrentan en una lucha a muerte. El erotismo, la idea de erotismo va junto a la idea de seducción, pero el torero no tiene que seducir, tiene que mandar. Puede argumentarse que una forma de mandar es seducir, y de hecho hay formas de seducir que resultan del carisma, pero creo que el mando en la relación entre el toro y el torero es más el resultado del control del miedo que el de la seducción del animal. Queda claro que hay toros que son más dóciles, menos valientes, pero son también los menos interesantes los más comerciales.

Desde mi punto de vista el torero ama al toro porque el toro es todo lo que el torero tiene para amar, incluidas las mujeres. El toro lo es todo para el torero: su dinero, su posición social, su capacidad como figura mediática para atraer a las hembras; su atractivo, autoestima. Todo eso es lo que le da el toro y por tanto la razón para amar al toro. Pero el torero también puede quedarse en la nada porque el toro está ahí para matarle. Por eso el torero debe matar a su vez al toro. Por su parte el toro, nace como una entidad especial, es un dios, es un buey que lleva como otros muchos dioses una vida preparándose para entregarse en un pequeño momento de su vida como los dioses en España, Portugal y Francia siempre hicieron. Después de un periodo de preparación son sacrificados los toros y los dioses y comidos en forma de comunión de los creyentes a favor de la comunidad. Es un acto de amor. Pero el toro no quiere entregarse, no se quiere dejar matar. La relación amor y odio está siempre presente. El erotismo en esta relación aparece como un elemento exterior. El erotismo, la atracción que ejerce el torero sobre su público, especialmente el femenino, es el resultado de su triunfo, de su capacidad de vencer el miedo. Pero es una relación que como todas las relaciones de amor apasionadas y contradictorias solamente puede acabar en un fin trágico, con la muerte de uno de los dos hermanos amantes y enemigos, normalmente del que piensa menos con la cabeza y más con el sexo.

Creo que estamos hablando de una relación de amor que a la vez es de odio y donde el erotismo es un detalle relativamente exterior desde el punto de vista del análisis de la lidia. Perdonen los que esperaban noticias de Portugal porque no hay novedades, los toros siguen sin matarse, sigue existiendo el coitus interruptus. En los caballos, el toro seguramente intenta perforar la figura redonda y guapa del caballo pero en Portugal se le ponen las bolas en los cuernos, una especie de preservativos que nada tienen de erótico y que suprimen completamente la potencia sexual del toro. ●



**ROBERTO MONTERO GLEZ / Escritor**

Autor de las novelas *Sed de Champán*, *Cuando la noche obliga* y *Manteca colorá*. Montero Glez es tal vez un cruce bastardo entre Juan Marsé y Luis Martín Santos. Avalado por autores de peso como Arturo Pérez-Reverte, Sánchez Dragó o Raúl del Pozo, puede ser el escritor más singular de la narrativa en castellano de nuestros días. Sumergirse en la literatura de Montero Glez es hacerlo en el riesgo de una corrida con pitones en puntas.

# Carne de lidia, letras bajo la piel

Disertación bajo la piel del toro: Carne de lidia.

**S**oy aficionado al Planeta de los toros y, por lo tanto, lo que los franceses llaman voyeur y disculpen por la pronunciación pero no sé francés, en mis tiempos se llevaba el inglés y, de inglés, tan sólo se decir, Marlboro. Tenía un profesor que, para decir «algunas veces» en inglés decía «sometimes», así y como se leería en castellano. Pero dejémonos de extranjerismos y llamemos a las cosas por su nombre. Al pan, pan y al voyeur, mirón, dicho en el lenguaje con el que se escribió el Siglo de Oro.

No puede darse el mirón en contemplar artes estáticas, pintura, escultura, pues disfrutaría menos. Es curioso, pero el mirón no espía tanto el objeto como el movimiento del mismo. Por lo mismo, servidor de ustedes es un mirón y como a todo buen mirón le gustan los toros y las novelas donde el escritor muestra aquello que nadie puede ver e invita a echar un vistazo por el ojo de la cerradura.

La posición del mirón en los toros es nueva, si es que viejos no son doscientos años. Cuentan las crónicas que, a partir del siglo XIX, es cuando el público ya no toma papel activo, pues antes saltaba a torear. Los alguacilillos tenían faena, aplicándose en la represiva labor de guardar el orden en el redondel frente al caos que significaban los espontáneos. Hasta hace doscientos años la gente no iba a los toros a mirar, iba a participar.

Por estas, al no ser arte estático el del toreo, la figura de Don Tancredo no ha sobrevivido. Cabe recordar aquí que Tancredo López, inventor del tancredismo o suerte del pedestal demostró que el animal embiste sólo a los estímulos. Tancredo López fue el que hizo esta suerte famosa aunque no fue idea suya. Estando en Cuba en 1898, se la vio hacer a un mejicano de nombre Orizabeño. Pero a lo que iba, que el estatismo no pone al mirón, ni le pone un cuadro ni le pone una escultura, el mirón necesita movimiento. Al ser los toros un arte dinámico y, por lo mismo fugaz, lo que nos excita es no perder detalle.

**H**emingway aprovechaba la fugacidad para clasificar el toreo como arte menor, la fugacidad le impide ser arte mayor, dejó escrito. Pero ya hablaremos de Hemingway, ahora toca hablar de mi primera aproximación al mundo de los toros que fue cuando era mozo y fue por culpa de la carne que vestía un soneto de Miguel Hernández, uno dedicado a lo que, en lenguaje vulgar, se llama calientabraguetas.

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado  
y por varón en la ingle con un fruto.

Como el toro lo encuentra diminuto  
todo mi corazón desmesurado,  
y del rostro del beso enamorado,  
como el toro a tu amor se lo disputo.

Como el toro me crezco en el castigo,  
la lengua en corazón tengo bañada  
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Como el toro te sigo y te persigo,  
y dejas mi deseo en una espada,  
como el toro burlado, como el toro.

Luego, con el tiempo, un servidor cayó en la tarea de Miguel Hernández en el Cossío, pues fue el poeta el que confeccionó algunas biografías para toreros que en el citado aparecen. Pero eso vendría mucho tiempo después. Antes conocí a Bataille, gracias a amigos mayores que un servidor, amigos de aquellos que vivieron los tiempos en que se daba el francés en las escuelas. Así, *Historia del ojo* fue un deslumbramiento de libro, lujurioso y empapado en ríos de orines y de esperma. Literatura de la trasgresión que llega a sus picos más altos cuando la cogida de Granero, un chaval sensible y que iba para violinista y cuya muerte conmocionó a España entera. Son imágenes que pasan al cerebro a través de la retina, como en el cine. El ojo, el huevo, el sol, la tierra y el testículo. Granero vestía traje negro y oro y cometió el error de no cambiarle el terreno al de Veragua, de nombre *Pocapena*, cárdeno, bragado, bien puesto y afilado de pitones, convirtiendo a Granero en un guiñapo sangrante con pérdida de masa encefálica.

El citado libro, en su primera edición salió bajo el pseudónimo de Lord Auch, Lord a la mierda, en la lengua con la que se escribió el Siglo de Oro. Un servidor, que además de mirón es fetichista, conserva como oro en paño la edición primera en castellano, la correspondiente a la editorial Ruedo Ibérico. Y por seguir con Bataille y con el más noble vicio, el de la lectura, decir que Bataille era bibliotecario y todo un modelo de puntualidad y templanza. Las

únicas manchas en su hoja de servicios fueron las del propio sexo pues, entre otras cosas, fue portavoz del mal reprimido.

A grandes rasgos, así para entendernos, para Bataille había dos mundos, uno profano el de la realidad del día a día y creado a partir de las prohibiciones y que es el que origina el deseo y luego había otro, el sagrado, que se abre a las citadas transgresiones, es decir a los toros, religión y sexo. Así, la religión para Bataille era transgresión de lo profano y por lo mismo el erotismo cumple una función sagrada, más espiritual que carnal ya que, para Bataille, el sentido de la reproducción es espiritual. Decía Bataille que el hombre conseguirá el éxtasis, superando todo aquello que le horroriza. Tiempo después, un servidor de ustedes encontraría algo parecido en Hemingway, el hombre que corrió toda su vida tras la búsqueda de la realidad desnuda.

Volviendo a *Muerte en la tarde*, Hemingway nos habla de toda la sucesión de movimientos y procesos que producen la emoción. No cerrar los ojos en el momento del impacto, cuando un tren va a arrollar a un niño, ese es el ejemplo de realidad desnuda. Sin embargo, no cerrar los ojos ante el atropello, tampoco sirve de mucho pues el relato terminará en su momento extremo, esto es, en el momento que hay antes de ser aplastado. Por lo mismo Hemingway ponía ejemplo de un ahorcamiento o un fusilamiento y decía que si Goya hubiese cerrado los ojos en el momento culminante, su cuadro no hubiera sido posible.

**T**ornando a Bataille para hacer una relación con Hemingway, encontramos semejanzas, sobre todo en lo tocante a la superación del horror. En ambos dos su escritura prefería ser poco inteligible antes que inexacta. Esa pobreza literaria deliberada es lo que identifica a ambos autores. Por seguir con Bataille, queda decir que para él, cultivar la forma traicionaba el pensamiento. Sin embargo, para un servidor esto no es así, pues las cosas sólo pueden contarse de una forma y si no las cuentas de esa forma pueden suceder dos cosas. La primera es que se cuenten mal. La segunda es que no se cuenten. Por lo mismo, para un servidor fondo y forma son conceptos inseparables. Lo aquí expuesto, llevado al redondeo, da lugar a la siguiente comparación taurina.

El fin de la lidia es el de poner a un toro en las condiciones más favorables para entrar a matar. De eso no hay duda. A cada toro le corresponde una forma de lidia y sólo si así se realiza el torero estará en condiciones de entrar a matar. O se lidia de esa forma o, por el contrario, o se mata mal o no se mata. La forma que tiene el matador de llevar al toro hasta la muerte es el estilo. La forma que tiene el torero de irle reduciendo, llevándole a la suerte suprema, es el estilo. Por eso no se puede separar manejo del capote del arte de matar.

Por instinto a la hora de descubrir autores, me puse a buscar a Leiris, compañero de correrías de Bataille a quien éste dedica su obra *El erotismo*. Encontré el libro titulado *Espejo de tauromaquia*, donde se explica la curiosa comunión entre el hombre y la bestia y que Leiris compara con el acto sexual, leo:

*...después de tantos roces cada vez más punzantes la pareja se separa siendo extraños el uno al otro. Entonces estalla la ovación del público con palmas y el semen son los vítores.*

Para Leiris los espectadores no son mirones, sino partícipes del juego erótico. Para Leiris, al principio el torero es una mujer, con su vestido de torear, pues así se le llama al traje, y con los moños en la montera y todos los aderezos que excitan la masculinidad del toro sin olvidar los contoneos de la capa. Así ocurre hasta el último tercio de la lidia, en el que el torero se descubre y el

toro se muestra pasivo y se deja penetrar. Viene aquí al pelo citar a Corrochano cuando decía que se torea y se baila con la cintura. Con la cintura los hombres torea y con la cintura bailan las mujeres, pero a veces, por una confusión de aptitudes algunas mujeres torea y algunos hombres bailan. Y por seguir con la guasa, decir que Hemingway también hace alusión a los moños de la montera en *Muerte en la tarde* donde hay incursiones, diálogos entre él y una admiradora en el café del Fornos. En Hemingway siempre es más importante lo que evita decir que lo que dice, siendo lo que evita decir lo que deja dicho cada vez que le leemos. Su estilo, el Behaviorismo literario, consiste en registrar el comportamiento externo de los personajes con una imparcialidad de cámara fotográfica. Esto es importante para la tercera persona, pues el lector sabe que el personaje tiene frío por su piel de gallina y no porque lea que el personaje sintió un escalofrío.

Por último queda decir que lo que a un servidor de ustedes le trae hasta aquí es su novela, *Sed de Champán*, donde el protagonista es heredero del Hércules Egipciano, el primer manipulador de toros, el primer conductor de encierros que fue gitano. Así y por lo mismo esta raza ha de verse implicada en la historia del toreo para los restos y un servidor, al que le gusta mirar a través del ojo de la cerradura, lo que procuró fue rendir homenaje al Hércules Egipciano que tanta huella dejó marcada bajo la piel del toro. ●



**JORGE GRAU** / Director de cine

Ha realizado una docena de películas, ocho de las cuales ha guionizado él mismo. En 1962 dirige su primera película *Noche de verano*. Su última realización, *Tiempos mejores*, data de 1994. Dirigió la película que inició el destape, *La Trastienda*, con la actuación felpudesca de María José Cantudo. Grau ha dirigido también una película casi olvidada de temática taurina, *El Espontáneo* (1963), cuyo argumento gira en torno a la historia de un botones de hotel que, debido a un incidente con una turista, pierde su trabajo y busca en los toros, saltando de espontáneo, una salida excesivamente fácil con final trágico.

# Tres sillas frente a la cama

(Resumen –es un decir– de la intervención de Jordi Grau, en el congreso Uros-Eros, el 22 de noviembre de 2006, en la Filmoteca de Andalucía, en Córdoba)

**U**na vez le hice a Curro Romero una entrevista en la cama. El estaba en la cama, yo junto a la cámara haciéndole la entrevista, no vaya usted a pensar mal (O tal vez bien, según se mire). A los pies de la cama, tres sillas con tres vestidos de torear –Salmón y Plata, verde manzana y oro, grana y Azabache–, ofreciéndose para ser elegidos. Curro estaba a gusto y no paraba de hablar.\* Entre otras muchas cosas me dijo que «Torear es como hacer el Amor, con el final obligado de la penetración y la muerte». En otra ocasión había afirmado que «El toro es una caricia», todo lo cuál apoya la teoría de Eduardo Pérez Rodríguez –y quizá, antes, la de Karl Braun– de que en el supuesto juego amoroso entre toro y torero, este lleva la parte femenina y el animal la del macho, fogoso y cargado de urgencias, que es provocado y eludido con gracia, con suavidad incluso por parte de la hembra. Claro que, después, a la hora de la verdad, la de la muerte, la hembra se convierte en macho y penetra con la espada a su compañero/a, cumpliéndose así el rito de la fecundación, reflejado en el mito persa de Mitra que, matando al toro que asedia a los hombres, les concede a estos los ríos y las plantas, provenientes de la sangre y la carne del toro después de ser absorbidos estos por la madre Tierra.

Leyendas aparte, los tres vestidos de torear a los pies de la cama de un torero que sólo elegirá cual ponerse en el último momento, refuerzan la teoría de la parte femenina del matador de toros, superficialmente considerado como símbolo de la inteligencia y el valor masculino que consigue dominar a la fuerza bruta y elemental del toro. El mismo vestido en sí, evolucionando desde los atuendos

Esta entrevista correspondía al espacio titulado *Un torero, un día* que rodé para el programa de T.V. «Y siete», hoy desaparecido en el laberinto de los archivos del nunca bien ponderado Ente Televisivo.

de cuero utilizados por los «cazadores» –o «matadores»– de toros a campo abierto, hasta la seda bordada de nuestros días y desde hace ya un par de siglos, puede considerarse como la progresiva femeneización del torero, que muchas veces parece la figura de una mujer disfrazada de macho, exagerando la fuerza de las hombreras doradas en contraste con la fragilidad de la ceñida taleguilla que pone en evidencia las formas del cuerpo que enfunda. ¿Sería disparatado considerar al torero no como un ser femenino o masculino, sino como la suma de los dos, la representación ignorada pero secretamente apetecida del hermafrodita? ¿No es el torero el ser deseado, admirado, misterioso, con el que se identifican tanto los hombres como las mujeres, alrededor de ese círculo máximo que es el ruedo? Todos vemos –o queremos ver– al matador de toros como ejemplo de virilidad, gallardía, pero aceptamos también la esencial delicadeza de su comportamiento, de sus maneras de andar y de vestir, su astucia para llegar con sutiles engaños hasta la muerte del toro, como Judith cortando la cabeza de Holofernes después de haberle sometido en la cama.

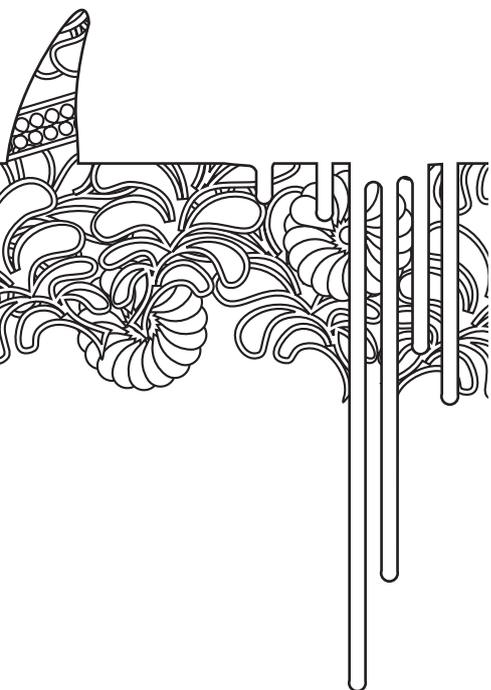
En cualquier caso, el componente erótico del hecho taurino es evidente, sin que ello signifique olvidar lo mítico y ni siquiera lo técnico o lo religioso, que todo viene a ser uno y lo mismo. La mezcla de lo delicado con lo rudo –seda

**El componente erótico del hecho taurino es evidente, sin que ello signifique olvidar lo mítico y ni siquiera lo técnico o lo religioso, que todo viene a ser uno y lo mismo.**

bordada junto a la arena áspera y sucia con restos de sangre y excrementos– nos lleva al recuerdo del roce –caricia– sobre pieles suaves que acaban en el vello duro como de crin de caballo o pelo en la oreja del toro, el sudor y el aliento, el

ardor y el desmayo..., todo lo denso e ingrávido que rodea el misterio del sexo. ¿No es acaso un placer erótico el del mismo torero, pasándose «por la faja» –recordemos: de seda– los cuernos amenazantes, a veces astillados y siempre agresivos, del animal con que juega y al que ama y engaña? El peligro, el riesgo, vencidos por la osadía, son elementos de alta excitación erótica, como la presencia, la posibilidad o certeza de la Muerte que nos lleva a esta afirmación de la Vida que es el sexo en busca del orgasmo liberador, al éxtasis colectivo que los espectadores taurinos sentimos compartiendo el miedo al peligro, la gracia y la fuerza del juego posiblemente trágico que se desarrolla en el ruedo, en el fondo de ese inmenso útero de la plaza de toros, honda y redonda como un ¡Olé!

Los tres vestidos de torear a los pies de la cama de Curro Romero que, como la más voluptuosa de las vampiresas, espera hasta el último momento para ataviarse de la forma mas adecuada para seducir y, después, empuñar el arma que producirá un desenlace fatal. ¿No es esta acaso la imagen perfecta del hermafrodita, el ser completo capaz de engendrarse a sí mismo, el ser único que solo se realiza en el éxtasis? Porque el erotismo no está en el orgasmo, sino en su búsqueda, en la caricia. Esa caricia que, según el mismo Curro Romero, está en el juego de la muleta. Un juego sutil y arriesgado, tan vital como ambiguo, que compartimos todos desde el tendido sin sexo. O con todos los sexos del mundo. ●



**ÁNGEL ARRANZ** / Escritor

Colabora con diversos medios de comunicación y revistas especializadas del mundo taurino (entre ellas el *Boletín de Loterías y Toros*) y ha impartido conferencias sobre el proceloso mundo del toro allí donde se le ha requerido. Colabora con el portal de internet *Burladero.com* y es autor del libro *El tercio utópico*.

# Éxtasis

La mitología, la leyenda, la intuición y en menor grado la realidad, se ocupan y preocupan en relacionar lo toreísta con el erotismo.

**D**igo toreísta porque ha de ser el resultado equilibrado del entendimiento y la comunión de toro y torero en una cita de suerte, de muerte, o con el final feliz del indulto. En efecto, en lo toreísta vemos la reacción de dos sujetos en acción que con imaginación podemos trasladarlo a una especie de aventura erótica.

En lo torista, los ojos, las observaciones, las sensaciones se decantan por el comportamiento del toro. En lo torerista, los ojos, las observaciones, las sensaciones se decantan por el comportamiento del torero; es decir, la erótica si la hubiere, es más cabal, más natural y más completa en pareja que en solitario.

