

BOLETIN DE LOTERIAS Y

TOROS

nº26 GINÉS LIÉBANA CUMPLE 100 AÑOS

2021

Revista de taurología

www.boletindeloteriasytoros.com

La tauromaquia en tiempos del (post)COVID Francisco March

Toreo, arte efímero Santiago Navajas

El cine por los toros: Dominguín, el productor torero José Antonio Hergueta

Tarjeta de visita Fabiola Flores



SUMARIO

- 2 **Tsai Ming-liang:**
el tiempo como inmensidad y el tiempo eterno de Morante de la Puebla
Manuel Grosso Galván
- 5 **Fabio McNamara:**
Vestirse de torero y dar el cante
Fernando González Viñas
- 16 **El cine por los toros:**
Dominguín, el productor-torero
José Antonio Hergueta
- 31 **Hemingway y el ruedo ibérico**
Carlos Clementson
- 52 **Toros, lenguaje y chiste**
Jesús Alés
- 60 **Toreo, arte efímero**
Santiago Navajas
- 64 **Ginés Liébana**
Obra gráfica
- 89 **RELATO**
Tarjeta de visita
Fabiola Flores
- 95 **'Ai no korida'*.**
El toro como impulso para la vida
Pablo de Grada
- 102 **La tauromaquia en tiempos del (post)COVID**
Francisco March
- 108 **EL ENANO Nº6**
SUPLEMENTO SATÍRICO

EDITORIAL

100 años liebanescos

Ginés Liébana, poeta y pintor adscrito al grupo Cántico cumple 100 años en este 2021. Y este *Boletín* nº 26 certifica nuestro 30 cumpleaños. Cuando nació esta revista, Ginés Liébana era un joven de 70 años al que aún le quedaba mucho por escribir y pintar. Parte de esa última producción pictórica, inédita, se presenta en este *Boletín*, que dedica sus páginas centrales a la obra más reciente del artista, copiosa, abundante, infinita, y en la que también los toros y los toreros han tenido la suerte de aparecer.

Junto a Liébana aparecen artículos de nombres habituales y de otros no habituales de la revista, en la búsqueda, como siempre en estas páginas, de desentrañar el misterio del rito taurino. Como colofón, en las páginas finales de este número resucita *El Enano*, suplemento satírico del *Boletín* que tuvo una breve vida, editado de modo independiente en pequeño formato, y que vuelve gigante, como los enanos de los espectáculos taurinos, hermanos en lo cultural, dignísimos representantes del arte de la tauromaquia.

Boletín de Loterías y Toros

Dirección:

Fernando González Viñas,
Agustín Jurado Sánchez,
Ignacio Collado.

Colaboradores:

Eduardo Pérez Rodríguez
Marco Legemaate
Víctor J. Vázquez
David González Romero
Francisco Javier Domínguez
José Antonio Hergueta

Diseño: Pablo Gallego.

Maquetación: Elisa Romero.

Contacto:

fernandogonzalezvinas@gmail.com

D.L. CO-1303-92

Edita:



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA | Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico

Colabora:



Cabezass & Carmona
GRUPO DE EMPRESAS

BOLETIN DE LOTERIAS Y

TOROS

Revista cultural taurina



Portada nº26:

Ginés Liébana.



Tsai Ming-liang: el tiempo como inmensidad y el tiempo eterno de Morante de la Puebla

La tauromaquia más que una ciencia es una religión,
extraña y exotérica, fuera del tiempo y la razón.

Entender hoy los toros requiere un esfuerzo muy especial, no se trata de que sean o no cultura, es más creo que afortunadamente algunos, entre ellos Rubén Amón, defienden algo que ya hace años se propuso en diferentes foros, de ser seria pura contracultura. No creo que sea esa la conexión con su necesidad de supervivencia, hay algo más, la necesidad de rito, el deseo de cambiar la realidad que nos rodea, enfrentarnos a una realidad negada y rechazada.

En los tiempos del COVID donde todo se cuestionaba el mundo de los toros sobrevivían en un espacio casi virtual, este año de forma poco habitual con el calendario a contrapié comenzaron a celebrarse festejos taurinos y de repente nos encontramos que el aficionado, de forma inconsciente, que el auténtico arte de torear empezaba a ganar terreno. Encabezada por Morante comenzó una silenciosa revolución que nada tenía que ver con los últimos tiempos del toreo. La aparición de Pablo Aguado, Juan Ortega o Emilio de Justo comenzaron a enseñar a nuevas generaciones de espectadores que

la magia del toreo no es darles mil pases a fáciles toros, que el misterio existía y podía recuperarse.

Los antiguos reyes del escalafón desaparecieron como por encanto, cuando aparecían, rara vez, en esto hay que decir que Roca Rey fue la excepción, de repente notaron que sus artimañas efectistas no producían la misma reacción entre los parroquianos. Los mal

llamados *arreones* ya no enardecían a nadie, en contraposición, la lentitud del capote de Ortega o la naturalidad de Aguado producían asombro. Ya no bastaba con apuntarse a ganaderías exclusivas, sino que el reto de Morante de torear reses de hierros no apetecibles por las «figuras» se convirtió en una verdadera expectación. En definitiva, el toreo recuperó, al menos esta temporada del 2021, su lucidez y su espacio. El toreo es otra cosa, es una conexión entre el tiempo y el espacio con una variante llamémosla cósmica, trascendente, donde el mundo interior prevalecía sobre el externo. Donde la verdad superaba al engaño.

Tsai Ming-liang es un director malayo cuya mayor aportación al cine es sin duda el tratamiento del tiempo, su eternidad su conexión cósmica que va más allá de la mera lentitud. Entre sus obras más recientes está *Journey to the West* que sigue las andanzas de un monje en sintonía con los astros, todo ello en una multitudinaria Marsella que sorprendida ve como un monje budista camina, casi sin pisar el suelo, con una lentitud extrema, con su túnica casi escarlata. Cada pisada es un mundo que conecta la tierra con el espacio que le rodea y sobre todo con el cosmos. Es la sacralidad de cada pisada, el rito permanente de andar, pero conectado con algo que a los demás mortales se nos escapa.

No me pregunten las razones, porque no las tengo, pero al ver la película se me vino a la cabeza Morante de la Puebla, su forma de pisar los ruedos allí

Tsai Ming-liang es un director malayo cuya mayor aportación al cine es sin duda el tratamiento del tiempo, su eternidad su conexión cósmica que va más allá de la mera lentitud.



Fotograma de *Journey to the West* (2014), de Tsai Ming-liang.

donde actúa, la forma de convertir los instantes en eternidades, su sentido ritualizado de andar delante de la cara de los toros. Tras una temporada histórica, donde ha quedado primero en el escalafón, he comprendido que realmente ha sabido conectar con el cosmos que le rodea, con su yo más interiorizado. Ha dejado de lado todo lo exterior para centrarse en lo verdaderamente esencial.

Como el monje budista que recorre Marsella y su bullicio totalmente absorto y fuera del espacio que le rodea, Morante en cada tarde ha sido capaz de abstraerse de todo lo que le rodea para simplemente crear un mundo propio donde el público no existe, le envuelve, pero ha dejado de ser público para convertirse en sujeto presente en una extraña liturgia. No andaban muy equivocados aquellos que decían que solo ver a Curro Romero hacer el paseíllo merecía la pena. La cadencia de las pisadas, la sacralidad de estas, el profundo significado de cada una de ellas que dirigen directamente a la eternidad.

Si Tsai Ming-liang logra con ello dar a su tiempo un sentido diferente al paso y al valor del tiempo, Morante consigue lo mismo, solo que un espacio circular y con animal convertido en tótem con el que se funde en un todo. La lentitud, la seguridad de que el tiempo no existe o tiene un valor cósmico que los simples mortales no entendemos es lo que nos conduce directamente a la inmensidad del toreo. Tsai Ming y Morante han llegado a ese punto donde lo esencial se convierte en necesario. Al principio de esta temporada tuve la inmensa suerte de cruzar unas palabras con un Morante para mí desconocido, reflexivo y preocupado por sus pensamientos más íntimos.

Era una mañana en Olivenza, antes del sorteo, en un momento dado interrumpió la conversación y me pidió que le acompañara a ver el suelo del ruedo. Lo pisó de una forma muy especial, que luego recordé al ver la película de Tai Ming-liang, era la necesidad de integrarse con el espacio y con la tierra que luego debía conectarle con el universo, no era una simple pisada, era tomar contacto con una realidad que luego se convertiría en un espacio de inmolación, de rito ancestral y primitivo y como tal nada políticamente correcto. Ya no hay espacio para lo real, solo para lo virtual, para las apariencias y no para las esencias.

Morante y el monje budista de Tsai Ming-liang sin saberlo tienen mucho en común. No solo la profundidad de lo que ambos persiguen sino en la búsqueda de esa perfección que nace solo del interior, de la descodificación del tiempo de la exacta coordinación de cada gesto y su naturalidad. En Ming-liang y en Morante ese proceso les conduce a otro nivel de la realidad. Morante ha dejado de ser el torero «artista» y genial que aparecía de vez en cuando para convertirse, como su adorado Joselito El Gallo, en un auténtico filósofo de la lidia y el receptor de arcanas sapiencias que este año ha expuesto repetidas veces. ●



Fabio McNamara: Dar el cante vestido de torero

En 1983 llegó a la parrilla de rtve el programa musical *La Edad de Oro*, dirigido y presentado por Paloma Chamorro.

Además de reportajes y entrevistas, a cargo de una Chamorro de pelo cardado, santo y seña de la modernidad, el programa incluía actuaciones en directo. Por el programa pasaron grupos tan emblemáticos como Violent Femmes o Lords of the New Church, cuyo cantante, Stiv Bators, se bajó los pantalones en directo, con el consiguiente escándalo de las mentes aún arraigadas en la España no moderna. También se pudieron ver en el programa crucifijos con cabezas de cerdo, con la consiguiente querrela, por lo que apenas dos años después, *La Edad de Oro* fue cancelada. Como confesó la propia Chamorro, era un programa que no se hacía en ninguna televisión del mundo. Con ser interesantes las muestras de modernidad internacional, el ver-



Fabio McNamara y Pedro Almodóvar
en *La Edad de Oro* (1983).

dadero hallazgo del programa fue la presentación de grupos españoles procedentes de la llamada *movida*, desde la referente madrileña, hasta la viguesa o de cualquier otro punto de una España en la que era más importante el desparpajo que saber cantar o solfeo. Y como paradigma de ese desparpajo, de la modernidad, de la cultura sin barreras, de la transgresión, el 26 de julio de 1983, el director de cine y activista de la modernidad Pedro Almodóvar —en su haber en 1980 *Luci, Pepi y Bum*, con Olvido Alaska meando encima de Eva Siva— aparece para cantar varios temas imposibles que hoy en términos musicales calificaríamos de petardeo. A su lado, formando un dúo, otro de los personajes clave de la *movida* madrileña: Fabio McNamara (Fabio de Miguel), quien aparece con una abultada peluca rubia de mujer, labios y ojos pintados, guantes rojos de satén, pantalón de cuero negro y chaqueta de torero verde botella y oro. Antes de su actuación, ambos mantienen una entrevista delirante con Paloma Chamorro¹. McNamara responde visiblemente colocado, se entiende la expresión, a las serias preguntas de Chamorro diciéndole que más que una estrella se siente «una perra». El punto álgido de las respuestas de McNamara llega cuando Chamorro le pregunta: «De todas tus facetas de modelo, cantante, pintor, poeta... ¿cuál es la que más te gusta?», a lo que McNamara, sin dejar de mover su cabeza, resplandeciente las lentejuelas, el bordado de canutillo de hilo de oro de su chaquetilla de luces ante los focos, responde con la frase que para que este que escribe define filosóficamente la grandeza de la modernidad que estalló en España en la década de 1980; en concreto, Fabio McNamara responde: «La [faceta] que más me gusta es la de... mujer superficial.» Tras la entrevista, McNamara, que lleva

1. Puede verse la entrevista completa y la actuación en <https://www.youtube.com/watch?v=DvBquNfDFR4>

el torso descubierto bajo la chaquetilla, y Almodóvar, con zarcillos, suben al escenario para realizar un «sexy show», con música enlatada, cantando los temas Satanasa («...yo te invoco, desde casa, con un moco... un mundo de placer y sensaciones donde reina el rencor y la discordia. Todos juntos en un bus hacia Ibiza, al Nepal o hacia Galicia...»).

La chaquetilla de torero que luce McNamara, figura de rasgos duros en su rostro pero afeminada en su maquillaje, realza aún más la feminidad del personaje. No haría falta volver a citar a Michel Leiris (*Espejo de la tauromaquia*, 1938) porque otros autores han asumido la feminización del torero en su pose y vestimenta, frente a la masculinidad que representa el toro. Posiblemente nunca ha estado una chaquetilla de torero tan acorde a lo que representa como sobre el cuerpo enjuto, descamisado, *apelucado* y enguantado en pantalón de cuero del inclasificable McNamara. Pero, con ser impactante la imagen, la elección de la chaquetilla de luces por parte de McNamara no es gratuita. McNamara vestido de torero parece con la chaqueta torera representar la contracultura dentro de la contracultura, un contestario a los contestarios, cuyo mejor recurso y más efectivo es agarrarse a la tradición para aparentar ser el más moderno de los *modernos*, el transgresor entre los que pretendiendo transgredir simplemente imitan. El traje de torero como España cañí incrustada en el mayor templo de la modernidad, en *La Edad de Oro*. McNamara

además si de algo podía presumir era de ser moderno, puesto que el apelativo de rockero, ni por su música ni por su vida se ajustaba. Era un momento en España, la década de 1980, en el que por encima de las llamadas tribus urbanas (rockabillys, punks, mods...) todos se consideraban modernos, por oposición a una España ya antigua desde al menos 1978. Él era una mujer superficial, una diva insustancial o una tonadillera, según se mire. Pero, por otro lado, unir esa imagen de tonadillera a la de torero no viene sino a confirmar la idea de mostrarse como la España cañí en la España de la movida, lo

eterno y tradicional frente a la pretendida modernidad, ficticia en muchos casos. Eran por otra parte años en los que lo más granado de la movida madrileña, los modernos, los que primero parecían haber escapado de las garras que aún rasgaban de la España franquista, no solo abominaban de los toros sino que eran asiduos visitantes de la plaza de Las Ventas. Allí se encontraban desde los dibujantes asiduos de la revista-cómic *Madriz*, como Javier de Juan, a Jaime Urrutia, cantante de Gabinete Caligari, banda que en 1983 publicaría el LP *Que Dios reparta suerte*, con varios temas de temática taurina: el que daba título al álbum y «Sangre española», dedicado a Juan Belmonte. A pesar de que los toros no eran tema proscrito en la modernidad de los 80, la actuación de la chaquetilla de luces en *La Edad de Oro* queda ahora, pasados los años y llegado el fulgor tiquismiquis con papel de fumar de los modernos actuales como una pica en el Flandes que intentaba sacudirse la caspa. Antaño, aquella chaqueta representó la libertad de una diva —de un mundo pop que prefería el bocadillo de calamares al caviar— de hacer lo que le viniese en gana, sin mayores consideraciones y por supuesto sin necesidad de que se pensase que lo hacía para molestar a alguien. Aquellos tiempos eran libres, tanto que *Os Resentidos* cantaban en gallego «es minusválida non podes bailar, ortopedia tecnopop, paraplejia para gozar, Parkinson para vibrar...» sin

Posiblemente nunca ha estado una chaquetilla de torero tan acorde a lo que representa como sobre el cuerpo enjuto, descamisado, apelucado y enguantado en pantalón de cuero del inclasificable McNamara.



Óleo de Pedro Almodóvar por Daniel Quintero.

Pág. siguiente:

Los Bravos interpretan la canción *Like nobody else* en el film *¡Dame un poco de amor...!* (1968).

Tras su reconocimiento internacional gracias al ‘Black is Black’, Los Bravos, que fuera de nuestras fronteras pocos suponían españoles, protagonizan el film ‘¡Dame un poco de amor...!’ (1968).

que por ello nadie se rasgase las vestiduras, y que yo seguí escuchando en mi tocadiscos cuando años después a mi padre le diagnosticaron Parkinson. Lamentablemente, aquellos tiempos no duraron. Y aunque para McNamara posiblemente la chaquetilla de luces era una transgresión en la modernidad transgresora, para los que encendieron el televisor con ánimo de encontrarse ofendidos debido a los antecedentes irreverentes del programa, la presencia de la chaquetilla de torero pudo bien representar lo mismo una profanación de las tradiciones patrias que una reivindicación, que a buen seguro los dejó atónitos. En mi caso, conectado cada semana a la Chamorro, toros y pop en el mismo saco representaron algo sublime, a pesar de que yo era seguidor de The Cure y vestía con guardapolvos negro.

Por cierto, ¿de dónde salió la chaquetilla verde botella de McNamara? Lo ignoro, pero en 1986, tres años después, Almodóvar rueda *Matador*, y el traje de luces que aparece es verde botella, traje con el que el director aparece en un óleo que en 1988 le realizaría Daniel Quintero.

¿Fue aquel cante transgresor o libre de McNamara el único que se ha dado vestido de luces? Pues no, existen precedentes y existen epígonos. El antecedente —puede que haya más que este autor desconoce— es importante puesto que se trata de Los Bravos, banda española que en 1966 sitúa su single *Black is Black* como número 1 en Inglaterra. Los Bravos estaban integrados por el vocalista (alemán) Mike Kennedy (Michael Volker Kogel Sumaya), el guitarrista Antonio Martínez, el teclista Manuel Fernández Aparicio, el bajista Miguel Vicens y el batería Pablo Sanhelli. El impecable inglés y la extraordinaria voz de Mike llevaron al grupo a numerosos éxitos internacionales, hasta el punto de que aún hoy día, hay quien los homenajea, como ha ocurrido con Quentin Tarantino, que incluyó su tema en su film *Once upon a time in Hollywood* (2019) la canción *Bring a Little Lovin’*.

Tras su reconocimiento internacional gracias al *Black is Black*, Los Bravos, que fuera de nuestras fronteras pocos suponían españoles, protagonizan el film *¡Dame un poco de amor...!* (1968) de José María Forqué. En el film interpretan varias canciones, rodadas como un verdadero videoclip, entre una trama delirante en la que Mike es secuestrado por el chino Chou-Fang, seguidor de las doctrinas de Fu-Manchú, mientras la hija del chino, Sao-Ling,

lo tiene por un superhéroe. Uno de los temas que interpretan en el film es *Like nobody else*, en el que la letra viene a explicar que chico quiere a chica como a nadie ha querido y que fue compuesta por los hermanos Gibb, es decir, los muy conocidos Bee Gees. A pesar de la letra de la canción, Los Bravos aparecen vestidos de luces, cada uno de un color, como las actuaciones posteriores del grupo Parchís. ¿Por qué los trajes de luces? Difícil cuestión. ¿Para españolizar el grupo?

¿Se pensó en una difusión internacional y se incidiría así en la españolidad del grupo? Incluso podría pensarse que en dicha españolización se pensó de antemano en el público español, para afirmar que Los Bravos eran patrios, pues como tal quedaba asociado todo lo que oliese a tauromaquia. Pero tampoco puede descartarse que fuese el mismo director José María Forqué el responsable de la imagen taurina, puesto que su interés por los toros no era menor. Efectivamente, Forqué había rodado dos interesantes películas de temática taurina de la filmografía española: *La becerrada* (1963, con Fernán Gómez) y la impresionante *Yo he visto la muerte* (1967, con Bienvenida,



Dominguín, Álvaro Domecq)²... Quizá aquellos Bravos vestidos de toreros³ respondían a un cliché, quizá a un empeño del director de sacar la tauromaquia en pantalla. En todo caso, fue un antecedente formal, con capotes de paseo incluidos, en el que a buen seguro no se fijó McNamara. Un último apunte sobre esta película, que nada tiene que ver con el traje de luces, o sí, y mucho, porque aparece en ella un chino que no es un chino, sino Ricardo Mitsuya según los créditos, en realidad Higa Mitsuya, un *nikkei*, es decir un emigrante japonés al Perú, que en España se hizo actor y tiene una memorable escena, también como chino, en *Operación Cabaretera* (1969) junto a Gracita Morales y López Vázquez, pero que antes de ser actor había sido ¡torero!

Hay más ejemplos de dar el cante de luces y se exponen a continuación algunos, aunque vaya por delante que mientras que MacNamara actuó en directo en los que siguen son preparadas actuaciones en vídeo o videoclips, y en los que por tanto debemos contar con una autoría colectiva que implicaría al director y la parafernalia publicitaria del sello editorial, algo que en McNamara no parecía ser el caso. Así, aún en los 80, veremos dar el cante vestido con chaquetilla de luces al vocalista de The Pogues. Grupo a medio camino entre el punk y la música tradicional irlandesa, The Pogues fueron referencia en la década y su tema más famoso y más bailado de estos irreverentes borrachos isleños

Higa Mitsuya, un nikkei, es decir un emigrante japonés al Perú, que en España se hizo actor y tiene una memorable escena, también como chino, en ‘Operación Cabaretera’.

lleva por título *Fiesta*⁴ y está inspirado en España. Se dice que el tema se le ocurrió al vocalista, Shane McGowan, al escuchar la tonadilla publicitaria del puesto de hamburguesas Uranga en sus deambular por la feria de Almería. De aquella canción editada en 1988 y sin referencias taurinas en su letra («...We have sin gas and con leche/ We have fiesta and feria/ We have the song of the chochona...»), surgió un video dirigido por el comediante Adrian Edmondson y que

contiene todos los tópicos de lo que es España, desde la fiesta al flamenco pasando por la obra de Gaudí. McGowan aparecerá dando el cante vestido de torero en dos momentos distintos del vídeo. En el primero, sentado en una mesa de una terraza de un bar mientras es servido por el camarero. En este caso, el cliché se extiende a las islas británicas, porque además del camarero —nuestro país—, el propio McGowan viene a representar al borracho, pues solo a un borracho atlántico se le ocurriría llevar una chaquetilla de luces en el bar. Y en segundo lugar, en un ambiente más festivo, toreando en la calle, rodeado de gente, a un toro que es otro borracho con máscara bovina. En este caso además la tauromaquia se adscribe a lo revolucionario, puesto que McGowan torea con un trapo rojo impreso con la conocida efigie del Ché Guevara. Estamos aquí ante un tópico que es extensible a otros campos, no solo el musical, el de la identificación de los español con los toros. ¿Pero no era eso acaso, el identificar lo *tradicional* español con la tauromaquia, y así romper la baraja entre los modernos, lo que realizó Fabio McNamara en *La Edad de Oro*?

Podrían ponerse otros ejemplos de dar el cante vestido de torero, aunque menos explícitos, como el de Elvis Presley en el film *Fun in Acapulco*, de Richard Thorpe. En el film, Elvis, vestido de charro mexicano y no de luces, torea con capote en el escenario mientras canta que el toro Pedro se ha enamorado de una Lady en los tendidos, por lo que las connotaciones de todo tipo no encajan en el asunto aquí tratado. Sí podríamos cerrar con un

2. Sobre *Yo he visto la muerte*, véase *Boletín de Loterías y Toros* n° 22, artículo de Ignacio Collado. En papel o en web boletindeloteriasytoros.com

3. Puede verse el vídeo en <https://www.youtube.com/watch?v=wqjwvfgf7o2Q>

4. Puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=6pY19t-l6qo>

5. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=Rht7rBHUXW8>



caso mucho más reciente, el de Rosalía y su vídeo *Malamente*⁵ (2018), en el que encontramos toreo de salón y de motocicleta, pero en el que Rosalía viste ese atuendo que antiguamente se llamaba barriobajero, entre el chándal de yonqui de colorines y los restos de mercadillo, y que, curiosamente, o este autor ha perdido por completo el sentido de la realidad o la identificación de los chándales de colorines de Rosalía y sus bailarinas queda a medio camino entre cómo vestían los ídolos infantiles de Parchís en la portada de *Corazón de Plomo* y el referido vídeo de Los Bravos. En el caso de Rosalía, la presencia de la tauromaquia, a pesar de la ausencia de trajes de luces, no así de capotes y púberes de escuela taurina, sí tiene algo del mensaje de McNamara, aunque a la inversa: en un mundo donde se ha demonizado a la tauromaquia, una catalana de inspiración flamenca pone a los aprendices de toreros a los ojos del mundo (en el momento de escribir estas líneas, el número de visionados del vídeo ronda los 150 millones).

Pero, ya que hablamos de estrellas pop mundiales —los miembros de Parchís lo fueron en Latinoamérica, pero hablamos de Rosalía— la referencia del cante con chaqueta de luces es Madonna. La diva neoyorquina ya tuvo sus escarceos taurinos en 1993 con un vídeo protagonizado por el torero Emilio Muñoz, pero el papel de secundaria nunca le gustó y en 2015 se puso el traje de luces para cantar *Living for love*⁶. No solo aparecía cantando de

Gracita Morales y Higa Mitsuya en una escena del film *Operación Cabaretera* (1969).

6. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=u9h7Teiyvc8>



Escenas del videoclip *Fiesta*, del vocalista de *The Pogues*, Shane McGowan.



Portada del LP *Miguel*, de Miguel Bosé.



luces en el vídeo de promoción sino que lo hizo en la gira mundial de ese año cuando interpretaba dicha canción. La canción, por cierto, ninguna referencia a la tauromaquia tiene, es más bien un anodino relato de desamor, por lo que los vestidos de luces de Madonna son mero aporte estético, sin referencia simbólica alguna, algo similar a lo que hizo Miguel Bosé en la portada de su disco *Miguel*, donde aparece vestido de torero, supuestamente como homenaje a su padre, el torero Luis Miguel Dominguín, aunque el hijo nunca diese el cante vestido como tal.

Cerremos las referencias directas a dar el cante vestido de luces con Guadalupe Plata, uno de los grupos españoles con un sonido más personal que el rock and roll patrio ha dado en el siglo XXI, cuyo sonido de blues rock psychobilly pantanoso no tiene equivalente en nuestro país. Formado por Pedro de Dios Barceló, Carlos Jimena y Paco Luis Martos, esta banda de Úbeda lleva editando discos desde 2006.