Hay motivaciones de fondo para ser, o para seguir siendo torero. Y hay motivaciones de forma para superar miedos, para superar estados de ánimo adversos, o para recuperar ilusiones y curiosidades.

Y como hay gente para todo, no me cabe ninguna duda, que esas tardes de toros con olores, calores y colores en ebullición, pueden hacer palpar emociones, pasiones y sensibilidades en alberos, callejones y barreras. Célebres son el idioma de gestos y sentidos que ofrecían en los brindis mujeres hermosas como Ava Gardner a toreros de una pieza. Y viceversa.

Por cierto: ¿por qué los brindis a la belleza están casi en desuso?

Sí, está bien relacionar a Eros, dios del amor; con Uros, símbolo que personifica el principio masculino de la divinidad. Sí, sí que hay o puede haber distintas y distantes connotaciones eróticas entre el arte de seducir y el arte de torear.

## Da igual que el lidiado sea el hombre y la mujer la lidiadora, o al revés. Y no hay romance ni lidia importantes si uno de los dos no quiere.

Y hay paralelismos terrenales y cotidianos en la metamorfosis de ambos conceptos, como por ejemplo: en la estrategia y evolución de una tarde de baile y una tarde de corrida.

Da igual que el lidiado sea el hombre y la mujer la lidiadora, o al revés. Y no hay romance ni lidia importantes si uno de los dos no quiere.

Imagínate la salida de un toro bravo que su talante y trapío conlleva carácter, temperamento, movilidad, sentido y acometividad. Imagínate un lidiador romántico y sentimental que además esa tarde, justo esa tarde y en esos momentos, un cosquilleo interior aflora en su compostura, cadencia, pundonor y empaque impulsados por su inspiración torera de vocación y deseo. ¡La que pueden formar si se entienden!

**C**ada toro, como cada hombre o mujer, tiene su propia lidia. El arte de torear, como un idilio, es una sucesión íntima e intensa de hechos y consecuencias que enlazados entre sí forman un acabado jubiloso, placentero y feliz.

A usted, lectora o lector, ¿le gustaría que sin conocerse un mínimo, alguien le abordara con un gesto altivo y amenazador cuando su querencia natural es la cortesía, es ver y dejarse ver antes de tomar decisiones o iniciativas? Bueno, pues eso es ir a recibir al toro en un territorio desconocido como es la salida de toriles. Esa farolada suele ser un primer contacto antagónico. En algún artículo he explicado la excepcional razón de interpretar la «porta gayola».

Ahora bien, ya has medido tus posibilidades y las posibilidades, intenciones y fijeza de una sugerente conquista que también quiere conquistar. Prepárate, has de estar siempre en la distancia y colocación oportunas.

Te presentas con templanza, aplomo y naturalidad. Y si te responde afirmativamente, la recibes con mimos, con matices, con capacidad de sorpresa y toques de distinción, sin crispación, sin osadía, sin tirantez, y al finalizar el primer cambio de impresiones, te adornas y la adornas. Lidiador y lidiado se han encontrado, lucido y gustado en el inicio de la lidia o romance.

Ha sido como un ramillete de verónicas o de rosas, con sonidos y acoplamiento de pasodoble en una danza que promete. Y va subiendo la temperatura, es como un ramalazo de excitación espontánea, mutua y gratificante. Y todo romance o lidia casual conlleva algún dolor, pero también pinceladas de amor. Y traspasas esa difícil frontera asumiendo ese sabor agrídulce de secretos y escalofríos desconocidos en dos cuerpos que se van rozando, ciñendo, cruzando, sobando y entregando. Es como el tercio de varas y banderillas al exponer él y ella sus compromisos y transparencias. La cosa, las cosas están que arden aunque haya pausas en medio de la faena. Y la danza se transforma en boleros.

Cinco armoniosos, embrujados y enigmáticos boleros.

El primero tiene letra y música de tanteo y acercamiento. El segundo tiene son de ternura. El tercero invita a las caricias. El cuarto sin palabras y con notas sensuales. Y el quinto, es un poema acompasado por un piano cómplice y mágico donde cargando la suerte se mezclan sin límites todos y cada uno de los gozos y sentidos.

¿Es una fiebre tentadora y peligrosa por el terreno que se pisa?

Claro, estas situaciones producen cornamentas y cornadas.

Es como presentar y tomar la muleta por delante, planchadita y dando el pecho a ese toro cuya inercia explosiva y noble le lleva a compartir y colaborar en cinco tandas de pasos, pases y poses clásicas, variadas, profundas, puras, libres, expresivas y ligadas que con reconocimiento de las dos partes han construido y saboreado una efímera y bellísima obra de arte tan polémica como genial.

¿Es o no es eso una parte del toreo y es una parte de un romance efímero y apoteósico?

¿Hay desenlace en esta metáfora?

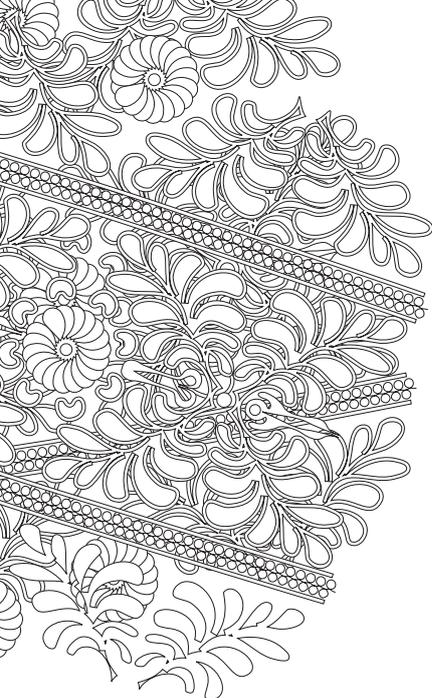
A estas alturas debe dar casi igual una solución que otra. La diosa Fortuna y Cupido han sido tan sublimes que la suerte suprema es tan dócil como voluntaria. Hay que añadir lo mejor de Mozart con juguetonas burbujas de champán para conocer el éxtasis.

Esas rítmicas y generosas químicas funcionan en las plazas de toros y en las pistas de baile. Y afortunadamente, esos milagros ocurren con cierta frecuencia. Sólo se exige tiempo, disposición, maneras, compenetración, voluntad y torería.

La lidia auténtica en el arte de seducir y en el arte de torear es, o ha de ser, por alto, por el centro, por bajo, por el pitón derecho y por el pitón izquierdo. No tiene nada que ver con la mansedumbre única, prefabricada, condicionada, uniformada y global... ●



# 3 } Tauromaquia sensual: toreo, erotismo y realidad



**FERNANDO PRESA GONZÁLEZ** / Catedrático de Lenguas Eslavas (Universidad Complutense de Madrid).

Autor de *Antología de la Poesía Polaca*, *Madrid a ojos de los viajeros polacos* y de un diccionario polaco-español. Tiene publicados numerosos artículos y estudios sobre lengua y literaturas eslavas.

# El toreo como fiesta de los sentidos

La visión literaria de la lidia a ojos de W. St. Reymont, escritor polaco Premio Nobel de Literatura.

**A** lo largo de los siglos, escritores, pintores, músicos y artistas extranjeros en general, en sus andanzas por las tierras de España, no han podido escapar al embrujo de la lidia, de los toros, de la fiesta nacional. Y si muchos se han ocupado de ella en sus obras para alabarla, no son pocos los que han hecho lo propio, pero para denostarla con argumentos que, si bien son dignos de todo respeto, también es verdad que se sustentan en ideas tan carentes de base intelectual como de sentido estético.

Mi curiosidad y, si cabe, mi interés por entender la visión estético-artística del espectáculo taurino, se despertó, en buena parte, al realizar una serie de investigaciones en el ámbito de las relaciones literarias hispano-polacas. La búsqueda de fuentes y elementos que relacionaran las culturas española y polaca me llevaron a descubrir un panorama que, si bien no es excesiva-

mente amplio en lo referente al tema que nos ocupa, el mundo de los toros, sí que los testimonios de autores polacos que hallé son de la suficiente magnitud intelectual y envergadura literaria como para que sean de alguna manera representativos de la percepción que de la corrida de toros tuvieron los escritores polacos que visitaron España a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando en el mundo había viajeros y no turistas.

Las letras polacas, tan alejadas de la geografía española, son un buen ejemplo del interés estético suscitado por los toros y su lidia a los ojos de los polacos andariegos por la Península Ibérica. Sin duda, el ejemplo más relevante y extraordinario en el caso polaco es el del escritor Władysław Stanisław Reymont, porque no se limitó, como muchos otros viajeros polacos, europeos y de toda procedencia en general, a narrar de una manera descriptivo-costumbrista la experiencia de presenciar una corrida de toros, con sustratos de moralinas más o menos patentes sobre el salvajismo de los españoles y su sentido primitivo de la existencia, sino que Reymont, a partir de su experiencia en primera persona en el coso, elabora un texto literario, una obra literaria, un relato de ficción que cabe situar entre una de sus mejores creaciones en narrativa breve, género que, por otro lado, cultivó con profusión y maestría.

**Las letras polacas, tan alejadas de la geografía española, son un buen ejemplo del interés estético suscitado por los toros y su lidia a los ojos de los polacos andariegos por la Península Ibérica.**

El texto de Reymont al que me refiero y del que me ocuparé después lleva por título *Los toros*, así, en español, lo cual no deja de ser significativo, pues se desmarca de la tradicional denominación polaca «walka byków», es decir, «lucha de toros», utilizada por sus antecesores polacos en el tratamiento del tema y que no es otra que la traducción de otras denominaciones del mismo sentido en otras lenguas europeas.

**P**ero permítanme que, llegados a este punto, les refiera, aunque sea brevemente, lo que otros polacos destacados opinaron y escribieron sobre el tema antes de que Reymont lo elevara al rango de trasunto literario en el ámbito de las letras polacas.

La primera descripción relevante del festejo taurino la encontramos en el soldado napoleónico Stanisław Broekere bajo el título «Walka byków w Hiszpanii», es decir, literalmente, «La lucha de toros en España», capítulo perteneciente a sus *Memorias de la guerra española de 1808-1814*, libro publicado en Varsovia en 1877. Broekere inicia su descripción de la lidia intentando explicar al lector cuál es el origen de ésta y dice:

Las corridas de toros, sólo existentes en España, deben de estar estrechamente vinculadas con aquellas luchas entre animales salvajes y gladiadores que se remontan a los tiempos del Imperio Romano. En España, para presenciar estos espectáculos, se han construido para tal propósito lo que ellos denominan plazas de toros, que a lo que más se parecen es a los anfiteatros romanos;

Tras exponer detalles relativos a la arquitectura de las plazas de toros, su ubicación, distribución de localidades y otros aspectos materiales y de la policía del espectáculo, cuenta la manera de «cazar» al toro para ser conducido al coso. La semejanza con las artes aplicadas con los leones de los circos romanos sigue siendo el hilo conductor de su relación:

Estos toros se crían salvajes en lo alto de las montañas y no pueden tener más de tres o cuatro años, de modo que deben ser jóvenes, asustadizos y salvajes; así pues, cuando un hombre se acerca a ellos, huyen lo más rápidamente posible a esconderse entre los montes. Para atraparlos, los españoles se sirven del siguiente método: buscan entre las montañas un estrecho precipicio, que cubren con ramas secas, dejando una pequeña abertura en la que instalan unas portezuelas correderas que se cierran herméticamente al tirar de una cuerda. Llevan una vaca hasta ese precipicio, la atan en algún lugar alejado de las puertas y allí la dejan. La vaca, acostumbrada a sentirse acompañada, comienza a mugir estrepitosamente y el eco de los mugidos se extiende por todas las montañas y laderas, atrayendo a los toros. El morlaco, al reconocer la llamada de los de su especie, acude rápidamente al lugar y, dando vueltas alrededor del precipicio, busca hasta dar con el lugar donde está la vaca; en ese momento, los montañeses, desde su escondite, tiran de la cuerda y cierran las puertas de la trampa, de este modo los animales son capturados.

Después de relatar de manera más o menos acertada las diferentes suertes y vicisitudes del espectáculo, introduce su primer juicio de valor y escribe:

Cuando se anuncia que va a comenzar la corrida, los españoles, independientemente de su condición social, de si son pobres o ricos, jóvenes o viejos, príncipes o soldados, todos sin excepción, acuden a la

corrida llenos de vida y energía; sobre todo el sexo femenino, que es el que más participa en este espectáculo. No es extraño que una nación como ésta, que roza la barbarie, arda en deseos de semejante espectáculo de enañosamiento sobre una bestia; en las casas, en las calles, en los lugares públicos no se habla de otra cosa, tan sólo de asistir a la corrida, porque esta fiesta tan inhumana es motivo de enorme satisfacción para los españoles. Para nosotros, los extranjeros, esto no resulta de ningún modo agradable, pero, no obstante, asistimos al espectáculo sólo por curiosidad, para hacernos una idea de cómo es, y para que después, cuando regresemos a nuestra patria, se lo podamos contar a nuestros compatriotas.

Por fin se ocupa en su texto de la lidia en sí, pero lejos de dejarse seducir por el espectáculo estético, se limita a describir los aspectos más superficiales sin intentar buscar y explicar al lector el sentido último de toda aquella danza de la muerte. En cualquier caso, no deja de sorprender que un soldado napoleónico, participante en las más cruentas batallas cuerpo a cuerpo, y por tanto acostumbrado a la sangre, a derramar la propia y a hacer brotar la ajena, cuando no a matar a sus semejantes, se exprese de manera tan misericordiosa al escribir sobre el supuesto martirio del toro:

El pobre animal es martirizado hasta que tiene la lengua afuera y negra como el carbón. Pero el martirio no termina aquí, porque si las torturas anteriores no producen los resultados deseados, entonces, para una mayor exasperación se valen de otros medios: el torero tiene unas pequeñas varas de un codo de largo, provistas por ambos lados de ganchos de hierro y que en uno de sus extremos llevan un papel lacinado y sonoro, con las que, se acerca al toro todo lo que puede e intenta clavárselas entre las dos orejas, para lo cual se necesita obligatoriamente rapidez y entrenamiento. Cuando clava este dardo y el toro oye el susurro del papel sobre su cabeza, a la vez que siente el dolor del acero, de nuevo vuelve a la lucha.

**A**dolf Pawiński, profesor universitario y hombre de profunda formación intelectual, además de autor de la que quizá sea la más monumental obra sobre España escrita por un viajero polaco, titulada *España. Cartas de viaje*, obra publicada en Varsovia en el año 1881, también dedicó una buena parte de las páginas de ésta a la fiesta de los toros en el capítulo «Walki byków», en plural en este caso, es decir, «Las luchas de toros».

Si Stanisław Broekere, hombre de campo de batalla y soldado napoleónico no precisamente versado en Letras, se aferraba al aspecto más superficial de la lidia para referirse a ella y a los españoles como pueblo de costumbres lúdicas salvajes, Adolf Pawiński, por el contrario, abordará el tema con mentalidad de intelectual y antropólogo buscando y dando explicaciones al festejo en sí y a todos y cada uno de los elementos que la caracterizan y hacen de ella un espectáculo artístico sin par para los españoles.

Si bien es cierto que la conclusión de Pawiński no es ni mucho menos positiva ni realiza una defensa de la fiesta, si hay que destacar que se produce un salto cualitativo en el análisis de ésta, pues intenta buscar en esta tradición y su culto por parte del pueblo español una serie de argumentos o razonamientos que den una explicación al atraso cultural, político, económico y social que España sufre en el siglo XIX en comparación con otras naciones de Europa. Y así escribe:

Nada puede redimir las pérdidas que sufre la sociedad española encontrado placer en espectáculos que son monumentos de siglos bárbaros y de una civilización primitiva, sin desarrollar. En toda Europa el humanitarismo, los sentimientos humanos, han progresado tanto que no sólo las personas no se torturan mutuamente, sino que también se protege a los animales domésticos.

**S**i el primer testimonio, el del soldado Broekere, era muestra del primer estadio en la presentación de la lidia a ojos de los polacos en forma de narración lineal de los acontecimientos, y el texto de Pawiński, el profesor universitario, representaba la evolución en el tratamiento del tema al darse el salto al nivel intelectual y producirse el análisis de la lidia del toro desde una perspectiva no descriptiva exclusivamente, sino analítica y hasta sociológica de la existencia de las corridas de toros en España, los textos del escritor Henryk Sienkiewicz, el más universal de los escritores polacos, autor de la novela *Quo vadis?*, representa un nuevo paso cualitativo en la consideración y tratamiento del tema de los toros en Polonia. Sienkiewicz, Premio Nobel de Literatura en 1905, contempló *in situ*, en vivo y en directo, varias corridas de toros, de lo que dejó testimonio en su trabajo «Recuerdos de España: una corrida de toros» («Walka byków. Wspomnienia z Hiszpanii») escrito en 1899 y basado en su experiencia como espectador en las plazas de Barcelona y Madrid durante su viaje realizado a España en el año anterior<sup>1</sup>. De este hecho deducimos que, en alguna medida, debió despertar su curiosidad si repitió la experiencia en diferentes cosos taurinos. En una carta suya fechada en Barcelona el 22 de octubre de 1888 escribe con más que evidente entusiasmo:

[...] con motivo de las fiestas que se avecinaban [se refiere a Barcelona] les esperaban verdaderas maravillas a los extranjeros. Resultó que era verdad, que era la fiesta de Nuestra Señora de la Merced, Patrona de la ciudad. Habrá espectaculares procesiones, gente llegada de toda España, y mañana... ¡corrida de toros! Iría a verla, pero en el hotel no me han prometido tener billete a pesar de que estoy dispuesto a pagar más de lo que vale. Me han asegurado tenerlo para la corrida de pasado mañana.

En otra carta, fechada en Valencia el 26 de septiembre de 1888, describe de manera rápida su primera impresión y experiencia como espectador:

El lunes fui a los toros en Barcelona y, ya que tenía lugar la Exposición, vi a los cuatro espadas más famosos de España. Frascuelo, Mazzantini, Cara-Ancha y El Espartero son las figuras más importantes de España ante cuya presencia todos palidecen. No voy a escribir sobre el espectáculo porque tengo la intención de publicar su descripción en *Tiempo y Palabra*, así que no quiero quemar cartuchos ahora. Sólo diré que todo sería bello sino fuera porque el toro provoca una matanza de indefensos y benévolos caballos, los cuales inundan de sangre la arena, se enredan entre sus propias entrañas y agonizan dando golpes con la cabeza y las patas... Por lo demás, todo era muy bello y el momento en el que el espada sumerge su arma hasta la empuñadura en la cerviz del animal produce incluso alivio... El coso estaba lleno. Por un sitio de 12 francos pagué 23... Vi un entusiasmo como nunca en mi vida. Incluso yo aplaudí, sobre todo cuando un viejo picador detuvo al toro con un golpe de la puya salvando de esta manera al caballo.

Desde luego, no podemos decir que Sienkiewicz saliera escandalizado y horrorizado de la plaza de Barcelona, sino más bien todo lo contrario. El único elemento que a su juicio ensombrece la fiesta es, en palabras suyas, la «*matanza de indefensos y benévulos caballos, los cuales inundan de sangre la arena, se enredan entre sus propias entrañas y agonizan dando golpes con la cabeza y las patas*». Ni una palabra sobre el toro, como cabría esperar. Es más, afirma que llegó a aplaudir en la suerte de varas.

Mucho tuvo que impresionar a Sienkiewicz el espectáculo porque en su viaje por España asistía a corridas de toros allí donde las hubiera. Así, nada más llegar a Madrid escribe en una de sus cartas fechadas en la capital de España el viernes día 5 de octubre de 1888: «*El domingo, es decir, pasado mañana, asistiré a una corrida de toros, si el tiempo lo permite*». Vemos como incluso ha aprendido, aunque mal, la célebre frase taurina «si el tiempo lo permite», aunque escrita con marcadas influencias de la lengua italiana, la cual conocía y, muy probablemente, se le hacía muy próxima a la española.

**P**ero no sólo en cartas privadas hallamos muestras del interés que los toros despertaron en Sienkiewicz, sino también en su obra literaria. Prueba de ello es el texto: *Recuerdos de España: una corrida de toros*, escrito en 1899, una veintena de páginas dedicadas a la descripción literaria del desarrollo de una corrida de toros. Sienkiewicz, mediante este texto de carácter costumbrista, intenta hacer sentir al lector polaco la experiencia de ser espectador en una plaza. No se trata de un ensayo, ni de una relación de opiniones, sino de un verdadero texto literario de tema taurino. El ambiente previo a la corrida en la ciudad de Madrid, las indumentarias, los gritos de la gente a sus toreros idolatrados camino de la plaza, la música, el color... todos estos elementos aparecen reflejados de manera minuciosa en el texto de Sienkiewicz. Y, por supuesto, la lidia del toro, descrita y recreada con emoción y arte literarios. Sienkiewicz expresa su opinión con las siguientes palabras:

Al público le late el corazón con más fuerza y se hace el silencio. En Barcelona y Madrid vi a los cuatro espadas más famosos de España y, en verdad, tengo que reconocer que además de sangre fría, destreza y práctica, poseen una fuerza hipnótica que impresiona al animal y lo llena de un temor misterioso. El toro se comporta de manera diferente frente al espada que frente a los otros participantes en la corrida. No se trata de que el torero retroceda ante él, al contrario, el toro ataca con más furia e insistencia. En sus lances previos había, además de saña, alguna intención. Perseguía, dispersaba y mataba así como si estuviera convencido de que el espectáculo estaba organizado para él y que se trataba de que matase. Ahora, al ver a este hombre frío y terrible, con una espada en la mano, se da cuenta de que ante él está la muerte, que tiene que morir, y que aquí, en esta arena ensangrentada, sucederá, dentro de un instante, algo terrible.

No podemos negar que Sienkiewicz llega, incluso, a hacer una interpretación sobre el sentido de la tragedia y la muerte como espectáculo que, si bien no podemos calificarla de filosófica, si podemos definirla, al menos, de más profunda que la simple habitual y común expresión de opiniones, favorables o contrarias, basadas en impresiones y reacciones instintivas ante el espectáculo, lo que no es poco para un escritor polaco del siglo XIX con tantos prejuicios e ideas preconcebidas sobre España como Henryk Sienkiewicz. La argumentación de Siemkiewicz es la que sigue:

Si me preguntaran si es un espectáculo bello, respondería que sí. Es hermoso, sobre todo, su entorno: el sol, las sombras de los abanicos, que al verlos te parece que un enjambre de mariposas se ha sentado en las filas de la plaza. Esos ojos, esos labios húmedos. Es hermosa la cantidad de tonos cálidos e intensos, esa masa de colores, de oro, de bordados, la arena ardiente de la que se desprende calor, y finalmente, esas muestras de bravura y la amenaza que pende sobre el espectáculo. Todo esto es mucho más bello que los ríos de sangre y las tripas desgarradas de los caballos. Sin embargo, si alguien conoce este espectáculo por medio de una descripción y después lo contempla con sus propios ojos, puede llegar a pensar: qué pueblo tan extraño, cuyo mayor placer y gozo es ver algo tan terrible, brutal e irreversible como la muerte. ¿De dónde le viene esta afición? ¿Es sólo un vestigio de la crueldad medieval o una atracción como la que se despierta en mucha gente al contemplar, por ejemplo, un precipicio? Quiere llegar lo más cerca posible, hasta el borde, tocar esa cortina tras la cual empieza el misterio y el abismo. Es una pasión extraña que, en algunas almas, se hace invencible.

La culminación del tratamiento del tema taurino en la literatura polaca alcanza su máximo esplendor en el relato de Władysław Stanisław Reymont.

**R**eymont dedicó a su amiga Sofía Casanova<sup>2</sup> su relato «Los toros», si bien la primera pregunta que nos tenemos que hacer es si Reymont vio con sus propios ojos el espectáculo o sólo a partir de otras lecturas y e informaciones obtenidas de otras personas concibiera el argumento de un bello relato literario con un final tan inocente como sorprendente y que se presenta como manifestación del carácter español.

Durante décadas no se tenía información de la estancia de Reymont en España aunque según se desprende de las últimas investigaciones, es más que probable que visitara España mientras estaba en el sur de Francia en 1902 durante un viaje tras contraer matrimonio y que se alejara en casa de sus amigos Wincenty Lutosławski, filósofo polaco profesor universitario, y su esposa, Sofía Casanova, española nacida en Almeiras (La Coruña) en 1861 y fallecida en Poznań (Polonia) en 1958. Casada con el polaco en 1887, fue destinada como corresponsal de guerra en Polonia durante la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y el renacimiento de Polonia en 1918. Sus artículos y diarios de guerra escritos y publicados en el diario *ABC* son una verdadera delicia periodística. Sus restos descansan hoy en la ciudad polaca en la que murió. Pues bien, esta circunstancia de la amistad con el matrimonio hispano-polaco habría permitido a Reymont ver en persona una corrida de toros en España, lo que podemos apoyar con hechos fundamentales: que su relato tiene como escenario la plaza de San Sebastián, ciudad española de fácil acceso desde tierras galas; y el realismo de las descripciones, la minuciosidad de los detalles, la perfección de los términos españoles usados, tales como nombres propios, suertes, objetos etc. es tal que hace imposible tanta precisión a partir sólo de una información externa. Reymont tuvo que contemplar una corrida, tomar muchas notas y sentir emociones similares a las de los espectadores.

Lo primero que llama la atención del texto de Reymont es el hecho de que el título aparezca en español, «Los toros», en lugar de la común e imprecisa denominación polaca «walka byków», es decir, *lucha de toros*, como ya dije, utilizada por los autores polacos al referirse a la lidia taurina.

**Si tuviéramos que definir lo que para Reymont es la corrida, cómo la ve, cómo la entiende, tendríamos que decir que de una manera plástica, artística, como un espectáculo visual, lleno de luz y color, como un magnífico cuadro literario que cobra vida ante los ojos de los espectadores.**

Si tuviéramos que definir lo que para Reymont es la corrida, cómo la ve, cómo la entiende, tendríamos que decir que de una manera plástica, artística, como un espectáculo visual, lleno de luz y color, como un magnífico cuadro literario que cobra vida ante los ojos de los espectadores. Pero no se limita Reymont al espectáculo en sí, sino que recrea los ambientes previos, la importancia del sol, del calor, el ambiente festivo que precede a la corrida en el lugar en un relato costumbrista de la mejor factura. Al describir la solemnidad de la corrida para los lugareños lo hace de la siguiente manera:

Era un día corriente del mes de agosto. Y aunque no sonaban campanas de fiesta y las iglesias estaban cerradas, desde la mañana, en toda la costa, se respiraba un ambiente festivo, pues miles de enormes carteles en amarillo y rojo, como incontables bandadas de pájaros, habían caído sobre aldeas, montes y pueblos anunciando, desde todos los muros y casas, desde todos los árboles que acompañan los caminos, desde los tablones que se levantan entre los verdes campos, desde las rocas incluso, y desde los precipicios, que en la nueva y magnífica «Plaza de toros de San Sebastián» tendrán lugar «Seis grandes corridas de Toros». Ya antes del mediodía de este solemne día, en todos los pueblos y aldeas, comienzan a cerrarse las tiendas, a interrumpirse los trabajos de labranza y a prepararse febrilmente para el viaje.

Reymont construye una conmovedora historia, lacrimosa e infantil, un cuento con final feliz en el que la sangre y la muerte están al servicio de los sentidos, elevados a la categoría de arte. Por ejemplo, así describe la entrada de los toreros en el coso:

El silencio se balancea como un pájaro antes de caer. Sólo se oye el ruido de los tiros, el crujir de la arena y los golpes de los cascos. En el brillo deslumbrante vibra un río de colores. Estalla el rojo, flota el dorado, florece el azul, se sumerge el morado. Hormiguan los bordados con sus brillos dorados y plateados, se agitan las plumas y arden los ojos encendidos.

En el relato, se adentra Reymont en la corrida reflejando, siempre de forma poética, el ambiente en la plaza de San Sebastián. La intensidad emocional del texto va ganando fuerza a medida que la lidia transcurre en un irremediable duelo mortal no desprovisto de normas. Reymont advierte la existencia de una poética taurina que los espectadores conocen y valoran. No se trata de una lucha salvaje, sino de un espectáculo sometido a unos cánones, como toda manifestación del arte:

El anfiteatro se queda inmóvil de emoción. Veinte mil corazones se quedan extasiados. Se asoman en los palcos, se tumban en los alféizares, casi penden encima de la plaza y todos tienen los ojos encendidos,

están sin respiración, inconscientes, embriagados de alegría, admiración y entusiasmo. Porque la lucha es a vida o muerte. Uno tiene que morir y parece que ambos lo saben, el toro y el hombre. Se atacan con frialdad, con sabiduría, pero cruelmente. Se entrecruzan a una distancia de unos pasos clavándose las miradas el uno en el otro, y a veces tan cerca que los cuernos rozan las costillas del espada. El toro ataca, golpea y vuelve con una rapidez enloquecida, se le acerca como un huracán. Pero el espada está vigilante, se escurre entre los cuernos, se cubre con la muleta, salta al otro lado. Los cuernos serpentean a su alrededor como relámpagos, giran; el espada lo espera a traición y resplandece con su aguijón hambriento; los terribles cuernos embisten incansables en vano. El toro enloquece de rabia, escarba con las pezuñas, muge y se agita violentamente porque le es imposible percibir sus movimientos. Hace un remolino vertiginoso. En esta polvareda sólo se ven los contornos, cómo vuela la muleta, cómo brilla la espada, cómo se ennegrecen los cuernos... A veces hay un instante de pausa... Se colocan el uno frente al otro, jadean, se miden con odio, se acechan y se lanzan como un enorme... A cada momento cae un aguacero de aplausos y gritos por un gesto heroico, por un movimiento loco. Pero si la muleta se mueve de manera inadecuada, si un salto no fue hábil, si aparece un atisbo de miedo, el anfiteatro silba, lo insulta y se ríe con desprecio. El pueblo sabe lo que es el valor. Admira la heroicidad y vigila las normas de la lidia, no deja que el espada las rompa.

A lo largo de casi treinta páginas desarrolla Reymont un bello relato literario, muy pictórico, en el que el toro, el lugar de morir, salva su vida gracias a la generosidad del corazón del pueblo español. Y he aquí su corta historia, sencilla y verdadera.

Eran amigos del pasto, compartían la suerte y la desgracia, el calor, las tormentas y los chaparrones. Y en las frescas noches de invierno el toro venía junto al fuego, ya apagado, se tumbaba junto a las cenizas, al lado del muchacho, y lo calentaba con su propio cuerpo. Y cuando cumplió los cinco años y lo llevaron a la muerte, el pastor abandonó todo y se fue a salvar a su amigo. Fue salvado por el generoso corazón del pueblo español.

Es este relato, sin duda, una muestra de la admiración y el entusiasmo que tenía Reymont por la nación española, por sus amigos españoles, por los paisajes y la geografía de España, y que él entiende poseedora de una idiosincrasia particular, muy diferente. ●

**MARÍA JOSÉ GARCÍA** / Escritora

Doctora en Derecho por la Universidad de Salamanca y Master en Dirección General de Empresas MBA, en la Escuela de Negocios de Madrid. Autora de una singular biografía literaria sobre el diestro José Miguel Arroyo *Joselito*, María José es una sífide habitual en los congresos taurinos. Es socio fundador de la editorial ARDORA, especializada en vanguardias históricas. Trabaja actualmente en la Consejería Cultural de la Embajada de España en Lisboa. Y vistióse de Matahari ardiente para la lectura de esta singular conferencia.

# De seso y oro: Los forcados, la realidad de un deseo



Tauromaquia Sensual:  
Toreo, Erotismo y  
Realidad

**E**n la cabeza, todo.  
El seso y el sexo.  
El Deseo.  
De dar puerta al Toro.



La Realidad es las cinco de la tarde.  
Ahora es realidad



Se hace el paseíllo para seducir una historia.  
En Portugal el paseíllo, –allí llamado Corte-  
sias–, es horizontal y estático, nocturno como  
un poema. Lento.



En el resto de las plazas el paseíllo es vertical y garboso, en avanzar solemne como la prosa. Vigoroso.

En todos *Viene como luz*, escribió Luis Cernuda, del Toro en «La Realidad y El Deseo», perdón fue del Deseo.

Servidora está aquí por deseo.

Cuando es imposible cambiar la Realidad, hay que tomarla como viene.

En las plazas de Toros debería de haber esta inscripción al lado de los rótulos de sol y de sombra: «Esto no es la realidad».

Como el pintor Magritte tituló el famoso cuadro «Esto no es una pipa».

¿Tiene el deseo intención?

¿Está la intención en el seso, en la cabeza o es lo mismo?

¿Sensualidad es igual a intencionalidad?

(...Vela Zanetti, *Arte del Miedo*)

Ley de magia, no de vida;  
No se ve lo que se ve,  
Sino lo que se imagina

Cuando se arriesga, es difícil equivocarse. La Realidad se pliega a nuestros engaños como la muleta en la cara del toro.

Una definición de intimidad es el toreo. La intimidad es torear.

Torear es intimar

El espacio circular del ruedo es el lugar sagrado e íntimo donde vibra el silencio, donde la melodía interior se hace audible. Visible. La arena suena.

Sensual en el Toro es cuando se le habla, o mejor susurra. Lo sensual es el susurro. Invisible para el tendido, crea un espacio paralelo junto a las respiraciones, la del toro y la del torero. Tiende un puente al suspiro del espectador.

*(suspiro)*

La voz

La elegancia

La distancia

Y el verbo se hizo carne

***Que no quiero verla***

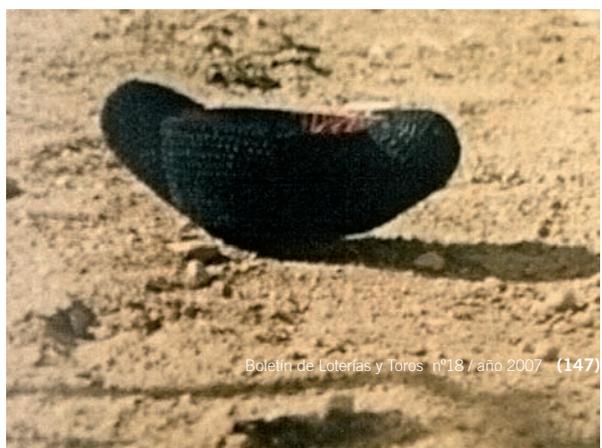
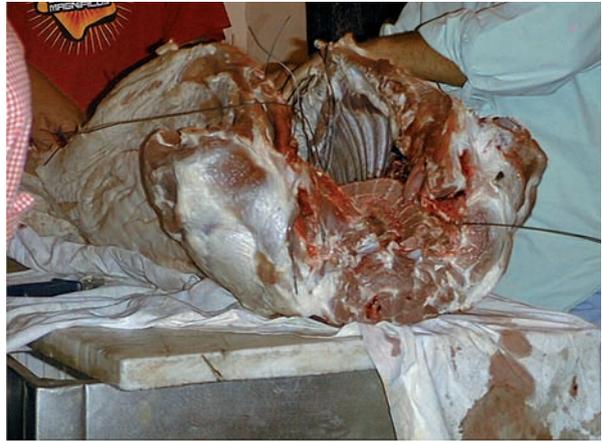
La luna de par en par.  
Caballo de nubes quietas,  
Y la plaza gris del sueño  
Con sauces en las barreras.  
Que no quiero verla  
Que mi recuerdo se quema

(García Lorca, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*)

La palabra sonora. Murmullo. BIEN... (Diapo)  
Estruendo: OLE! El amor a los libros o a la literatura tiene que ver con la voz desaparecida. Y con el extravío del yo que se da cuando solo escuchas tu voz. Es halagador que alaben tu voz, Fernando González Viñas. Agradecida. Hasta

*Ley de magia, no de vida.  
No se ve lo que se ve,  
sino lo que se imagina.*

*María Vela Zanetti*



# óle

los toros reconocen la voz en el campo y hasta inventamos un lenguaje universal hecho de sonidos: je, je toro, mira, mira, mira, uopr, aja, aja, ajajaja, iepp, rac rac rac, tua, tua,... llévame a un lugar donde el tiempo sea fácil, donde no sea duro de roer el paraíso.

La claridad, digo la realidad es más difusa, ¿es la realidad lo contrario a la Ficción? ¿Existen las ficciones de lo Real? Qué es una corrida de toros, ¿ficción o realidad?

Leo en una entrevista reciente a un bailarín y coreógrafo japonés ésta declaración

*«quiero tocar la realidad; ése es mi valor».*

Y pienso que ésto lo podía haber dicho un torero. ¿Tocar la realidad puede ser tocar pelo? Y pienso un poco más y no lo entiendo.

En el toreo es más fácil pensar un pase que sentirlo. También es más fácil soñar que darlo.

La Realidad,

***Que no quiero verla***

Dile a la luna que venga,  
Que no quiero ver la sangre  
De Ignacio sobre la arena.  
Que no quiero verla

(Federico García Lorca)

Rilke, dijo que **la realidad** es una cosa lejana que se acerca con infinita lentitud al que tiene paciencia.

Y Luis García Montero, «resulta imprescindible medir el tiempo de **la realidad** y que no sea demasiado tarde».

Lo eterno no es una dimensión de lo real. La Realidad, no la vida, es un sueño, según Pedro Salinas en *Largo Lamento*.

***Que no quiero verla***

La Realidad es que hay que jugársela en cada embestida. Recuperar la capacidad de ver en lo imperfecto de la vida, en sus dolores y contradicciones, el único sentido capaz de sacarnos de la inmovilidad, a la que nos remite este mundo virtual tomado por realidad.

*Quiero tocar la  
realidad;  
ése es mi valor.*



Más fácil que decir esto es  
Atarse los machos y ganar coraje para escribir  
sobre el amor y vivir la muerte Talento para  
torear y decir algo, no ya algo nuevo sobre los  
toros y el erotismo. Algo. Pero se escribe sobre  
lo que no se sabe.  
Y se torea porque se sabe torear. Porque se  
gusta. Porque se es seducido.

Según el maestro GIL CALVO, me siento muy  
honrada de estar aquí, define Seducción: es la  
capacidad de lograr crear incertidumbre al que  
está contemplando. Esta definición vale para  
quien seduce, y ¿para quien es seducido?

***Que no quiero verla***

Seducido es esto: absoluto abrazo.

Eros en el toro es principio armonizador, una  
fuerza, un fenómeno termodinámico. Se le  
anda al toro con ternura, con sensual intención  
terrestre.

***Que no quiero verla***

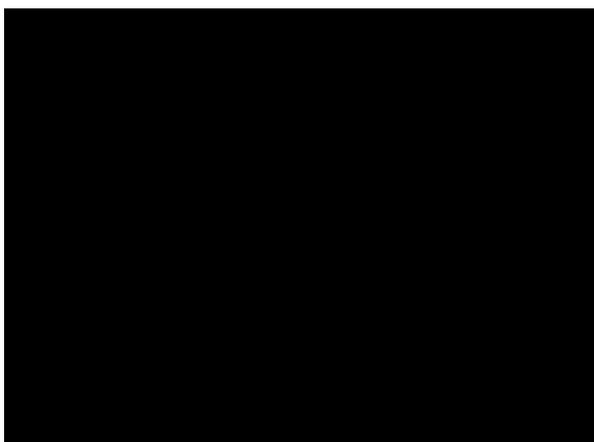
El Amor de San Juan de la Cruz por el Toro, que  
es lo mismo que decir por Dios, resume un eros  
espasmódico que se exalta, excita y culmina en  
la desesperada búsqueda de fundirse en el otro.

Entréme donde no supe  
Y quedeme no sabiendo  
Toda ciencia trascendiendo

Estaba tan embebido  
tan absorto y ajonado  
que se quedó mi sentido  
de todo sentir privado,  
y el espíritu dotado  
de un entender no entendiendo  
toda ciencia trascendiendo

(San Juan de la Cruz)

Secreto. El secreto deseo de la carne convertido  
en materia del espíritu.  
El eros tiene secreto, la muerte no, aunque los  
dos quieran morirse.





El toro es amenaza y esperanza, por eso contiene secreto.

En ese camino al toro se proyectan las dudas, anhelos y temores.