En 2017 publican un álbum sin título más allá del nombre de la banda en el que incluyen la canción *Qué he sacado con quererte* (aka *Violeta Parra*). Y aunque nada más lejano parece al sonido de Guadalupe Plata que una chaqueta de luces y una parafernalia flamenca-cañí, todo ello aparecerá en el vídeo de la canción. No menos ajena resulta en principio a ellos la música que realizaba la, llamémosla folklorista, Violeta Parra, aunque el tema resulta ser una versión de una

canción con el mismo título que interpretaba la cantante argentina y que si se escucha⁷ podremos comprobar la sorprendente semejanza entre el pathos de ambas canciones. Cualquiera de las dos versiones encajaría en un buen spaguetti western. Pero, vayamos al singular e hipnótico vídeo⁸, donde esta historia de lamento sobre el mal amor, nos presenta a los tres miembros de la banda para de inmediato, como si de una cinta transportadora mecánica se tratase, sucederse imágenes del tópico español de tinte andaluz: guardias

Cerremos las referencias directas a dar el cante vestido de luces con Guadalupe Plata, uno de los grupos españoles con un sonido más personal que el rock and roll patrio.

7. <https://www.youtube.com/watch?v=QsEEwHBr2K4>

8. https://www.youtube.com/watch?v=eoHhdrqtYho&list=RDEMsC0wwliT8kIZ_Wg53mUdUA&index=4





civiles, penitentes de semana santa flagelándose, la flamenca... y el torero. Y ese torero no es otro que Pedro de Dios, el cantante y guitarrista, con una prominente barriga postiza. Aunque no le veamos mover los labios, no actúa como cantante, la canción está interpretada por él, dando el cante aunque las luces vayan desconectadas.

Todas estas referencias, a las que podríamos añadir alguna más, no dejan de ser a nivel simbólico una costra superficial frente a la telúrica aparición de Fabio McNamara en *La Edad de Oro*. Bien es verdad que en todas parece haber algo en común, una especie de hierofanía, es decir, una manifestación de lo sagrado, como expresó Mircea Eliade, un papel que un traje de luces, incluso fuera de contexto, realiza con envidiable sencillez llenando el espacio de misterio y sacralidad. McNamara, además de la hierofanía intrínseca al traje, parecía burlarse del pasado tanto como del presente y de lo que él mismo representaba, la modernidad como elemento transgresor. Justo eso, elemento transgresor, sacro-transgresor, es lo que siempre han sido los toros. En los tiempos que nos oprimen, nos haría falta un programa musical como *La Edad de Oro*, además de unos pocos McNamara, con la osadía de las letras de *Os Resentidos* como coro, tanto dentro como fuera de las plazas de toros. Nos hacen falta porque, como McNamara, estamos a punto de mandar a freír espárragos a los demás, a nosotros mismos y a la sociedad tan moderna que hemos creado; o, en frase mcnamaresca, lo que nos gustaría es que los demás, esos nuevos inquisidores laicos de la moral ajena, nos dejaran, especialmente a los aficionados a los toros, de una vez en paz con nuestra sacra superficialidad. ¡Viva Satanasa!

Escenas del videoclip *Qué he sacado con quererte*, de Guadalupe Plata.



El cine por los toros: Dominguín, el productor-torero

La aventura de Domingo González Lucas al frente de UNINCI.

Madrid, finales de los años 50, el Régimen ha accedido a crear una escuela de cine a la altura de otros centros europeos, aunque pronto los prebostes franquistas se arrepienten al comprobar que, efectivamente, han promovido un «nido de rojos» del que saldrán voces muy dispares que comparten, eso sí, un afán por crear un cine intenso y rompedor, inevitablemente denominado Nuevo Cine Español, pero cuyos éxitos van a ser notables dentro y fuera de España.

Algunos de estos jóvenes recién licenciados en el Instituto de Investigaciones de Experiencias Cinematográficas (el IIEC, ambicioso nombre que derivará posteriormente en el de Escuela de Cine) deambulan con sus guiones y esperanzas por las empresas dedicadas a producir películas en el contexto de entonces, un mercado con reglas muy marcadas (incluidas la censura, la estructura sindical

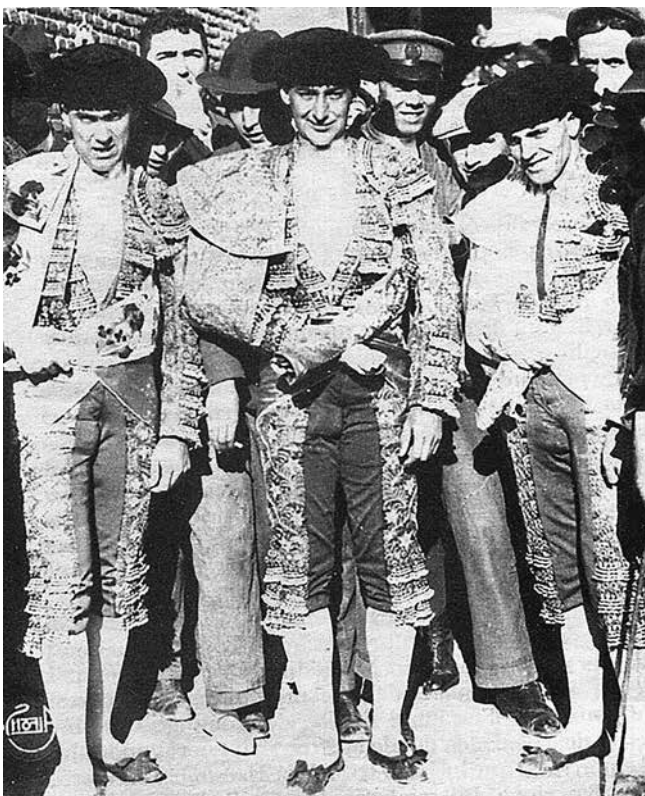
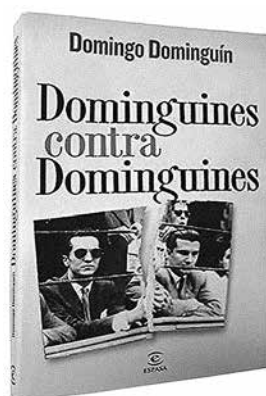
y la obligación de producir cine español para poder importar títulos extranjeros y doblarlos al castellano) dirigido a un público ávido de historias. Aunque asoma ya la televisión, es aún la época dorada del cine como entretenimiento de masas y tampoco han perdido fuerza la tauromaquia o el boxeo entre la población española.

La más atractiva de esas empresas es UNINCI, una productora que ha demostrado olfato y riesgo para sacar adelante *Bienvenido Mr. Marshall*, una película que ha conmocionado al público español, desde el espectador medio al más exigente, y que se convierte en éxito internacional abriéndoles las puertas del cine europeo e incluso norteamericano. Al presentarse en el número 12 de la madrileña calle de Ferraz, sede de la productora en 1957, quienes abren la puerta a los jóvenes aspirantes a cineasta son dos hombres de cuadrilla, veteranos del toro que saludan amistosamente a estos chavales y los conducen por un pasillo cargado de enseres taurinos hasta el despacho del productor. Al otro lado de la mesa Domingo González Lucas (1920-75), a quien se suele llamar Domingo Dominguín, aunque ese apelativo realmente corresponda a su padre, Domingo González Mateos (1895-1958), el iniciador de la saga. A este Domingo junior bastaría con llamarle Dominguín o Dominguito para distinguirlo del padre y de sus dos hermanos menores, Pepe y Luis Miguel, todos —incluso su hermana Carmen, casada con Antonio Ordóñez— volcados en el toro, pero no sólo eso.

Aunque asoma ya la televisión, es aún la época dorada del cine como entretenimiento de masas y tampoco han perdido fuerza la tauromaquia o el boxeo entre la población española.

Referencias usadas:

El hilo de este artículo surge de la tesis doctoral de Alicia Salvador Marañón publicada por EGEDA en 2006 con el título *De Bienvenido, Mr. Marshall a Viridiana*, sobre la que pergeñé un documental o incluso una ficción que aún no he descartado. También, además de artículos y reseñas sobre los Dominguín, me he servido de dos libros esenciales: *Cine de luces. El cine y los toros* de Francisco Gallardo Uribe (2007) y *El cine taurino español: una historia cultural* de Silvia Caramella, publicado en 2019.



Tres jóvenes promesas: Domingo, Pepe y Luis Miguel: el empeño de Domingo Dominguín (padre) por crear una saga.

El reciente libro del sobrino de Luis Miguel.

Domingo y Luis Miguel antes de una faena.

Tres hermanos vestidos de luces, sólo el pequeño, Luis Miguel, iba a llegar a figura.

La saga al completo en casa.

Una viuda y dos hermanos: Luis Miguel (izqda.) y Domingo Dominguín (dcha.) junto a su madre.

MÁS ALLÁ DEL MITO

Personaje extraordinario, cuya semblanza y viaje vital dan para una de esas series televisivas que ahora esquilman los misterios del pasado e incluso se atreven con los del presente. Parece aconsejable reservar la historia de Dominguín para una obra que, en lugar de vaciarla como hacen las llamadas «plataformas», cargue la suerte. En este artículo aspiro a trenzar, dentro de mis posibilidades, el hilo que unió a Domingo, UNINCI, el partido comunista y algunos francotiradores del momento, no todos gente honrada pero sí atrevida.

Conocido como empresario taurino que apoderó a su hermano Luis Miguel y a su cuñado Antonio Ordóñez, además de a Miguelín, Curro Romero y Rafael Ortega, entre otros, y que gestionó varias plazas a ambos lados del Atlántico, Dominguín lo fue, sobre todo, por su ideología: una singularidad, según se dice, durante los casi 40 años de dictadura, aunque se desligó pronto del comunismo oficial. Ambas facetas, la de empresario y la de activista político, además de sus habilidades sociales y literarias, cuajaron en UNINCI, productora que sigue gozando de gran prestigio por haber provisto al cine español de una creatividad inédita en una época especialmente difícil para narrar libremente. Asociar a Bardem y Berlanga junto a un ramillete de nombres con lo mejor del cine español, para dejar una filmografía que va desde *Bienvenido, Mr. Marshall* y culmina con la Palma de Oro en el Festival de Cannes de *Viridiana*, obra maestra de Luis Buñuel. Poco más de una década cuyo riesgo y fulgor conllevó el castigo del Régimen con la quiebra de la empresa y la ruina de sus propietarios e inversores¹.

Fue Dominguín uno de los que más empeño puso en ese retorno a España de Buñuel, aunque no apreciara demasiado su obra ni su persona, percibió la dimensión que tal proyecto suponía —y que, de hecho, supuso. Demuestra su valentía y otras virtudes que quienes le conocieron recuerdan: creativo, entusiasta, vital, energético... Al parecer ya había manifestado su voluntad de dedicarse al cine incluso antes de abandonar los ruedos en 1948, con apenas 6 temporadas de matador y un buen puñado de cornadas graves. Ese año Luis Miguel, el último y único de los tres hermanos que ha cumplido el ensueño del padre, alcanza con 100 corridas la cima del escalafón.

El destino llevó a Dominguín a producir o, más bien, gestionar la producción de varias películas y proyectos de una manera tan peculiar como atrevida, sin que su nombre haya pervivido en los libros de historia del cine o las bases de datos digitales que han venido a sustituirlos. Tampoco se le reconoce autoría alguna, aunque hay que decir que, en general, son pocos los productores que han gozado de tal prebenda, siendo escasamente valorada la aportación creativa o personal de quienes producen, más allá de la gestión o lo económico.

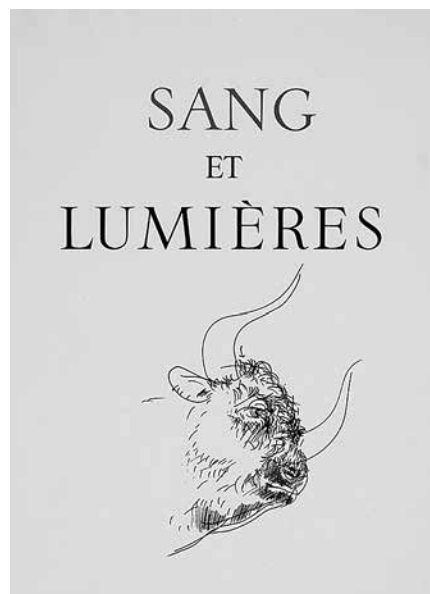
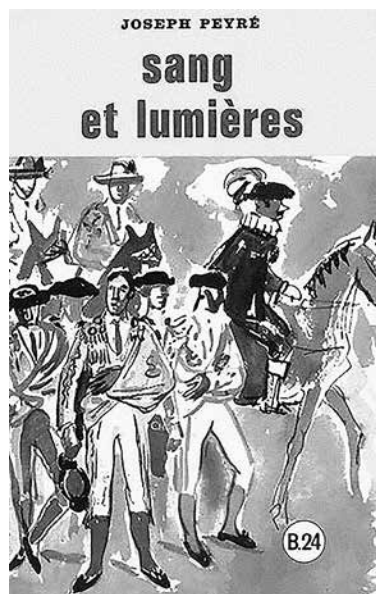
Su llegada a este desempeño parece hilada por el respaldo del PCE a UNINCI y la complicidad de quien venía siendo su gestor *in pectore* desde su inicio en 1952: el cineasta valenciano Ricardo Muñoz Suay, que aglutinó sus conocimientos técnicos e intuición a la aventura y fue dando paso a los sucesivos consejeros-delegados, todos vinculados al PCE, además de atraer a otros compañeros de viaje y jóvenes simpatizantes, más o menos afines.

No está del todo documentado hasta qué punto el Partido Comunista intervino directamente o financió a UNINCI y sus producciones, pero iremos viendo

Fue Dominguín uno de los que más empeño puso en ese retorno a España de Buñuel, aunque no apreciara demasiado su obra ni su persona.

1. El ensañamiento del Régimen, tras ganar el máximo premio del Festival de Cannes y suscitar la admiración internacional, consiguió que *Viridiana* dejara de tener nacionalidad española, un hecho administrativo insólito, difícilmente legal, que incluía la eliminación de todas sus copias, algo que no pudieron conseguir. Por supuesto, suponía también la desaparición de la propia UNINCI, lo que sí sucedió.

Sangre y luces, la novela de Joseph Peyre de cuya adaptación cinematográfica se encargaron Maurice Barry (que dirigió la fotografía de la película, al ser ese su oficio principal) y Michel Audiard (diálogos), además de Luis García Berlanga y Ricardo Muñoz Suay aunque no figuren en los créditos.



cómo se recibían consignas y se primaban ciertos temas y personas. Algunos de sus socios y colaboradores eran personas muy ligadas al Régimen franquista, como los hermanos Reig: uno de ellos, Alberto, director del NO-DO, el otro, Joaquín, había tenido negocios y relaciones con la Alemania nazi. Otros, con clara trayectoria comunista hasta nuestros días: como Guillermo Zúñiga o Pere Portabella, vinculado a los yogures Danone, que acabaría siendo diputado por Izquierda Unida y se desligó fundando su propia productora, Films 59, con la que se atribuyó la coproducción de *Viridiana*. Aún así, resulta bastante evidente el potencial de una productora para mover capitales, y el atractivo del cine como medio de influencia, para difundir ideas en una sociedad bastante cerrada entonces, con el monopolio de la propaganda en manos del Régimen o, si acaso, de la Iglesia Católica, también hábil en el uso de medios para influir. Pero de igual manera sorprende que una estructura tan heterogénea como era UNINCI, con lo surrealista que llegó a ser en la etapa en que Dominguín la dirigió, cuadrara con la rigidez de un partido político como el PCE.

La filmografía de UNINCI incluye —y esto no deja de sorprender— un buen número de producciones de temática taurina, de las que pocas llegaron a materializarse y las más quedaron en proyecto. Sería comprensible que una empresa cualquiera se volcara en los géneros más populares entonces,

buscando la rentabilidad y el éxito comercial, pero resulta menos evidente en una productora concebida para llevar a cabo propuestas arriesgadas, cine que rompiera con la media española y ambicionara un mensaje social. Y, particularmente sorprende que alguno de esos títulos de cine taurino producidos por UNINCI fuera fruto de un «service» extranjero (un encargo) para una película de masas.

En una España que vista desde el presente puede parecer monocorde, se adivinan muchas miradas e impulsos, algunos de los cuales fraguaron, dando lugar a creadores reconocidos, nombres indisolubles del cine y la cultura españoles e hitos sociales y culturales para el imaginario español. El destino nos devuelve, a través de UNINCI, un guiño entre cine, comunismo y tauromaquia que bien podría ayudar a disolver

La filmografía de UNINCI incluye —y esto no deja de sorprender— un buen número de producciones de temática taurina, de las que pocas llegaron a materializarse.



clichés de un presente poco dado a posicionamientos tan eclécticos como el de Domingo Dominguín.

SANGRE Y LUCES

Si bien se alistó como falangista de primera hora en la Guerra Civil Española, la conversión de Dominguín al comunismo fue más tardía, fruto de lo que se llamó «el desengaño» y, al parecer, de un encuentro con exiliados españoles en Colombia. Por contra, Muñoz Suay ya era militante desde su juventud: tras la derrota republicana renunció al exilio y fue uno de los hombres-topo que malvivió en su zulo doméstico hasta 1949. Esa década de aislamiento le consolidaría su afición al cine y cierta capacidad organizativa que va a coincidir con la sociedad anónima que varios cineastas y gentes inquietas han registrado ese mismo año bajo el nombre de Unión Industrial Cinematográfica, S.A. Parece que el proyecto que motivó su constitución fue un guión de Camilo José Cela titulado *El sótano*, pero el que estrenaría la filmografía de UNINCI iba a ser Washington Irving a través de sus *Cuentos de la Alhambra*. Dirigida por Florián Rey en 1950 y de resultado bastante discreto, fue su única producción hasta que en 1952 se incorporara Muñoz Suay, junto a las dos jóvenes promesas del momento: Juan Antonio Bardem² y Luis García Berlanga, uno de clara adscripción comunista, el otro un ecléctico que marchó voluntario a la División Azul por temor, al haber sido su padre ajusticiado por los franquistas. Ambos habían dirigido juntos *Esa pareja feliz* (1953) y escrito, junto a Miguel Mihura, el guión de la siguiente película.

Fotomontaje promocional de *Sangre y luces* con Daniel Gelin, Henri Vilbert y Zsa Zsa Gabor.

2. Juan Antonio Bardem y su hermana Pilar, eran hijos de una pareja de intérpretes: Rafael Bardem (1889-1972) y Matilde Muñoz Sampedro (1918-69), cuyas dos hermanas, Mercedes y Guadalupe, también cuentan con una trayectoria importante en la escena y la gran pantalla.



Publicidad alemana con los dos protagonistas y una curiosa traducción del título: sangre ardiente, pasión salvaje.

Distintos carteles de *Sangre y Luces* en su recorrido internacional.

Pág. derecha:

Dos momentos de Daniel Gelin y Zsa Zsa Gabor en el rodaje de *Sangre y Luces*.



Bienvenido Mr. Marshall (1953), dirigida por Berlanga, fue un hito excepcional que, además del rendimiento económico, atrajo hacia UNINCI a productores europeos ansiosos de colaborar con el nuevo cine que se hacía en España. Entonces las coproducciones eran habituales en Europa y una España moderna y con capacidad crítica, como demostraba Berlanga, resultaba un soplo de aire fresco para los cineastas del continente. Así surge la primera coproducción de UNINCI, que resulta ser de género taurino: *Sangre y luces* (Sang et lumières, 1954) una propuesta francesa que llega de la mano de un productor interesante, Jacques Bar, y un director que también lo es pero en el cine documental, Georges Rouquier, a quien la historia original de Joseph Peyré le vino algo grande, incluso teniendo a Zsa Zsa Gabor de protagonista.

Lo interesante de *Sangre y luces* es que permite el encuentro en París de Muñoz Suay con Jorge Semprún, gracias a la intervención de Joaquín Reig que, como se ha dicho, era muy próximo a las altas esferas del Régimen y es quien realmente ha producido la película desde Arcadia, una filial de UNINCI que él mismo ha montado. Encargado de la política cultural del PCE, Semprún pone a Muñoz Suay y a Dominguín a trabajar para el Comité de Intelectuales y abre una línea de colaboración a través de la productora, en cuya oficina del barrio de Argüelles tendrán lugar muchas reuniones clandestinas.

Esa experiencia de la clandestinidad la narrará Semprún en *La guerra ha terminado* (1966), extraordinaria película de Alain Resnais, pero eso será años después³: en aquel momento Semprún todavía es Federico Sánchez y se entiende con Santiago Carrillo, que es quien ha provocado el encuentro. En paralelo a UNINCI, Muñoz Suay, Bardem y Eduardo Ducay reciben impulso del partido para editar una revista de cine, *Objetivo*, desde la que se anima y jalea la celebración de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955) donde la nueva generación de cineastas denuncia el gris panorama nacional.

Lo interesante de ‘Sangre y luces’ es que permite el encuentro en París de Muñoz Suay con Jorge Semprún, gracias a la intervención de Joaquín Reig.

3. En otra película posterior Jorge Semprún desmontará el comunismo soviético, del que ya se ha despegado: *La confesión* (1970) dirigida por Costa-Gavras para quien había escrito los diálogos de la fascinante *Z* (1969) y firmaría después el guión de *Sección Especial* (1975).

4. Tras haberse consagrado en 1955 con *Marcelino, pan y vino*, Ladislao Vajda dirigió al año siguiente dos películas extraordinarias, ambas de género taurino: *Tarde de toros*, cuyo reparto encabezaban Antonio Bienvenida y Domingo Ortega, e incluía a Rafael Bardem, padre del joven Juan Antonio; y *Mi tío Jacinto*, con Antonio Vico —que también aparecía en la anterior— y el joven protagonista de Marcelino: Pablito Calvo.

5. Portabella involucrará años después a Luis Miguel Dominguín en un proyecto insólito por lo atrevido: lo que iba a ser un documental para la RAI italiana se convirtió, a instancias del productor Elías Querejeta, en un ambicioso largometraje que, con toques taurinos, retrataba una trama de poder y corrupción entre la monarquía española con dictadores latinoamericanos. Al comprobar lo evidente de algunas situaciones y personajes de *Humano, demasiado humano* el propio Luis Miguel dejó caer la propuesta.

6. Sin dejar de interpretarse siempre a sí mismo, Luis Miguel Dominguín sumó una filmografía breve pero bien curiosa: *La vuelta al mundo en 80 días* (dir: Michael Anderson & John Farrow, 1956), *El testamento de Orfeo* (dir: Jean Cocteau, 1960), *El sexto sentido* (dir: Enrique Carreras, 1963) y *El verano de Picasso* (dir: Robert Stallin & Serge Bourguignon, 1969), siendo su aparición más personal la del episodio relativo a su corrida en Linares, la tarde que murió Manolete, en la extraordinaria película dirigida por José María Forqué con guión de Jaime de Armiñán *Yo he visto a la muerte* (1967).

7. Miroslava Stern, o Miroslava, acababa de aparecer en el documental *Torero* de Carlos Velo cuando se suicidó, según parece, por la decepción amorosa por Luis Miguel, por quien había abandonado

Sangre y luces, cuyo doblaje español dirigió Muñoz Suay, sufrió un par de cortes de la censura, que la calificó para mayores, «Primera A». Pese a haberse estrenado en Cannes apenas tuvo impacto en la cartelera española, se distribuyó por Italia, Portugal, Argentina, México, Brasil, Francia y Estados Unidos, donde se tituló *Beauty and the bullfigher*.

NUEVOS PROYECTOS

UNINCI no acababa de aprovechar el tirón de *Bienvenido Mr. Marshall* al no decidirse por ninguna de las propuestas que les llegaban de fuera ni acabar de desarrollar las propias. Entre ellas emergía de nuevo el género taurino en un documental etnográfico que iba a dirigir uno de los socios, Paulino Garagorri, sobre «la trágica amistad dos veces milenaria entre el hombre y el toro bravo», tal como lo promocionaron citando a Ortega y Gasset en su presentación. La amistad de Garagorri con Dominguín, que colaboraba en el guión, le permitió incluir el nombre de Luis Miguel Dominguín aunque no llegara a hacerse. En algún momento también se señaló al director francés H.G. Clouzot como director para este fallido proyecto.

Otro director mencionado en los proyectos de UNINCI fue el húngaro afinado en España Ladislao Vajda⁴, a quien quizá se le consideró demasiado mainstream, como se diría ahora, o no suficientemente progre, desde luego nada cool, por lo que fue descartado en favor de Cesare Zavattini. El neorrealismo italiano, modulado por la censura, llegaba entonces a los cines de nuestro país y los jóvenes de UNINCI estaban tan fascinados con Cesare Zavattini que se embarcaron con él en una película de varios episodios que iba a reflejar la diversidad española, ¿incluiría también la tauromaquia?. Para *El gran festival* hicieron un gran esfuerzo —y dispendio— en recorrer juntos la geografía española durante dos meses, más otros tantos de preparación en Madrid y Roma donde debieron agotar el saldo positivo que había dejado «Mr Marshall», pero nuevamente sin resultado en la pantalla.

Sí consiguieron poner en pie una película de escaso impacto (*Fulano y mengano*, 1957, dirigida por J. Romero Marchent) y varios documentales, uno de ellos en coproducción hispano-francesa y que probablemente incluía escenas taurinas de la feria de abril: *Brisas de Andalucía / Fiesta en Sevilla*, dirigido por Louis Cuny y cuyo rodaje se realizó sin permisos, dada la falta de respuesta de las autoridades y la inminencia de la feria, lo que no le impidió conseguir la categoría de «Interés nacional» y el premio nacional de 1954.