***Que no quiero verla***

Esta caja portátil con la Virgen pertenece a un Grupo de Forcados y les acompaña como los trastos al torero a las plazas. Y les salva. La salvación es la irrupción del ángel posible (escribió Argullol).

El compromiso tiene naturaleza casi religiosa. Obligación voluntaria, su reino no es de éste mundo.



***Que no quiero verla***

Los Forcados, la expresión más silenciosa de la Tauromaquia Universal Resumen del alma portuguesa.



El toreo, como la escritura, como casi todas las Artes nace de un estado interior.

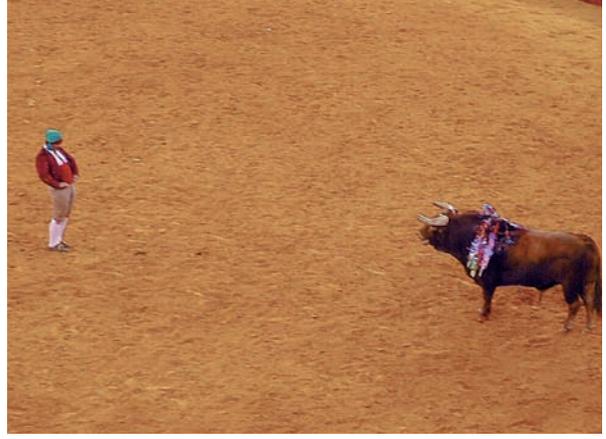
Se torea de dentro para fuera y se Pega al contrario, de fuera para dentro, se trae el toro toreado en el recuar se temple, en el embroque se reúne, en la entrega el honor fundido al horror.

***Que no quiero verla***



La Pega es el arte del encuentro, en eso se parece a la vida.

Una forma de pegar es una forma de ser, viaje introspectivo para dar y alcanzar identidad. Y gozar. De cada Grupo se hace un concepto. Hay dos claves: de qué tierra vienes y cómo reunes.



Alejarse de la cara es saber lo que la pérdida significa.



El gesto ocupa todo el espacio disponible. El círculo se vuelve línea.



Perpendicular deseo cerrado de fundirse.



A un rayo ciego negro. Con pasión tranquila. Con fuerza y vulnerabilidad.





Ocho en línea a dar emoción compleja y completa. Convicción.



Pura necesidad. Andar para atrás.  
La emoción se libera de la palabra. **No hay palabras**, dice un forcado para intentar expresar una pega. **No sé**.

*Que no quiero verla*



Toda certeza es una pregunta.



Parando, templando y abandonando.  
Con el cuerpo mandando.  
Otra forma de medir el existir.



Este arte nace de un sentimiento de crisis por la necesidad de acercarnos a lo inmortal.

La fuerza es el dolor, amarrado con disciplina.

De seda y ruina  
de sol y sal  
de fuego y ruedo.

Enigma, intensidad, misterio, ambigüedad,  
poesía, poseía, verdad, animalidad.  
Vertical luminosidad

***Que no quiero verla***

En una pega la esperanza consiste en no des-  
prenderse de lo imposible.

El toro humaniza. Esto lo dice Víctor Gómez Pin,  
defensor acérrimo de la Fiesta de los Toros. Hay  
que buscar en los animales la condición de los  
hombres, la superior condición como hombres  
que hay en el animal. El forcado no se gana la  
vida aquí, lo que aquí gana, es vida. La cualidad  
del éxito tiene otra textura, como de santidad.

Antes morir que perder la vida.

***Nuestra aventura es con la vida, no con la muer-  
te, dice el Forcado, le damos la muerte al toro  
sin darle muerte.***





La sensibilidad extrema, extrema la sensibilidad, José Miguel Arroyo Joselito decía que el verdadero pase nace en la yema de los dedos.



Cuando el toro humilla, se entrega el cuerpo y las manos que hasta ese momento el forzado llevaba en la cadera, abrazan el toro, buscando pegarse a la cara, aguantando los derrotes que el toro va a dar cuando se sienta cogido por los cuernos (pega a cornea) o por el cuello (pega a barbela).



Sin embargo las manos se abandonan, y quedan mórbidas. La potencia no tiene munición.



Reflejo del valor supremo de vivir. Obsesión por un encuentro que desplaza, alienta, suspira, niega y exalta,



Abrazar esa obsesión les protege de estar medianamente vivos, para sentirse vivos intensamente.

El silencio del sol enciende el aire,  
enmudece el cielo  
Azul la noche  
Negra compasión insoportable.

***Que no quiero verla***

El sentido de dar palabras a un pase o a una pega es porque estas pueden ver lo que no miran los ojos.  
Los que participamos en este Congreso hablamos de lo que miramos, (no de lo que sabemos) de lo que vemos en los otros. Sin los demás no podríamos hablar de sensual, ni de deseo, ni de eros. ¿Qué diría el que nos seduce? Porque existen los toreros estamos nosotros aquí. Los aficionados somos para ellos un sueño hecho realidad. ¿Qué sería una oreja sin público?

***Que no quiero verla***

Se aprende a sentir lo que se mira. El que es serio es el toro.

***Que no quiero verla***

El fotógrafo García Alix subraya:

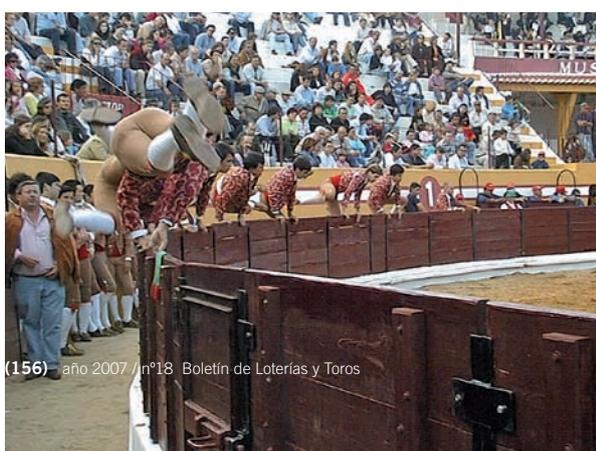
La precisión de mirar a comprender  
La necesidad de ver a buscar  
Dar sentido a lo que ven mis ojos

Los Forcados saben que al elegir un gesto están en realidad eligiendo un destino. Afrontas el toro, la última pega que hay que intentar con



Santiago Martín, EL VITI





rabia y desencanto y una indiscutible elegancia de corazón.

Orgullo templado y dignidad. Se va a la cara del toro en lento deshacerse pero firme, con leves toques a la chaqueta y con la voz se avanza la frase al toro,

Espero cuando nada espera, el temple es silencio como oscuro es el toro.

La fortaleza no viene de la resignación sino de abrir el corazón, el toro arranca,

...

*Que comparársele pueda  
Ni espada como su espada  
Ni corazón tan de veras.*

***Que no quiero verla***

El toro embiste porque desconfía.

Desconfía de ocho hombres minerales de alma inquebrantable. Andar para atrás es templar. Y a veces, triunfar.

Sentimiento y gloria por hacer ese camino de deseo denso y exigente del que entrega el cuerpo entero y el corazón acumulado.

***Que no quiero verla***

Lo que miran los ojos coincide con lo que ven. El Grupo de Forcados salta al encuentro del toro y uno por delante que lo recibe entregado. La realidad se viene abajo.

***Que no quiero verla***

Dar la vuelta al aire  
Dejarse arañar el alma  
Insensata belleza.

*Que no quiero verla*

Hay un ejercicio de humildad y enorme melancolía inconsolable. La pega contiene una impenetrable tristeza. Es melancolía de ausencia.

*Que no quiero verla*

Emociona la no celebración de una pega, se sale de la cara del toro y ni siquiera el humilde puño al aire de la culminación, silencio. Como vacío.





Y la luz se hace luz oscura, profunda, el toro a juego con el cielo, negro.

***Que no quiero verla***

Quédate quieto como si estuvieras en medio de un salto. Quieto en la cara del toro.

Un secreto es no ver, no ver los pitones no ver lo que mata.

Otro, distinguir el dolor de todo lo que no es.

No oír

Espera

Escucha

Antes que luz se hizo silencio

Oye la respiración del toro.

Háblale al toro y espera.

Respira a vacío pulmón

Calla.

No es lo mismo escuchar que oír. Ni estar callado que en silencio. Si al silencio te habitúas dejas de oírlo, quizás sea solo eso, un sonido al que nos hemos habituado.

Tócale las palmas al toro.

Manda en su respiración, consigue oír su silencio.

***Que no quiero verla***

Dale salida al toro en el alma, retrasa la cadera Y en el embroque haz

que los cuerpos se estremezcan.

Parando templando y abandonando

gesto sin retórica

lacerada seducción

Pasión placer, no deber.

***Que no quiero verla***

Hay personas capaces de comprender este arte pero no de amarlo.

DE + SE + O

En realidad, el deseo es lo único que podemos amar.

DE

De descifrar, de desafío

Dedo de tacto, el tacto es fragmentario, divide las cosas, las íntima.

***Que no quiero verla***

*La pulsión erótica*

*Y el discurso*

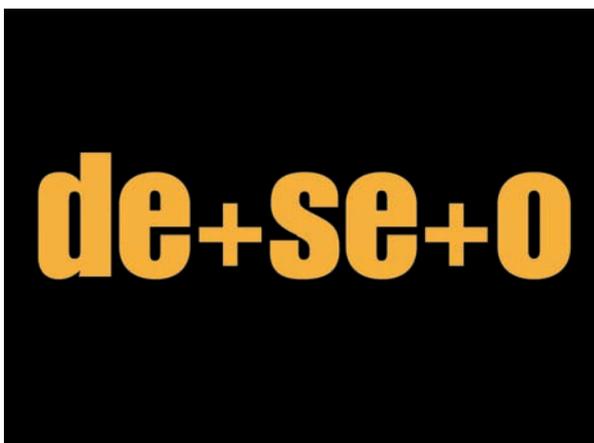
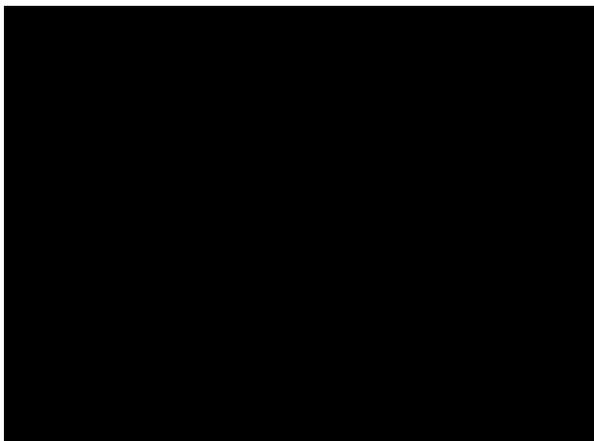
*Indescifrado*

*Del ojo sin mirada*

*Y de la piel sin tacto*

... (Javier Villán, «El Fulgor del Círculo»)

Hay miradas cargadas de erotismo.



La libido del ver, ¿qué es lo erótico, la mirada o lo mirado?

¿dónde queda lo que se insinúa?

¿Tiene ésta imagen sensualidad?

¿Para quien?

Decir erotismo ¿es decir soledad?



*Que no quiero verla*



Explicar el erotismo es como querer explicar un color, un olor, explícame el rojo, explícame Córdoba, explícame un pase, una pega, un toro. Este arte amplifica la vida, no la representa. Ni la celebra. Ni la explica.

La aumenta y la modifica. La revela.

*Que no quiero verla*



SE

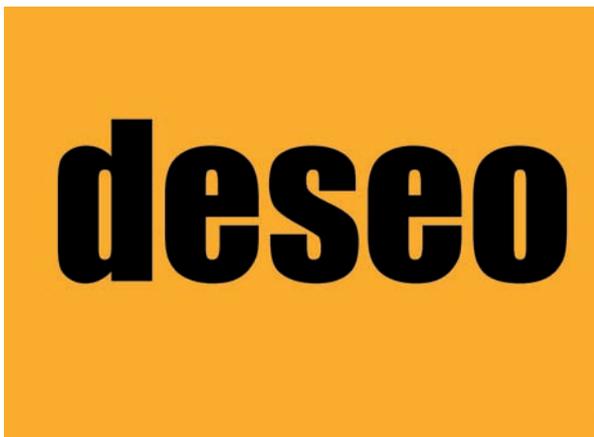
SE de Seso, SE de seducción. No hay seducción más imposible que la que se lleva a cabo sin utilizar el armamento que proporciona la vehemencia del deseo. Y el engaño. El torero maneja los engaños.





Y La seducción es una danza en arenas movedizas.

*Que no quiero verla*



DESEO

De lo que se desvanece a las puertas de ser conseguido. De lo que vive en perpetuo conflicto. De lo que celebra la belleza del cuerpo, la emoción del sexo, la frontera entre el placer y el dolor. De lo que dicta imágenes, palabras y gestos que se debaten entre la sensualidad y sus perversiones. De lo que deja en suspenso el objeto. De lo que es pura tensión. La bravura como el deseo es instinto.

*Que no quiero verla*



Quiero compartir con Uds. este texto –vaya por delante mi pequeño homenaje y admiración y como se dice en Portugal mis *saudades*– a Joaquín Vidal, inteligencia, humor y alegría. Este texto se publicó hace años en un librito que hice sobre los titulares de sus crónicas en el diario *El País*, de las que tantos éramos devotos. Leo sus palabras:

*El título «El Toro escachifollado» acarrió problemas al autor. ¿Venía escachifollado el toro de la dehesa o lo escachifollaron en la arena? Un toro de natural escachifollado ¿es de recibo?, ¿Quién fué quien lo escachifolló? ¿Hubo un solo escachifollador o lo escachifollaron todos a una? ¿Es constitucional escachifollar? ¿Se compagina la escachifollación con la caridad cristiana? Recibí*



*cartas descalificadoras. No porque nadie tuviera duda alguna sobre su significado, sino precisamente por todo lo contrario, habían entendido. Y lo que entendieron fue «follado». Me pegaban broncas por eso, parece mentira que un periódico tan serio como El País, publique en gruesos caracteres groserías como esa de follar, venían a decir. De escachi, en cambio, no comentaban nada. El subconsciente les traicionaba. Algunos tienen obseso el subconsciente, siempre pensando en lo mismo. Hay quienes ven escrito follar, aunque sólo sea parte de una palabra más amplia y pierden el oremus. Un día he de titular «El Toro Farfollador» a ver qué pasa.*

Y para ver qué pasa, he preguntado a Forcados qué sienten en la piel del toro al tocarla. Quien no consigue responder dice: nada; quien consigue responde: se adivinan texturas, casi todas queman.

#### **Que no quiero verla**

1. ¿Es fuego la cornada?
2. ¿Seduca el daño?
3. ¿Es la cornada obscena o sensual?
4. ¿Cuánta memoria tiene el dolor?
5. ¿Hay dolor sin herida?
6. ¿No quieres verla?

Para verla, hay que atreverse a mirar.

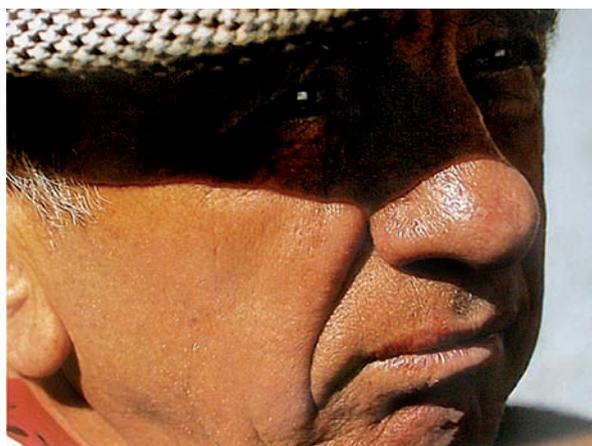
Ver toros me proporcionó la calma de ser menos, aún sabiendo más.

Es Oro todo lo que reluce.

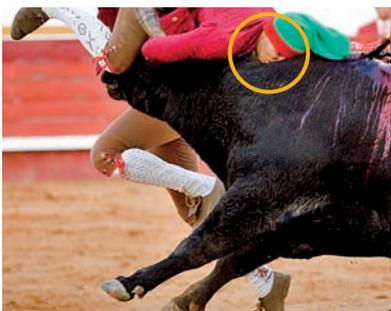
Para finalizar se escucha *La confesión* de la cantante Lhasa. ●



## 6 preguntas 6

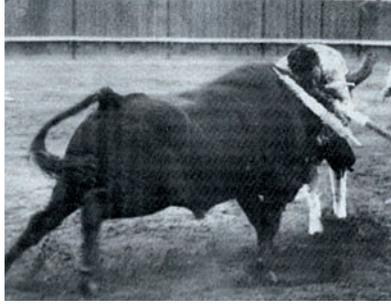


Grupos de Forcados Amadores de Vila Franca de Xira, Santarem, Montemor, Alcochete, Coruche, Montijo, Evora, Moita. (A todos, mi agradecimiento, admiración y respeto).





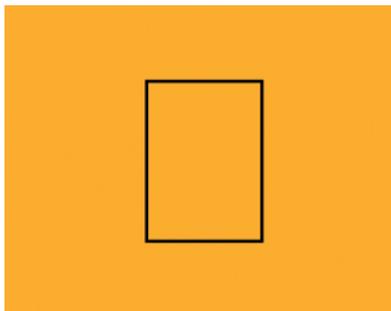


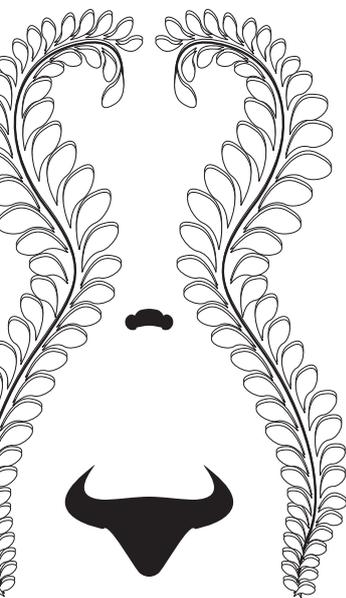


FIN



*Obrigada. Gracias*





**MARIATE COBALEDA** / Doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca. Su tesis doctoral fue titulada *La lidia del toro bravo, auto y trance de Estética Originaria*. Autora del libro *El simbolismo del toro. La lidia como cultura y espejo de humanidad*. Subdirectora de la Editorial Órbigo, y miembro de su Consejo de Redacción. Ha impartido distintas conferencias y cursos, y participa habitualmente en congresos. Actualmente es Senadora por la provincia de Salamanca.

# Toros y feminidad

En primer lugar quiero dar las gracias a la organización de este Congreso Internacional Taurino por invitarme a participar y hablar de toros en esta tierra cordobesa, noble y bravía, cuna de importantes e históricos toreros, como Lagartijo, Machaquito, Guerrita, Manolete, Manuel Benítez El Cordobés, o Finito de Córdoba.

**A**demás, me parece muy interesante el tema elegido para este Congreso, como es el tema de los toros desde su simbolismo erótico. Y es que, el simbolismo taurino es abarcador de todo lo humano. Porque el toro es espejo de humanidad.

Mi exposición se va a centrar en el carácter de feminidad que se encuentra al fondo de la milenaria cultura taurina. La feminidad, desde el principio de los tiempos, se encarna en la diosa-madre-tierra, que en las religiones meridionales era representada en forma de vaca sagrada.

El Paleolítico Superior supone el momento en el que se inicia la cultura taurina, con las pinturas rupestres de toros, bisontes y bóvidos en las paredes y techos de las cuevas.

De esta época tan misteriosa de la humanidad primera datan las importantes esculturas arqueológicas denominadas «Venus» paleolíticas.

Se trata de figuras femeninas, con formas redondeadas, pechos y vientre voluminosos, que podemos considerar símbolos de la Diosa-Madre-Tierra, emblemas de la maternidad y de la fecundidad universal. De entre todas ellas nos llama la atención la *Venus de Laussel* (Francia) que porta en su mano derecha el cuerno de la abundancia, símbolo de la fecundidad.

Debemos recordar que en las antiguas religiones taurinas, agrícolas y solares, de la meridionalidad, como Mesopotamia, Egipto, la India, Creta, Grecia, Roma o la Península Ibérica, la Madre-Tierra, era una diosa-vaca, que estaba asociada al dios-toro solar, masculino y fecundador.

Los mitos taurinos y agrícolas se repiten en estas culturas. Cuentan la historia del dios-toro solar, hijo y esposo fecundador de la diosa-madre tierra. Un dios que muere en invierno y resucita en primavera, al ser rescatado de la muerte por su madre y esposa, la diosa-vaca, emblema de la agricultura, redentora de la humanidad.

Estos mitos agrícolas y taurinos revelan a la humanidad el misterio de la inmortalidad: el toro que muere como el grano de trigo en el seno de la tierra para dar fruto con la llegada de la primavera.

Todo sale de la tierra y todo retorna a ella. La Tierra, la maternidad, la femineidad, por tanto, es el principio de todo lo creado. Es el alfa y omega de la creación.

La madre tierra, representada en forma de vaca. La madre tierra que es el prototipo de nuestras Vírgenes. También en nuestra religiosidad popular española, el toro ha estado asociado desde siempre a la Virgen.

**La madre tierra,  
representada en forma de  
vaca. La madre tierra que  
es el prototipo de nuestras  
Vírgenes. También en nuestra  
religiosidad popular española,  
el toro ha estado asociado  
desde siempre a la Virgen.**

**Es atracción hacia la entraña originaria y maternal,  
lo que la mujer provoca en el varón; porque la  
mujer es ovario, placenta, capote maternal que  
cobija y envuelve; manto de grana y oro que oculta  
el misterio de la fecundidad y de la tragedia.**

Así, por múltiples lugares de España, encontramos antiguas leyendas que se repiten: cuentan la misma historia, la historia de imágenes de Vírgenes que habían sido extraviadas y que son encontradas en el campo gracia a la ayuda de toros o de vacas.

Como la Virgen de Valdejimena, en la provincia de Salamanca: Cuentan que un toro tenía una querencia muy afirmada por un lugar de la dehesa: iba a escarbar todos los días al pie de una encina. El vaquero que estaba al cuidado quiso saber de qué se trataba, y cavó allí donde el toro escarbaba, y apareció la imagen de una Virgen.

Debemos referirnos a la Virgen de la Cabeza de Andújar, cuyo santuario se encuentra en un cerro de Sierra Morena, a donde todo el pueblo acude en romería el último sábado del mes de abril.

Según la leyenda, la Virgen fue descubierta el año 1227 por un vaquero que buscaba a una vaca que se le había perdido. El vaquero encontró la vaca junto a la entrada de una cueva, de cuyo interior salía una luz resplandeciente: era la imagen de la Virgen.

**D**e todas maneras, no olvidemos que la ciudad de Córdoba celebra su importante feria taurina en honor a la Virgen de la Salud. Como muchas ciudades y pueblos de España. Recordemos que la Virgen de Agosto es una Virgen muy torera, por todo el calendario o el mapa de fiestas españolas. Y la Virgen del Pilar, patrona de España, cierra la temporada taurina en nuestro país.

La feminidad y el simbolismo taurino, siempre unidos en la cultura española. El toro, símbolo de la virilidad y principio fecundador de la feminidad.

Debo referirme al *Toro Nupcial*, que según el profesor Álvarez de Miranda es el origen de nuestra lidia actual. Es el toro de las bodas, un ritual festivo que se celebraba en lugares del norte de Extremadura y sur de Castilla.

Consistía en que el novio, después de la ceremonia religiosa de la boda, lidiaba un toro en presencia de la recién desposada, ante la casa conyugal. La lidia del toro de las bodas garantizaba la fecundidad femenina, la fecundidad del nuevo matrimonio. No olvidemos que, etimológicamente, matrimonio viene de madre, de maternidad.

Pero en la estética de la lidia de toros actual, también encontramos simbolizado el matrimonio o el juego entre lo femenino y lo masculino, entre el *yin* y el *yan* de las religiones orientales. Al torero podemos entenderlo como símbolo de la feminidad.

La historia de las religiones ya nos da buena muestra de la feminidad del torero. Recordemos las *lidias cretenses* que aparecen en los frescos de Cnosos. En estos frescos es frecuente encontrar a la mujer convertida en torero, realizando acrobacias-rituales-taurinas. No olvidemos que la imagen de la mujer-torera es una constante en las tauromaquias de *Picasso*, en las que la mujer-torero muere penetrada por los pitones del toro.

No es difícil apreciar la feminidad que envuelve a la estética y la plástica del torero. Las formas externas, movimientos y actitudes del matador, afirman su carácter femenino: la montera parece una peluca femenina y su capote se asemeja a una falda de volantes.

El filósofo Julián Marías nos recuerda que la belleza femenina reside en la *gracia*: «Y esa gracia de la belleza femenina es algo alado, ligero, opuesto a la gravedad del varón: gracilidad quiere decir delgadez, esbeltez, gracia y levedad al mismo tiempo».

Parece como si Julián Marías en estas palabras, se estuviera refiriendo al *torero grácil*, cuando se acerca al carácter de la belleza femenina: «fugitivo, huidizo, como si fuera a echar a volar», nos dice.

Recordemos que las faenas del torero Enrique Ponce desprenden «una sensación de ingravidez por la grácil ligereza del intérprete que, muchas veces, parece flotar sobre la arena».

También la belleza y el encanto femeninos residen en la *ternura* y la *dulzura*, aptitudes propias de la mujer que podríamos encontrar en la estética del torero. Curro Romero, padrino de la alternativa de Cristina Sánchez en la tarde de Nimes (mayo, 1996), le dijo a la toricantano en el momento ritual de la entrega de trastes, que no le sería difícil a ella, como mujer, interpretar el arte del toreo, ya que el toreo es ternura, cualidad muy arraigada en el corazón femenino y maternal.

El diestro desde el *temple* simbolizaría a la mujer ideal, que encanta y enamora tiernamente. Es la mujer que ayuda y guía al varón-toro a encontrar su mejor «yo», su eterno manantial originario. Es el torero que sabe extraer del toro su clase, bravura y nobleza. Es la mujer que pronuncia al varón desde su nombre mítico, virginal y auténtico. «*Dicen que el hombre no es hombre, mientras no oye su nombre de labios de una mujer*», como dice el poeta A. Machado.

Es atracción hacia la entraña originaria y maternal, lo que la mujer provoca en el varón; porque la mujer es ovario, placenta, capote maternal que cobija y envuelve; manto de grana y oro que oculta el misterio de la fecundidad y de la tragedia.

Y es que, hay toreros que, al templar, parecen acariciar tiernamente al toro, maternalmente. Y la *caricia auténtica*, según Rof Carballo, debe ser templada, tierna; debe suspender el tiempo: porque «una caricia apresurada es la negación de toda ternura. Si la ternura se atropella, basta esto para revelar su falsedad: Hay en toda ternura una sosegada espera, al tiempo que una seguridad tranquila».

**E**stas palabras de Rof Carballo nos hacen pensar en el toreo, porque es preciso torear templado, acariciando tiernamente al toro, «desmayándose» en el pase. El torero que, a nuestro juicio, representa en su toreo de muleta esta caricia tierna y maternal, esta conversión de la violencia en ternura y en cadencia, es José María «Manzanares». El temple y la caricia consisten en la entrega honda y confiada.

Y en el arte del toreo el lance más hondo con el capote es el lance a la verónica. Recordemos que la *Verónica* es esa mujer del Evangelio que enjuga el rostro ensangrentado de Cristo en su Pasión. Ese gesto se plasma en los toros, en el pase a la verónica con el capote.

Ese momento evangélico en que Cristo imprime su semblante de pasión en un pañuelo blanco de mujer. Ese pañuelo blanco femenino, símbolo de la pureza y de la maternidad honda y virginal.

Cristo elige a una mujer para que guarde su pasión en lo más puro de sí misma. En un pañuelo blanco, símbolo de inocencia, en un pañuelo de mujer, símbolo de maternidad. Es la mujer que guarda en su alma el secreto de la

gran pasión. Tal vez, por eso, la verónica es el lance más hondo de todos los que en la lidia se ejecutan con el capote.

Actualmente no sería difícil imaginarnos al torero como mujer. Con la alternativa de Cristina Sánchez –aunque 1999 haya supuesto el año de su retirada de los ruedos–, parece explicitarse la concepción del torero como encarnación del Eterno Femenino.

**P**ero la historia de la Tauromaquia nos proporciona abundantes ejemplos de mujeres torero que dejaron su impronta, su estilo y valor, por los ruedos. Sólo son cinco las matadoras de toros que contamos en la historia: Juanita Cruz, Bertha Trujillo *Morenita del Quindío*, Raquel Martínez, Maribel Atiénzar y Cristina Sánchez. Pero hay otros nombres de mujeres que sin haber tomado la alternativa han logrado ganarse un nombre importante en la historia de la tauromaquia. De todas estas podemos destacar : Conchita Cintrón, *La Pajuelera*, Teresa Alonso, Marina García, María Aguirre *La Charrita Mexicana*, *La Fragosa*, *La Guerrita*, Dolores Pretel *La Lolita*, Ángeles Pagés *Angelita*, María Salomé Rodríguez *La Reverte*, las hermanas Palmeño, Angelita Álamo, Juanita Aparicio, la estadounidense Patricia Mcomichk, Ángela Hernández, Rosario de Colombia, Carmela, Mari Fortes...

Simbólicamente a mí me parece muy interesante la estética que puede ofrecernos una *mujer torero*: maternidad, suavidad, delicadeza, ternura...

Pero no así lo puramente plástico, pues las formas femeninas, más anchas y redondeadas, rompen la verticalidad que puede ofrecernos la figura del varón.

Creo que el traje de luces no resulta apropiado para la figura de la mujer.

La chaquetilla corta, por ejemplo, armada y bordada, hace más pequeño el corto talle femenino. Tal vez, con un diseño más adecuado del traje de luces podrían solventarse los defectos plásticos que percibimos en las mujeres torero.

Por otra parte, debemos subrayar que la estrategia femenina para conquistar, encantar y enamorar al varón se identifica con las técnicas que el torero emplea al lidiar al toro.

En el sainete lírico-aurino de Jacinto Benavente titulado «*La Sobresaliente*» (con música de Chapí, estrenado en 1905) se explica el método que la mujer debe emplear para conquistar y enamorar al varón, acudiendo a la metáfora aurina. Los aficionados actuales de la fiesta entenderán perfectamente este lenguaje aurino que no ha variado su uso desde entonces:

El lidiar a los hombres  
y el lidiar a los toros  
piden el mismo arte  
y el mismo aplomo.  
Los hay boyantes,  
los hay muy claros,  
los hay muy finos  
los hay... marrajos.

Hay que abrirse de capa  
con el que acude con muchos pies,  
y hay que saber dar largas  
al que, buscando el bulto, quiere coger.

Si dos se quieren  
y están de acuerdo,

pues la estocada resulta a un tiempo.

Pero si no arrancan, hay que arrancarse  
y hacer por él;  
que *Costillares*, para estos bichos,  
buscó la suerte del volapié.

La *estrategia femenina*, como la del torero, se basa en la ley del aplazamiento y la demora. La mujer seduce por esa ley de la «*presencia en la ausencia*» –como dice la Esthétique Originaria de Santiago Pérez Gago–, que enciende la pasión del varón sin llegar a consumarla, del mismo modo como el torero intenta someter y dominar al toro, aplazando el momento del encuentro, la hora de la verdad, manteniendo las distancias.

Y desde la imagen de la mujer conquistadora y coqueta aplicada al diestro, nos acercamos a la imagen de la *mujer fatal* que toma la iniciativa, domina al varón y lo encauza a su capricho, y, como la *mantis religiosa*, lo mata después de poseerlo.

La mujer, entendida como la causa de la *perdición del varón*, hija legítima de aquella Eva del Paraíso, es la figura de *Carmen* de Próspero Merimé, convertida en ópera por Bizet; o la protagonista femenina de *Sangre y Arena* de Vicente Blasco Ibáñez, cuyo auténtico placer erótico parecía consistir en la destrucción de los varones a los que seducía y los volvía locos por sus encantos.

El torero para el poeta Miguel Hernández es el símbolo de esa mujer fría, dominadora, desdeñosa y destructora, burladora del corazón del enamorado. Un enamorado que, herido y maltratado por la mujer amada, encuentra su metáfora en el toro de lidia:

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado  
y por varón en la ingle como un fruto.

Como el toro lo encuentra diminuto  
todo mi corazón desmesurado,  
y del rostro del beso enamorado,  
como el toro a tu amor se lo disputo.

Como el toro me crezco en el castigo,  
la lengua en corazón tengo bañada  
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Como el toro te sigo y te persigo,  
y dejas mi deseo en una espada,  
como el toro burlado, como el toro.

Otra de las interpretaciones simbólicas de la lidia es la que atribuye al toro el papel femenino, de mujer. La conciencia popular española, de tradición machista, se ha encargado de elaborar los paralelismos entre el toro y la mujer, como entes que deben ser sometidos al varón-torero. Como decía el profesor Enrique Tierno Galván, «la mujer es vista como una entidad rebelde y bravía a la que hay que domeñar por los mismos medios y técnicas que se emplean en la brega taurina».

## El toro de lidia que llega del campo a la ciudad representa el emblema, la bandera y la divisa de los trigos, de las encinas, de los robles y el rocío.

Y es cierto, porque en el *Refranero* nos encontramos con numerosos ejemplos que aconsejan el trato que el varón ha de dar a la mujer. Creemos que muchos de estos refranes pueden ser considerados auténticos principios del arte de torear.

Así, uno de esos refranes, basado en la conciencia machista, aconseja al varón en el trato con la mujer, y nos dice nada menos que esto: «A la mujer y a la cabra, la sogá ni corta ni larga; ni tan corta que se rompa, ni tan larga que se pierdan la mujer y la cabra».

Nos habla el refrán de la «distancia» o libertad precisa que el varón ha de dar a la mujer. Recordemos que en la práctica de la tauromaquia es muy importante la intuición de la distancia o el sitio que deberá mantener el diestro frente al toro.

Es la *intuición de los terrenos* a la que se refería Ortega y Gasset. Cada toro requiere su distancia precisa. Si el torero no le da la suficiente distancia, citándolo demasiado cerca, conseguirá *ahogar* al toro, y los pases y la faena resultarán forzados, y no se llegará a la armonía ni al equilibrio.

Otra de las normas de la tauromaquia es intentar *romper las querencias* del toro. Ello es síntoma de torero dominador y poderoso. El varón respecto a la mujer ha de intentar la misma actitud, como nos dice el refrán: «Quebrarle a la mujer la querencia, es buena ciencia».

Pero serán los propios toreros los que lleguen a identificar al toro con la mujer amada. Muchos de ellos comparan la emoción que sienten al torear con un sentimiento de enamoramiento.

Juan Belmonte, por ejemplo, sentía la lidia como un acto de amor: «Se torea y se entusiasma a los públicos del mismo modo que se ama y se enamora a la mujer, por virtud de una secreta fuente de energía espiritual que, a mi entender, tiene allá, en lo hondo del ser, el mismo origen».

Incluso en la lidia muchos toreros confiesan haber llegado al *orgasmo sexual*, en los momentos culminantes de sus faenas, como es el caso del diestro Manuel Benítez «El Cordobés».

**E**stas manifestaciones orgásmicas, a las que llega el torero en el momento culminante de su faena, son manifestaciones somáticas que también pueden ser encontradas en la *experiencia mística*, algo de lo que los propios místicos han sido conscientes: San Buenaventura habla de los «*in spiritualibus affectionibus carnalis fluxus liquore maculantur*». Santa Teresa y San Juan de la Cruz tratan de ello explícitamente.

También el maestro Antoñete confiesa el placer erótico que llegó a sentir con alguno de sus toros memorables: «A *Atrevido*, lo amé como se quiere a una mujer. Cuando pasaba bajo mi mano, el placer me inundaba, temblaba por dentro, gozaba como nunca».

La relación del toro en la lidia es sentida por el torero como un *amor ideal*, irreal, perfecto e inalcanzable. El diestro Agustín «Parrita» nos dice que es un sentimiento inefable: «es imposible expresar con palabras el placer que se siente cuando se tiene dominado a un toro y te compenetras con él. No es comparable ni al beso de la más bella mujer. Tiene mucho de sensual, de erótico. Yo creo que sólo haciendo el amor con la mujer ideal se le puede

comparar». Parrita, con esta confesión, está comparando al toro con la mujer ideal, con el Eterno Femenino.

Pero además, el toro es el emblema del Eterno Femenino porque es el símbolo de la tierra y de la agricultura. El toro de lidia que llega del campo a la ciudad representa el emblema, la bandera y la divisa de los trigos, de las encinas, de los robles y el rocío.

**U**n toro que trae en sus astas la brisa pura y los frutos más nobles de la tierra y de los campos, para entregarse en el ruedo desde su inocencia, que es nobleza, desde su bravura que es valor, firmeza y perseverancia. Y se convierte así en espejo y modelo ético de humanidad para hombres y mujeres que cultivan su honda personalidad.

Por eso, me duele mucho comprobar que toreros como Jesulín de Ubrique se atreven a degradar el simbolismo femenino que se revela en la estética más profunda del arte del toreo. De todos son conocidos sus famosos espectáculos taurinos «sólo para mujeres».

La figura de Jesulín se convertía en el «macho ibérico» por excelencia. Las espectadoras arrojaban prendas íntimas y femeninas, al ruedo. Así la sagrada tauromaquia de la tierra y del sol se convertía en un soez, vulgar y chabacano espectáculo, que humillaba y degradaba a la mujer misma. Del erotismo estético y mítico que encierra la lidia, se pasaba a la vulgaridad.

Jesulín ha querido después interpretar un *toreo serio*, alejándose de aquella imagen de *sex-symbol* que en su momento quiso granjearse; un toreo serio que va dirigido al espectador circunspecto y ortodoxo, dirigido al aficionado. Pero este aficionado jamás podrá perdonar a ese torero que deshonoró un día la categoría de «torero». Por eso, su actual toreo serio no ha encontrado eco entre el público al que va dirigido.

Frente a esta imagen degradante de la mujer, potenciada por el «producto Jesulín», el simbolismo de la mujer en los tendidos ha de ser sublimado, reconvertido en emblema de la honda feminidad. Para muchos toreros, la presencia femenina en la plaza se hace necesaria para su creación artística.

Muchos son los que afirman que ellos no torearían si no hubiese mujeres en los tendidos de las plazas. Se lo hemos oído decir a Santiago Martín «El Viti». Y quieren, los toreros, ser vistos por las mujeres en los tendidos, toreando en el ruedo y exponiendo su vida. Tal vez desean que la mujer se mire en su alma, en su emoción y en su arte. Tal vez se sientan más seguros con la mujer como testigo, encarnación de la madre ausente que, por lo general, no acude a ver torear a su hijo.

Lo cierto es que, como nos dice Julián Marías, la *virilidad es brindis a la mujer*, porque «el «señorío» que define el proyecto originario viril está compuesto por el *entusiasmo* hacia la mujer. Esto quiere decir que lo que el hombre hace para saber, poder, dominar, alcanzar riqueza o seguridad, lo hace primariamente *por* la mujer, en referencia a ella, para poder brindarle esa figura humana en que el varón consiste».

Y el arte del toreo es un brindis a la mujer, a la entraña originaria y maternal. Templa el torero, como la mujer desde su ternura. Templa la vida, que galopa entre embestidas de muerte para alcanzar la gloria desde la quietud y la serenidad estoica.

El torero es también símbolo de España y de la tierra madre que lo vio nacer. Su estética, su personalidad artística y sus virtudes toreras parecen cultivadas en la tierra y aprendidas de sus frutos, como podemos leer en unos versos del poeta malagueño José Antonio Muñoz Rojas, dedicados a la figura inmortal de Manolete:

Era la serenidad hecha figura,  
la elegancia hecha paz, pasión ardida,  
tan vieja de su pueblo y de su río.  
Lo mismo que un olivo en el desprecio,  
en el esfuerzo y la melancolía.  
Lo mismo que una vid y una aceituna,  
en el dar generoso en pobres suelo.

Y cuando muere el gran torero cordobés es la propia tierra-madre, Andalucía, la que llora desde su entraña maternal, telúrica y femenina, como nos sigue diciendo el poema dedicado a Manolete:

Llórale, vieja madre, Andalucía.  
Llórale en tus piedras y en tus ríos.  
Lloren por las cañadas tus adelfas,  
olivares y viñas de tus lomas.