En 1957 se amplió el accionariado de UNINCI y fue entonces que entró Domingo González Lucas, Dominguín, en el capital de la productora entre nombres como José Luis Sampedro, además de los mencionados Garagorri, Berlanga y Bardem, que fue nombrado presidente del consejo de administración. En las siguientes asambleas se nombraría vicepresidente a Pepe Dominguín (1958) y gerente a Domingo Dominguín (1959), incorporándose Joaquín Jordá, Francisco Rabal, Fernando Rey, Lola Gaos, Fernando Fernán Gómez, Carlos Velo, Pío Caro Baroja o Fernando Chueca Goitia, entre otros. Colaboraban frecuentemente o pasaban a menudo por UNINCI incipientes cineastas como Francisco Regueiro, Miguel Picazo, César Santos Fontenla, Basilio Martín Patino, Antón Eceiza, Elías Querejeta o Carlos Saura, que debió llevar su proyecto *Los golfos* (1960), finalmente producido por Pere Portabella⁵, otro asociado, desde Films 59, su nueva productora.

Aunque no llegó a figurar como socio, Luis Miguel Dominguín apareció ligado a varios proyectos de UNINCI, no sólo por su tirón mediático sino seguramente tentado de convertirse en actor-torero, que era la fantasía y ambición de muchos matadores de entonces. Desde lo más alto del escalafón pareciera no

hacerle falta⁶, más aún con el aura que le dispensaban las glosas de Ernest Hemingway, o la difusión de sus conquistas y amoríos, una lista ingente encabezada por Ava Gardner y Rita Hayworth y que incluía un suicidio⁷ por su boda en Las Vegas con Lucía Bosé⁸.

Uno de esos proyectos fue *La fiera*, película internacional de gran presupuesto que se anunció para ser dirigida por Juan Antonio Bardem y protagonizada por la pareja Dominguín-Bosé, llegando a ser presentada en París con una major americana como distribuidora. A Bardem el cuerpo le pedía algo más reivindicativo y social, por lo que su escritura se fue deslizando desde *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez hacia un argumento que difícilmente iba a aceptar interpretar esa pareja⁹. Ese camino derivó en *Los segadores*, un cuento revolucionario finalmente titulado *La venganza*, que llegó a estar nominado en los Oscars de Hollywood.

Surgió entonces otra coproducción internacional amparada por contactos entre militantes comunistas de ambos países, esta vez italianos: *Tal vez mañana* (1958) era un melodrama protagonizado Paco Rabal y Alida Valli cuyos toques neorrealistas provocaron su clasificación para mayores y Primera B, lo que limitó su pase por la cartelera. Pese a ser premiada en el prestigioso Festival de Karlovy-Vary, defraudó las expectativas de quienes tenían a UNINCI como bastión de un cine arriesgado: *El hombre de los pantalones cortos*, como se tituló en Italia, era demasiado blandita y no se vislumbraba riesgo creativo por ninguna parte.

NUEVOS INTENTOS

En el turno de proyectos de UNINCI «tocaba» que la siguiente producción fuera una película de Berlanga y este presentó tres argumentos. El más sólido era una mirada a la guerra civil a través de una historia taurina que además de ser comedia negra equiparaba a rojos y nacionales al mismo nivel: *La vaquilla* les pareció imposible de abordar en plena Dictadura. Las otras dos sinopsis que Berlanga presentó a sus socios estaban escritas para Charlot y Cantinflas. A pesar del pasmo que suscitaron, desde UNINCI llegaron a escribirse sendas cartas a Suiza y a México a las que Charles Chaplin y Mario Moreno respondieron amablemente renunciando a participar. Parece que la situación no acabó del todo suave pues Berlanga mandaría a su abogado, un tal Fernando Vizcaíno Casas, para negociar la devolución de sus derechos¹⁰.

Así se optó por un proyecto de Bardem, que además de ser en ese momento director de UNINCI, tenía preparada una gran apuesta: las *Sonatas de estío y primavera* de Ramón del Valle-Inclán, para cuya adaptación encontró un productor mejicano, Manuel Barbachano Ponce que entró a formar parte de UNINCI y cuyo contrato contemplaba que tras *Sonatas* coproducirían otro Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, y una enteramente rodada en Méjico. También se acordó coproducir un documental de temática taurina con guión de Jesús Fernández Santos para el que se apuntaron los nombres de Buñuel y Picasso, además de (otra vez) Lucía Bosé y Luis Miguel Dominguín. Barbachano había producido, entre otras, la extraordinaria *Torero* (1956), dirigida por Carlos Velo, con el matador Luis Procuna de protagonista¹¹. Pese a planificarse un rodaje inminente y tener asegurados los casi 7 millones de pesetas necesarios para su financiación, *Tauromaquia*, que era el título del proyecto, quedó en suspenso tras lo que sucedería con el primer filme de este acuerdo.

UNINCI volcó en *Sonatas* (1959) una gran dedicación y presupuesto, además de todas sus expectativas, pero no pudo evitar que resultara en un gran fracaso: de público, de crítica y de finanzas. Fríamente acogida en el

a Mario Moreno Cantinflas. Su último papel en la pantalla fue en *Ensayo de un crimen* (1955), una de las obras maestras de Luis Buñuel de clara temática necrófila, donde un maniquí con su rostro es incinerado en un horno. Era una más en una larga lista de romances atribuidos a Luis Miguel Dominguín que incluye al menos a otra actriz mexicana, María Félix, así como a Lauren Bacall, Lana Turner, Sophia Loren, Romy Schneider, Ira de Furstenberg o Cecilia Albéniz, nieta del compositor español.

8. Descubierta por Luchino Visconti y lanzada al estrellato por Michelangelo Antonioni que la puso al frente de dos de sus primeros títulos, Lucía Bosé protagonizó con Alberto Closas la película que catapultó a Juan Antonio Bardem a primera fila del cine mundial: *Muerte de un ciclista* (1955). Su filmografía traza una línea por cierto cine intenso europeo: Luis Buñuel, Federico Fellini, Lilliana Cavani, Marguerite Duras, los hermanos Taviani, Francesco Rosi, Mauro Bolognini... así como español: Basilio Martín Patino, Jaime Camino, Agustí Villaronga, Jaime Chávarri, Pere Portabella, Jorge Grau, Claudio Guerín o Manuel Summers.

9. Luis Miguel Dominguín llegó a cobrar su caché por *La fiera*, superior al millón de pesetas, aunque lo devolvió cuando la situación de UNINCI lo hizo necesario.

10. *La vaquilla*, coescrita con Rafael Azcona, sería realizada en 1985 con producción de Alfredo Matas y un gran reparto y equipo. Tuvo buena acogida pero da la impresión de que, tan lejos ya de la Guerra Civil que retrataba, carecía de la fuerza y sentido con que fue concebida de haber sido producida en la década de los 50 ó 60.

11. *Torero* ganó una mención en el Festival de Venecia y estuvo nominada al Oscar, sobre todo impactó a muchos cineastas como Gillo Pontecorvo, que dijo que si no la hubiera visto antes, no habría podido hacer *La batalla de Argel*.



Cartel de *A las cinco de la tarde*.

Portada de la revista *Nuestro Cine*, agosto 1961, promocionando la película.

Festival de Venecia, donde Bardem había concitado la atención de prensa, la distribución internacional se vio afectada. En España fue aún peor: la censura, que ya se había manifestado antes del rodaje, acabó calificándola 3R: «mayores con reparos». Acabó fuera de las salas tras dos semanas en cartel.

¿Fue *Tauromaquia* víctima de ese descalabro económico o del desencuentro entre coproductores? También le afectó la censura: la presencia de Picasso en el proyecto, bestia negra del Franquismo, pudo fácilmente ser la razón de que, tras autorizar el rodaje, la Dirección General de Cinematografía y Teatro acabara denegándolo, alegando motivos de la coproducción. El universo tau-rino volvía a quedar en suspenso en UNINCI, pero no por mucho tiempo.

NUEVA OPORTUNIDAD TAURINA

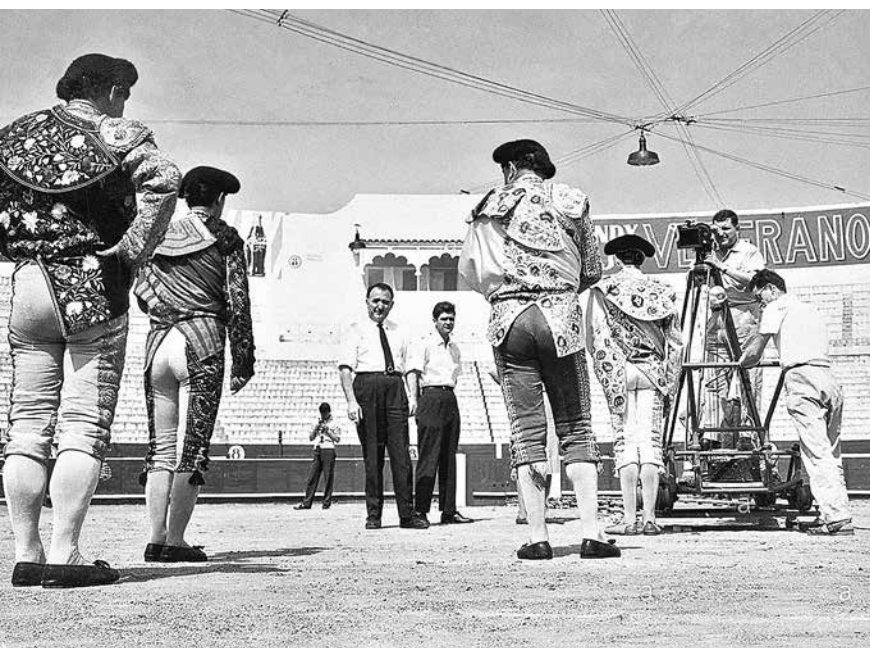
A UNINCI se le iba a presentar una nueva oportunidad por donde menos se hubiera podido imaginar y esta vez sí, iban a saber aprovechar la tabla de salvación de Mr. Marshall, el «amigo americano». Un estudio de Hollywood, la Metro Goldwyn Mayer, se ofreció a entrar como socio en un proyecto del comunista Juan Antonio Bardem. ¿Y eso, cómo podía ser? No está claro de dónde vino la gestión, pero sí el argumento: Bardem había fusionado *La fiera*, el viejo argumento de temática taurina en que venía trabajando, con una obra del «teatro revolucionario» de Alfonso Sastre, *La cornada*, hasta convertirlo en un drama: *A las cinco de la tarde* (1960). ¿Y los americanos? No se trataba de una auténtica coproducción, sino de un «pago adelantado», lo que en el mundo cinematográfico se llama un «service», lo que era ilegal en el proteccionismo de la época. Para UNINCI era la oportunidad de producir con dinero de otros, es decir, cero riesgo, eso sí, encubriendo el encargo como una coproducción que, además de legalizar la película, permitía obtener una licencia para doblar y distribuir una película extranjera en España.

La censura revisó a fondo un guión que tomaba su título de la *Elegía a Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca y que retrataba a una pareja que no estaba casada, interpretada por Paco Rabal y Julia Gutiérrez-Caba. También vetó a uno de los técnicos, Carlos de los Llanos, que había trabajado en las dos películas anteriores de Bardem, al descubrirse que era uno de los «niños de la guerra» que, tras haber vuelto de la Unión Soviética en el retorno «amistoso» que se produjo en 1956, intentaba abrirse camino en España. Hubo de continuar su carrera en Francia.

Gracias al blindaje de su contrato, los americanos recibieron la película que habían financiado, aunque reclamaron algunos gastos como la corrida de Luis Miguel Dominguín en la plaza de Vista Alegre, de la que él mismo era propietario, cuyo coste les pareció excesivo. Acogida con división de opiniones, y aun sin ser premiada en el Festival de Mar del Plata, *A las cinco de la tarde* suavizó la impresión que *Sonatas* había dejado de Bardem. Fue distribuida internacionalmente con la curiosidad de ver traducido su título en Alemania como *Brot und Blut*, es decir, pan y sangre.

DOMINGUÍN AL FRENTE DE UNINCI

A las cinco de la tarde marcó el inicio de la etapa Dominguín de UNINCI, con Domingo González Lucas como director gerente, y su inmueble de calle Ferraz como domicilio social de la productora: la planta baja oficina, y vivienda la primera, aunque a menudo mezcladas. Bardem se opuso a este nombramiento, propuesto por Muñoz Suay, pero el resto de socios lo apoyaron y UNINCI asumió esa imagen y también cierta filosofía y delirio, pues



Rodaje en la plaza de Vista Alegre,
entonces gestionada por Luis
Miguel Dominguín.

Nuria Espert como Gabriela.

Francisco Rabal y Julia Gutiérrez
Caba en *A las cinco de la tarde*.

Pág. siguiente:

Documento de cesión de derechos
sobre el guión de *Viridiana* a
favor de UNINCI firmado por Luis
Buñuel y Julio Alejandro.

Cartel diseñado por Iván Zulueta
para la distribución de *Viridiana* en
los años 80.

Además de integrar la contratación taurina junto a la cinematográfica, o de servir de imprenta para la revista ‘Mundo Obrero’, aquella oficina era la prolongación de su casa.

12. Es curioso que esta desconfianza ha pervivido de alguna manera en ciertos ámbitos españoles hacia sus sobrinos, Javier y Carlos Bardem, hijos de su hermana Pilar Bardem, todos intérpretes y activistas de izquierdas a menudo vituperados por sus posicionamientos públicos. Más allá de las valoraciones que pueda hacerse, no deja de chocar la desconsideración hacia la valía de Javier Bardem, y sus reconocimientos internacionales que incluyen un premio Oscar, seis Goyas, la Palma de Oro de Cannes, la Concha de Plata de San Sebastián y la copa Volpi de Venecia por partida doble, algo inédito en el cine español, lo que lo convierte en un hito de la interpretación a nivel mundial.

13. *Día de difuntos*, dirigido por Joaquín Jordá y Julián Marcos; y *A través de San Sebastián* de Antón Eceiza y Elías Querejeta, en el que UNINCI puso su marca pues estaba producido desde Laponia, empresa constituida por Querejeta y Eceiza junto a jugadores del equipo de fútbol de la Real Sociedad de San Sebastián.

14. Compartido ex-aequo con la película francesa *Una larga ausencia* protagonizada por Alida Valli, dirigida por Henri Colpi y con guión, entre otros, de Marguerite Duras.

15. Buñuel se defendió en su día argumentando que algunas de las escenas más provocadoras habían sido fruto de la improvisación, lo cual parece buena excusa, pero inverosímil. Bien es verdad que el crucifijo-navaja fue un hallazgo casual y que la escena final fue una aportación de la propia censura. El

eran conocidas las maneras grandilocuentes y algo anárquicas de Dominguín, campechano y cariñoso, un gran seductor.

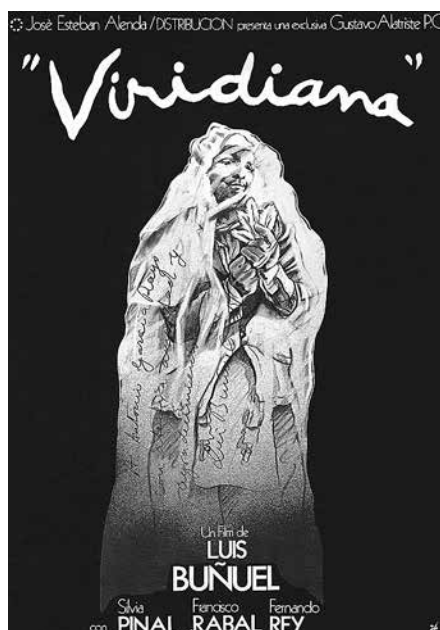
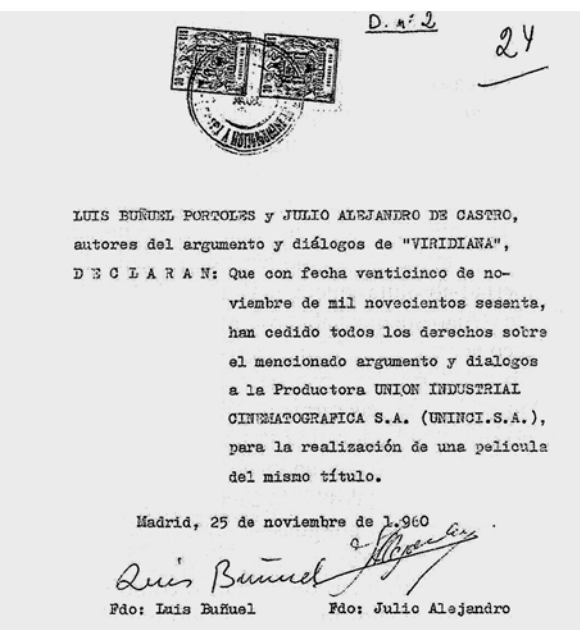
Además de integrar la contratación taurina junto a la cinematográfica, o de servir de imprenta para la revista *Mundo Obrero*, aquella oficina era la prolongación de su casa, donde coincidían intelectuales díscolos con gentes del mundo del toro, entonces no considerados incompatibles. Lo cierto es que, asumiendo su deseo de dedicarse de lleno al cine, algo que nunca llegó a suceder, a Dominguín se le encomendó templar los vaivenes de la empresa. Y es que había una especie de cláusula moral, quizá atribuible a su carácter o a las buenas relaciones que, pese a su filiación comunista, mantenía con los prebostes del Régimen —y allí donde Dominguín no alcanzaba, llegaba su hermano Luis Miguel, mucho más afín a la ideología del momento.

Era, de alguna manera, un blindaje ante la censura o la vigilancia que, según consta, la Dirección de Cine había instado a hacer sobre Juan Antonio Bardem¹². Aun así, UNINCI mantenía la oficina de producción de la calle Marqués de Urquijo y la de distribución en calle Arenal. Entre las nuevas incorporaciones se miró más allá de Madrid: a la incipiente Escuela de Barcelona y al País Vasco, de donde surgió una sección específica de documental con Antón Eceiza y Elías Querejeta¹³ y además de desarrollarse otro con Román Gubern sobre la descolonización de África, para el que se esperaba capital británico. Se consideró asimismo un proyecto de Miguel Picazo, *Jimena*, que ofrecía una versión del Cid alternativa al largometraje que rodaba Anthony Mann en los estudios Bronston de Madrid; y se completó una coproducción con Argentina con dirección del siempre interesante Leopoldo Torre-Nilsson (*La mano en la trampa*, 1961). Pero la siguiente producción no sólo iba a absorber toda la actividad y capacidad financiera de UNINCI, sino que acabaría paralizando todo.

APOTEOSIS Y FIN DE LA AVENTURA

El episodio de *Viridiana* (1961) es en líneas generales bastante conocido; sus detalles darían para un serial televisivo, desde su rodaje hasta la recuperación de la nacionalidad y negativos. En el marco de este artículo interesa incidir en el papel clave que Domingo Dominguín jugó tanto para que se materializara el proyecto de permitir rodar en España a un exiliado antifranquista y anticlerical como Luis Buñuel, con un argumento levemente basado en un texto de Galdós (*Halma*) y suficientes bombas de relojería para provocar que todo estallara antes o después; como en que se salvara el negativo tras la hecatombe franquista que quiso acabar con ella.

Quién sabe lo que hubiera sucedido de no haberse publicado, sólo horas después de ganar en Cannes¹⁴, el incendiario artículo de *L'Osservatore Romano*, señalando desde el Vaticano los pecados de *Viridiana*. Habían toreado a la censura entregando sinopsis y guiones que suavizaban las escenas más procaces de Buñuel¹⁵, y por terminar la copia escasos días antes del festival, consiguieron que nadie la viera en España. El gol que le colaron al Régimen se remató cuando, no estando Buñuel en Cannes, fuera el Director General de Cinematografía quien recogiera la Palma de Oro, mostrando su orgullo por el triunfo español, y ajeno a lo que iba a pasar.



Previendo esta venganza Dominguín había diseñado un supuesto acuerdo de coproducción con un socio mexicano en Barcelona, un tal Joaquín Martín Domingo, que probablemente procedía del mundo taurino. *Viridiana* ya contaba con un coproductor mejicano, Gustavo Alatriste, que aportaba financiación y a la protagonista, Silvia Pinal, su esposa. Junto a ella, encabezaban el reparto dos habituales de la casa: Fernando Rey y Paco Rabal¹⁶. También figuraba como coproductor Pere Portabella aunque sólo aportaba deudas que, a cambio de ser cubiertas por UNINCI, le dejarían la explotación de *Los golfos*, película con la que Carlos Saura había impresionado el año anterior en el Festival de Cannes. *Viridiana* también provocó que a partir de entonces Buñuel hiciera figurar a Saura en los contratos de sus películas como sustituto para terminarlas en caso de que a él le sucediera algo durante el rodaje.

El martillo franquista se cebó con UNINCI hasta quitarle la nacionalidad a la película y hacer inviable la empresa en una maraña administrativa y judicial, un disparate cuya legalidad sólo sería restituida al retornar la democracia a España. De hecho, la «nueva» UNINCI iba a permitir en los años 90 el retorno de Juan Antonio Bardem a la producción¹⁷. Pese a su declive tras *Sonatas*, como director aún daría frutos tan impactantes como *Los inocentes* (Oso de Oro en Berlín, 1963), *Nunca pasa nada* (1963) o *El puente* (1977). El affaire *Viridiana* tampoco impidió que casi una década después Luis Buñuel volviera a rodar en España con otro argumento de Galdós: *Tristana* (1970), aprovechando que el Régimen quería mostrar, una vez más, un talante más abierto.

El legado de UNINCI es inmenso, no sólo por las películas producidas, sino también por la huella que dejó en dos generaciones de cineastas, produjeran o no sus películas. La factura la pagaron quienes habían dado la cara en aquella la aventura en general y en el episodio buñuelesco en particular, sus verdaderos gestores: Muñoz Suay, que abandonó UNINCI y el PCE en una sola jugada, y Dominguín, Domingo González Lucas, para quien esos réditos solo supusieron un lastre. Sus negocios nunca acabaron de ir bien, desde luego no en el cine —que abandonó sin dejar su nombre en los créditos de película alguna— pero tampoco en el toro¹⁸.

Se extinguió su vida en 1975, poco antes ya su hermano Luis Miguel había abandonado los ruedos: tras una primera retirada en 1960, aún toreó con

relato de esa reunión con el censor y la sugerencia «blanca» de dejarlos jugando al tute (un trío) componen un episodio surrealista de la Historia del Cine Español. Alguien ha señalado la posibilidad de que el censor hubiera visto *El apartamento* (1960, dir: Billy Wilder), estrenada ese mismo año, y que también termina con una sugerente partida de cartas entre los dos protagonistas, lo que supondría un espejo entre las miradas irónicas de Wilder y Buñuel.

16. Fernando Casado D'Arambillet, conocido como Fernando Rey, era otro de los socios de UNINCI, al igual que Francisco Rabal, que conocía a Luis Buñuel de México, al haberse presentado en su casa con una botella de Valdepeñas y un viejo trabuco. Trabaron amistad hasta el punto de considerarse desde entonces tío y sobrino, y en seguida surgió un protagonista: *Nazarín* (1959), adaptación de Galdós que ganó el Premio del Jurado en Cannes y le abrió el camino para otro protagonista galdosiano, *Ángel Guerra* que finalmente no llegó a hacerse. Desde *Viridiana*, Francisco y Fernando coincidirán y se irán alternando en las siguientes películas de Buñuel, y fue curiosamente por una confusión entre ambos nombres que Fernando Rey accedió al reparto de *French Connection* (Tras el imperio de la droga, 1971, dir: William Friedkin) lo que le abrió las puertas del cine internacional.

17. *El joven Picasso* (1993), miniserie de 4 episodios producida para la FORTA, red de televisiones públicas autonómicas, protagonizada por el malagueño Toni Zenet.

18. Todavía dejó su huella en Vista Alegre con las famosas Novilladas de la Oportunidad en las que descubrió, entre otros, a Sebastián Palomo Linares y fue Dominguín quien invitó en 1959 a Ernesto «Che» Guevara a conocer la plaza, fotografiándose en el albero, antes de que le llevaran a visitar otro hito español de entonces: El Corte Inglés.

DOMINGO «DOMINGUÍN» SE HA SUICIDADO



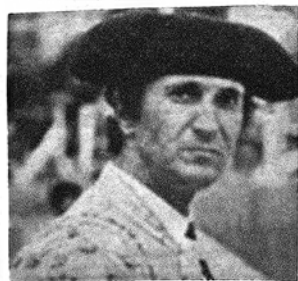
El ex matador de toros español, Domingo González Lucas «Dominguín», se ha suicidado en Guayaquil, Ecuador. Según parece, la causa se debe al fracaso económico que había tenido al organizar la primera feria taurina en Guayaquil, Ecuador.

Domingo «Dominguín» nació el 10 de junio de 1920, debutó a los diecinueve años y tomó la alternativa en Barcelona en 1942. Durante su vida, a más de matador, fue empresario taurino y apoderado de diversos diestros, entre los que se encuentran Antonio Ordóñez, Palomo Linares y el recientemente desaparecido Antonio Bienvenida.

Al adquirir en propiedad su hermano menor, Luis Miguel, la plaza de toros Monumental de Guayaquil, le encomendó su administración a Domingo, quien había dirigido durante muchos años la plaza de «Vista Alegre» de Madrid. Desde hacía cuatro años residía en Ecuador.

El ex torero español hizo empresa, a título personal, para organizar la primera feria taurina de Guayaquil, con la actuación de los toreros españoles Santiago López y Curro Vázquez, este último hijo político suyo.

Domingo estaba casado en segundas nupcias con la colombiana Aura Lucía González y tenía un hijo mayor, Domingo. En su testamento el mayor de los «Dominguín» pide ser enterrado en Cayambe, localidad ecuatoriana en donde había adquirido una pequeña finca para formar una ganadería de lidia.



Luis Miguel «Dominguín», todavía torero, ha perdido a su hermano.

Noticia del suicidio de Domingo Dominguín en la revista *Pronto* de octubre de 1975.

éxito tres temporadas entre 1971-73, dejando muy alto el listón taurino y cerrándose con él la saga Dominguín, que sólo tendría continuidad a través de los nietos de su hermana Carmina con Antonio Ordóñez, Francisco y Cayetano Rivera Paquirri.