Aquí está la gran pasión de España. La gran pasión que, como decía Machado, es la nostalgia del origen. Así es la tierra de Andalucía, cargada siempre de pasión, porque ha aprendido a convertir la pena y la tragedia en cante jondo y torería.

Dejad a la tierra de Andalucía que llore, que cante, que rece y que sueñe. Dejad que las torres de Córdoba coronen «de honor, de majestad y gallardía», la gloria de nuestro gran torero inmortal y héroe de España, Manuel Rodríguez, «Manolete».

Así es la España madre y fecunda, arrebatada por el sol y la pasión, y por el toro, como aquella *diosa Europa*, aquella diosa madre tierra de los griegos, enamorada y fecundada por un bello toro blanco. Un toro que era la encarnación del sol y de la luz. El toro mítico que hizo madre a Europa.

**P**ero resulta que ha sido España la que ha sabido mantener ese origen mítico y cultural, esa filiación taurina que hoy ha perdido Europa a favor de la economía frente a la cultura. Y es que, no lo olvidemos, España es el único país del mundo que, desde el Paleolítico hasta nuestros días ha seguido manteniendo el toro en su cultura.

El toro nos descubre lo que somos, como patria y como pueblo. Nos integra, a hombres y mujeres desde la personalidad común y universal del pueblo español, y de la verdadera tradición. Esa tradición que consiste en la solidaridad entre nuestros antepasados y nuestros descendientes.

Desde lo más hondo de la tierra cordobesa, entre la serranía y los encinares, es más fácil escuchar el bramido del toro ancestral y tótem de España. Un toro bravo en el que el pueblo español se siente pronunciado, como decía el poeta Miguel Hernández en estos versos:

No soy de un pueblo de bueyes,  
que soy de un pueblo que embargan  
yacimientos de leones,  
desfiladeros de águilas  
y cordilleras de toros  
con el orgullo en el asta.

Cuando perdamos casta y espíritu, cuando perdamos en nuestras crisis personales la luz de la esperanza podemos apelar al toro de España, como lo hace Miguel Hernández, en ese toro maternal y telúrico, que se levanta sobre las crisis y las sombras:

Alza, toro de España,  
levántate, despierta,  
despiértate del todo,  
toro de negra espuma,  
que respiras la luz  
y rezumas la sombra  
por tu piel cerrada.

Nada ni nadie podrá arrebatarnos a «ese toro metido en las venas que tiene mi gente», como decía Rafael Alberti. A ese toro, inmortal y eterno, que «nada puede doblarlo, que nadie puede matarlo, porque toda España es él». ●



**CRISTINA DELGADO LINACERO** / Doctora en Historia del Arte

Investigadora asociada al Laboratorio de Arqueozoología del Departamento de Biología (Fac. Ciencias, U.A.M.) desde 1995. Colaboradora Honorífica del Área de Arqueología (Fac. Geografía e Historia, U.C.M.). Autora de diversas publicaciones, entre las que cabe destacar el libro *El toro en el Mediterráneo: análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del Mundo Antiguo* (1996). Comisaria en 2001 de la exposición *El Toro y el Mediterráneo* (Palma de Mallorca y Salamanca).

# Pinceladas plásticas de la sensualidad taurina

Desde los tiempos más remotos de la Humanidad, el toro bravo ha atraído la atención de los habitantes de las tierras del Mediterráneo y del Próximo Oriente.

**S**u presencia formó parte del universo pictórico de las cavernas prehistóricas, donde su imagen se prodiga destacando entre una variedad de animales. Las montañosas áreas cantábrica y pirenaica hispano-francesa albergan en su seno numerosos ejemplos, entre los cuales sobresalen los majestuosos y corpulentos toros de Lascaux (Dordogne, Francia).

El diccionario de la Real Academia de la Lengua otorga al vocablo *sensualidad* el significado de *placer que afecta a los sentidos* y explica el término *sensual* como *todo aquello que proporciona tal placer*. Aún sin conocer el propósito exacto de estas pinturas ni el mensaje que posiblemente ocultan, no cabe duda de que su contemplación produce un sorprendente deleite estético y por lo tanto sensorial. Esto induce a afirmar que la sensualidad taurina fue algo captado tempranamente por el hombre primitivo (fig. 1).

A partir del Neolítico, etapa caracterizada por la práctica de la agricultura y de la domesticación de animales, el toro se revela por primera vez como

principio fecundador masculino. A imagen de la lluvia se une a la tierra fértil para producir sus frutos. La personificación de esta última bajo el aspecto de una divinidad materna de amplias caderas y senos prominentes, fue adoptada por todos los pueblos del Mundo Antiguo que la veneraron bajo diversos nombres (fig. 2). La institución de esta pareja divina tuvo que llevar implícita la aparición del amor carnal y de los primeros brotes del erotismo sagrado.

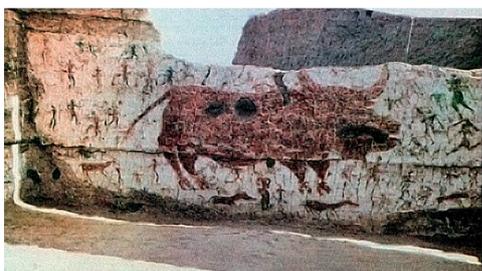
Los testimonios más antiguos de tan santa unión proceden de la llanura de Conia (Turquía), región en

la cual las excavaciones arqueológicas del británico J. Mellaart sacaron a la luz los restos del poblado neolítico de Çatal-Hüyük (VI milenio a.C.). El recorrido por sus ruinas y el análisis de sus hallazgos le llevaron a la conclusión de que la economía de la aldea estuvo basada en

la abundante producción de cereales y en la prolífica crianza de ganado vacuno. En consecuencia, es fácil aceptar, según los datos de la Arqueología, que sus habitantes estableciesen determinados cultos agrícolas como propiciación de la feracidad de la tierra y que el toro encarnase un importante papel reproductivo y religioso.

Las viviendas de Çatal-Hüyük eran de dimensiones modestas, ocupando su espacio interior una sola habitación. Algunos de estos recintos presentaban una profusa decoración mural de carácter sacro, que ha promovido su reconocimiento como santuarios. Senos femeninos y astas reales de bovino adornaban las paredes de estos lugares junto a cabezas de yeso de esta especie e

**Es fácil aceptar, según los datos de la Arqueología, que sus habitantes estableciesen determinados cultos agrícolas como propiciación de la feracidad de la tierra y que el toro encarnase un importante papel reproductivo y religioso.**



**Fig 1** Cueva de Lascaux.  
Montignac. Francia.  
Paleolítico Superior

**Fig 2** Deidad materna. Tell Halaf  
(Siria). Ca. 4600-4400 a.C.  
M. Barbier-Mueller. Ginebra

**Fig 3** Pintura mural. Çatal-Hüyük  
(Anatolia). VI milenio a.C.  
M. de las Civilizaciones Anatólicas.  
Ankara

**Fig 4** Estela relivaria.  
Tell Ahmar. Siria. S. XII-XI a.C.  
M. Nacional. Alepo

**Fig 5** Artemisa de Éfeso.  
Copia romana. S. II a.C.  
Palazzo dei Conservatori, Roma.

imágenes de la propia diosa. Fruto del matrimonio divino era el renacer anual de la Naturaleza y de la Vida.

En conexión con este tema parecen estar ciertas escenas de acoso taurino que podrían ser calificadas como los inicios de la torería. En una de ellas se observa a un enorme toro rojo al que rodean hombrecillos armados con mazas, arcos y flechas. La diferencia de tamaño entre el bóvido y sus captores es indicio de la eminente condición que se otorgaba al bravo animal. La habitual observación de la conducta de las reses durante las correrías venatorias se hace patente en esta pintura, expresando el agotamiento de la presa y su necesidad de tomar aire en la elevada posición de la cabeza y en la boca abierta con la lengua colgante (fig. 3).

La agresiva respuesta de la res ante el acoso y la nobleza de su embestida debió llevar al ejercicio de carreras, saltos y otras provocaciones con el fin de dejarle exhausto y facilitar su captura. Estas prácticas, explicitadas también en la temática pictórica de los habitáculos, constituyen las primeras estrategias de un juego que ha pervivido hasta nuestros días.

El carácter ritual de estas cacerías requería, sin duda, un final sacrificial. Las astas de la víctima se ensartaban, después, en pilares y bancos de los llamados santuarios y su sangre era probablemente derramada en el seno de la tierra como semilla fecundante.

**Sabido es que hasta no hace muchos años, las criadillas de vacuno eran consideradas como alimento aconsejable para niños y jóvenes, y que varios siglos atrás se valoraban como transmisoras de la capacidad generadora de sus portadores.**

Estas mismas ideas se perciben muchos siglos después en las antiguas culturas del Oriente Próximo. En efecto, en la concepción teológica de aquellos pueblos, los dioses del tiempo y de las tormentas surcaban los espacios siderales a lomos de grandes toros cuyo mugido resonaba de un modo atronador. Simbolizaban la potencia genésica de sus dueños, a quienes transportaban en su misión de repartir la benéfica lluvia sobre la tierra para que diera sus frutos (fig. 4).

Más explícitas y documentadas fueron las celebraciones posteriores en honor de la diosa Artemisa de Éfeso (Turquía). Su estatua era adorada en el famoso Artemisión, templo edificado en el s. VI a.C., considerado como una de las siete maravillas de la Antigüedad. Esta deidad, señora de las bestias del campo y de la Naturaleza, como la primitiva divinidad de Çatal-Hüyük, recibía también como ella el sacrificio de toros. Las imágenes que se conservan, se caracterizan por un cuerpo en forma de columna revestida por una funda decorada con prótomos de esfinges, toros, ciervos y abejas en relieve. Los pies se cubren por los pliegues de una túnica interior. La cara y las manos de la figura expuesta en el Museo Arqueológico de Nápoles, una copia romana del s. II, son de color negro. Esta tonalidad alude a su aparición como diosa caída del cielo en forma de meteorito (fig. 5).

No obstante, el rasgo más interesante de la iconografía de la divinidad efesia es la triple hilera de glóbulos que penden bajo su seno y que han sido interpretados como genitales procedentes de las inmolaciones taurinas. Es factible que tras el rito sacrificial, los órganos sangrantes de estos animales fuesen colocados en ganchos emergentes de la propia imagen. Significaban la fecunda alianza de la pareja divina, realizada en presencia de sus devotos como garantía de la renovación estacional.

Sabido es que hasta no hace muchos años, las criadillas de vacuno eran consideradas como alimento aconsejable para niños y jóvenes, y que varios siglos atrás se valoraban como transmisoras de la capacidad generadora de sus portadores. Esta mágica atribución fue la que incitó a Germana de Foix, segunda esposa de Fernando el Católico de Aragón, a incluirlas en la dieta de su augusto esposo. Pero, en lugar de potenciar la virilidad del cansado soberano, la reina enviudó sin lograr la anhelada descendencia.

La sublimación de la sensualidad taurina se originó en la idílica isla de Creta, foco difusor de corrientes culturales antes de la llegada de los indoeuropeos. Fue allí donde el enlace del toro con la diosa se convirtió en leyenda y poesía. Los mitos prehelénicos concibieron al toro fecundador como un aspecto que el supremo Zeus adoptaba para seducir a muchachas inocentes. En la fábula que narra el rapto de la bella princesa Europa, el dios se acercó a ella bajo la apariencia de un hermoso macho blanco que se dejaba acariciar y engalanar por sus damas de compañía. El episodio transcurría en las luminosas playas de Tiro o de Sidón, en la antigua Fenicia, donde la joven disfrutaba de su jornada de ocio entre risas y juegos. Al ver la mansedumbre de la res, Europa se aproximó confiada y se aposentó en su grupa, pero el toro levantándose



**Fig 6** *Rapto de Europa.*  
Antonio Carracci. S. XVI.  
Pinacoteca Nacional. Bolonia



**Fig 7** *Pasifae.* G. Romano. S. XVI.  
Palacio de Te. Mantua

con rapidez, se lanzó al Mediterráneo desoyendo los gritos de la infortunada doncella que se aferraba a sus cuernos. Surcando las olas, arribaron a las orillas de Creta. Su unión tuvo lugar en la ciudad de Gortina, bajo la sombra de un plátano y los arrullos de las aguas de una fuente (fig. 6). De ese romántico amor nacieron tres hijos varones: Radamantis, gran legislador y juez de los difuntos; Sarpedón, soberano de Mileto, población situada en la antigua Asia Menor; y Minos, el mítico rey de la isla (Apd. Bibl. II, 1, 5, 7; III, 1, ss.).

**S**erá precisamente Pasifae, la esposa de este último monarca, la protagonista de un tormentoso relato en torno a un toro surgido de los abismos marinos. La res debía ser sacrificada para honrar a Poseidón, dios del mar. Sin embargo, al verla tan perfecta, Minos decidió conservarla como semental de sus propios rebaños. Encolerizado el dios ante tan gran desacato, provocó en Pasifae una pasión desenfrenada por el potente ejemplar. Ante la imposibilidad de consumir su obsesión, la reina ordenó fabricar una ternera de madera recubierta de piel de vacuno e introduciéndose en el interior, logró su ofuscado propósito (fig. 7). Fruto de esta execrable acción fue el terrible Minotauro, híbrido de humano y bovino, que fue encerrado en las profundidades del Laberinto (Hig. Fab. 40). El héroe ateniense Teseo consiguió darle muerte con la ayuda de la bella Ariadna, hija del propio Minos (Hig. Fab. 43).

No puede ser ignorado que la transmisión de los citados mitos fue llevada a cabo por autores griegos, los cuales vivieron en una sociedad regida por sólidos principios patriarcales. Se justifica, así, la iniciativa masculina de Zeus-toro en su conquista de la virginal Europa, pero se penaliza a Pasifae con nefastas consecuencias cuando es ella quien asume un papel que por tradición corresponde al varón. De este modo, la sumisión de la princesa fenicia a los requerimientos del dios taurino serán premiados con alumbramientos normales y una triple prole; por el contrario, el adulterio de la reina será castigado con el parto antinatural del famoso monstruo.

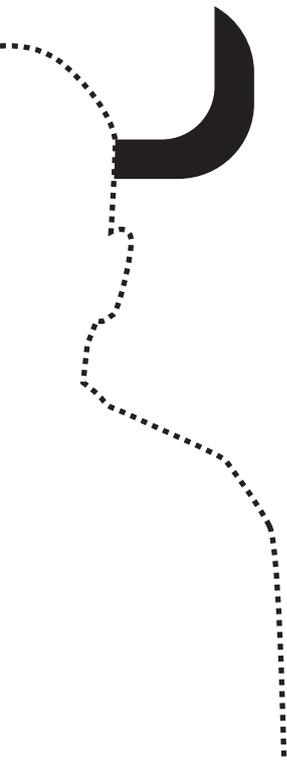
A pesar de los siglos transcurridos desde aquellos lejanos tiempos, la sensualidad taurina sigue aún viva, dejando aflorar sus antiguas raíces en la moderna tauromaquia. Se advierte, así, como ciertas celebraciones dedicadas a vírgenes patronales incluyen corridas de toros en sus programas festivos. La estrecha vinculación entre estos bóvidos y la Madre de Dios llega hasta la construcción de tentaderos adosados al santuario mariano, donde se juega con la res antes de darle muerte. En el fondo de tales acciones laten los ancestrales lazos de la Gran Diosa y su toro.

Como en las antiguas narraciones prehelénicas, el contacto con el sagrado animal diviniza a los toreros dotándoles como al Zeus cretense, de un poderoso atractivo que seduce a las mujeres. Europa y Pasifae regresan de las brumas del pasado, encandilando a los diestros y enredándoles en aventuras amorosas tan populares como antaño.

Sin embargo, son sus hazañas en el ruedo las que elevan a estos hombres por encima de los demás mortales. Los lances con su oponente derivan en una dimensión plástica, donde se funde el peligro con sensuales contoneos, y el arte con el erotismo de la sangre. Son los héroes del tiempo presente. Sus dramas, amores y vicisitudes vitales constituyen mitos vivos cantados en coplas y pasodobles y divulgados a través del papel cuché. Son los herederos de una remota tradición, visible todavía en los cosos de la denominada piel de toro. ●

#### Bibliografía

- BATAILLE, G. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Geneve, 1955.
- COVALEDA, M. *El simbolismo del toro*. Madrid, 2002.
- DELGADO, C. *El toro en el Mediterráneo: análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Madrid, 1994.
- DELLUC, B. *Lascaux, art et archaéologie*. Perigueux, 1984.
- GIMBUTAS, M. *Gods and Goddesses of Old Europe 7000-3000 BC*. London, 1974.
- GIMBUTAS, M. *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*. San Francisco, 1991.
- GRAZIOSI, P. *Paleolithic Art*. London, 1960.
- MELLAART, J. *Çatal-Hüyük*. London, 1967.
- MISCH-BRANDL, O. *Thundering on High Images of the Canaanite Storm God*. Jerusalén, 2001.
- NEWMANN, E. *The Great Mother*. Princeton, 1963.
- NILSSON, M.P. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley, 1972.
- THIERS, H. *Artemis Ephesia*. Berlin, 1935.
- TRELL, B.L. *The Temple of Artemis at Ephesos*. N. York, 1945.
- ZAHN, E. *Europa und der Stier*. Würzburg, 1983.



**ENRIQUE GIL CALVO** / Doctor en Sociología (Universidad Complutense de Madrid).

Premio Anagrama por su obra *Lógica de la libertad* (1977), premio Espasa de Ensayo por *Estado de Fiesta* (1991) y Premio Internacional de Ensayo Jovellanos por *La ideología española* (2006). Columnista del diario *El País*. Autor del libro *Función de Toros* (1989), premio de ensayo taurino San Patricio, una interpretación funcionalista de la corrida de toros, en la que se descubre una dimensión claramente ilustrada, modernizadora y progresista en su institucionalización.

# La lidia del Leviatán

Cuando se trata de hacer de la tauromaquia una metáfora de la sexualidad, tal como aquí se pretende, lo más habitual es debatir sobre los roles sexuales intercambiables que toro y torero juegan en la lidia, según propuso ya hace tiempo...

...un memorable texto del antropólogo e hispanista Julian Pitt-Rivers. ¿Es el toro un emblema de la virilidad ciega y el torero una representación escénica de la *femme fatale* devoradora de hombres? ¿O por el contrario el torero es un Don Juan nihilista, que seduce, engaña y destruye a sus víctimas con la insaciable crueldad de un violador múltiple y un asesino en serie?

Adelantaré ya desde este mismo comienzo cuál es mi posición al respecto. Puestos a tener que elegir un bando u otro, en este dilema yo me situaría en la perspectiva de Ortega, que hace del torero un símbolo ejemplar del nihilismo donjuanesco. Pero inmediatamente advertiré que las cosas no me parecen tan sencillas, pues la tauromaquia es una institución tan compleja que presenta muchos otros ángulos y aristas, muchas veces contradictorios entre sí.

De ahí que a continuación me sienta obligado a matizar, puntualizando esta postura con un par de consideraciones que desdibujan mi toma de partido. Ante todo matizaré la cuestión de los roles sexuales, haciendo ver que los papeles a

representar por el verdugo y su víctima no están tan claros como parece, dado que se interpenetran y confunden entre sí de una forma bastante más sutil. Y después sugeriré que la sexualidad puesta en juego durante la faena no representa la obscenidad carnal o pornográfica del acto sexual sino algo más trascendente y sublimado, como es la erótica del poder político.

Para ello dividiré mi exposición en tres fases o tercios. En el primer tercio (de varas) expondré mi hipótesis sobre cuál es la verdadera naturaleza sexual de la tauromaquia, entendida como coreografía de la potencia viril. En el segundo tercio (de banderillas) estableceré un paralelo entre la tauromaquia y la lucha por el poder, retomando una larga tradición interpretativa sobre el simbolismo político de la *fiesta nacional*. Y en el último tercio (de muerte) propondré mi propia versión del sentido último del toreo, entendido como faena de acoso y derribo a pie gentil de un poder muy superior: el poder público del Estado. Es mi tesis sobre la Lidia de Leviatán anunciada por el título.

### **UNA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA DE LA POTENCIA VIRIL**

Respecto al significado sexual del toreo, entraré en faena de frente y por derecho anunciando mi hipótesis más fuerte: el toro es un signo fálico destinado a representar la erección del miembro viril simbolizada por la embestida del noble bruto. El toro con casta (concepto éste más genésico que genital) es el toro que embiste: un toro que encarna el poder masculino por excelencia, que es la potencia viril. De ahí que se pondere tanto el peso, la bravura, los pitones y el trapío, pues como suele decirse, el tamaño importa (a ver quién la tiene más larga). Y el sentido de la faena es precisamente provocar primero y encauzar después la embestida del fálico animal para encadenar un ciclo alternante de pases enlazados con ritmo circular de entradas y salidas del anillo vaginal hasta lograr que, en el clímax de entrar a matar (como símbolo de la

eyaculación, o *petite mort*), la embestida fálica se consume y se consume (o sea, se extinga) súbitamente.

De ahí que la mansedumbre del toro represente el fracaso del torero, impotente para inducir la embestida del animal que simboliza la erección del pene. Por eso la cuestión más polémica del toreo es siempre la bravura del toro, pues igual que sin erección no puede haber acto sexual, sin embestida del toro tampoco puede haber faena. Y esta *conditio sine qua non* de la tauromaquia alude, como no podía ser menos, al temor a la impotencia o miedo a la castración, que es la peor pesadilla o gran fantasma que aterra a la condición masculina.

**A**quí es donde interviene la ambigüedad sexual de la figura del torero. ¿Se trata de una seductora *femme fatale* que con su atractivo ha de provocar la embestida fálica del toro viril? ¿O se trata de un Don Juan masculino pero masturbatorio y onanista, más que narcisista, que manipula al toro como si fuera un fetiche fálico al que hay que excitar para hacerle entrar en erección? Yo me inclino por esta última interpretación, y ello por dos razones distintas relacionadas entre sí.

La primera es que, por *fatales* que sean, las *femmes* no pueden obtener erecciones por sí mismas, al carecer de pene y por tanto de falo (que es un pene erecto), pues lo único que pueden intentar es provocar las erecciones en los demás con su artificio físico y su coqueteo moral. Pero la *femme fatale* seduce aunque su víctima no consiga erecciones. Y de hecho, resulta tanto más *fatale* cuanto más castra a sus víctimas, inhibiendo sus embestidas. En cambio, los varones sí poseen un pene susceptible de erección fálica: una erección propia que no se puede obtener con artificios mecánicos sino que sólo puede surgir por generación espontánea como una emergencia natural. De ahí que Don Juan sólo pueda seducir si entra en erección espontáneamente, pues el donjuanismo sólo se puede probar encadenando unas tras otras múltiples erecciones sucesivas, capaces de reproducirse a sí mismas espontáneamente.

**Por eso la cuestión más polémica del toreo es siempre la bravura del toro, pues igual que sin erección no puede haber acto sexual, sin embestida del toro tampoco puede haber faena.**

Esto es lo que simboliza la acometida del toro, evidentemente: la espontaneidad más brutal, que embiste o deja de embestir por la potencia aciaga de su propia naturaleza. Y esta espontaneidad del toro es la que ha de ser dominada por la maestría del torero, que se adueña de ella para hacerla suya como si fuera propia.

De aquí se deriva la otra razón que puede aducirse para probar la masculinidad del torero, que es la del miedo a la impotencia

por falta de erecciones suficientes. Una *femme fatale* no puede ser impotente ni sufrir gatillazos, y en cambio Don Juan siempre está enfrentado a este supremo riesgo viril, como si pendiese sobre él una espada de Damocles lista para castrar su masculinidad. Pues el peor peligro del toro no es tanto que te alcancen sus cornadas como que tenga poca bravura, salga manso y resulte incapaz de embestir, poniendo en evidencia ante el público la falta de profesionalidad del matador: una impotencia que ofende y humilla la vergüenza torera del maestro. Y semejante vergüenza ante la revelación pública de la propia impotencia es el pecado original de la condición masculina, siempre amenazada por el riesgo de caída en la castración por inhibición de la virilidad.

En este sentido, el toreo es una demostración no sólo de potencia sexual, como arte de obtener y mantener sucesivas embestidas a título de erecciones, sino además de dominio de sí, superando el miedo a la impotencia, peor

que a la muerte. Un miedo a la impotencia que resulta confirmado por el significado semántico de voces como 'manso' y 'cornudo' (al margen de la referencia caprina del 'cabrón'), que en última instancia equivalen a castrado e impotente, pues la mansedumbre de quien lleva o deja que le pongan cuernos se atribuye a su incapacidad para hacerse valer como hombre. Y es que, en la concepción donjuanesca del mundo, ser un hombre exige poner cuernos a los demás. Pero 'poner cuernos' a alguien o hacerle una faena equivale a torearle, es decir, a engañarle para obtener a su costa erecciones robadas. Justo como se hace con los toros, a quienes se engaña para que embistan brindando la oportunidad de hacerles una buena faena.

Lo cual permite hacer una lectura distinta del donjuanismo simbolizado por el torero: un donjuanismo que, de acuerdo a una cierta lectura de la hipótesis propuesta por Marañón, acapara y acumula víctimas como trofeos de caza (u objetos de consumo para usar y tirar) con el único objeto de confirmar y probarse a sí mismo una dudosa virilidad permanentemente cuestionada y puesta en duda. Pues el temor al gatillazo amenaza siempre, y por eso, tras cada última proeza, la ansiedad sobre la próxima vez asalta de nuevo, lo que exige ponerse a prueba para reafirmar la potencia viril una y otra vez.

¿Tiene esto algo que ver con la presunta homosexualidad latente de Don Juan, imaginada por Marañón? Nada en absoluto. De hecho, el miedo a la impotencia asalta tanto a los varones homosexuales como a los heterosexuales, puesto que la necesidad de tener erecciones para poder penetrar vulvas o anos y consumir el acto sexual es común a unos y otros, con total independencia de la naturaleza del objeto sexual, que puede ser tanto un hombre como una mujer o cualquier otro fetiche revestido de poderes fálicos: un toro, digamos.

De ahí que no se pueda saber muy bien si el toro representa a la virilidad, a la feminidad, o a ambas, de forma ambivalente y confusa. Por ejemplo, los cuernos con sus astas y sus pitones muy bien pueden simbolizar los zapatos femeninos con tacones de aguja o los pechos con sus mamas y sus pezones erectos, pues asomarse al vértigo de la profundidad del escote es como exponerse al peligro de la cornamenta. Pero al mismo tiempo, el toro es un castillo de músculos forrados de negra piel reluciente que se asemeja a los superhéroes como Batman, Spiderman o Superman: ídolos sexuales de la subcultura *gay*, que adora con fetichismo escultural el bigote de pelo negro y la musculatura masculina esculpida y tirante bajo su ceñida piel.

**Y**es que de hecho el toro representa un icono fetichista. Si se recuerda la teoría de Freud sobre el fetichismo, el fetiche es siempre un objeto mágico que permite conjurar el miedo a la castración. De ahí que se le identifique con el falo, en tanto que sus virtudes mágicas puedan suscitar e inducir la erección viril. Lo de menos es que, para el propio Freud, los fetiches significasen el falo ausente de la madre, incapaz de entrar en erección, pues la mayoría de los fetiches convencionales representan en efecto las armas fálicas de la mujer que rodean a su vulva castradora (o vagina dentata) que se traga nuestro pene: bragas ceñidas, medias negras, uñas rojas, pies arqueados, tacones altos... Pero en realidad, cualquier figura real o imaginaria, estática o dinámica, es buena como falo fetichista con tal de que sea eficaz a la hora de provocar erecciones. Los pornógrafos se excitan con la coreografía de las stripers depiladas, los pederastas con la inocencia de los menores asexuados, los gays con los fornidos atletas esculturales, los voyeurs con la violación secreta de la intimidad sorprendida...

Y en este mismo sentido, los aficionados al toreo se excitan con la coreografía circular de esa pareja de figuras acopladas que forman toro y torero mientras

encadenan tandas sucesivas de pases y embestidas en serie, mientras el público entusiasmado les ovaciona con sus *olé*s a coro que jalean el ritmo de esa dinámica metafóricamente sexual, a la espera de que semejante *striptease* en pareja culmine con la suerte suprema que acabará con la embestida del animal.

La muleta es el fetiche, el toro el falo y el torero la mano que manipula y masturba sus embestidas, dosificando cuidadosamente su secuencia rítmica con el arte supremo de la lidia que reside en parar, templar y mandar, a fin de que el latente vaivén de las acometidas siga palpitando con su viciosa circularidad sin que se prolongue demasiado ni se detenga antes de tiempo con una frustrante *ejaculatio praecox*. Y todo ello como una representación coreográfica del poder viril que se exhibe ante el público como un sujeto capaz de dominar con pleno control la imprevisible espontaneidad de la potencia sexual masculina.

### LIDERAZGO POLÍTICO Y FIESTA NACIONAL

Pero la tauromaquia no se limita a simbolizar la potencia viril. Además, también simboliza el poder masculino considerado en un sentido amplio, así como el poder político en su sentido más restringido. Ésta es la temática de la fiesta de los toros entendida como *fiesta nacional*, por su capacidad de simbolizar metafóricamente el juego escénico de las relaciones políticas y la lucha por el poder, tal como se ventila secularmente en el ruedo ibérico de la piel de toro.

Para abordar esta cuestión hay que partir, evidentemente, de las geniales intuiciones de un Ortega y Gasset, así como por supuesto de las jugosas observaciones aportadas por estudiosos como Tierno Galván, entre otros. Es lo que yo mismo intenté en otra ocasión anterior, con un ensayo precisamente dedicado a analizar la figura del torero y el arte de la lidia como representación metafórica del liderazgo político. Las virtudes de valor, destreza, profesionalidad, maestría y elegancia que tanto se ponderan en los toreros que triunfan en el ruedo son las mismas que los públicos españoles esperan de sus líderes victoriosos, a los que se ovaciona en los mítines aclamándoles con el título de «¡torero!» como si se tratase de matadores en plaza.

Pero aquí quiero ir un poco más allá, desarrollando algo más la analogía que cabe establecer entre el juego político y la fiesta nacional. Para ello partiré de un autor que en mi ensayo antes citado no tuve ocasión de tomar en consideración, pero cuyo agudo análisis de otro espectáculo público, análogo a las contemporáneas corridas de toros, bien puede servir para nuestro propósito actual. Me refiero a Norbert Elias, un gran sociólogo de origen alemán pero refugiado en la universidad británica que se hizo justamente célebre por sus profundos análisis históricos de los rituales caballerescos de la nobleza cortesana. Y de entre todos sus penetrantes descubrimientos, destaca sin duda su descripción del origen del deporte moderno.

Para Norbert Elias, el deporte moderno es una institución cultural inventada durante el siglo XVIII en el Reino Unido por una clase social muy característica, la *gentry* británica: la clase de los *gentlemen* o caballeros, que constituían la pequeña nobleza territorial independiente de la Corte monárquica. Hasta entonces, la nobleza cortesana se entregaba en sus ocios a la práctica de ejercicios de caza, esgrima o equitación como parte de su entrenamiento militar. Pero lo que hizo la *gentry* fue transformar radicalmente tales prácticas para inventar el *sport* moderno basado en la reglas de *fair play* o juego limpio que definen la competición entre caballeros, dando así origen a los espectáculos deportivos que hoy todos conocemos: el boxeo, el golf, el fútbol, el rugby, el hipódromo... Reglas de deportividad o limpieza en el juego que exigen

**Las virtudes de valor, destreza, profesionalidad, maestría y elegancia que tanto se ponderan en los toreros que triunfan en el ruedo son las mismas que los públicos españoles esperan de sus líderes victoriosos, a los que se ovaciona en los mítines aclamándoles con el título de «¡torero!» como si se tratase de matadores en plaza.**

cumplir estrictamente el reglamento deportivo así como respetar caballerosamente los derechos del adversario en condiciones de estricta reciprocidad: igualdad, revancha, *handicap*...

Pero lo más significativo del análisis de Norbert Elias es que establece un explícito paralelo histórico entre la invención del deporte moderno y la invención del parlamentarismo, que permitió transformar el Antiguo Régimen absolutista para dar lugar a la moderna democracia liberal. La diferencia entre ambas instituciones es evidente, pues el deporte de competición es un espectáculo comercial y las elecciones parlamentarias son concursos para seleccionar a los representantes políticos. Pero sin embargo, ambas competiciones son abiertas y se celebran ante el respetable público: soberano colectivo y juez último con poder para sancionar el resultado final de la competición.

Por lo demás, salvada esta distancia entre el juego deportivo y el juego electoral, ambas instituciones exhiben un mismo aire de familia que permite identificarlas entre sí. Ambas invenciones fueron protagonizadas por iniciativa de la misma clase social: la *gentry* británica. Ambas invenciones procedieron a regular la competición entre caballeros, ya fuera la lucha por la victoria deportiva o la lucha por el poder político en pos de la victoria parlamentaria y electoral. Y ambas competiciones pasaron a estar reguladas por las mismas reglas de *fair play* o juego limpio, que impiden hacer tongo o amañar tanto los partidos o contiendas deportivas como las elecciones parlamentarias en lucha por el poder. De ahí que, desde entonces, las elecciones parlamentarias estén siempre sometidas a la misma exigencia por parte del público de limpieza electoral como condición de legitimidad.

**P**ues bien, esta misma intuición histórica de Norbert Elias, sobre el estrecho paralelismo entre la invención inglesa del deporte moderno y de la competición política parlamentaria, es la que también puede aplicarse, salvadas todas las distancias, a la contemporánea invención española de las corridas de toros. Como argumenté en mi ensayo antes citado, también éstas fueron inventadas en el siglo XVIII, como espectáculo público de carácter comercial, por una clase ennoblecida de propietarios ganaderos y terratenientes que puede ser entendida como análoga a la *gentry* británica. También las corridas están sometidas, como el deporte moderno, a un estricto reglamento que exige respetar cuidadosamente los derechos del toro bajo reglas de limpieza muy parecidas a las deportivas de juego limpio. Y también ambos espectáculos están sometidos en última instancia a la aprobación del respetable público, que forma su único juez soberano.

Pues bien, si esto es así, también tenemos derecho a suponer que en las corridas tiene que darse el mismo paralelo con la competición política por el poder que se da en el caso de la invención inglesa del deporte moderno. Si las competiciones deportivas representan simbólicamente la competición política en la lucha por el poder a la inglesa, también podemos imaginar que las corridas de toros representan simbólicamente la competición política en la lucha por el poder a la española. Sobre todo, además, porque ambas invenciones, la

inglesa del deporte y la española de las corridas, acompañaron igualmente las transiciones desde el Antiguo Régimen absolutista al parlamentarismo liberal que en ambos países se produjeron en torno a 1800.

He aquí, pues, la hipótesis básica que, a partir del ejemplo deportivo analizado por Elias, se puede plantear: las corridas de toros surgen como un espectáculo público destinado a representar simbólica y metafóricamente la lucha por el poder en la arena política española o *ruedo ibérico* (por decirlo a la manera de Valle Inclán, cuando caricaturizó las luchas por el poder en la España liberal). Y si el *gentleman* deportista es una metáfora del hombre político (*political man*) que lucha por el poder con reglas de juego limpio (*fair play*), también hay que suponer que el torero es una metáfora del líder que lucha por el poder con las reglas de la tauromaquia: de ahí la importancia del traje de luces, que disfraza al matador de caballero quijotesco.

Ahora bien, al desarrollar este paralelo entre el deporte inglés y la corrida española, en seguida surge una divergencia que permite singularizar al caso español por su diferencia respecto al ejemplo inglés. Me refiero a la muy distinta naturaleza formal y simbólica de la lucha que se pone en escena sobre la arena del terreno de juego. En el caso del deporte moderno, sobre la arena se enfrentan dos jugadores (o equipos de jugadores) estrictamente simétricos entre sí, que compiten con poderes equitativos o al menos equiparables (para lo que se crea la figura del *handicap* cuando no es así) y que esgrimen uno contra otro las mismas reglas comunes de juego. Y semejante exigencia de simetría es una metáfora de la igualdad de oportunidades electorales que debe presidir la lucha democrática por el poder.

En cambio, en el caso del toreo moderno no hay simetría que valga. Por el contrario, se trata de una contienda radicalmente asimétrica, donde se enfrentan dos seres incomparables entre sí dotados de poderes abismalmente desiguales. De un lado, la ingente superioridad física de una fuerza bruta de la naturaleza, dotada de poderío insuperable. Y del otro, un alfeñique sólo provisto de su ingenio racional, pero con incomparable inferioridad de fuerzas a pesar del arma que esgrime, sin poderla usar porque se lo prohíbe el reglamento hasta el instante final. De ahí la metáfora del inerme quijote enfrentado a un descomunal gigante, sugerida por el traje de luces y reforzada por la imagen del picador. Pues bien, es en este desigual combate donde se simboliza la metáfora española de la lucha (erótica) por el poder.

### TAUROMAQUIA Y ERÓTICA DEL PODER

¿Qué tipo de lucha política, tan asimétrica, se escenifica en las corridas? Mi hipótesis es la siguiente: la tauromaquia no representa simbólicamente la lucha *por* el poder, celebrada mediante un reto, duelo o desafío entre adversarios iguales, como hace el deporte, sino que representa simbólicamente la lucha *contra* el poder, protagonizada por la iniciativa provocadora de un inerme David frente a un todopoderoso y omnipotente Goliat. ¿A quién representa Goliat? Evidentemente, al poder político por antonomasia, es decir, al poder público de Leviatán: el monstruo hobbesiano que encarna al Estado. Pues bien, eso es lo que representa figuradamente la tauromaquia: el arte de acoso y derribo mediante la *virtù* maquiavélica del engaño de un poder muy superior, el del Estado soberano, simbolizado por la nobleza del toro bravo que representa a la comunidad política o *res publica*.

Lo tradicional es entender la lucha por el poder desde el punto de vista de quien pretende conquistarlo para conservarlo y eventualmente ampliarlo. Es la doctrina realista de la Razón de Estado teorizada por Maquiavelo en clave amoral o por Giovanni Botero en versión católica (*Della Ragione di Stato*, 1598), una doctrina que justificó la expansión imperial de la Monarquía

Hispánica desde Fernando el Católico (inspirador del *Príncipe* de Maquiavelo y del *Héroe* de Gracián) hasta Felipe IV. Pero alternativamente, también se puede contemplar la lucha por el poder desde el punto de vista de quien pretende destruirlo

**La tauromaquia no representa simbólicamente la lucha por el poder, celebrada mediante un reto, duelo o desafío entre adversarios iguales, como hace el deporte, sino que representa simbólicamente la lucha contra el poder.**

y anularlo. Esta otra óptica mucho más nihilista, que sólo busca el acoso y el derribo del poder legítimamente estatuido, fue la que pasó a inspirar la cultura española a partir de la Decadencia iniciada a comienzos del siglo XVII, en la lucha contra los validos de Felipe III (Duque de Lerma) y Felipe IV (Conde-Duque de Olivares). Y desde entonces, este ejercicio de la política como arte de acoso y derribo al poder ha pasado a presidir la cultura pública española.

**C**omo he analizado en mi último ensayo *La ideología española* (galardonado con el Premio Internacional Jovellanos), la concepción que se hace nuestra cultura de cuál sea la naturaleza última de la lucha política es de raigambre guerrillera y conspiratoria, centrada como está en la práctica del acoso y derribo de un poder muy superior. La guerrilla insurgente contra el invasor napoleónico, que señala el tránsito desde el Antiguo Régimen absolutista al parlamentarismo liberal, constituye su ejemplo más característico, haciendo del guerrillero el arquetipo inspirador de la figura del torero: un peón inerme que ataca a traición y toma por sorpresa a una maquinaria bélica de poder insuperable hasta acabar con ella. Pero la misma estrategia de acoso y derribo del poder establecido ha venido inspirando todas las múltiples conspiraciones políticas que jalonan toda nuestra historia política, a partir de aquellas que se dirigieron contra los validos del Antiguo Régimen (desde Lerma y Olivares hasta Esquilache y Godoy), siguiendo después por los pronunciamientos liberales o conservadores de los espadones de turno que inspiraron la trilogía de Valle Inclán sobre *El ruedo ibérico*, y acabando por fin con los diversos levantamientos militares o populares contra el poder establecido a lo largo del siglo XX: la Dictadura, la República de Abril, la Sanjurjada, la Revolución de Asturias, el Alzamiento de Julio contra la legalidad republicana...