El final de Domingo en un hotel de Quito deja, además de la amargura, cierta intriga: su hijo Domingo ha apuntado que se trató de un asesinato, un ajuste de cuentas por la relación que mantenía con la esposa del gobernador del Valle del Cauca, algo coherente con el entorno pero que quebraría la imagen del suicidio del héroe, escopeta en mano. Un final muy coincidente con el de Hemingway, el gran valedor literario de su hermano, empeñado en mitificar a Luis Miguel¹⁹ con su *Verano sangriento*. La diferencia no es sólo que Domingo no eligiera Macondo para despedirse, su finca de Guayaquil, sino que él sí acertó en su corazón, a diferencia del norteamericano. En ausencia de biógrafos o ensalzadores, Domingo dejó su propia huella en el celuloide y en los papeles que también hubo de salvar de la sangre y el fuego.

●

Sangre y luces

Sang et lumières

Francia-España, 1954, 92 min.

Arcadia Films (España) Cité Films y Cocinor (Francia).

Dirección: Georges Rouquier y

Ricardo Muñoz Suay en la versión española.

Guión: Maurice Barry con colaboración de Ricardo Muñoz

Suay y Luis García Berlanga, diálogos de Maurice Barry y Michel Audiard. Basado en la novela homónima de Joseph Peyré.

Música: Raymond Legrand.

Fotografía: Maurice Barry.

Montaje: Christian Gaudin.

Sonido: William Robert Sivel.

Productores: Jacques Bar, Ignace Morgenstern y Joaquín Reig.

Intérpretes: Daniel Gélin (Ricardo García), Zsa Zsa Gabor (Marilena), Henri Vilbert (Noguera), Jacques Dufilho (Chispa), Félix Fernández (El Chato), Rafael Arcos (Paco), José Guardiola (Manuel), Julia Caba Alba (la tía de Pili).

A las cinco de la tarde

España, 1960, 103 min.

UNINCI con distribución de Metro Goldwyn Mayer MGM.

Dirección: Juan Antonio Bardem.

Guión y diálogos: Juan Antonio Bardem y Alfonso Sastre a partir de la historia de Juan Antonio Bardem y la obra *La cornada* de Alfonso Sastre.

Música: Cristóbal Halffter.

Fotografía: Alfredo Fraile.

Dirección artística: Francisco Yanet. Montaje: Margarita de Ochoa.

Productor: Guillermo F. Zúñiga.

Intérpretes: Francisco Rabal (Juan Reyes), Enrique Diosdado (Manuel Marcos), Nuria Espert (Gabriela), Germán Cobos (José Álvarez), Julia Gutiérrez Caba (María), Manuel Zarzo (Paco), Vicente Ros (Rafael Pastor).

19. La estela del Luis Miguel mitológico o, al menos, mediático, parece haber perdurado en sus tres hijos y sobre todo en el mayor, Miguel Bosé, cuya carrera podría verse como zeitgeist o reflejo de la época en movimiento. Su viaje desde ídolo juvenil de los años 80, cantante pop de letras facilonas y medidas ambigüedades sexuales hasta desvelar una voz contra las vacunas Covid19 y escasamente sometida al movimiento LGTB, hace especialmente interesantes sus apariciones en la gran pantalla, algunas de ellas curiosas por oscilar entre las representaciones del padre-matador y la madre-poderosa. En este sentido cabe reseñar, además de sus personajes al servicio de Patrice Chereau o Darío Argento, los papeles de Maniquí en *En penumbra* (1987, dir: José Luis Lozano), el de seminarista en *Libertarias* (1996, dir: Vicente Aranda), y el de juez-transformista de *Tacones Lejanos* (1991, dir: Pedro Almodóvar).

CARLOS CLEMENTSON / Poeta

Hemingway y el ruedo ibérico

Una pasión española.

Hemingway es el Stendhal de nuestro tiempo.

Cesare Pavese.

Hemingway tenía la concepción heroica de la vida.

Todo lo que fuera ofensivo, arriesgado y violento le fascinaba...

Josep Pla

Yo no nací en España, pero eso al fin y al cabo no fue culpa mía.

E. H.



En algún remoto lugar de nuestra juventud todos quisimos ser alguna vez Ernest Hemingway. Por aquellos años finales de la década del 50, aquel poderoso personaje, escritor severo y generoso luchador en tantos frentes, tan deslumbrante para un mozo; amante pródigo y vitalista bebedor, apasionado de la caza y la pesca de altura; aquel hombre de letras que casi no lo parecía, con su europeísmo de la mejor ley, decantado entre París e Italia, pero que, al mismo tiempo, sabía valorar la pureza de algún río truchero de Navarra o la azarosa aventura al filo de la muerte ante los cuernos de un miura por la calle Estafeta, o en el centro mismo de un ruedo, aquel gran tipo que lo mismo se nos aparecía en los rutilantes reportajes de la revista *Life*, pescando en el Caribe, como en las más modestas imágenes en sepia del semanario *El Ruedo*, aquella especie casi de «superhombre» literario despertaba nuestro moceril deslumbramiento y parecía ofrecerse como radiante paradigma a tantos de nosotros, ingenuos aprendices de escritor y, a la vez, juveniles adeptos a la Fiesta.

En pocas ocasiones como aquellas veíamos a la literatura tan del brazo con la vida, y al escritor, despojado de ese halo grasiento y un tanto burocrático, de humo acre y café con leche oficinesco, con que se nos presentaban tantos otros autores nativos, con asfixiante vocación de funcionarios del catastro o de opositores a cualquier empleo municipal.

Luego fuimos leyendo en los primeros 60 las apasionantes entregas, en la revista *Triunfo*, de *París era una fiesta*, en las que por primera vez se nos revelaban a aquellos juveniles amantes de la literatura la aguerrida figura de Ezra Pound, la impasibilidad tardovictoriana de T. S. Eliot, o el matriarcado cultural, un tanto machorro, de Gertrude Stein, y tantos otros nombres de la Generación perdida, mientras Hemingway sabía transmitirnos con su prosa enjuta y acerada el perfume diario del París de entreguerras, el color de sus castaños, o el frío de sus largos bulevares en otoño, junto al sabor fresco de sus terrazas tras los vigorizantes chaparrones de mayo.

Y entonces, en aquellos nuestros primeros años, seguimos queriendo parecer-nos, aunque sólo fuera un poco, y sin decírselo a nadie, a Don Ernesto, y poder escribir así un buen cuento en alguna buhardilla de París como él hacía, tras de haber devorado unas castañas asadas y una botella de vino blanco para entrar en calor y pillarle el ritmo a la prosa. Aquella prosa que se nos aparecía tan clara y tonificante, cristalina y precisa como los torrentes trucheros del Pirineo o los guijarros nítidos y bruñidos por las primeras aguas del deshielo, como contaba con fulgor y realismo, con irrefragable sabor a verdad en sus páginas de *Fiesta*, en aquel libro que en realidad no se llamaba *Fiesta*, sino *The sun also rises*, es decir, *El sol también se alza*, o mejor, *Siempre sale el sol*, y que a nosotros tanto nos intrigaba el por qué habían de cambiarle el título los traductores.

Pero todos estos recuerdos de nuestra adolescencia taurófila y marinera en las marrajerías y las aguas de Águilas nos han venido gracias a la relectura de esas páginas intensas y cordiales con que José Luis Castillo-Puche ha vuelto a actualizar la figura de aquel profundo enamorado de España y de sus gentes, de sus conflictos y sus fiestas, y en las que intenta desvelarnos *Algunas claves de su vida y su obra*, tras la emotiva evocación de su *Hemingway, entre la vida y la muerte*, obra clásica en el género.

UNA PASIÓN ESPAÑOLA: EL MISTERIO DE LA FIESTA

En este último libro, y tras su reveladora aproximación al maestro, de 1968, Castillo-Puche se enfrenta al personaje con un real conocimiento del escritor y de su indesmayable pasión española, tan derramada y generosa.

Hemingway se acerca a España y a su pueblo con el mismo casi religioso respeto que sentía por los misterios de su Fiesta, aquella Fiesta que —como nos revela su exégeta— le ofrecía «algo profundamente trágico: la encarnación viva de aquel dilema majestuoso y violento, y a la vez pacificador, que sufría su espíritu atormentado». El rito de la corrida para Hemingway guardaba muy profundas y oscuras significaciones: «el símbolo existencial por excelencia», hecho, a la vez, de belleza y agonía, de una agónica belleza signada por la muerte y presidida por el arte, por un arte vivo, trágico y efímero, y por tanto doblemente sugestivo por esa misma irrecuperable transitoriedad.

Ni sus inolvidables excursiones pesqueras y campestres de la infancia con su padre, ni la convulsionante realidad de las trincheras de su amada Italia durante la Gran Guerra, ni sus ascéticos y radiantes días de París, pudieron ser para él tan fecundantes como su epifanía española, centrada en la trascendencia, el mito y simbolismo de la corrida, de aquella Fiesta —a la vez lúdica

y estética— en la que de tan bella manera se jugaba con la muerte, y que era infinitamente más dramática y trágica que cualquier drama o tragedia que pudiera verse sobre la escena.

Hemingway buscaba para su carrera literaria en agraz un gran tema o acción capaz de proporcionarle ese «sentido de la vida y de la muerte» que pudiera nutrir con su fuerza a una gran novela. Su gozosamente traumático descubrimiento, en 1922, de los Sanfermines y del pueblo, un tanto primitivo, pero tan sano y arrojado, de Pamplona, le ofrecieron un bellissimo emblema de lo que para él podía ser la eternidad, o si no, una cierta plenitud, así como un fulgurante sentimiento de la vida, o del instante, de insuperable intensidad por encontrarse casi al filo mismo de la muerte.

Pero el entrañado e iluminador españolismo de Hemingway no sólo estaba constituido por vivencias de índole taurina, sino que aquellas mismas experiencias trágicas de la plaza le revelaban o explicitaban, a su vez, el mundo casi agónico de Goya o de Quevedo, tan determinantes de su cosmovisión española, matizada igualmente por el anarquizante romanticismo individualista de un Baroja, y hasta por la independiente y profunda autenticidad de un San Juan de la Cruz, un tan vitalísimo meditador sobre la muerte.

En su libro, Castillo-Puche establece un lúcido paralelismo entre el perfil nítido y conciso de la prosa de Ernest Hemingway con la técnica goyesca de los grabados.

En su libro, Castillo-Puche establece un lúcido paralelismo entre el perfil nítido y conciso de la prosa de Ernest Hemingway con la técnica goyesca de los grabados a punta seca, tan cortantes y tan exactos en la simple insinuación de su buril y de su gesto.

En el sarcasmo nihilista y en el incisivo, amargo humor de Goya, en el espectáculo trágico de sus aguafuertes, Hemingway encontró un análogo y casi fraternal sentido de la muerte, el mismo que ya palpitaba, entre burlas y veras, en el angustiado y zozobante Quevedo, aquel inquietante escritor que tan existenciales resonancias podía ocultar bajo un chiste, un garabato expresivo o una pirueta conceptista. Así, el energético y vitalista héroe de nuestro tiempo que parecía ser Hemingway podía también ser, paradójicamente, en cierto modo, un remoto hermano americano de Quevedo en su análogo y atormentado sentimiento de la vida y de la muerte, en su trágico sentimiento de la vida, que en la Fiesta encontró, como si se tratara de una epifanía o una revelación casi religiosa, la más estética y sangrienta plasmación de sus obsesiones.

Atracción obsesiva por la muerte, por la muerte violenta, que puede incluso llegar a teñir de un cierto barroquismo espiritual la nítida y esbelta expresión estilística del escritor americano, para quien la vida, como la Fiesta, se le ofrecía como un espectáculo eminentemente trágico.

Y así, la Fiesta para Don Ernesto iba a tener una significación esencialmente dramática, como la tuvo, a su vez, para Don Francisco de Goya, «Don Paco el de los toros», como se le llamara popularmente en su tiempo.

Incluso nos atrevemos a aventurar que casi intuimos una especie de morbosa lujuria en el Hemingway espectador anhelante del momento de la verdad, de la suerte suprema, ante la muerte del animal. Da, a veces, la impresión de que el escritor —hombre de gatillo fácil— se mete en la propia piel del matador y él mismo da fin a la vida de la fiera, como en sus grandes cacerías africanas o en la pesca en alta mar de grandes trofeos, produciéndole todo ello una especie de descarga casi de índole sexual.

UN INDIVIDUALISTA SOLIDARIO CON LA MUERTE AL HOMBRO

Desde sus primeras impresiones de adolescencia, desde su primer cuento, «Campamento indio», de *En nuestro tiempo*, la vida de Ernest Hemingway va a sentirse angustiosamente determinada por la atracción del abismo, por esa sima estremecedora y fascinante en la que le parecería pudiera llegar a resolverse ese misterio existencial de la vida y la muerte, que ya había comenzado a interpellarle desde el silencioso suicidio del indio, en dicho cuento, ante el dolor de su mujer parturienta; una especie de mortal angustia existencial que, tras sus terribles experiencias en los frentes de Italia, le llevaría a una íntima decantación por una religión como la católica, en la que —intuimos—, él esperaba encontrar ciertas respuestas a su agónica, aunque serena y nada unamuniana, por púdica y poco clamorosa, crisis existencial, desencadenada, aunque ya estuviera larvada dentro de su espíritu desde su pubertad, por su atroz experiencia de la guerra. Por otra parte, en ese catolicismo que él descubriría en Italia, suponemos que él pudiera hallar también un tranquilizador ordenamiento religioso, acrisolado por el tiempo y sus grandes valores estéticos.

Y pocas culturas tan fuertemente impregnadas de esa tensión dialéctica entre la vida y la muerte que la española. Y más en la concreta circunstancia histórica que le tocara vivir en nuestro país.

En esa empecinada voluntad de conquista de una victoria personal contra la muerte —desde una perspectiva y unos modos distintos, pero tan agónica como la del mismo Unamuno, aunque bajo una cierta flema anglosajona— es donde hay que situar la vocación taurina de Hemingway, en una insoslayable y fascinante atracción, impregnada de algo profundamente trágico. Así, arrojando la amenaza mortal de los pitones enhiestos, el torero parecería lograr esa victoria en el instante supremo —con riesgo de su vida— de hundir el estoque a su enemigo, en esa definitiva y terrible «hora de la verdad», en la que el matador podía sentir desfilar la misma muerte ante sus ojos, rozarle los alamares de su pechera o vaciarle astifinamente la femoral de una embestida.

Muy radical y casi metafísica pues, se nos presenta esa visión que Don Ernesto tenía de nuestra Fiesta, de esa Fiesta que se le ofrecía a la vez como agonía y sacrificio, como vivencia de un rito trágico y sagrado, como también lo viera Lorca, y que nada tenía que ver con la meramente externa atracción polícroma de la misma como espectáculo turístico o pintoresca seña de identidad de un pueblo. De este modo, y como una de las grandes revelaciones y experiencias de su vida, este hombre, desde niño fascinado por la muerte, en la revelación existencial que la trágica belleza de los toros le ofrece, va a experimentar y a descubrir ese «tremendo problema de no poder subsistir más que matando», que a él le asedió a todo lo largo de su vida, y que a su vez se refugia en su pasión por la caza mayor o la pesca de altura.

La fiesta —realidad profundamente simbólica para Hemingway, como la mayoría de los argumentos de sus obras— «constituye una especie de confirmación de que no sólo el hombre individualmente, sino la humanidad toda está enfrentada y emplazada con la muerte igual que el torero ante el toro». Y en esa agónica lucha por la vida, estilizada por la conciencia artística, «el mundo entero es como un ruedo para mí —dijo—. Todo el mundo está en el redondel, y la única manera de sobrevivir es luchando... Lucharé hasta el último día y entonces lucharé contra mí mismo con objeto de aceptar la muerte como algo hermoso, con la misma belleza trágica que vemos, domingo a domingo, en una corrida de toros». Proféticas palabras que habrían de conducirlo a un final tan exactamente igual al de su padre, y al que también llegó otra gran figura de la Fiesta: Juan Belmonte, quien con toda tranquilidad

se quitó de en medio de un disparo, en su finca, cuando sintió sus energías decaídas. Existencias, trágicas y estéticas a un mismo tiempo, que adquieren un poderoso y clarificador simbolismo taurómico, como tan bien detecta Castillo-Puche. Por eso, «su primer encuentro con España, es decir, con la corrida, va a ser para Hemingway la gran revelación y el gran hallazgo, algo así como el principio de una nueva sabiduría. El enfrentamiento entre toro y torero, entre naturaleza e inteligencia, entre instinto y arte, fuerza y valor, iba a ser la cumbre de su dialéctica y su razón estética», en palabras de su hondo exégeta hispánico.

Así, para este escritor con vocación de héroe, el torero, «ese artista que juega con la muerte», es ya el único héroe posible; para quien tan denodadamente había intentado reencontrarse a sí mismo en tantas guerras, «la humanidad arriesgada del torero se convierte no sólo en ídolo sino en símbolo y clave de su arte», y de la vida —añadiríamos nosotros— al menos tal como Hemingway la entendiera.

Josep Pla, que lo trató personalmente y que valoraba su escritura escueta y rápida, sin adornos, manifiesta en el volumen 12 de su *Obra completa*, pág. 332) que el norteamericano «tenía una concepción heroica de la vida. Todo lo que fuera ofensivo, arriesgado y violento le fascinaba, por más excepcional, crudo y directo que fuera el asunto. Era un animal de gran vitalidad y se regodeaba en ello sin cumplidos».

Héroe, en fin, serenamente, o pudorosamente, agónico y quijotesco, y de tan sorprendente cuño hispánico, este don Ernesto, «espíritu atormentado, obsesionado por la idea de la muerte», que habría de arrastrar por tan diversos escenarios bélicos de su tiempo: el frente de Italia, el conflicto greco-turco, la guerra española, la Segunda Guerra Mundial, y tantos ruidos peligrosos y sabanas y verdes colinas de África, llevado por un apasionado impulso romántico de amor al peligro, por un fuerte temperamento individualista, pero generoso y liberal, que le induciría a escribir su gran libro sobre nuestra guerra civil, libro que habría de incomodar igualmente tanto a Franco como a Lister o al *Campesino*; no desdeñable mérito.

(Si bien algún insigne profesor como Edmund Wilson con no muy lúcida clarividencia llegaría a considerar a Hemingway, creo yo, como bastante próximo al estalinismo, otros lo certificaron de fascista, ignorando cómo fue uno de los primeros escritores en dar las primeras voces de alarma ante los malos modos, atropellos y peores formas de Benito Mussolini, cuando la comunidad democrática occidental aún le dedicaba sus más torpes complacencias.)

Frente a tales erróneas interpretaciones sobre su ideología, en realidad nuestro escritor fue ante todo un humanista con vocación de aventura, un humanista de corte romántico, y amante de la libertad —voluntario con apenas veinte años en uno de los frentes más crueles de la Gran Guerra—, y más que nada, partidario de la libertad del pueblo de España, al cual admiraba por su empuje individualista y valeroso, por su racial arrojo, por su tenacidad sencilla y natural, pues como tantos anónimos héroes españoles, era Hemingway un individualista solitario y solidario, arrastrando entre combate y combate, entre cacería y corrida, la obsesionante carga de su propia muerte al hombro, un individualista constitutivamente refractario a la fría disciplina de cualquier partido. Aunque, de todos modos, ningún santo. (Su compañero

Frente a tales erróneas interpretaciones sobre su ideología, en realidad nuestro escritor fue ante todo un humanista con vocación de aventura.

y amigo John Dos Passos rompería con él por la actitud de Hemingway ante la sospechosa desaparición y muerte en la guerra del traductor de Dos Passos al español, José Robles Pazos, a manos de los comunistas, y por quien nuestro autor no se quiso involucrar e incluso llegó a justificar el tan sórdido asesinato como «necesario y correcto para la causa»).

En *Por quién doblan las campanas*, afirma, por ejemplo: «Líster era feroz en eso. Era un verdadero fanático y tenía por la vida humana un desprecio muy español. En muy pocos ejércitos, desde la invasión de Occidente por los tártaros, se había ejecutado tan sumariamente a los hombres por motivos tan insignificantes como bajo su mando.»

Y en otro lugar observa: «Los gallegos o son muy inteligentes o muy torpes y muy brutos. He conocido de las dos clases. Líster es de Galicia, de la misma ciudad que Franco». Y prosigue Castillo-Puche: «Y tampoco es esta la única vez en que se compara a Líster con Franco, cada uno en su campo. A menudo le podíamos oír decir que había conocido a dos grandes asesinos, y los dos gallegos, Franco y Líster. Nada nos tiene que extrañar la reacción de Líster cuando leyó *Por quién doblan las campanas*, que, por otra parte, no puede ser entendida en toda su complejidad si no se lee como una gran novela simbólica, y no como una mera novela sobre la guerra española».

Como concluye Castillo-Puche, «ni siquiera Malraux, Bernanos, Koestler, u Orwell, tuvieron una visión tan profunda, humana, generosa, objetivamente sincera, y fantásticamente iluminada de ese símbolo que es el puente donde el guerrillero desesperado y sus compañeros se portan como verdaderos héroes, mientras los ejércitos, uno y otro, no son más que máquinas de aniquilar vidas y sueños».

Entre estos dos polos de crueldad, o de frialdad, que viene a ser casi lo mismo, brilla, como un sol cálido y amenazado, la soledad traicionada de ese admirable pueblo español que Ernest Hemingway tanto amaba, no con meras o bellas palabras, sino con hechos y generosidades que su amigo y biógrafo español se complace muy justamente en reflejar.

UN TEMPERAMENTO ROMÁNTICO

Así pues, a la luz de lo hasta aquí enunciado, y conociendo la peripecia vital de nuestro autor, creo que muchos estaremos de acuerdo en considerar a Ernest Hemingway como un espíritu, una personalidad, o un personaje constitutivamente romántico.

Esos rasgos de individualismo, de arrojo personal, así como su abisal y morbosa fascinación casi sensual por la muerte (creo que a veces incluso podría hablarse de una descarga de placer físico al contemplar la muerte del toro o al dar él mismo la muerte a las grandes fieras de sus cacerías), su gusto por el riesgo, por la aventura y el peligro, e incluso su reivindicación armada de unos determinados ideales cívicos, aunado a la voluntad de autosacrificio y de autodestrucción, con una cierta propensión al suicidio, que caracterizan a determinadas y fulgurantes personalidades literarias de la primera mitad del siglo XIX, junto a una tendencia innata a la movilidad y al viaje, a la expatriación y al desarraigo, especialmente a través de países un tanto marginales y exóticos para el convencional criterio europeo de la época, o a través de culturas un tanto insólitas y pintorescas, todos esos rasgos de complejidad psicológica contribuyen a intensificar esos perfiles vagamente románticos con que se nos ofrece la personalidad hemingwayana.

Para delimitar aún más ese perfil romántico del personaje cabría no olvidar tampoco esa su seducción por el *más allá* y el vértigo o la atracción por el abismo, junto a una cierta desesperación existencial, o *taedium vitae*, tan característico de tantos espíritus románticos, que les impulsa a la vorágine

En Hemingway la aparente fortaleza de su apabullante personalidad enmascaraba muchas espirituales y afectivas fisuras, recatadas zonas de timidez y aprensiones.

continúa de la acción con el fin de intentar llenar esa sensación de soledad o desamparo interior, de menesterosidad afectiva o vacío existencial que silenciosamente les roe por dentro. (Y en Hemingway la aparente fortaleza de su apabullante personalidad enmascaraba muchas espirituales y afectivas fisuras, recatadas zonas de timidez y aprensiones, cuando no de zozobranes e íntimos temores, que le llevaban a la necesidad de entregarse al sueño con la luz encendida de su habitación, como nos manifestó Castillo-Puche, durante sus estancias en el Hotel Suecia, de Madrid, durante la guerra).

Por lo tanto, es plenamente lógico y coherente que un romántico, un temperamento romántico, aunque fuese un romántico tardío como nuestro autor, se interesara e incluso se apasionase por un país tan proverbialmente «romántico» como España, un país de características sociales aún «pintorescas» y diferenciadas para un anglosajón de los años veinte y treinta, meta de tantos viajeros literarios en el siglo XIX, desde Byron hasta Chateaubriand, Dumas o Merimée.

Y un romántico tan individualista como Hemingway no podía escapar a esta poderosa sugestión, que él identifica o emblematiza en su fiesta de los toros, símbolo estético, plástico, vital, e incluso moral, del genio de España, y sobre todo de su particular visión de la muerte, imposible de encontrar en otras latitudes espirituales europeas más convencionales.

Y en este sentido no es de extrañar que siendo el toreo, como se ha dicho, «una pasión romántica» para tantos foráneos por lo insólito, lo singular y dramático de sus ritos, por lo genuinamente autóctono de su naturaleza emotiva y estética, este atrajera, de modo casi fatal por lo necesario, y desde un primer momento, la atención y el interés del viajero norteamericano.

Más aún, y como ha observado el poeta bilbaíno Javier de Bengoechea, «toreo y romanticismo se corresponden. El toreo mismo como arte reglado, como espectáculo construido tal cual hoy lo conocemos nace en los finales prerrománticos del siglo XVIII, y en los años ya románticos del XIX».

«Solamente con el toreo a pie, el riesgo del hombre se produce en su verdadera y angustiosa dimensión. Y solamente el romanticismo, con su gusto por lo inusitado, por lo estremecedor, por la muerte como misterio supremo de la vida, como viva y real expresión trágica» —(Creo que fue Dumas el que observó a su acompañante tras contemplar una corrida en Granada: *Y ahora escriba usted un drama o una tragedia después de haber presenciado todo esto en vivo y en directo*)—, solamente la ética romántica, «valorará y alentará la insensata proeza del hombre que arriesga su vida» —(que vive y actúa peligrosamente)—, «en beneficio de un arte —el del toreo— ajeno a toda definición racional».

«La fiesta se convierte, pues, en tema cultural, y en tema pictórico y literario, por lo tanto, cuando el romanticismo, con su consubstancial sensibilidad para todo lo morbos, descubre el morbo del toreo¹».

« Próspero Merimée visita por primera vez España en 1830, prolonga su estancia hasta bien entrado el otoño, y escribe una serie de cartas en las cuales narra sus impresiones. Se reconoce ganado totalmente por las corridas de

1. «Una pasión romántica», en *Toros y toreros en la pintura española*. Libro-catálogo de la Exposición organizada por el Banco de Bilbao. Sevilla, 1984, p. 228.

El torero, pues, vence a la muerte, y al estoquear limpiamente a la fiera, vence a la idea de la muerte que, como hombre, le atemoriza.

toros, pese a la brutalidad del espectáculo, y asegura que lo mismo le sucede a la mayoría de los viajeros que visitan España».

Y como advierte Bengoechea, «Merimée en sus cartas analiza el toreo con lucidez y demuestra conocer la técnica de ese arte tan bien, al menos, como podía conocerla Hemingway, el último viajero romántico en una plaza de toros española».

Y prosigue: «El toreo es morboso porque hace, de la muerte potencial de un hombre, un espectáculo. Nadie quiere que el torero muera, pero todo aficionado exige que el hombre pueda ser herido o muerto por el toro. Sin la evidencia de esa posibilidad, no hay corrida que valga la pena. Se quiere lo bueno —que el torero sobreviva— para lo cual se exige lo malo: que el torero pueda morir. (...) Nace el toreo, pues, como un fruto más del *pathos* romántico, y se constituye en un juego romántico y morboso en el cual el goce se produce a través de estímulos claramente sádicos o masoquistas. Es, en definitiva, una pasión humana, demasiado humana, y por ello mismo, contagiosa y excitante como muy bien supieron verlo aquellos visitantes extranjeros de la España romántica y taurina²». O como luego harían Henry de Montherlant, Ernest Hemingway, o Jean Cau, entre otros.

El torero se enfrenta y juega trágicamente con la muerte, a la vez que con «tan solo un trozo de franela encarnada, enrollado en un palo y ante un animal salvaje» crea una estremecedora atmósfera «de emoción, de intensidad y pura y clásica belleza», como descubre penetrantemente Hemingway en *Muerte en la tarde*³.

Se enfrenta estéticamente con la muerte, la desafía con arrogancia, con valor —y el valor viril era virtud cardinal en la moral de don Ernesto—, con eurytmia y belleza, y venciendo al miedo, logra acabar con la vida de su bravo oponente ante los ojos del público, como una especie de pequeño dios transitorio, al realizar una gesta sobrehumana con relación al grueso de los mortales durante los minutos que dura la lidia y el sacrificio del astado.

El torero, pues, vence a la muerte, y al estoquear limpiamente a la fiera, vence a la idea de la muerte que, como hombre, le atemoriza, y lo hace con la inteligencia, la gracia, la destreza y el autodomínio de su miedo a la muerte. Aprendiendo a morir, y aprendiendo a morir dignamente.

RELIGIOSIDAD Y LITURGIA DE LA FIESTA

Adivinamos, pues, un oscuro trasfondo religioso y ritual en todo esto, que nos retrotrae inconscientemente a los cultos y sacrificios de Mitra, como ya intuyera Montherlant en su novela *Los bestiaros*, publicada en París en 1926, y que ofrece un notable paralelismo con la visión romántica y sacral, con la pasión española de Hemingway por la fiesta y por el pueblo español.

En Montherlant encontramos el mismo talante vital que en Hemingway, el mismo gusto por las sensaciones violentas, por la voluptuosidad de la acción y de la muerte, una fuerte idea de la virilidad (hoy día bastante pasada de moda) y de afán por vivir peligrosamente (recordemos el mismo título de *Un verano en peligro* o *El verano peligroso*), la reivindicación del valor y del arrojo como justificación vital del hombre, la tenacidad individual ante la adversi-

2. Op. cit., p. 29.

3. Ed. Planeta. Barcelona 1994, p. 187.

dad de la suerte, el mismo temor a los efectos corrosivos del sentimentalismo, el culto al coraje y al instinto, y la misma inclinación personal hacia el *pathos* trágico.

Pero también advertimos en ambos escritores la misma concepción o interpretación de la corrida como un ritual pagano y sagrado, que es idea que preside desde su mismo prólogo la novela de Montherlant, y que igualmente ya observara bajo forma poética el mismo don Miguel de Unamuno:

Cavernario bisonteo,
tenebroso rito mágico,
introito del culto trágico
que culmina en el toreo.

¡Ay cueva la de Altamira,
libre de sol, santo coso
del instinto religioso
que a un cielo de carne aspira!

España de antes de Adán
y de Eva en su paraíso,
cuando a los hombres Dios quiso
dar hambre por todo pan.

O como igualmente ha sabido verlo el poeta cordobés José de Miguel en su soneto «Tótem ibero», que yo mismo recogiera en la antología *Suerte de varas*, en homenaje a Gerardo Diego —poeta singularmente atraído por las connotaciones culturales de la fiesta— con motivo del centenario de su nacimiento:

...y los toros de Guisando
casi muerte y casi piedra...
F. García Lorca

Las cinco de la tarde. Se deshoja
en el albero cálido de estío
esa flor de pasión y escalofrío
que forjan toro y hombre y sangre roja.

Clava el clarín su grito de congoja
en el timbal del aire: desafío
de aquel tótem ibero, bravo brío,
que un capote de gracia templó. Hoja

al viento de la gloria o de la muerte
es el torero ministrando el rito
ancestral de la víctima en el ara

de arena y ofertorio. Viejo mito
de Gerión y Guisando, que ligara
arte y valor en una misma suerte.

Desde los dioses-toros alados del Asia Menor, desde las fiestas culturales que vemos representadas en los vasos de Creta, o Mitra y su sacrificio, o *taurobolio*, el toro se encuentra desde antiguo en las religiones mediterrá-

El arte, el valor, la inteligencia, la gracia, la emoción y belleza que se encierran en una gran faena, adquieren en la visión de Hemingway una altísima temperatura casi mística.

neas y preside las fiestas del pueblo, desplegando la teoría de una religión centrada en la idea de la muerte que tanto seducía a nuestro héroe, esa muerte que, como un sumo sacerdote «imparte» sacrificialmente el matador ante el público devoto, que comulga y participa a la vez de la sacralidad del oficiante.

Y de nuevo es Castillo-Puche quien glosa al respecto unas líneas fundamentales del maestro: «El torero se arroga uno de los atributos de la divinidad, que es la de dar la muerte...» (...) «El torero da entonces la sensación de inmortalidad, y, cuando uno le mira, este sentimiento se hace propio. Y cuando ambos, él y vosotros, tenéis este mismo sentimiento, él lo expresa con la espada...⁴».

Sacralidad de un rito que se manifiesta expresa y casi sacrílegamente en las páginas finales de *Muerte en la tarde*: «Agüero mataba como un carnicero; 'Zurito' como un sacerdote dando la bendición». De este modo, el arte, el valor, la inteligencia, la gracia, la emoción y belleza que se encierran en una gran faena, adquieren en la visión de Hemingway una altísima temperatura casi mística, bajo la cual tanto el oficiante como el espectador comulgante pueden acceder a una especial suerte de enajenación emotiva y estética ante «esa *faena* que hace salir al espada de sí mismo, que le hace sentirse inmortal mientras la está ejecutando. Esa faena que le hace caer en un éxtasis, aunque momentáneo, tan profundo como un éxtasis religioso, un éxtasis que arrastra al mismo tiempo al gentío que hay en la plaza y que va creciendo en emoción, y se lleva consigo el torero, y es como si el diestro, por medio del toro, pudiera obrar sobre la masa, y recibir a la vez la réplica que esta le envía. Es un éxtasis creciente, ordenado, ritual, apasionado, y un creciente desdén hacia la muerte, un éxtasis que os deja al terminar con la muerte del toro que lo ha hecho posible, tan vacíos, transformados y tristes como cualquiera otra grande emoción⁵».

Y algo más adelante nos reitera:

Ahora bien, la esencia, la seducción emotiva de la corrida estriba en el sentimiento de inmortalidad que el torero experimenta en medio de una gran faena y que comunica a los espectadores. El torero lleva a cabo ante nuestros ojos una obra de arte, juega con la muerte, se acerca cada vez más a ella, más cerca, más cerca todavía, a una muerte cuya presencia se sabe que está en los cuernos, porque se han visto los cuerpos de los caballos cubiertos de mantas en la arena para probarlo. El torero os comunica su sentimiento de inmortalidad y, cuando le miráis, ese sentimiento tiene que ser vuestro; y cuando ese sentimiento es algo común a todos, lo corrobora con su espada⁵.

Y al hilo de estas reflexiones hemingwayanas, no estarían de más unos párrafos de Henri de Montherlant al respecto. En ellos se apunta del joven aficionado francés Alban, protagonista de su novela *Los bestiaros*, lo siguiente, que nos revela el mismo énfasis religioso ante la fiesta que en el americano; el mismo sentido de plenitud vital al borde mismo de la muerte con ciertos ribetes de sadismo, y hasta de erotismo sádico:

4. *Hemingway entre la vida y la muerte*. Destino, Barcelona, 1968, p. 103.

Cabría parangonar tal experiencia con ese mismo sentimiento de sobrehumano y casi divino dispensador de la muerte que podría experimentar —creemos— Hemingway con el rifle en la mano al abatir de un certero disparo una importante pieza de caza mayor. De ese modo, por la muerte del animal el hombre accede, por un instante, subjetivamente, a la categoría de dios, que es quien tiene la prerrogativa o la facultad de ser dueño y señor de la vida y la muerte, la facultad de matar. Tan sólo que en la caza, como en la pesca de altura, falta el elemento estético en sí, así como la presencia coral y participación de un auditorio que comulgue con el sacrificio que tiene lugar en el ara circular y sagrada del ruedo.

5. *Muerte en la tarde*, p. 186.

Porque, en efecto, quería demasiado a los toros para poder pasarse mucho tiempo sin matarlos. Sólo la posesión liberta. Y aquí la posesión era el acto de matar, variante del otro sacrificio. Además, tan pronto como deseamos, queremos torturar. Los pueblos primitivos adoraban la fiera que cazaban. Al buey Apis, la más perfecta forma de la divinidad bajo forma animal, los sacerdotes, al cabo de cierto tiempo, lo ahogaban en una fuente consagrada al Sol. Alban se acordaba de su malestar físico, en la tierra de Oc, ante aquellos toros, a los que tenía que clavar a guisa de espada «el simulacro», un papelito que se clava en lo alto y deja prendido un puñado de cintas. Lo que le atormentaba entonces era verse privado de la descarga nerviosa que procura la hoja de acero al hundirse, esa ansiedad de lo no consumado que agota a los aficionados que se rozan con las muchachitas. ¡Qué nerviosidad al salir de aquellas semi-corridas, qué dañina exasperación y qué falta de reposo!

Profunda era la necesidad de la muerte bienhechora, de la muerte que en verdad crea. El culto de Mitra parecía eternamente vivo. Adolescente, vestido de ligeros paños, tocado con el gorro de Ganimedes, Mitra luchaba primero con el Sol; pero en lo hondo de la lucha se iba modelando una especie de amor, y Mitra fraguaba con el Sol una amistad maravillosa, fortificada por una alianza solemne. Era llamado «el amigo».

Pero lo que más le atraía en los cultos de Mitra y Cibeles y en su taurobolio eran las dos generaciones místicas: la generación del amor por la lucha y luego la generación de la vida rica por el acto exterminador, que era también regeneración personal en el sentido en que el Apocalipsis ha dicho: «Lavado en la sangre del Cordero», y San Juan: «La sangre de Cristo nos purifica⁶».

(Y en los cultos mitraicos el oficiante igualmente se purificaba materialmente con la sangre del toro que le regaba por completo —nos permitimos añadir).

Y advirtamos que este importante libro de Montherlant está expresa y cordialmente dedicado con agradecimiento, desde su mismo prólogo, ni más ni menos que a Gaston Doumergue, presidente de la República Francesa, por haber hecho legalmente posibles las corridas con muerte de los toros en el Sur del país, y cuyo nombre, en amplios caracteres, sirve de pórtico a esta novela de apasionado taurinismo, en la que el sentido ritual y sagrado de la fiesta irradia ya desde sus primeras líneas⁷.

Tan decisiva importancia tenía el hecho de la muerte en la fiesta, capital y esencial en la misma, como con gran intuición supieron descubrir estos dos egregios extranjeros enamorados de las cosas de España, y que igualmente nuestro Federico García Lorca también reivindicaría como un rito sagrado, como veremos en su artículo a él dedicado en este mismo libro.

Resumiendo: los toros, o la brillante liturgia de la fiesta, le ofrecían a Hemingway una especie de orden sacral, aunque pagano, la seguridad ordenada, trágica y hermosa, de un rito extraordinariamente vital y mortal, orgánicamente establecido, y que discurría luminosamente bajo el sol con el prestigio de una antigua y casi mítica ceremonia.

El éxtasis de la corrida, ese salir fuera de sí que suscitaba durante sus más intensos momentos en el espectador, brindábale la efímera, pero por unos

6. Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. 71-73.

7. A Gaston Doumergue, Presidente de la República Francesa
Señor Presidente:

A usted debemos las corridas de toros, con muerte, en el Mediodía de Francia. Aunque ya habían entrado, hacía medio siglo en las tradiciones del pueblo meridional —en lo profundo le pertenecían desde sus orígenes—, se nombró en el año 1900 una comisión parlamentaria para que dictaminase sobre ellas. Usted sólo en contra de la comisión entera, logró hacer que triunfara la fe. Cuánto me complace aquella frase que usted dijo a sus adversarios, y que suena al triste acento de Séneca: «Se comprende que los hombres tengan tan pocos amigos cuando los animales tienen tantos».

Quizá se acuerde usted aún de otra frase: «Las corridas de toros han contribuido y no poco a mantener el vigor de la nación española». Pero indudablemente, Juan Jacobo Rousseau, que la escribió (en el *Gobierno de Polonia*), será también un bruto inhumano, un sostén de la regresión.

Ha nacido usted, se ha criado usted en la religión del toro. En Nîmes la violenta, esa Roma de las Galias, la catedral, el arco de Augusto, el circo, donde se luchaba con los cornúpetos en tiempos de Suetonio, las piedras tienen esculpidas la bestia mágica. He visto a veinte mil almas, en la plaza, aclamando al Sol, al salir de entre las nubes. Si no con su inteligencia, con sus entrañas, sabían que desde hace treinta siglos adoran al Sol y al toro, que es un signo solar. «En el Mediodía taurino la pasión de los toros tiene raíces aún más hondas que en la misma España», como usted mismo ha dicho, Sr. Presidente».

instantes eterna, sensación de liberación de los restrictivos condicionamientos y agrisadas estrecheces y mezquindades de la vida diaria, una heroica teoría extraordinaria de la vida, servida por ese superior universo de héroes que hermosamente se enfrentaban a la muerte y la vencían, así como también le ofrecían a nuestro escritor una ardiente seguridad, emotiva y estética, a su azacaneada vida descoyuntada y carente de sentido, por la desoladora experiencia de la guerra, un Hemingway que —recordemos— tras sus estremecedoras vivencias en los frentes de Italia, desde los veinte años hasta el fin de sus días, siempre hubo de dormir con la luz de su habitación encendida, tales fueron los sutiles terrores y fantasmas que secretamente le asediaban.

Al pescar, al cazar, y sobre todo al dar muerte al toro en el sacrificio final de su liturgia en la plaza, el protagonista de tal rito venía a ejercitar esa prerrogativa divina de administrar la muerte. Y eso, ciertamente primitivo

e irracional, turbio y oscuro, le fue revelado en España, un país que al joven norteamericano que había experimentado la terrorífica mortandad «tecnificada» de la primera guerra moderna —una carnicería en cantidades industriales por los nuevos armamentos exterminadores— se le ofrecía como un intacto y auténtico paraíso, como un ámbito, natural y social, original y misterioso, aún incontaminado y virginal, hermosamente característico

y diferenciado, ante los efectos uniformadores y degradantes de la moderna civilización industrial, ese superindustrialismo casi mineralizador que ya había comenzado a deteriorar el limpio y hermoso rostro de la naturaleza primigenia de su país, cuyo contacto, por sus frecuentes excursiones por sus lagos nortños con su padre, tanto amaba desde niño y tanto incidirían en su posterior literatura⁸.

Esta España profunda y oculta, tan auténtica, natural y poética, recién descubierta en sus primeros Sanfermines pamplónicos, que había logrado sobrevivir en toda su salvaje pureza a esta época de discurso racional predominante, de maquinismo y tecnificación extrema, le revelaba con su tauromaquia un horizonte vital diferente, en el que el escritor secretamente se reconocía, y en cuya extática experiencia, de carácter estético-religioso, el antiguo soldado convaleciente y dolorido lograba salir fuera de sí, liberarse de sus íntimos terrores y angustias durante unos momentos intensísimos y escapar de su particular y dolorosa conciencia de individuación. La corrida para Hemingway tenía un efecto catártico y tonificante, placentero y reparador, como un largo trago de algún licor fuerte, raro y generoso.

Por otra parte, nuestro escritor —hijo del sistema de vida y de la más o menos puritana religiosidad norteamericanos, una vida y una religión ciertamente nuevas, democráticas y carentes de misterio, de solemnidad y ritualismo— llegará a convertirse en Italia al catolicismo, seducido, entre otros aspectos de la religión romana, por ese entorno ritual, sensual y brillante, tan sugestivamente estético y sólidamente regulado, de su liturgia; una religión acrisolada por el tiempo, dotada del prestigio de lo antiguo y de la misteriosa fascinación de sus cultos.

De tal modo que esta ritualización de la existencia personal o de la vida diaria que él podía encontrar tanto en la organización católica como en el armónico orbe tan bien reglado de la corrida, suponía una bella y confortadora manera para el angustiado Hemingway de no perderse y naufragar en el

Al pescar, al cazar, y sobre todo al dar muerte al toro en el sacrificio final de su liturgia en la plaza, el protagonista de tal rito venía a ejercitar esa prerrogativa divina de administrar la muerte.

8. En Hemingway, desde el primer momento, hay un sentimiento trágico de la vida y un cierto instinto de autodestrucción; sentimiento que luego lo vio estética y turbadoramente

terrible caos de su reciente experiencia bélica, al encontrar un orden antiguo y totalizador, un sentido de la vida que implicaba también lo más íntimo y visceral, un sistema nada austero, frío o racionalista, a diferencia de sus nativos orígenes puritanos familiares.

En dicho orden armónico encuentra un lenitivo o una posible respuesta a las angustiosas secuelas psicopáticas de la contienda, al gélido mercantilismo de la vida norteamericana y a la yerma degradación de sus hermosos horizontes naturales, amenazados por su avasalladora revolución industrial.

Tal proceso espiritual no es exclusivo del Nobel norteamericano; un considerable número de escritores y poetas de origen anglosajón, coetáneos al nuestro, optarán por las mismas soluciones: pensemos en D. H. Lawrence, en Gerald Brenan, Robert Graves o Laurence Durrell, entre otros, constitutivamente refractarios, por sus temperamentos fundamentalmente «poéticos», al chato utilitarismo sin fulgor de una sociedad hiperindustrializada, ultracapitalista y tecnológicamente desarrollada, que todo llega a convertirlo en una «tierra baldía».

Siempre sale el sol, título real de su libro que aquí fue traducido por *Fiesta*, puede aludir a esa nueva situación espiritual de encontrar una puerta de salida, o una vía a la luz y la esperanza, un nuevo sentido a la vida, después de las tenebrosas y desgarradoras experiencias bélicas que habían masacrado y amputado de horizontes a gran parte de la juventud europea que protagonizó el primer conflicto mundial, así como suponer también una suerte de respuesta sagrada y vitalista al nihilismo esterilizador de los miembros de esa «generación perdida» que vegetan y malviven entre las nieblas del alcohol en la bohemia, ya vanguardista, del París de la primera postguerra.

El descubrimiento de la fiesta por parte del joven norteamericano —un temperamento romántico y una forma literaria de austero clasicismo— supone la salida al ruedo de una liberación solar, después del lóbrego y asfixiante encajonamiento de su espíritu, encerrado en la cárcel, o en la tumba interior, de sus angustias, de sus miedos, de sus íntimos terrores y frustraciones.

Es decir: en la fiesta encuentra Hemingway, primero, una respuesta, una cierta suerte de salvación, así como una magna liturgia casi religiosa, un orden bello y apolíneo que, al igual que el diestro domina con su clara maestría a las fuerzas oscuras de la animalidad ciega, logra imponerse al caos de su desequilibrio personal y restaña e ilumina con su fuerte luz solar su zozobran-te noche oscura del alma.

Pero este amor a la fiesta está directamente en función del amor de Hemingway por España, y por ese pueblo español que supiera crear semejante manifestación cultural y antropológica, en la que el escritor americano ve, ni más ni menos, «simbolizados la tragedia del hombre y su destino sobre la tierra⁹». Es decir, la tauromaquia como una magna y dramática metáfora de la existencia, como clave de su metafísica y de la vida tal como se entendían en este viejo país europeo un tanto marginal en aquella época, país que, al mismo tiempo y desde hace muchas décadas, también ha sido visto por la acuidad intelectual de muchos visitantes como centro del individualismo romántico, como patria del liberalismo democrático y cuna también del anarquismo, tal habría de confirmarse bien pronto en nuestra guerra; es decir, como un país trágico y vital al mismo tiempo.

Como observa Castillo-Puche, «si Ernesto amaba a España sobre todas las tierras del mundo, era porque aquí, en España, estaba el anillo mágico de su arte, el signo de la única tragedia que se representa a lo vivo, cara al pú-

representado a lo vivo en el redondo escenario de la tragedia taurina, prestigiado a la vez de elementos sacros y rituales.

Como él mismo declaró en un reportaje: «Desde la infancia me gustó cazar y pescar. Si no hubiera pasado tanto tiempo matando animales hubiera escrito más, tal vez. Pero, por otra parte, si no me hubiera ocupado de matar animales es probable que me hubiera matado».

Desde su juventud, desde el mismo suicidio de su padre, el sentimiento de la nada le perseguiría y caería al final abrumadoramente sobre él, exterminándolo. La caza, la fiesta, la disciplina del trabajo literario, concienzuda y exigente, llegarían a convertirse en valladares de salvación ante lo abrumador de tal sentimiento, en su mejor defensa contra ese sentimiento de la nada universal. (Nihilismo al que el mismo Catolicismo, con su organizada normativa ritual, también pudo ofrecerle un cierto sistema de valores y de seguridades, una especie de sistematización de la vida y de la muerte tanto espiritual como estética).

Hemingway pescaba y cazaba, o comulgaba casi religiosamente con la catártica liturgia de las corridas de toros como un medio de salvación, en la inmediata vecindad de la animalidad primaria y de la naturaleza para poder liberarse de esas oscuras obsesiones. «Paso realmente un horror de tiempo matando animales y pescados para no matarme a mí mismo», dijo una vez a su amiga, la hermosa Ava Gardner —quien llevaría a la pantalla varios de sus personajes— cuando ella le preguntó si había ido alguna vez al psiquiatra. (Cit., por Edmundo Desnoes, en «El último verano», incluido en *Balance de Hemingway*, George Bataille, Harry Levin y otros. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973, pp. 210-211).

9. José Luis Castillo-Puche. Ob., cit., p. 237.

blico¹⁰». Y aquí evoco y vuelvo a traer la frase de Dumas con la que matizara el anterior comentario de Bengoechea: «¡A ver quién es capaz de escribir una tragedia para el teatro, después de haber presenciado todo esto en el ruedo!».

Y «todo esto» no era sino la plasmación trágica y estética, trágicamente vitalista y existencial, de la manera de entender la vida y la muerte por parte de un pueblo, de ese pueblo español con el que nuestro escritor se va a identificar gozosamente desde el primer momento. (De ahí que la visión de Hemingway del mundo de los toros, por su radical y vital hondura casi trascendente, esté tan alejada de la de los habituales críticos y comentaristas al uso, con los que ni siquiera le interesaba tratar, o incluso de la de notorios intelectuales de la fiesta, como Pérez de Ayala o Bergamín, a los que tampoco frecuentó¹¹).

Mas ¿cómo ve Hemingway a nuestro país? Nosotros, españoles, a través de sus gestos y sus textos creemos que podemos valorar con la debida objetividad su actitud de siempre positiva hacia nuestra patria, pero, de todos modos, para precavernos contra ingenuos chauvinismos carpetovetónicos ¿no será mejor delegar en un árbitro, en un juicio crítico extranjero?

Hemingway ve a España y a las cosas de España —un país, como su guerra, que se le aparece como un territorio romántico y casi místico, enfrentándose valientemente a la adversidad (así como ve también a esos sus estoicos héroes populares —héroes un tanto primarios y elementales, como expresión, a su vez, de esa fuerza vital de la realidad española), los ve —digo— con ojos nuevos, sorprendidos, constatando vívidamente realidades y observaciones que para un español nativo, por la proximidad y por el hábito, habrían de pasarle inadvertidas.

Pero será también un extranjero, un alemán como Leo Lamia, en su *Hemingway*, el que de manera más ecuánime pueda analizar y valorar las razones de esa pasión española del escritor norteamericano, al resumirnos:

«España es el gran amor de Hemingway. África significa para él fascinación y aventura. París, un cierto romanticismo juvenil. Italia es Venecia: una fiesta para los sentidos.

Pero España es el pueblo español. Desde el día que pisó este país por vez primera se sintió profundamente compenetrado con él. Atraían de modo muy especial a Hemingway la dignidad de los sencillos trabajadores y campesinos —mezcla de primitivismo infantil, juvenil alegría de vivir y resignación de una raza antigua al dolor—, la peculiar y casi mística actitud del español frente a la muerte, a la que respeta con católico fervor y desprecia e incluso desafía con placer pagano. Todos estos elementos contradictorios del carácter español coinciden con ciertos rasgos del propio modo de ser de Hemingway. Y esta afinidad interior explica asimismo por qué este sintió con más intensidad e inmediatez la tragedia de la guerra civil española que los sufrimientos y víctimas de otros pueblos¹²».