Y no me refiero sólo a las insurrecciones armadas, pues este estilo guerrillero y conspirador de lucha política contra el poder establecido impregna transversalmente con su nihilismo sectario e iconoclasta todas las ideologías políticas que han actuado sobre suelo español: liberalismo, carlismo, anticlericalismo, republicanismo, anarquismo, socialismo, falangismo, separatismo, terrorismo, etc... Ello por no hablar de la actitud antisistema de tantos de nuestros personajes públicos, cuyo papel en la escena política ha solido consistir en protagonizar toreros desplantes al poder estatuido. Véase si no, para el caso, el ejemplo de Ortega y Gasset, empeñado en ponerse el mundo por montera para realizar brindis al sol, con sus provocadoras actuaciones de acoso y derribo contra el poder público: primero contra la Restauración, después contra la Dictadura y por fin contra la República.

¿Y qué decir de la lucha política actual, heredera del estilo de hacer política instituido durante la transición a la democracia? La transición misma sólo pudo imponerse tras una torera faena de Suárez, que tuvo la maquiavélica habilidad de torear al franquismo hasta acabar con él. Pero a partir de entonces, tras la chapucera charlotada de Tejero, se observará que todos los presidentes del gobierno habidos hasta ahora, desde Suárez a Zapatero pasando por

González y Aznar, han sido defenestrados del poder tras sufrir escandalosas campañas de acoso y derribo. Todo ello protagonizado por conspiraciones mediáticas dirigidas por sedicentes periodistas mercenarios que, a la manera de Lerroux en el primer tercio de siglo, no han dudado en intervenir tendenciosamente en la lucha política para tratar de manipular la opinión pública en contra del poder establecido. Algunos incluso han llegado a justificarlo con la metáfora taurina de David contra Goliat, haciendo ver que su faena mediática resultó decisiva para hacer caer al gobierno de turno: ni quito ni pongo rey pero ayudo a mi señor.

Es la erótica del poder que, en contra de cuanto a veces se piensa, no se disfruta tanto al ocuparlo ilimitadamente con injusto abuso de poder (según demuestran los dictadores populistas y caudillos latinoamericanos, desde Mussolini y Berlusconi hasta Perón y Chávez, pasando por Franco y Castro), como al ejercerlo con escasez de medios contra quien ocupa el poder. «Contra Franco vivíamos mejor», sostenía Vázquez Montalbán. Y esta evidencia torera demuestra que el verdadero poder se manifiesta no tanto abusando del él cuando se va sobrado, según el ejemplo del toro codicioso que siempre embiste con bravura, sino economizando con astucia las propias fuerzas, que siempre son unas fuerzas de flaqueza necesariamente escasas. Pues es ahí, en la virtud maquiavélica de administrar con elegancia tan flacas fuerzas para derribar con ellas a un poder muy superior, donde se demuestra ante el público la auténtica erótica del poder.

Es la misma lección simbolizada por la tauromaquia: una erótica del poder que, como vimos, se deriva en última instancia de la congénita y contingente flaqueza que es privativa de la potencia viril. ●

#### **Bibliografía**

- NORBERT ELIAS. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. FCE, 1992.
- ENRIQUE GIL CALVO. *Función de toros*. Espasa-Calpe, 1989.
- ENRIQUE GIL CALVO. *La ideología española*. Nobel, 2006.
- JOSÉ ORTEGA Y GASSET. *La caza y los toros*. Espasa-Calpe, 1984.
- JULIAN PITT RIVERS. «El sacrificio del toro», *Revista de Occidente*, núm. 36, mayo 1984.
- ENRIQUE TIerno GALVÁN. *Desde el espectáculo a la trivialización*. Taurus, 1961.

## ESTUDIO DE DISEÑO é / Diseño gráfico

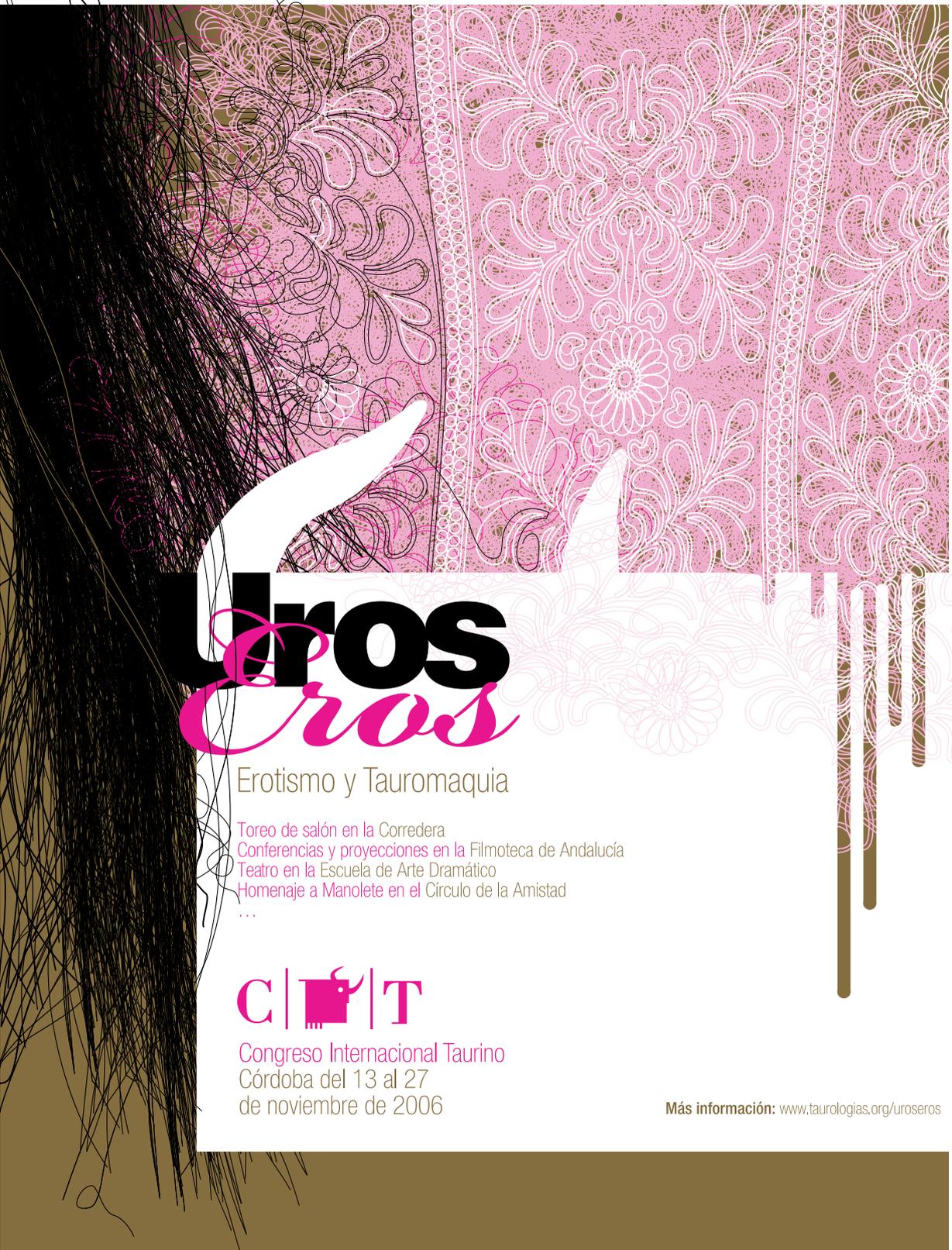
Orientado al diseño de marca como núcleo de la comunicación visual contemporánea. Basamos nuestro trabajo en la reflexión y la creatividad con el fin de añadir valor a cualquier proyecto.

# Ocho propuestas para unas jornadas

Sexo, sangre, negro, cuernos, rojo, salvaje, sofisticado, sobrio, serio, arte, carne, baile, bordados, oro, rosa, toro, hombre, mujer, fiesta, laberinto...

...excitación, miedo, armonía, diversión, sudor, tierra, duro, frágil, círculo, mito, religión, placer, dolor, luz, sol, sombra, unir todo esto, dibujar parte de esto, erotismo y tauromaquia, uros y eros.

Seis manos y ocho cabezas nos permiten desarrollar algo parecido a una metáfora: irónica, sutil, directa, extraña,... el cliente orienta y luego crece, se desarrolla: carteles, banderolas, fondos, web, folletos, anuncios, invitaciones,... Aquí están los partos previos, el punto de partida, los monstruos de la imaginación y las manos. Ocho propuestas que exploran caminos, sólo una fecunda las jornadas. ¿Era la mejor? 



# Uros Cros

Erotismo y Tauromaquia

Toreo de salón en la Corredera  
Conferencias y proyecciones en la Filmoteca de Andalucía  
Teatro en la Escuela de Arte Dramático  
Homenaje a Manolete en el Circulo de la Amistad  
...

C |  | T

Congreso Internacional Taurino  
Córdoba del 13 al 27  
de noviembre de 2006

Más información: [www.taurologias.org/uroseros](http://www.taurologias.org/uroseros)

Organiza:



BOLETÍN DE LOTERÍAS Y  
**toros**

AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA



CÓRDOBA 2016  
Capital Europea de la Cultura



elDía



Colabora:

Congreso Internacional Taurino

# U & EROS

Erotismo y Tauromaquia

Córdoba  
13-27/11/2006

**Toreo de salón en la Corredera**  
¡Tráete tu capote o muleta!

**Homenaje a Manolete**  
Mesa redonda "Manolete: mito y realidad"

**Conferencias**  
Corrida arrabalesca  
La atracción del matador  
Tauromaquia visceral: peligro, amor y muerte  
Tauromaquia erótica: una relación eterna.  
Tauromaquia sensual: toreo, erotismo y realidad.

**Proyecciones**  
Torero, de Carlos Velo.  
El momento de la verdad, de Francesco Rosi  
El árbol de Guernica, de Fernando Arrabal  
El espontáneo, de Jorge Grau  
Sangre y Arena, de Fred Niblo  
Pandora y el holandés errante, de Albert Levin  
Sangre y Arena, de Rouben Mamoulian

**Exposición**  
Las obras de Pablos

**Teatro**  
El niño de belén

**Presentación Boletín de Loterías y Tors**  
Publicación nº17



BOLETÍN DE LOTERÍAS Y  
TORS



CÓRDOBA 2016  
Ciudad Europea de la Cultura



el Día



Lola  
HOTEL





Congreso Internacional Taurino

**En Córdoba**

**13 - 27/11/2006**

Erotismo y  
Tauromaquia

Toreo de salón en la Corredera  
¡Tráete tu capote o muleta!

Homenaje a Manolete

Mesa redonda "Manolete: mito y realidad"

# Uros

## Conferencias

Corrida arrabalesca

La atracción del matador

Tauromaquia visceral: peligro, amor y muerte

Tauromaquia erótica: una relación eterna.

Tauromaquia sensual: toreo, erotismo y realidad.

## Exposición

Las obras de Pablos

## Proyecciones

Torero, de Carlos Velo.

El momento de la verdad, de Francesco Rosi

El árbol de Guernica, de Fernando Arrabal

El espontáneo, de Jorge Grau

Sangre y Arena, de Fred Niblo

Pandora y el holandés errante, de Albert Levin

Sangre y Arena, de Rouben Mamoulian (1941).

## Teatro

El niño de belén

Presentación Boletín de Loterías y Toros

Publicación nº 17



BOLETÍN DE LOTERÍAS Y  
**Toros**

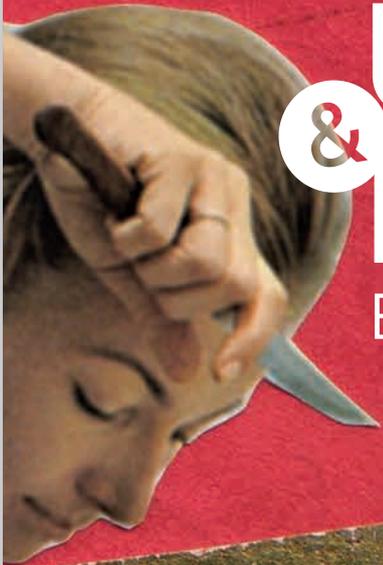


Congreso Internacional Taurino

# EROS

Erotismo y Tauromaquia

Córdoba  
13-27/11/2006





EROTISMO Y TAUROMAQUIA \_ CONGRESO INTERNACIONAL

# UROS-eros

Córdoba NOV 2006



Organiza:



BOLETÍN DE LOTERÍAS Y  
**Toros**

Patrocina:



elDía



Colabora:

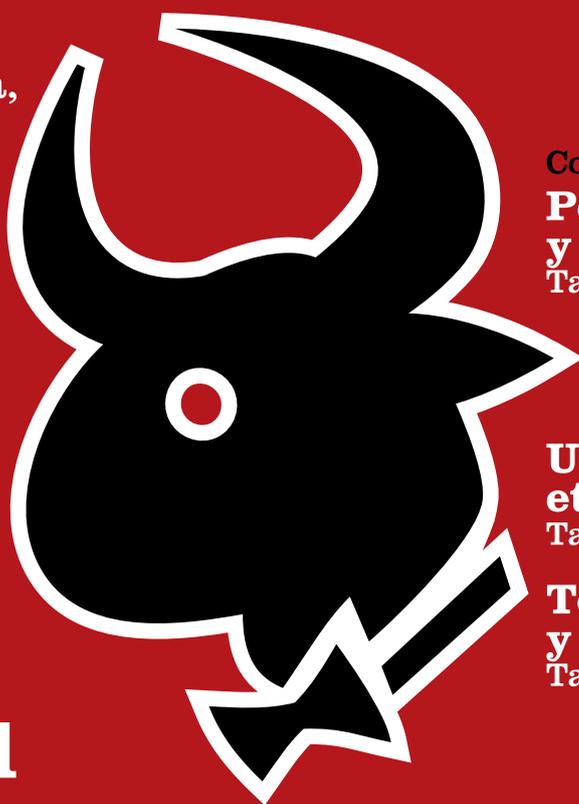


# UROS Y EROS

EROTISMO Y TAUROMAQUIA

CÓRDOBA #06

**Toreo de salón**  
en la corredera,  
homenaje a  
Manolete,  
conferencias,  
proyecciones,  
teatro,...



Conferencias  
**Peligro, amor  
y muerte.**  
Tauromaquia visceral

Una relación  
**eterna.**  
Tauromaquia erótica

**Toreo, erotismo  
y realidad.**  
Tauromaquia sensual

**Fernando  
Arrabal**  
Proyección de  
**El Árbol de Guernica**

**Congreso  
Internacional  
Taurino**  
Córdoba del 13 al 27  
de noviembre de 2006



BOLETÍN DE LOTERÍAS Y  
**TOROS**



CÓRDOBA 2016  
Ciudad Europea de la Cultura



elDía



Eola



## **Toreo de salón en la Corredera**

¡Tráete tu capote o muleta!

## **Homenaje a Manolete**

Mesa redonda "Manolete: mito y realidad"

## **Conferencias**

Corrida arrabalesca

La atracción del matador

Tauromaquia visceral: peligro, amor y muerte

Tauromaquia erótica: una relación eterna.

Tauromaquia sensual: toreo, erotismo y realidad.

## **Exposición**

Las obras de Pablos

## **Proyecciones**

Torero, de Carlos Velo.

El momento de la verdad, de Francesco Rosi

El árbol de Guernica, de Fernando Arrabal

Etc...

## **Teatro**

El niño de belén

## **Presentación Boletín de Loterías y Toros**

Publicación nº17

En Córdoba  
13 - 27/12/2006

Erotismo y  
Tauromaquia

# FOROS

Congreso  
Internacional  
Taurino



BOLETÍN DE LOTERÍAS Y  
**FOROS**



CÓRDOBA 2016  
Ciudad Europea de la Cultura

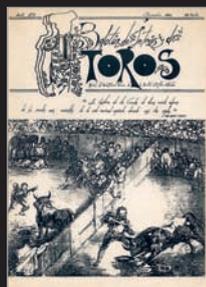


elDía

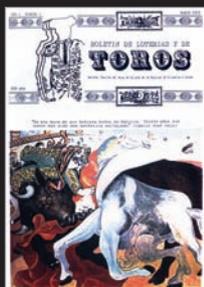


## Números atrasados

Precio por unidad en euros: España 5€ / Resto de Europa 10€



Nº0 / Diciembre 1991  
(Agotado)



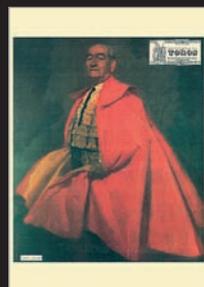
Nº1 / Marzo 1992  
(Agotado)



Nº2 / Mayo 1992  
(Agotado)



Nº3 / Julio 1992  
(Agotado)



Nº4 / Noviembre 1992  
(Agotado)



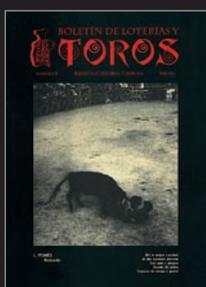
Nº5 / Marzo 1993  
(Agotado)



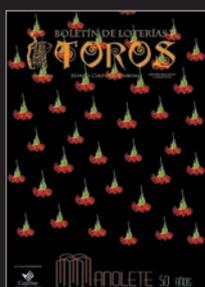
Nº6 / Otoño 1993  
(Agotado)



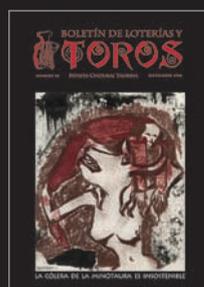
Nº7 / Invierno 1994



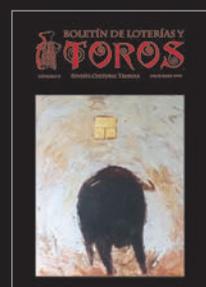
Nº8 / Julio 1995



Nº9 / Mayo 1997  
(Agotado)



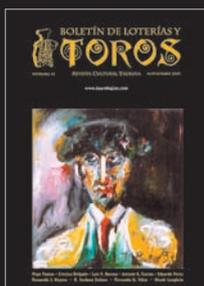
Nº10 / Septiembre 1998



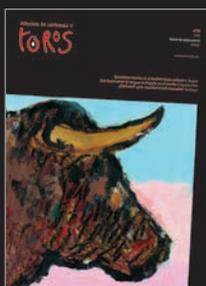
Nº11 / Diciembre 1999



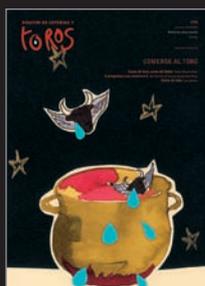
Nº12. Enero 2001  
(Agotado)



Nº13 / Noviembre 2001  
(Agotado)



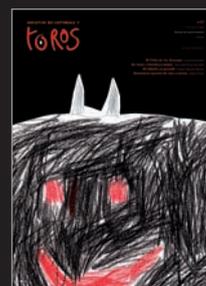
Nº14 / 2002



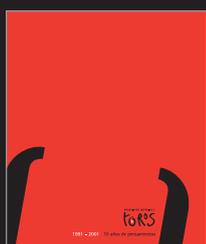
Nº15 / 2004



Nº16 / 2005



Nº17 / Primavera 2006



Libro *Boletín de Loterías y Toros 1991-2001. 10 años de pensamientos.*  
(Agotado)

### Suscripción / Números atrasados

España 5€ / Resto de Europa 10€  
por número. Incluye gastos de envío.

- Por e-mail: [boletin@taurologias.org](mailto:boletin@taurologias.org)
- Por teléfono: (0034) 655 767 122
- Por correo:  
Estudio de diseño é.  
c. Claudio Marcelo 15, 4ª dcha.  
14002 Córdoba. España

### Puntos de venta

- MADRID**
- Librería Egartorre  
[www.egartorre.com](http://www.egartorre.com)  
(distribución nacional)
  - Librería Rodríguez  
Paseo Marqués de  
Gracia 31
- CÓRDOBA**
- Librería Anaquel  
Plaza de La Compañía
  - Librería Luque  
Calle Cruz Conde
  - Librería Beta  
Calle Córdoba de Veracruz