Pero España, ese racial crisol de menesterosidad, de valor y coraje, de estoicismo ante el peligro, que vienen a expresarse plásticamente a través de su fiesta nacional, es también un país y una cultura en los que la idea de la muerte es una realidad palpable y una preocupación fundamentales. Así, la conciencia de la muerte, del misterio de la muerte, e incluso del previsible

10. Op. cit., p. 242.

11. En *Fiesta*, así como en *Muerte en la tarde*, junto a uno de los mejores tratados extranjeros sobre la fiesta nacional y una apasionada y cordial visión de la vida española, podemos encontrar también una sincera e intensa formulación de la personal filosofía de Hemingway sobre la importancia del valor físico como justificación de la vida de un hombre con una estremecedora meditación sobre la muerte, que se constituye en el tema medular de su pensamiento: «El único lugar donde se podía ver la vida y la muerte —entiendo muerte violenta— ahora que las guerras se habían terminado, era en las arenas de las plazas de toros, y yo deseaba mucho ir a España, donde podría observarla. Me probaba en el oficio de escritor empezando por las cosas más simples, y una de las cosas más simples de todas y de las más fundamentales es la muerte violenta». (Cit., por John Brown, en «Una vida legendaria», incluido en *Balance de Hemingway*, George Bataille, Harry Levin y otros. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos aires, 1973, pp. 28-29.)

12. Ediciones Destino. Barcelona, 1963, p. 67.

y ulterior conocimiento que esa muerte pueda depararnos, es inseparable de la idea y de la visión casi sagrada que de la fiesta de los toros tiene Hemingway, de siempre tan constitutivamente inclinado y predispuesto, por su propia naturaleza y por distintas experiencias de su vida, al signo de lo trágico.

«Sólo su obsesión de la muerte —viene a observar Castillo-Puche— nos explica su afición casi mística a lo taurino. La plaza es para él una revelación casi de orden metafísico. En el ruedo buscaba, y lo supo encontrar, algo profundamente trágico, la encarnación de ese dilema inquietante y a la vez liberador, cruel y a la vez majestuoso, violento y a la vez pacificador del acosador drama que vivía su atormentado espíritu: el símbolo existencial revestido de ráfagas de belleza y de arte como pocas veces le es dado contemplar al ser humano, en ese instante de luz sobre la amarillenta arena¹³».

Como nos recuerda Hemingway ya en las páginas preliminares de *Muerte en la tarde*, «fui a España para ver los toros y para tratar de escribir sobre ellos *por mi cuenta*. (El subrayado es nuestro.) Creí que encontraría el espectáculo simple, bárbaro, cruel y que no me gustaría; pero esperaba también encontrar en él una acción definida, capaz de darme ese sentimiento de la vida y de la muerte que yo buscaba con tanto ahínco¹⁴».

Sentimiento que a nosotros no nos parece particularmente lejano, con todas sus diferencias, de ese «sentimiento trágico de la vida» del que ya hablara Unamuno, y que tanto aproxima la visión hemingwayana de la misma a la castiza visión española de la existencia y de la finitud del hombre, y más en concreto a la visión típicamente castellana.

Y un poco más adelante: «Durante la corrida me siento muy bien, tengo el sentimiento de la vida y de la muerte, de lo mortal y de lo inmortal, y una vez terminado el espectáculo, me siento muy triste, pero muy a gusto¹⁵».

La fiesta de los toros se le aparecerá, pues, como una hermosa y terrible «meditatio mortis» (no olvidemos que el americano era lector de Santa Teresa y de San Juan, y también de Quevedo, de

Baroja y Unamuno), en la que interviene, casi inconscientemente, todo el pueblo como inmenso coro griego del sobrecogedor y catártico espectáculo, o mejor, rito trágico.

En *Muerte en la tarde* perfila Hemingway con alerta penetración sociológica española el vario carácter peninsular, las distintas psicologías colectivas de sus diversas comunidades, y la para él sugestiva y casi fraternal idiosincrasia del pueblo de Castilla, en la que el norteamericano, en parte, en una parte muy importante, sorprendentemente se reconoce. Aunque también hemos de advertir que la visión que en los años treinta nos ofrece Hemingway de España no deja de ser una interpretación demasiado típica y racial, que subraya marcadamente ese carácter «diferente» de nuestro país, en la misma tónica de exotismo tradicionalista, más o menos virgen e incontaminado, de un Gerald Brenan, presentada, eso sí, con amor y una buena dosis de observación y

La fiesta de los toros se le aparecerá, pues, como una hermosa y terrible «meditatio mortis» (no olvidemos que el americano era lector de Santa Teresa y de San Juan, y también de Quevedo, de Baroja y Unamuno).

13. Op. cit., p. 14.

14. Op. cit., p. 9.

15. Op. cit., p. 10.

realismo, por más que hoy pueda parecernos tan lejana aquella España como la misma guerra civil en la que desembocó:

Si hay un rasgo común al pueblo español es el orgullo, y si hay otro rasgo, es el buen sentido, y si hay un tercer rasgo, es la falta de sentido práctico. Como tienen orgullo, a los españoles no les importa matar; se sienten dignos de otorgar ese don. Como tienen buen sentido, se interesan por la muerte y no dejan que se les pase la vida evitando el pensar en ella, ni esperando que no exista para descubrirla solamente en el momento de morir. Ese buen sentido que poseen es tan seco y tan árido como las llanuras y las mesetas de Castilla, y disminuye en sequedad y en aridez a medida que se aleja de Castilla. En grado máximo, ese buen sentido se combina con una falta completa de sentido práctico.

Dos condiciones son necesarias para que a un país le gusten las corridas de toros. Una de ellas es que en ese país se críen toros, y la otra es que al pueblo le interese la muerte. Los ingleses y los franceses viven para la vida. Los franceses tienen un culto respetuoso por los muertos, pero son las alegrías de los bienes materiales de cada día, la familia, la seguridad, la posición y el dinero, lo que tiene más importancia para ellos. Los ingleses viven también para este mundo, y la muerte no es para ellos una cosa en que se tenga que pensar, a la que haya que considerar y aludir, haya que buscar o por la que haya que arriesgarse, excepto en el servicio del país, o por deporte, o por una recompensa apropiada. De otro modo, es tema desagradable que hay que evitar; todo lo más un pretexto para moralizar, aunque jamás puede ser objeto de estudio¹⁶.

El norteamericano nos ofrece una visión claramente «castellanista» de España, digna casi de la de un Miguel de Unamuno, o del espíritu casticismo del 98, y dentro de esa «cultura de la muerte» que él cree adivinar en el núcleo central peninsular y que se plasma, a efectos sociológicos, como fiesta y tragedia, en el rito lúdico y a la vez dramático y casi sagrado de los toros:

Hoy día, en España, las corridas de toros han desaparecido de Galicia y de la mayor parte de Cataluña. No se crían toros bravos en país pobre, de donde los hombres emigran o se van al mar, la muerte no es para ellos un misterio que haya que explorar y meditar, sino más bien un peligro cotidiano que hay que evitar; las gentes son allí prácticas, astutas, y su diversión favorita es cantar a coro.

Cuanto más rico es el país, más simple es el campesino, y los catalanes combinan un sencillo espíritu campesino y un lenguaje pueril con un sentido comercial altamente desarrollado. Para ellos, como en Galicia, la vida es una cosa práctica, porque hay demasiado buen sentido de la especie más árida y muy escaso sentido de la muerte.

En Castilla, el campesino no tiene nada de la simplicidad de espíritu, aliada, como siempre, a la astucia del catalán o del gallego. El castellano vive en un país de clima severo, uno de los más severos que pueden encontrarse en cualquier región agrícola, aunque es un país muy sano. Tiene comida, vino, una mujer, unos hijos, o los ha tenido.

16. *Muerte en la tarde*, pp. 238-239.

Pero no tiene comodidades, dispone de poco dinero y los bienes que posee no son fines en sí mismos. No son más que una parte de su vida, y la vida es eso que viene antes de la muerte. Alguien que llevaba sangre inglesa ha escrito: «La vida es real; la vida es seria y la tumba no es un fin». ¿Y dónde le enterraron a él? ¿Y qué fue de eso tan real y de eso tan serio? El pueblo de Castilla tiene un gran sentido común. No podría dar un poeta que escribiese una frase semejante. Los castellanos saben que la muerte es la inevitable realidad, la única cosa de la que un hombre puede estar seguro; la única certidumbre que está más allá de todas las comodidades modernas y que, con ella, no se tiene necesidad de una bañera en cada hogar ni, si se tiene bañera, de una radio. Los castellanos piensan mucho en la muerte, y cuando tienen religión, es una religión que cree que la vida es mucho más corta que la muerte. Con este sentimiento ponen la muerte a un interés inteligente, y cuando pueden, ver administrarla, evitarla, rehusarla y aceptarla una tarde cualquiera por un precio determinado, pagan su dinero y van a la plaza¹⁷.

Y recordemos en cuanto a esta fascinación de Hemingway por la muerte (que cobrará su máxima epifanía en la corrida), y ya desde la misma portada de su libro, el título de ese notable tratado taurico —quizá la mayor aportación a los estudios taurómacos de un autor extranjero—, *Muerte en la tarde*. E incluso advirtamos esa misma presencia de la muerte ya desde su primer descubrimiento de la fiesta en Pamplona, donde un mozo cae sin remisión ante sus propios ojos, con el pecho traspasado por un asta de toro en sus Sanfermines iniciáticos, así como en su relato «La capital del mundo», donde el joven camarero de una pensión madrileña, llamado Paco, muere asimismo desangrado con su femoral atravesada por una silla armada de dos grandes navajas simulando la cornamenta de un toro en un inocente y trágico juego de toreo de salón.

Precisamente, los años veinte y treinta, en los que Hemingway se inicia y asiste a un elevado número de corridas, son años de terrible mortandad en la fiesta. Por citar sólo a notorios matadores —no a peones, a novilleros o «maletillas», que esos serían anónima legión por los pueblos y plazas de España— son los años en los que fallecen

en la arena o por herida de asta de toro, figuras como «Joselito», «Valerito», «Granero», «Litri», Ignacio Sánchez Mejías, «Gitanillo de Triana», cuya mortal cogida en la plaza de Madrid presenció directamente el mismo Hemingway en 1931, así como la de «Alcalá-reño II», entre otras.

Precisamente, lo que parece fallar en su otra obra taurina, voluntarista reportaje, y que lo desvirtúa, *El verano peligroso*, o *Un verano*

en peligro, es que ese peligro mortal brilla por su ausencia. Falta ese oscuro aletazo de tragedia, la inminencia de la realidad de la muerte, su opresiva presencia, inseparable de la noción de tragedia, que para Hemingway siempre supone la corrida, y que en su último libro no logra comunicar al lector.

Afortunadamente para la integridad de los protagonistas de la fiesta, nos encontramos en ese gozne entre los años cincuenta y sesenta en los que, a Dios gracias, la muerte en el ruedo no es una probabilidad casi fatal y hasta

El norteamericano nos ofrece una visión claramente «castellanista» de España, digna casi de la de un Miguel de Unamuno, o del espíritu casticista del 98.

17. Op. cit., pp. 239-240.

«A mí, que no soy torero y al que los suicidas me interesan mucho...», había ya escrito en la página 24 de ‘Muerte en la tarde’.

frecuente. Tendrá que venir luego la década de los ochenta, con las muertes de «Paquirri» y «El Yiyo», y otros gravísimos percances con imposibilidad total de salvación de sus víctimas, para que la fiesta dolorosamente retome ese cariz tremendamente luctuoso y trágico, aunque no tanto como lo tuviera en la década de los veinte, como advierte el mismo Hemingway, y que ha llegado, en el momento en que escribo, a cobrarse incluso la vida de varios banderilleros.

Así, al final de *Fiesta*, y al glosar la pugna planteada entre el joven Romero y Juan Belmonte, nos apunta el autor cómo esta «era una competición, una rivalidad, un duelo en el que Belmonte no estaba dispuesto a entrar porque sabía que sólo podía conducir a una grave cornada o quizá a la muerte».

En cambio, en *El verano peligroso*, a pesar de las delirantes imaginaciones, autosugestiones y aprensiones que morbosamente asediaban al ya presenil Hemingway ante la posibilidad de la muerte de su idolatrado Antonio Ordóñez —posibilidad temida y subconscientemente casi oscuramente deseada, o literariamente imaginada, para terminar de constituir al joven diestro en mito, y a él en el moderno Homero de semejante gesta épica, o en el Sófocles de esa presunta tragedia—, esa inminencia de la muerte, por los avances de la cirugía, quizá también por el tipo de toro de la época (lo que no significa que no pudiera dar también serias cornadas —pensamos en Jaime Ostos en Tarazona—, así como por una cierta benignidad de los hados táuricos, es algo que se ve como «impuesta» literariamente desde fuera, o al menos esa impresión tiene el lector o el mismo aficionado que asistía a las plazas casi con la convicción de la imposibilidad de un desenlace fatal de necesidad, es decir, como algo que no puede brotar desde el centro mismo de la acción dramática.

Por el contrario, un tan trágico acontecimiento como la cogida y muerte de «Paquirri» en Pozoblanco, así como su impresionante valor y estoica serenidad en aquel trance («Doctor, la cornada es grave...»), junto a los posteriores triunfos de su hijo y heredero Rivera Ordóñez, joven diestro en quien convergían las más importantes dinastías de la tauromaquia moderna —si nos permitimos jugar a los futuribles literarios—, todos estos elementos aunados sí que hubieran podido constituirse en esa gran *summa* taurina —trágica por su propia naturaleza— que Hemingway pretendía legar a la posteridad al redactar ese frustrado *Verano sangriento*, ese *Verano en peligro* que tanto nos recuerda al lema «Vivir peligrosamente», que, sin duda alguna, fue la divisa bajo la que desarrolló su azarosa y trepidante existencia Don Ernesto. Y que le llevaría coherentemente a protagonizar decidida y voluntariamente ese último y trágico acto de su vida.

«A mí, que no soy torero y al que los suicidas me interesan mucho...», había ya escrito en la página 24 de *Muerte en la tarde*, y al final de ese libro, al tratar de las sencillas e infinitas cosas, tipos, paisajes y costumbres de España que le apasionan, nos hablará de unos extraños detenidos que tras escapar y refugiarse en Francia, «tuvieron que hacer luego un camino largo y doloroso para venir desde la Rotonda de París, para ser agarrotados en un cuarto de

reclutas, con el consuelo de la religión por orden del Estado; absueltos una vez y detenidos, hasta que el capitán general de Burgos rechazó la sentencia, y en la misma ciudad donde Loyola recibió la herida que le hizo meditar, el más valeroso de todos los que fueron traicionados aquel año se arrojó de cabeza por la ventana contra el empedrado del patio, porque había jurado que no se dejaría matar —su madre intentó hacer que le prometiese que no se quitaría la vida, porque estaba muy inquieta por su alma; pero él se tiró de cabeza, como es debido, con las manos atadas, mientras los otros que iban con él, rezaban».

Así pues, en las páginas finales de ese táurico y taurino *Muerte en la tarde* aflora ya, y muy anticipada y premonitoriamente, un muy hemingwayano protagonismo de la propia muerte, junto a una inconsciente prefiguración de su último designio, materializados a efectos literarios en el suicidio de ese pobre condenado; protagonismo mortal que para concluir esta aproximación al maestro he intentado plasmar en el poema «La muerte propia», impulsado líricamente por la emoción de este retorno evocativo al añorado Hemingway de mi mocedad, que es lo mismo que decir a los umbrales de mi iniciación en la vida.

Tal evocación poética del último acto de la vida de nuestro héroe, que me permito insertar a continuación, creo que puede dar sugestiva cuenta de su compleja personalidad profunda, tan secreta, tan delicada y tan frágil, al tiempo que tan desconocida para quienes sólo veían, bajo la poderosa fachada de tan deslumbrante personaje, un estruendoso y magnificante vividor, un extrovertido hombre de acción, ignorando las interiores fisuras y obsesivas zozobras de su personalidad atormentada.

Concluyamos. «El mundo de Hemingway es el de la muerte violenta», había ya resumido Cesare Pavese —otro suicida— en su diario, en anotación del 24 de marzo de 1947, cuya figura y obra asimila a la de Stendhal, cita con la que hemos abierto estas páginas.

Y de Stendhal tiene el norteamericano la misma juvenil y romántica sed de aventura, la misma que a sus dieciocho años le llevara al francés a trasponer voluntariamente los Alpes con la tropas de Bonaparte o a acompañar al Emperador en su invasión a Rusia, así como su mismo amor por los pueblos meridionales, particularmente dotados de pasión y carácter para estos dos autores (Italia para Henri Beyle; Italia, y sobre todo España para Hemingway); el fervor por la ópera en Stendhal equivaldría a la pasión por la fiesta en nuestro contemporáneo, como espectaculares manifestaciones raciales del espíritu de los respectivos pueblos; en los dos encontramos su misma pasión por la mujer —más afortunada en la existencia del solicitado Nobel que en la más femeninamente «imaginativa» de Stendhal, por más que ambos dotados del mismo hedonismo vital.

Estilísticamente, el «ver en lo que es» y el gusto por «los detalles exactos» del francés se corresponden con el sobrio y tajante realismo, casi tatuado sobre la página, y con el verismo experiencial casi autobiográfico del autor de *Adiós a las armas*, junto a una común y constitutiva aversión por cualquier suerte de retórica y su obsesión por la búsqueda de la mayor objetividad expresiva.

Románticos en el temperamento, aunque clásicos en la austeridad de su forma, la acuidad crítica de Pavese acierta en este iluminador y ajustado paralelismo con el que cerramos estas palabras sobre tan apasionante personaje.

LA MUERTE PROPIA

—Pero el hombre no está hecho para la derrota —dijo—.
Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado.
«El viejo y el mar»

Débil y cobarde es quien muere porque sufre;
necio quien vive para sufrir...
Séneca, «Cartas a Lucilio»

Canta un pájaro oculto, envuelto en la fragancia
de los robles de Ketchum.

Mira, el sol siempre sale, nunca falta a su cita
cada nueva mañana...

Dentro de pocas horas por la calle Estafeta
subiendo irán los toros hacia la plaza en fiestas
bajo un resol aún agrio de vino y madrugada,
la misma luz sonámbula de anís y duermevela
de hace ya tantos años,
y el filo de los cuernos rozando irá los cuerpos
y las blancas camisas, al son de los cencerros
que subrayará el tropel ansioso de los pasos.

Y vuelve el indio inválido postrado en su camastro
con el cuello cortado con su propia navaja
de afeitar limpiamente, por el parto angustioso
de su esposa, que no pudo aguantar,
mientras aún resuenan las palabras del padre:
«Estoy arrepentido, Nick, de haberte traído».

¡Cuánta sangre vertida!... ¡Cuánta muerte,
cuánta extraña atracción por la atroz seductora!
Morimos demasiados en todas esas guerras,
sin importarle a nadie: en el Piave, en Madrid,
Esmirna, Teruel, Francia... Hemos ya muerto tantos...

Definitivamente, la verdad ya está cerca.
Mejor coger el toro por los cuernos. ¡Qué vértigo
el que abre ante el torero la cuna de sus astas!
¿Qué importará uno más?

Hemos ya muerto tantos...

Ven, Muerte, ahora, ven, y mírame a los ojos.
Te haré frente sin falta, y acabaré contigo,
solos tú y yo en la arena.

Y acabará esta angustia
en esa calma inerte y enorme de la nada
en donde ya no hay muerte sino una inmensa paz
lo mismo que al principio, como un inmenso abrazo...

Y, sin embargo, cuánta, cuánta vida quemada
ardua y gloriosamente
para engañar, si cabe, ese helado silencio
con un vaso de vino y una alta carcajada
que velen la terrible incerteza de todo.

Si existe un juez,
él sabrá la razón de tanta huida
y este amargo valor. Lucha es la vida,
y la muerte también
antes que inerte
claudicación.

Yo voy armado
como contra un león.
No he de temer ya nada.

«La acción, siempre... La acción»,
pues todo cabe
en la mano de un hombre, si no quiere
ser vencido, hasta su propia muerte...,
mucho antes que esta ruina,
que nos roe por dentro y por de fuera,
nos reduzca a una sombra de nosotros,
a una caricatura entre las sábanas.

¿Por qué seguir sufriendo estérilmente
la consunción y el tedio
del vivir, si la vida
tan sólo nos depara ya este amargo vacío
sin goce y sin sentido?
¿A quién ha de ayudar
esta agonía?

Fue muy largo el combate
bregando contra el pez y tanto escualo
y fieras dentelladas.
La sal me come el rostro...

Si pudiera quedarme dormido para siempre
y soñar con los leones marinos como el viejo,
después de tanta lucha...

(Se acabó ya la huida,
esta orfandad angustiada
en mitad de la plaza bajo el clamor del público.
Mejor terminar pronto con esta bestia herida).

Tan sólo un gesto último... mientras canta ese pájaro...

Y el atroz estampido: la negrura del mundo.
Lo mismo que cae un toro.
Así, sencillamente.





JESÚS ALÉS / Diseñador editorial

Toros, lenguaje y chiste

Afronto, querido lector, la redacción de este texto desde una situación triplemente incómoda.

La primera causa de dicha incomodidad viene del hecho de que un servidor de Vds. no es escritor ni ha visto en su vida publicado escrito alguno salido de su mano. La segunda nace de mi relativamente gran desconocimiento del mundo taurino, al que apenas he realizado ciertos tímidos acercamientos. Recuerdo esas retransmisiones veraniegas en la primera cadena, los silencios, el rugido del público, la actitud teatralmente bravucona del torero frente al pobre bicho. Fui una sola vez a la plaza hace unos veinte años. Toreaba Ortega Cano, al que el respetable tomó por el pito del sereno, deparándole constantes burlas. Esto me desconcertó, ya que era evidente que ese hombre, por muy marido de *la Jurado* que fuese, estaba arriesgando su vida en público, cosa que ninguno de los presentes se atrevería siquiera a soñar. Este punto es importante en mi texto, y volveré a

él más tarde. La tercera dificultad a la que me enfrento se explica por mi situación de ambivalencia con respecto al fenómeno taurino, que me recuerda a cuando Jesucristo dijo aquello de que «o estáis conmigo o estáis contra mí»; o amor u odio, o prosélito o perseguidor. En esta España cainita de blanco o negro, solo hallo paz y razón en la hegeliana síntesis dinámica de las fuerzas aparentemente opuestas, que se necesitan entre sí para seguir vivas. Así, me declaro sin pudor agnóstico católico (y que Dios me perdone), anarquista conservador, y no estoy ni a favor ni en contra de los toros, porque entiendo y hago propios los argumentos de ambas partes, los cuales defiendo y comparto a la vez. Es más: pienso que vivir en la contradicción (o la ambivalencia) es la única manera de vivir una vida sana o sensata.

La tauromaquia representa para mí uno de los escasos focos de resistencia (o pervivencia) de una cultura europea primigenia que ha logrado sobrevivir, no se sabe muy bien cómo, a la estandarización impuesta en todo el mundo por el espíritu liberal anglosajón, ese que genera civilizaciones urbanas iguales de seres independientes y versátiles, hedonistas, narcisistas, dinámicos,

La tauromaquia representa para mí uno de los escasos focos de resistencia (o pervivencia) de una cultura europea primigenia que ha logrado sobrevivir, no se sabe muy bien cómo.

divertidos, empáticos, solidarios y bellos. Al tratarse de una manifestación arcaica, la tauromaquia ha tenido que ir renunciando a ciertos aspectos a la par que asimilando otros con el único propósito de sobrevivir al espíritu cambiante de cada siglo, y en este largo proceso histórico se ha deshecho de todo aquello que era superfluo y velaba su auténtica belleza, como una danzarina

Aprendí a distinguir entre los chistes de concepto (esos que se pueden traducir sin problema) y los verbales (los que se basan en juegos de palabras).

oriental. Así, el español-andaluz (uno de los últimos indígenas europeos) ha conservado vivas su música de cante y baile, su semana santa (una locura incomprensible a los ojos de cualquier moderno estandarizado), sus , romerías y cuatro cosas más. Como hijo de mi tiempo, encuentro en los toros un clásico nudo gordiano, un problema irresoluble, un ni contigo ni sin ti pues, honestamente, reconozco y valoro todo el tesoro humano, artístico y espiritual que encierra, a la par

que entiendo y siento que se trata de un festejo construido sobre la base de un terrible sufrimiento infringido a un pobre animal indefenso y bravo al que atribuyo capacidades neurológicas superiores, dentro de las cuales se hallan emociones como la alegría, el miedo y, por supuesto, la percepción del dolor. Recuerdo a un humorista que (y con esto entro, al fin, en el tema de mi escrito) parodiando a un torero decía «yo adoro a los toros, es mi animal favorito... es más, me gusta tanto, tanto, que cuando veo a uno lo que me entran ganas es de *fuuuuun*, atravesarlo con una espada».

Pues bien, permítanme que les pregunte ahora: ¿este último juego verbal ha conseguido arrancarles siquiera una sonrisilla a ustedes, defensores de la tauromaquia? ¿Verdad que sí? Pues que sepan que esto se ha producido porque el chiste es, sencillamente, bueno, independientemente del asunto del que trata.

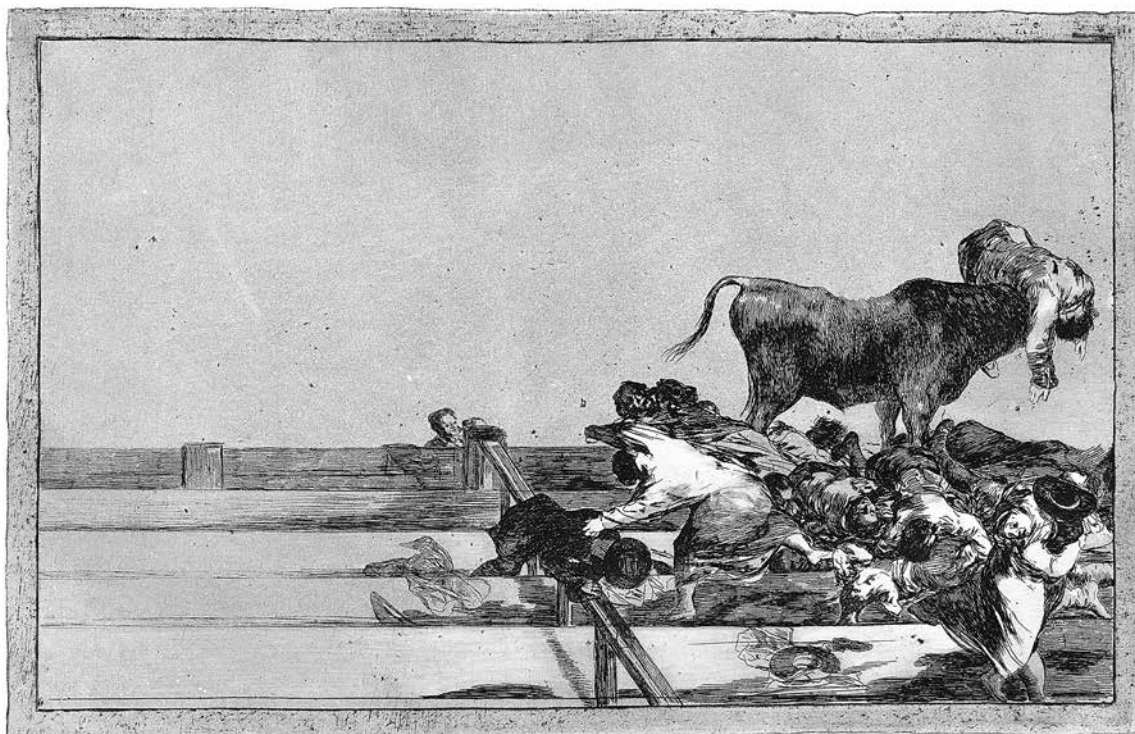
O quizás no tanto, esperen. Concédanme ahora que les cuente que, desde niño, he sido un gran aficionado a contar chistes. El chiste es un regalo completamente gratuito, una espontánea irrupción en la línea continua de la seriedad cotidiana, un pequeño destello de ingenio, una chispa mental que provoca, como por arte de magia, esa extrañísima reacción que es la risa. Lo único que sabemos de ella es que siempre nos hace bien, salvo cuando se tiene una costilla rota o el muelle flojo (en tal caso, sigue siendo igualmente placentero, pero puede acarrear consecuencias húmedas y molestas). Durante mi infancia me ejercité a fondo en este arte. Con el tiempo, la gente se fue volviendo cada vez más seria y reacia a ese regalo maravilloso de la pequeña alegría gratuita, ese botón espontáneo de felicidad. Aun así, una vez adulto me convertí en un maduro contador, famoso por sus maneras de acicalar y enriquecer la narración. De los cuatro años que pasé viviendo en Suiza obtuve el gran aprendizaje de que el chiste es un fenómeno no solamente (y por supuesto) verbal, sino también cultural. La lengua posee muchas capas superpuestas que enriquecen el discurso mucho más allá del mero decir, de la enunciación pura y dura, capas de meta-sentido, de lugares comunes y emociones compartidas. Aprendí a distinguir entre los chistes de concepto (esos que se pueden traducir sin problema) y los verbales (los que se basan en juegos de palabras, generalmente en la confusión creada por algún doble sentido o bien por frases que sonando igual dicen cosas muy distintas). Pero mi mayor aprendizaje consistió en la constatación de que, si bien hay chistes fácilmente traducibles, al ser estos contados en otro idioma pierden completamente su gracia, obligando al narrador a ese odioso trance de tener que explicarlo. Y ya se sabe que analizar es matar para diseccionar. El francés me

resultó, además, una lengua increíblemente descriptiva, analítica. Cuando por ejemplo un español (andaluz) lleva un plato de sopa hirviendo dice «¡que quemoooo!» o «¡cuidado que quema!», pero un francés dice «atención, está caliente». No habla, pues, de la consecuencia (que te vas a quemar), sino del estado, del que luego tú, si puedes o quieres, habrás de inferir la consecuencia (que no me acerco porque me puedo quemar). El protestantismo es así y lo impregna todo. En el uso cotidiano de esa lengua echaba todo el tiempo en falta esos elementos innecesarios para la transmisión de mensajes (en un sentido pragmático), pero que tan gratas hacen nuestras conversaciones. Por ejemplo, nunca realizan comparaciones o exageraciones para definir cualidad alguna. Volviendo a la frase de antes, a un francófono nunca, jamás, se le ocurrirá decir aquello de «cuidado con el plato, que está más caliente que el pico de una plancha», o «...que el cenicero de un bingo», o «...que las pistolas del Coyote». Y, me temo que es precisamente esta propiedad de nuestro uso de la lengua la que hace de ella una entidad tan viva, tan plástica y, digamos, tan gozosa de usar. Por eso es que se presta tan bien al chiste.

Yes que, insisto, resulta muy difícil analizar objetivamente aquello que late en uno, es decir, aquello con lo que se mantiene un vínculo emocional. Esta frontera de la emoción es la que separa a los taurófilos de los antitaurinos. Un aficionado, pues, tiene una imposibilidad emocional de entender a un animalista, y viceversa. En las ciudades, los toros han dejado de ser un espectáculo popular. A los toros solo parece querer ir gente adinerada de derechas, y los toreros se sacan fotos con polícastros que imitan la estética del legionario. Y encima las entradas son caras. Las clases medias urbanas muestran una gran sensibilidad hacia los animales, entre otras cosas porque la mitad de la gente cuida con mimo doméstico perros, gatos, cerdos vietnamitas, cobayas o cualquier otra mascota, las cuales funcionan como receptáculos de emociones sobrantes.

Sigo con el lenguaje, entonces. Como hablante del español en su modalidad andaluza, he heredado muchas expresiones de naturaleza taurina, como por ejemplo cuando digo que un lugar está hasta la bola, que a no sé quién le han dado la puntilla, que a alguien le dan un muletazo, echar un capote, entrar a matar, cambiar de tercio, dar el quite, estar en capilla, meterla hasta el corvejón, salir por la puerta grande, etc. Este hecho muestra hasta qué punto la tauromaquia ha sido importante en la vida de nuestros antepasados, constituyendo, posiblemente, hasta hace pocas décadas el principal objeto de diversión y entusiasmo de las masas. Nuestras vidas suelen ser tranquilas, grises, monótonas y razonablemente aburridas. Estos espectáculos que nos someten a emociones intensas constituyen, pues, una vía no ya de escape, sino de entrada en la vida misma, en una vida más pura, que es la vida sentida con intensidad. Siempre recordamos esos momentos de nuestras biografías en los cuales fuimos presos de fuertes vivencias, placenteras o dolorosas: un accidente, el primer revolcón en brazos de la amada (o del amado), una muerte cercana, una ovación, etc. Los toros (y ahora el fútbol) nos regalan emociones fuertes desde la nada peligrosa posición del espectador-público, y encima nos hacen descansar por un rato de ese pesado fardo que es el yo, al fundirnos con el resto en una sola voz.

Y llego por fin al nudo de mi exposición, al afirmar que, en mi opinión, la emoción primordial que transmite una tarde de toros es, por supuesto, el miedo, el terror profundo y arcano que despierta en nosotros ese bicho negro de quinientos kilos y amplia cornamenta pálida, esa mole de fuerza y mala leche. El toro es, en efecto, la muerte hecha carne, una sombra animal. Al salir por la puerta de toriles, a toda la plaza, estoy seguro de ello, se le hace



Grabado de *La Tauromaquia*, de Francisco de Goya, titulado *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejón* (1816).

un nudo en el estómago. Y de pronto surge esa figurita delicada, colorida y llena de encajes que, con la única defensa de una capita rosa, neutraliza el peligro y cataliza todo el miedo común en un singular y estilizado acto de valor y desprecio a la muerte. Eso es precisamente lo que busca el público: sublimar su cobardía natural sobre la figura del torero. Recuerdo el soberbio grabado de Goya en el que un astado salta a las gradas, atravesando a un pobre espectador por el pecho, mientras la multitud se aleja despavorida. Es ese miedo el que no se perdona al ser reconocido en el torero, pues en tal caso el espectáculo deviene fraude al apearse este del pedestal del héroe (esas lluvias de almohadillas sobre el pobre Curro, humano entre los humanos). Salvo honrosas excepciones de las que me ocuparé al final, he analizado todos los chistes que conozco sobre toros y toreros y prácticamente todos ellos hacen broma de ese miedo que despierta el toro bravo en un corazón pusilánime. Pero para que salte la chispa de la gracia el chiste necesita de otros componentes esenciales, misteriosos y fascinantes.

En mi juventud busqué libros teóricos sobre el fenómeno humano de la risa, y de la poca literatura que pude encontrar, apenas me quedé con dos títulos. Por un lado está el imprescindible *El chiste y su relación con el inconsciente*, del viejo Sigmund. De alguna manera, Freud viene a afirmar que el chiste es un acto de liberación de una pulsión inconsciente y reprimida (menuda sorpresa, viniendo de este autor), una excepción moral que uno se concede, para tratar ciertos temas prohibidos. Yo me temo humildemente que el pobre viejo vienés debió de escuchar muy pocos (y todos bastante malos, por cierto) para llegar a esta conclusión. El dardo va bien dirigido pero a mi juicio no da en la diana. Para Freud, pulsiones básicas hay tres: el sexo, la muerte y la sublimación de ambas mediante el trabajo. Viendo que muchos chistes se basan en el absurdo, luego se saca de la manga otra pulsión más: la del orden, afirmando que el ser humano necesita vivir en un mundo dentro del cual todo tenga sentido. El chiste vendría a romperlo, y esta fisura provoca un placer liberador. Este argumento me parece cogido con alfileres.

Más tarde cayó en mis manos el famoso ensayo de Henri Bergson *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*. Con su espíritu ilustrado, el autor disecciona, con voluntad científica, todas las pequeñas situaciones o formas susceptibles de despertar una sonrisa en el espectador, como por ejemplo la pérdida de la verticalidad (uno que da un traspiés por la calle), la deformidad (una mueca), e incluso situaciones tan extrañas como la del hombre que se comporta como un autómatas; mil formas, en fin, de despertar una sonrisilla. El estudio tiene un problema (quitando el de que carece completamente de gracia), y es que, a mi modo de ver, se equivoca de plano al afirmar que la risa es algo meramente intelectual, y que solo se da en un espectador insensible o nada empático, lo cual es una completa locura, pues no hay chiste posible sin esa vergüenza ajena que despierta el protagonista en nosotros o ese asco por algo concreto.

De mis cavilaciones al respecto he deducido que la risa generada por el chiste tiene siempre un doble componente imprescindible, cuyo choque final provoca esa chispa de sorpresa, la cual libera una energía mental que produce placer. Ese doble componente está formado por dos líneas paralelas de sentido: de un lado el previsto, y de otro el oculto que no se espera. Así, un chiste es un cuento con un cruce de revelación final. Claro que, si fuese solo cuestión de esto, la conclusión del chiste provocaría si acaso sorpresa al sacarnos del error, pero no risa. La risa viene en parte de un tercer componente que es el juego infantil, la dicha simple de vivir. Un juego que es siempre lingüístico, la constatación de que las palabras son entes vivos y ricos que se prestan a múltiples usos y sentidos. Es una risa que nace de la inteligencia, inocente, inocua. Por último, reconozco un cuarto componente que viene a cerrar el círculo mágico, el cual identifico como el pudor o la vergüenza ajena. Esto significa que descubrimos o reconocemos en el otro algo que nos avergüenza de nosotros mismos, algún secreto inconfesable y revelado de pronto en el prójimo.

Amén de los chistes, hay también espectáculos taurinos grotescos, incluso cómicos vestidos de toreros (v.g.: el Pulga y el Linterna) cuya simple visión produce el contraste mental entre la figura del torero valiente y la imagen del humorista ridículo.

Amén de los chistes, hay también espectáculos taurinos grotescos, incluso cómicos vestidos de toreros (v.g.: el Pulga y el Linterna) cuya simple visión produce el contraste mental entre la figura del torero valiente y la imagen del humorista ridículo. El bombero-torero es un espectáculo de enanitos valientes y saltarines que nos produce también esa vergüenza ajena, inocente y lúdica, y nos sorprende por sus acciones inesperadas y ridículas. Pero ya dije que lo que me interesa es la palabra y el poder fascinante que esta nos ofrece, de jugar con el sentido.

He logrado diferenciar tres tipos de chistes tauromáquicos: los que se burlan del miedo al toro (con dos subcategorías: el del torero en la plaza y el de alguien fuera de ella), los que se burlan de cosas que suceden en las gradas y los que asocian tauromaquia y sexo. Ese doble componente está formado por dos líneas paralelas de sentido: de un lado el previsto, y de otro el oculto que no se espera.

Los primeros son, digamos, los clásicos: un torero que tiene miedo al toro, y que con ello se parece demasiado a nosotros, y es por tanto objeto de escarnio. Así, tenemos aquel que dice que estaba un torero en la plaza gritando:



Risitas en el programa *Ratones coloraos*, de Jesús Quintero.

Paco Gandía, Josele y Pepe da Rosa en el film *Los alegres bribones* (1982).

«¡Dejarme solo, dejarme solo!», y le contesta un subalterno «¡Pero maestro, si está usted solo!», y le responde el torero «¡Y er bicho ese, qué hace ahí!». O este diálogo tan simpático entre torero y subalterno al terminar el paseíllo: —Suerte, maestro. —Grasia, Manué. —Que suerte, maestro. —Que gracia, Manué. —Que digo que suerte, maestro. —Y yo te digo otra vé que gracia, Manué. —¡Que suerte usted er capote de paseo, maestro! Es evidente que el torero se aferra al capote por estar muerto de miedo, claro, y de ahí la gracia: dos historias paralelas, la vista y la imprevista que chocan al final, dejado en ridículo al torero, tan parecido a nosotros, muertos de vergüenza por nuestra cobardía, y ese juego que se produce en la palabra «suerte», que en andaluz tiene dos significados cuya contraposición resulta grotesca.

La segunda categoría, la del miedo al toro fuera de la plaza, es realmente rica, con ejemplos extraordinarios. Tenemos el clásico del toro que se escapa de la plaza y sale corriendo por una calle de pueblo, espantando a todos los vecinos, que salen corriendo, salvo el cojo, que se queda rezagado. Conozco dos finales: en uno, el cojo grita «¡no corré, que es peor!», y en el otro se da la vuelta, y cuando el toro está a punto de cogerlo le grita «¡vete a por los demás, que a mi ya me tienes fijo!». Hay choques de sentido muy interesantes ahí, dos soluciones extremas ingenradas por una pobre criatura presa del pánico al verse a punto de morir. Hay otros tantos chistes de tullidos que se topan con un toro, como aquel que cuenta el Risitas a Jesús Quintero [buscar en Youtube «Risitas y el chiste del toro»].

A la tercera categoría pertenece una rica variedad de historias en las que el protagonista suele ser el público. Recuerdo aquel que dice que va un sevillano a visitar Córdoba, y como al pasar junto a la plaza de toros oye «beeeeee beeeeeeee beeeeeeee», le pregunta a su acompañante «¿qué pasa, que han encerrado un rebaño en la plaza?», y este le responde «no, es que está toreando el Bebe, y le están pidiendo la oreja». Mi abuelo, hombre de chistes extraordinarios, me contaba esta joya: «Había una vez un alcalde de pueblo que no tenía ni idea sobre toros. A petición popular, se decide celebrar una corrida, y como el hombre no entendía del tema, se opta por que un concejal aficionado se le siente al lado para irle indicando los pasos a dar. Así, después de los primeras series de capotazos, el concejal le susurra «saque usted er pañuelo, Arcarde», y entonces se realiza el cambio de tercio a la suerte de varas. Toda la faena transcurre en muy felices términos. Tanto es así que, una vez muerto el animal, el público entusiasmado se pone en pie mirando al alcalde y pidiéndole a gritos una oreja. «¡La orejaaaa, la orejaaaa!» Pero el alcalde se niega en redondo. El concejal le pregunta si no le ha gustado la faena, y el hombre le responde que sí, pero que no tanto como para darle una oreja al torero. En fin, que la cosa se pone cada vez más caldeada, hasta el punto en que las autoridades empiezan a

Tenemos el clásico del toro que se escapa de la plaza y sale corriendo por una calle de pueblo, espantando a todos los vecinos, que salen corriendo, salvo el cojo.

temer que la cosa degenera en un problema de orden público. Finalmente, se pone en pie el alcalde y grita «¡Vaaale, ya está bien, caramba!». Acto seguido, se saca una navaja del bolsillo, se pega un tajo en la oreja izquierda, se la tira al torero y grita «¡Ea, ahí la tenéis, pero es la última vez que hay toros en este pueblo!» Este chiste lo encierra todo, pues tiene la doble historia (una, en las mentes de los aficionados —y en la del oyente— y otra, la que hay en la mente del pobre alcalde). Guarda, además, el factor de sorpresa final, donde ambas líneas entrechocan. Y tiene el tercer y cuarto elementos esenciales, que son el juego y la conmoción emocional, la vergüenza ajena, la grima o el asco infantil por ver cómo un pobre hombre se ve obligado a cercenarse una oreja por una confusión estúpida. Recuerdo igualmente el chiste del guiri que llevan a la plaza en pleno verano y lo sientan en el tendido de sol, y tras cuajar el torero una espléndida faena oye cómo la gente empieza a pedir la vuelta al ruedo, y entonces el pobre turista dice «sí, pog favog, a veg si ahogga me toca en el lado de la sombgga».

Usted, sufrido lector, habrá recordado también un ejemplo famosísimo, narrado por el desconcertante Paco Gandía (buscar en youtube «Tragedia de un niño harto de garbanzos por Paco Gandía»). Este chiste en sí no encierra gracia alguna; nos da risa la vergüenza de imaginarnos esa situación tan asquerosa, así como el inmenso repertorio de brillantez verbal que despliega el narrador ante nuestros atónitos oídos, testigos de cómo un niño hambriento se traga dos kilos de garbanzos para luego vomitarlos en una plaza abarrotada de público. La frase final del tocino y la morcilla no reconcilia nada, no nos saca de ninguna confusión, es solamente el punto final y necesario de tal aluvión de imágenes grotescas. Sin embargo, es este mismo narrador quien tiene el que a mi parecer es el chiste más puramente tauromáquico que conozco, un ejemplo perfecto, además, de esta tercera clase de historias que ocurren alrededor y en la plaza misma, dentro y fuera del ruedo, el chiste taurino total, y en el que, amén de su habitual derroche de gracias, sí encontramos, junto con el componente ligeramente soez, la sorpresa final [buscar en Youtube «Paco Gandía: el chiste del César, una de romanos en Canal Sur»].

Finalmente, a la cuarta categoría pertenecen los chistes más soeces, pues casi todos juegan con el doble significado de la palabra «corrida». Recuerdo por ejemplo a los Morancos disfrazados de Rocío Jurado (Jorge) y Ortega Cano (César), el cual decía: «donde se ponga una buena *corría*, que se quite el fútbol»; a lo que contestaba Rocío (Jorge) «y los toros, y los toros». ●



Toreo, arte efímero

ἐφήμερος (*ephémeros*), literalmente «alrededor de un día» se refiere en el original griego a lo que solo dura un día.

La cachipolla, un insecto que es a la vista un híbrido entre mariposa y libélula (dos centímetros, color ceniciento, manchas oscuras en las alas), también se llama efímera porque solo vive un día en las orillas del agua. Igualmente se usa el término *efímera* en botánica, donde se aplica a las flores que solo se abren una vez, o que se abre al anochecer y a media noche ya empieza a marchitarse, como el cactus centenario la Reina de la Noche (*Cereus grandiflorus*).

En general, se identifica «efímero» en las comunidades culturales con raíz en Grecia con todo aquello que es de carácter temporal y fugaz, como la vida o los periódicos. O algunas variedades del arte. El artículo en la Wikipedia en español dedicado al arte efímero lista entre los tipos, la moda, la peluquería, la perfumería, la gastronomía, la pirotecnia, el arte corporal (el tatuaje y el *piercing*), el arte de acción (del *happening* a la *performance* pasando por el *environment* y la instalación), el arte conceptual (el *body art* y el *land art*), el *grafiti* y la arquitectura efímera (edificaciones transitorias que cumplen una

función restringida a un plazo de tiempo). Este artículo está categorizado como «de una excelente calidad». Sin embargo, no recoge como tal el arte efímero por antonomasia: la tauromaquia.

Ernest Hemingway en su misceláneo libro *Muerte en la tarde*, compendio de información, reflexión y lirismo sobre las corridas de toros, estableció el vínculo entre la fugacidad de las corridas y el carácter artístico del gesto del torero y del toro. Explicaba Hemingway que

En general, se identifica «efímero» en las comunidades culturales con raíz en Grecia con todo aquello que es de carácter temporal y fugaz, como la vida o los periódicos.

«Un arte efímero, como el canto y la danza, una de estas artes que Leonardo aconsejaba a los hombres que evitasen; un arte que, cuando el ejecutante ha desaparecido, no existe más que en la memoria de los que lo han visto y muere con ellos... [Así] el individuo que le hizo posible, que era su piedra de toque, que era su original, se pierde y, hasta que aparece otro individuo tan grande como él... [Porque] todo arte es hecho por un individuo».

Sin duda, todo arte es hecho por individuos que aportan su particular espontaneidad creativa a la obra, aunque sea colectiva. En el caso de las corridas,

la performance está realizada fundamentalmente por dos individuos, el toro y el torero. Sin toro puede haber corrida, lo que no habrá será arte. La singularidad de la tauromaquia es que en su interior se despliegan varias de las artes consideradas como efímeras, sobre todo la performance (también el *happening* cuando saltan al ruedo los espontáneos) y el *body art* (debiendo considerarse las cicatrices no como un accidente a la práctica taurina sino como un rasgo esencial del arte torero), pero también la moda.

Del mismo modo que Joseph Beuys y el grupo Fluxus trataron de crear arte fuera del circuito artístico, aunque finalmente han sido devorados por la misma institución artística de la que pretendían escapar, los toreros han reivindicado su carácter artístico no sólo de manera independiente al sistema académico y comercial del arte normalizado, sino que ha sido una manifestación conscientemente subversiva y punk respecto a la respetabilidad de todos los grupos artísticos a la vanguardia y la retaguardia. Su reino artístico nunca ha sido del mundo habitual en museos y exposiciones, de académicos y universidades. Reiterativamente ha sido el único arte que no se ha visto domesticado por la homogeneidad de la cultura burguesa que ha convertido el resto de las artes en carne de cañón de suplemento literario y artístico.

El arte efímero es el arte más puro y original porque es el único autoconsciente de la fugacidad de toda actividad humana, incluida, claro, la estética. Como el niño que hace un castillo en la orilla o el neandertal que deja la huella de su mano manchada de pigmento en la pared de la cueva, el artista efímero sabe que el gesto o el objeto de su actividad artística no durará eternamente, ya sea porque dura diez segundos o diez mil años, según decida el azar y la necesidad. Pero ello no solo no lo detiene o paraliza sino que no le importa.

En el siglo XX, el arte efímero cobró una nueva dimensión al estar asociado a un tipo de consumidor sometido a grandes presiones de oferta cultural, donde la competencia de diversos estilos y producciones es demasiado para dedicarle a cada uno un tiempo considerable. Por ello, por ello es crucial favorecer la instantaneidad en paralelo a una percepción fugaz. Una de las razones de la supervivencia del toreo, un arte siempre amenazado por prohibiciones moralistas, en el siglo XX y XXI fue su adaptación al modo efímero de las artes, además de su entrada en otra de las innovaciones más características del arte de vanguardia, la performance.

Una de las razones de la supervivencia del toreo, un arte siempre amenazado por prohibiciones moralistas, en el siglo XX y XXI fue su adaptación al modo efímero de las artes.

El toreo vive de la paradoja de ser un arte absolutamente minutado a la vez que cada gesto del torero está diseñado para ser fugaz y no perdurar como objeto artístico material sino como gesto artístico espiritual. Toda faena es momentánea y pasajera (aunque cabe fijarla mediante una grabación visual). El Diccionario de la RAE define «arte» como «'Actividad humana que tiene como fin la creación de obras culturales', 'conjunto de habilida-

des, técnicas o principios necesarios para realizar una determinada actividad' y 'maña o habilidad'». Si bien en las dos últimas definiciones no hay lugar para discutir que el toreo es un arte, se ha producido un debate sobre hasta qué punto el toreo crea una obra cultural.

El toreo es un arte inactual. En primer lugar, porque es inmoralista. En segundo lugar, presenta rasgos arcaizantes, como es su respeto a la retórica clásica. Llegamos así a la gran paradoja que sustenta al toreo como arte total en nuestra época: es a la vez vanguardista y reaccionario, nihilista y vitalista...

eterno y efímero. El toreo es, por tanto, arte total porque mantuvo la llama del artista prometeico en un tiempo en el que la instrumentalización política del arte, así como el triunfo de la ideología de la muerte del arte, hizo tambalearse la producción cultural en Occidente, solo sostenida, junto al toreo, por el cine de Hollywood, los neoexpresionistas alemanes y los transvanguardistas italianos. Danza y juego floral, el toreo entronca con la tradición mediterránea de Grecia antigua. En la plaza se enfrentan dos seres, uno dominado por el instinto, el otro por la cultura; puede ser, lo más probable, que uno salga vivo de la plaza; pero también que salgan los dos vivos o los dos muertos. Comparados con la cachipolla o la Reina de la Noche, ¿hay en realidad tanta diferencia?

●

Ginés Liébana

Obra inédita del pintor y poeta del Grupo Cántico.

Nacido en Torredonjimeno 1921, Ginés Liébana pertenece al grupo lírico y artístico conocido como Grupo Cántico fundado en Córdoba. Unos meses después de la muerte de Manolete nacía una revista que le dio nombre al círculo de escritores que formaban Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Mario López y Juan Bernier, junto al pintor Miguel del Moral y Ginés Liébana. Nuestro autor, poeta y pintor, genio —en el sentido aladinesco— lúdico, lírico, filosófico e irónico, es creador de un universo propio en el que no faltan los ángeles, la naturaleza, las figuras mitológicas y las musas-amantes —*Te oí llegar entre opalandas de nubes/ con un mapa de Miconos...*—.

Ginés Liébana nos ofrece aquí su particular visión de la tauromaquia, centrada en un ruedo donde no podían faltar los ángeles toreros ni el caos de la cogida. Son obras inéditas, sin títulos, en papel, de tamaño 20 x 30, con acuarelas, guache y algunos collages, realizadas todas en este siglo XXI, un rincón del

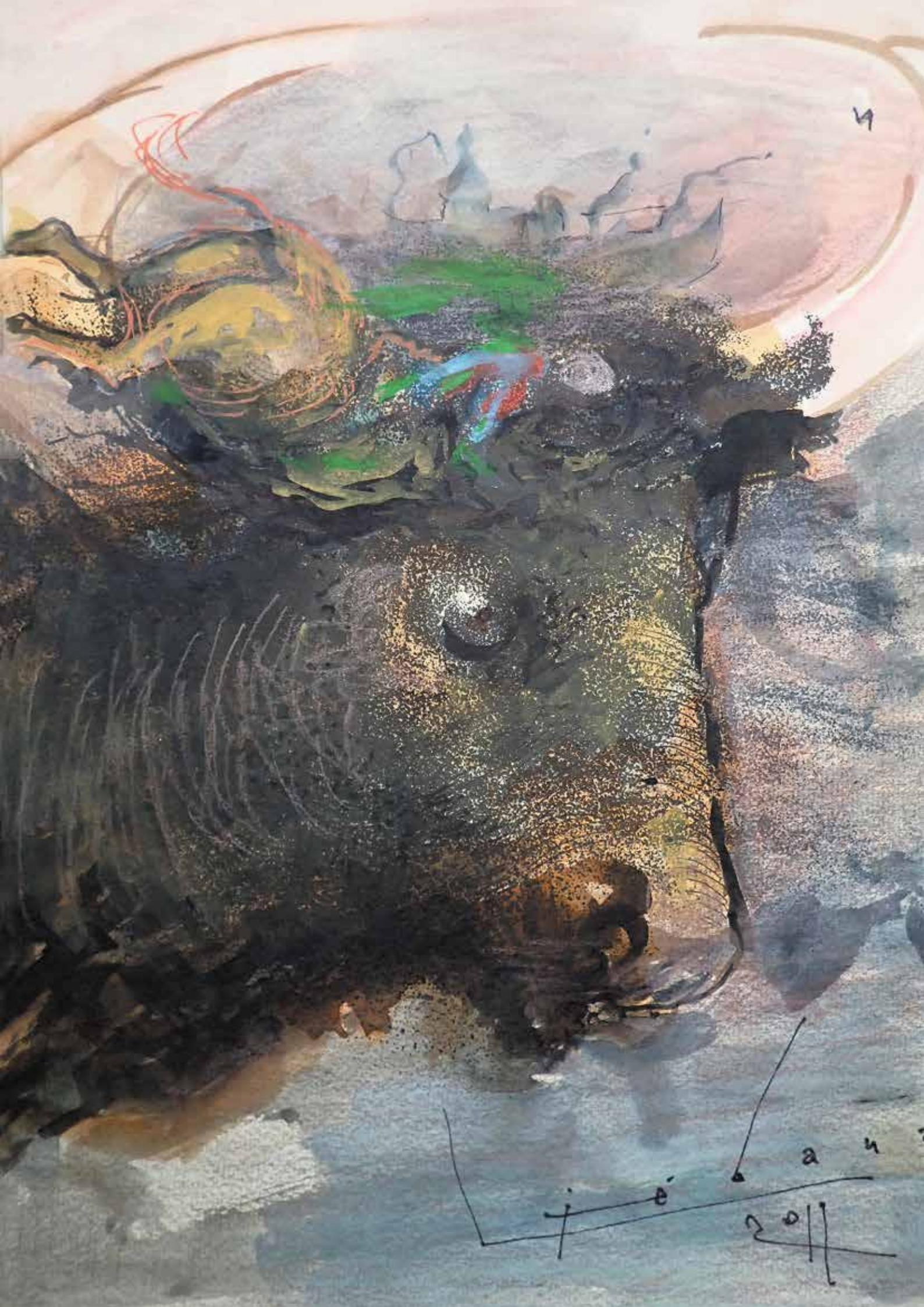


tiempo, breve, para quien en marzo de 2021 cumplió 100 años y está dispuesto a cumplir otros 100.

Ginés Liébana es Hijo Adoptivo de Córdoba, posee la Medalla de Oro de las Bellas Artes (2005), el Premio de Poesía Juan Bernier (2008) y la Medalla de Andalucía (2011). Poco después de su traslado de Córdoba a Madrid en 1949 comienza su colaboración con diversas publicaciones literarias como *La estafeta literaria*, *El Español* o *Fantasía*. De naturaleza inquieta, viajará por todo el mundo y siempre recuerda con especial afecto e interés su estancia en Río de Janeiro. En su siglo de vida ha expuesto en innumerables ocasiones y en este año de su centenario se le tributa en Córdoba un homenaje continuo, con conferencias y exposiciones, y al que el Boletín se adscribe con la publicación de su obra en nuestras páginas. Más allá de su abundantísima obra pictórica, Liébana tiene en su haber obras de teatro y una vasta obra lírica. Entre sus libros de poemas destacan *El árbol de la alcoba*, *El libro de los ángeles*, *Penumbra de la romeraca*, *Travesía de la humedad*, *Bestiamante*, *El hombre que se casó con Charles Chaplin* o *La tienda de las ambigüedades*. ◉







4

2011



June 3, 4, 2
1. 2015



1
+ 2 6 2 4 2
v 2012













2010



jé o a n a
16/2/04

FABIOLA FLORES / Escritora



(R E L A T O)

Tarjeta de visita

Muchas cosas comienzan sin que podamos señalar sus inicios con precisión.

¿Cuándo lo conociste? ¿Quién te lo presentó, o lo hizo él mismo? ¿En qué momento se torció tu carrera? ¿Es posible culpar a una cosa llamada suerte de lo que aparenta ser un racimo de puñaladas? Fue un día ya lejano cuando le estrechaste su mano por primera vez, tal vez en algún acto mientras recibías alguno de tus primeros premios. Alguien completamente extraño habría llegado dándote palmadas en el hombro mientras un montón de rostros desconocidos te sonreía. Al principio, parabas en seco esas confianzas que te parecían falsas, pero de tan frecuentes decidiste no gastar tu energía en eso, así que te acostumbraste a estrechar un sinfín de manos extrañas. Era cuando te llovían las tarjetas de visita a centenares, pensaste que la mayoría irían a dar a la basura, pero tu mozo de espadas no las desechaba todas, las revisaba y seleccionaba. Su argumento era que uno nunca sabe cuándo podrían necesitarse los contactos de «gente importante». Ahora estás en este

cuarto de mala muerte, en un barrio donde nunca pensaste vivir, al final de la línea del tranvía, y buscas. Meneas tus dedos enflaquecidos y amarillentos, rascas en el fondo de una pequeña valija, ajada y arrugada prematuramente igual que tú. Esperas dar con su nombre entre las tarjetas que guardó tu mozo el *Botos*.

¿Puedes señalar el hecho preciso que propició tu declive? No puedes, en verdad te cuesta. Primero pensaste que era sólo un bache transitorio, que no te habían llamado de las ferias de postín porque últimamente te atascabas con los aceros. «No pasa nada», te dijiste, basta entrar unas 500 veces al carretón y todo se arregla. Si fuera necesario se llegaría a recursos desesperados, como practicar entrando a matar contra un árbol; eso lo hacen más de dos maestros del estoque. Pero no arreglaste nada y así han pasado casi diez temporadas. Volviste a recorrer los malos caminos que llevaban a las ciudades que no eran capitales. Sin ninguna mella en tu ánimo seguías compartiendo viaje con toda tu cuadrilla, alegre, bromista y siempre, siempre hablando de toros. Por esos días aún aparecía regularmente tu nombre en las crónicas de toda la prensa; el *Botos* se encargaba muy temprano de comprarte todos los diarios y él mismo enviaba los telegramas a las redacciones. Es que las cosas se modifican cuando uno cambia de apoderado y el que tenías entonces te dijo que de esos trabajos «manuales» él no se encargaría.

Pero no, no fue en aquel momento cuando lo volviste a ver, seguro que no. Fue en lugares de menor importancia, los que no pisaste hasta después de varios años, cuando ya a el *Botos* nadie le pedía ningún telegrama y ya no viajabas con ninguna cuadrilla porque no tenías medios para pagarla. Habías cambiado de apoderado otras dos veces y te acompañaban los subalternos que accedían a ir contigo por lo poco que podías ofrecerles. Fue entonces, cuando lo volviste a ver.

Alguien que porta invariablemente un traje negro, tanto en verano como en invierno, forzosamente llama la atención. Además, había que admitir que entre esa gente taurina de plazas de segunda y tercera, él se diferenciaba con mucho. Imposible no reconocer que era un hombre agradable a la vista, si se observaba bien se descubría una porcelana oculta bajo su tenue bronceado, sus ojos eran penetrantes y claros. Irradiaba algo de majestad antigua, cierta dignidad aristócrata y una etérea galanura; con esa madurez elegante y formas de caballero no pasaba inadvertido. Por eso su rostro regresó a tu memoria en un flash, recordaste la primera vez que te estrechó la mano, eso fue hace muchas temporadas, era el momento en que los empresarios competían por tenerte en sus carteles. Hoy, tu realidad es diferente, vives rodeado de cachivaches viejos y con muy poca comida, tu oro bordado, antes flamante, se opaca cada vez más. Rehúyes a tu casera que sólo te alarga los plazos porque su hijo aficionado se lo pide. Y buscas, hurgas en el fondo de esa valija y al hacerlo se te van llenando las uñas de tierra oscura, el polvo de los recuerdos.

Lo viste el día de la virgen en un pueblo castellano apoderando al más antiguo del cartel, el tercero eras tú. Pensabas que tu posición era transitoria y pronto saldrías de allí, que remontaría todo, pero no remontó. Cruzaste sólo una palabra con él en el callejón, con su acento distinguido te deseó suerte, al verlo de cerca advertiste que estaba exactamente igual que hacía años. Algunos conocen el secreto de una juventud sin fin. Fue una tarde aciaga, corriste a hacer un quite al matador en el primer toro mientras se exponía una falsedad, con su sacudida un tupé salió volando por los aires. El espada se levantó rascándose el cráneo, pero se volvió a poner. Y otro percance, está vez le estallaron varias costillas. Eso provocó su retirada porque no se puede

torear con un corsé ceñido al cuerpo, de crueles varillas, para sostenerte en pie.

Lo recuerdas porque por esos días fue cuando a tu mujer se le secó la fuente de la paciencia y la tonta esperanza, decidió que en su corazón ya no había espacio para tus delirios y se fue. Nació una época diferente, amenazante y grotesca a la vez. Te alimentabas de pequeños triunfos, como de esos días en que tu fiel *Botos* se reunía contigo a torear de salón -entonces reunías fuerzas- pero cuando él se iba te venías abajo. Ese otoño, lo único que pescaste fue un festival por el sur y lo volviste a ver, iba apoderando, otra vez, al primer espada. Lo saludaste y conversaron unos quince minutos, le preguntaste por su antiguo poderdante y los dos se lamentaron de aquella mala suerte.

Esa ocasión notaste algo nuevo en su voz, era una especie de efecto tranquilizante que no habías descubierto antes, te provocó una especie de confianza sosegada que suponías perdida. Y lo viste igual, fresco, apuesto y con un porte difícil de sostener, vestido como él gustaba, a un calor de 32 grados.

El festival fue desangelado a pesar del ambiente festivo, determinado quizá, por el incidente en el primer novillo. Pudo ser, por estar mocho, que el cuerno hizo más destrozos a su paso por el esfínter. El público

El público no vio sangre de inmediato y por eso nadie pensó que fuera algo muy grave; a veces las consecuencias se acarrean de por vida, eso le pasó al infortunado matador.

no vio sangre de inmediato y por eso nadie pensó que fuera algo muy grave; a veces las consecuencias se acarrean de por vida, eso le pasó al infortunado matador. Si el hecho hubiera ocurrido en una plaza de primera con mejor auxilio médico, tal vez el resultado hubiera sido diferente. Ese día tuviste que liquidar tú al novillo, compartiste el pesar de aquellos que, bien lo sabes, han escogido un camino lacerante y poco transitado, una especie de Vía Dolorosa. A pocos meses el desenlace se conoció entre los profesionales el resultado, supiste que la carrera de tu compañero jamás remontaría, que ya ni siquiera podía salir lejos de su casa porque no en todos lados hay un inodoro a la mano.

El pasado invierno fue difícil, te costó más que nunca entrenar porque comenzaron esos ataques repentinos de tos. Las semanas fueron comprobando que no podías achacarlo ni al clima ni a los microbios, simplemente tu cuerpo te estaba defraudando, decayendo.

Lo peor fue perder el apoyo incondicional de el *Botos* porque con su nuevo trabajo en la fábrica ya no tenía tiempo para ti; además, tuviste que mudarte a un barrio más lejano, barato y en los suburbios. Con los recién llegados a la ciudad te fuiste a vivir, allá ya no llegaba el tranvía. No te quedó alternativa y, además, te venía bien la caminata desde el final de la línea hasta tu vivienda, te proporcionaba ejercicio. Llegó la primavera y nadie te había llamado al teléfono del almacén de al lado. Te ganaste la buena fe del encargado regalándole algunas de tus fotos publicitarias, ya muy viejas. Le hiciste ver lo importante que era cualquier recado pues, en cualquier momento, alguien podría llamarte para un festejo; llegó abril y ni una llamada.

Te ayudó la casualidad un día caluroso, entraste a uno de los bares taurinos del centro de la ciudad, pedías sólo una limonada y divisaste al viejo empresario del que todos hablaban mal. Te llamó a su mesa y te invitó un anís. Sí, dijiste que sí a las tres corridas que te ofrecía —ya sólo en portátiles—. Te pagaría aún menos porque él se encargaba de todo, cuadrillas, transporte, alojamiento si era necesario. Tu cerebro te decía que no y por unos minutos emprendió una lucha en desventaja con tu alma. Al final se impuso esta últi-

ma diciéndote que era eso o nada, que esta vez sí habría suerte y que nunca falta algún cronista de la capital que a veces se pasea por la Alcarria para ver cosas. El empresario te dio fechas y lugares, además, te hizo firmar algo que no comprendiste muy bien, el cansancio te ofuscó y nunca aclaraste esas letras pequeñas. Ahora comprendes y sólo hurgas, buscas.

Te llegó el día, tú primer festejo de agosto. Habías descubierto que la tos disminuía si masticabas menta, a hurtadillas arrancaste un racimo de las macetas de una vecina; tomaste tus trastos, tu ajado vestido y enfilaste hacia la portátil. No era un pueblo muy distante en realidad, el problema era el transporte por eso te levantaste de madrugada. El autobús final te dejó en un lugar muy cercano al pueblo, sólo unos seis kilómetros de caminata y polvareda. A mitad de la ruta te alcanzó un viejo Buick hecho hace dos décadas, cuando el auto llegó a tu jurisdicción paró para llevarte el resto del camino. Era él, él y su poderdante quien aguantaba la presión de ser director de lidia, no debía llegar tarde. Te alegró el descanso, pensaste que el polvo ya no te haría toser porque a algo hay que echarle la culpa. Él te dirigió la palabra amablemente por poco tiempo. Tenías que admitir que su voz mitigaba tus demonios y no sabías exactamente la razón. Te hubiera gustado hablar con él un poco más, pero el abría el cartel acaparó la conversación, era de esos que sacan el miedo por la boca.

Pero no era el polvo, seguiste tosiendo mientras te vestías y lo que te alarmó fue ver sangre en tu pañuelo. Era sólo una mancha, magra pero evidente. Sin tiempo para eso te concentraste en esa tarde que, por alguna razón, ya no te ilusionaba como la noche anterior. Ya no imaginabas a ningún crítico importante viajando hasta los tendidos de esos confines, sin ningún eco en la prensa te jugarías el tipo una vez más. Fue otro al que la desventura escogería, tú estuviste gris con el primero de tu lote; los toros no fueron de imponente trapío, aunque pudieron haber entrado al colegio de latinistas. Viste al director de lidia muy despierto y entregado, a lo mejor sí era un buen recurso eso de hablar continuamente en la víspera, por eso mismo extrañó a todos lo que ocurrió en la suerte suprema. El diestro ejecutó decentemente, después nadie supo cómo resbaló el acero por el lomo del burel y él se rebanó la mano. Sangrando se tiró por segunda vez, para tu alivio, las pezuñas sólo tardaron en doblar unos veinte segundos. Viste que no pudo recoger los trofeos porque tenía que ser atendido, ahí no había ambulancias, pero cualquiera los hubiera llevado al pueblo vecino que sí las tenía. El médico local se hizo cargo. Saliste cercado de indiferencia y eso sí te aminoró el ánimo... ya habría otras tardes. Fuiste por tus honorarios, el empresario te dijo que te había conseguido un lugar para dormir entonces, desde la puerta se despidió el herido con un vendaje en la mano. Emprendía el camino de regreso para ser atendido en la capital, el corte había sido muy profundo. Después en tus charlas por los bares, los conocidos te informaron que nadie se explicó como una gangrena feroz había hecho nido en el infortunado torero. La solución llegó cuando le extirparon la mano.

A tu regreso cambiaste, eras un peso muerto peleándote contigo mismo sólo para entrenar. El sueño que habías firmado era sobrepasado por una nube oscura, esa que veías sólo tú bajo el sol refulgente de los suburbios. Ni un

Quando viste ese despojo te poseyó una iluminación fulminante. En ese momento pudiste verlo todo, te había llegado la verdad y ahora sólo buscabas la certeza.

parque con árboles donde entrenar... y la tos. Escogiste una explanada desnuda de verde que sólo atravesaban los chiquillos a la salida de la escuela. Y te obligaste, una vez más, a ensayar tus pases; algunos empeños son más difíciles cuando se lleva el alma vacía. Tus convulsiones respiratorias te obligaron a parar y volviste a escupir un cuerpo pegajoso con el color de un mal tinto. Cuando viste ese despojo te poseyó una iluminación fulminante. En ese momento pudiste verlo todo, te había llegado la verdad y ahora sólo buscabas la certeza. Habías reunido casi todos los fragmentos del acertijo y ahora ensamblaban un cuerpo entero, faltaba una pieza a la que sólo le venía bien un traje color negro. Era él, el caballero de la voz que te apaciguaba llevando el mal fario. Abriste los ojos con la sorpresa de quien ha estado mirando lo evidente sin siquiera distinguirlo. Esa perenne juventud, su lozanía, ese aire de gentil distinción; eso, todo eso, únicamente podía alimentarse de la sustancia que absorbía de sus poderdantes. No podía ser de otra manera. Los costos de cebar esa abrumadora presencia eran trágicos, por eso desparataba nobleza entre tanta decadencia. Adivinaste un pacto macabro, aunque no sabías a ciencia cierta el mecanismo por el que fue creado. Te cubrió un escalofrío de miedo que, bajo el candente sol, nadie pudo ver. Era un temor distinto, muy diferente al que estabas acostumbrado a domar. Reconociste que no tenías las claves de eso que enfrentabas y entonces el susto se convirtió en terror. Recogiste tus cosas y te fuiste a tu refugio.

Lbas tan a la carrera que le costó trabajo al tendero llamar tu atención. Su rostro había cambiado debido a la rareza que iba a anunciarte; sí, después de todo, lo raro era posible. Te dijo que, por fin, alguien te había llamado por teléfono y había dejado un mensaje. Como respuesta arqueaste las cejas, reacción no de sorpresa sino de anticipación por algo que está a punto de comprobarse. El tendero te dijo, con una gran sonrisa y extendiéndote un papel, que era importante te comunicaras lo antes posible, te señaló el auricular en la pared. Leíste con espanto la nota, la persona que había llamado quería apoderarte, después un número y un nombre. Tosías en el momento en que le arrebataste el recado, el hombre se quedó perplejo; dijiste que te sentías muy mal en ese momento, lo cual no era mentira, y corriste a tu cuartito.

Sabías que era tu turno, por eso empezaste a empacar tus escasas pertenencias, ya sólo tenías un vestido. Te sorprendió tu velocidad para la huida, pero no, no estabas huyendo, estabas ganando tiempo porque decidiste dar la pelea. Tenías que estar seguro, por eso esparciste sobre el colchón desvencijado tus memorias de papel. Desesperado buscaste entre tus fotos viejas, tus recortes amarillentos, tus estampas de santos... y allí estaban. Releíste todas y cada una de esas tarjetas de visita, algunas muy viejas; la ibas a hallar, tal vez ha pasado una década desde el día en que te lo conociste. Y las remueves, hurgas. ¡Por fin! Era más chica que las demás y alguna vez su color fue de un suave azul. Ni la dirección ni los números llamaron tu atención, tus pupilas se concentraron en esos meros renglones:

Sabino Prieto
Asuntos taurinos

Sujetaste los dos papeles con ambas manos en una lectura comparativa, todo caía en su lugar. Los sinos marcados no perdonan a nadie y, ahora, tu aparente final se traza bajo un solo nombre. Tenías que correr, salir a buscar refugio, era entrada la tarde. Quizá más allá, hacia el margen de esas afueras, allá, donde no llegan ni los perros callejeros. Te echaste tus cosas a la espalda

y te fuiste pensando que nadie te veía. Deseabas ser invisible y que la noche negra pudiera protegerte cubierto de vacío.

Pero a todos nos alcanza el destino y tú no eres la excepción. Si, ya lo sé, ya lo sé. ¿Qué más puedo hacer? Simplemente me queda encontrarte y mitigar tu miedo. ¡Si supieras que hasta disfruté de la caminata que desde el tranvía me llevó a tu cuartucho! Estoy aquí, en el centro de una habitación vacía, dejaste mi nombre tirado en el piso. Te engañas si crees que con ese acto anulas tu final. Ahora salgo y me encamino hacia ti, te voy a encontrar no lo dudes. Está anunciándose la noche y es aún mejor, así el traje me sofoca menos. ●



PABLO DE GRADA

‘Ai no korîda’*. El toro como impulso para la vida

Mitsuya, el primer torero nikkei.

**Ai no korîda* (Nagisa Ôshima, 1976) es el título original de la película franco-japonesa que llegó a las carteleras españolas, en 1980, como el *Imperio de los sentidos*. La traducción sería ‘lidia de amor’, para un drama erótico que muestra la dicotomía entre la freudiana pulsión de vida y de muerte —simbolizadas en Eros y Tánatos—, tan presente en la tauromaquia. Con título inspirado en la película, en 1981, Quincy Jones publicó *Ai no corrida* en su álbum *The dude*, una canción escrita por Chaz Jankel y Kenny Young.

Haciendo memoria, nos vienen a la cabeza algunos nombres de toreros japoneses que han dado exotismo a los carteles de las últimas décadas. Masashi Yamanaka ‘Terremoto de Japón’, vinculado a la Escuela Taurina de Salamanca; Taira Nono, que llegó a debutar con picadores; y Atsuhiro Shimoyama ‘El Niño del Sol Naciente’, que decidió ser torero después de ver la versión de *Sangre y arena* (Javier Elorrieta, 1989) en la que la taurina Sharon Stone interpreta —con todos los honores al astro rey— a doña Sol.

Pero hay un padre de la tauromaquia japonesa, un Francisco Romero *nikkei* (emigrantes japoneses y descendientes) que llegó a doctorarse como matador: Ricardo Higa Uyehara ‘Mitsuya’ (Supe, Lima; 1938). De familia llegada al Perú procedente de la isla de Okinawa —tierra de gente longeva, karate y toros que bregan entre ellos en plan *rikishi* de sumo—, Mitsuya no tenía antecedentes taurinos, aunque la relación del hombre con el toro se le fue revelando a través de continuas señales. De niño, veía pasar a los toros que bajaban desde la serra-nía, perseguidos por la chiquillería durante unos metros. En la lechería de sus padres se reunía un grupo de trabajadores del muelle del Callao que hablaban



Mitsuya ante su primer paseíllo en la Plaza de Acho (Foto: Archivo Histórico de *El Comercio*).

Mitsuya posa vestido de luces (archivo familiar).

Caricatura en la portada de *El Comercio* del 4 de abril de 1961 (Archivo Histórico *El Comercio*).



de toros; y, sin entender de qué iba la cosa, Mitsuya observaba la pasión que ponían aquellos hombres en sus conversaciones. Además, estos aficionados llevaban revistas taurinas a la lechería, algunas de ellas de España y México, que el niño fue coleccionando atraído, en un primer momento, por las fotos de pases que empezó a imitar.

Iría germinando una afición que no llegaba a estar en sintonía con el apego familiar a la creencia *ryukyu shintō*. La madre quiso deshacerse de las revistas vendiéndolas, en un primer momento, y, después de que el joven las recuperara, quemándolas. Todo el proceso sin una voz más alta que otra, con japonesas maneras. El padre lo recibió con una zorra a correazos cuando regresó de ver su primera corrida de toros. Fue en la plaza de Acho, a la que Mitsuya llegó después de tres horas a caballo desde Chacaritas, barrio del Callao en el que entonces vivía.

El cine también formó parte fundamental de la niñez y adolescencia de Mitsuya, siendo la vía por la que exploraba otros mundos. La influencia llegó a ser tal que, por aquellas películas de la época que los demonizaban, el *nikkei* cogió tirria a los japoneses. A través de la gran pantalla se produjo otro acercamiento, que resultó crucial, al mundo de los toros: *Sangre y arena* (Rouben Mamoulian, 1941). En este caso, una adaptación americana de la novela de Blasco Ibáñez que contó con Tyrone Power, en el papel protagonista, y Rita Hayworth como Sol... Así pues, a los 11 años, Mitsuya decidió que sería torero.



En tan difícil camino, el *nisei* (hijo de inmigrantes japoneses) irá encontrando apoyos, como el novillero Fermín Borja 'El Espontáneo', un ídolo del barrio que le instruirá en un primer momento; y un torero cómico español al que llamaban Chaplin. El esperado debut en la plaza de Acho llegó el 2 de abril de 1961, con Mitsuya acartelado junto a Adolfo Rojas 'El Nene' y José Scotto 'Cucaracha'. La novillada, organizada por un amigo *nikkei* mediante un *tano-moshi* (colecta), fue todo un acontecimiento con aires japoneses, incluido un paseíllo de geishas. Mitsuya debía tener buenas dotes persuasivas, ya que había convencido a los organizadores, incluso al mítico Alejandro Montani 'El Sol del Perú', de que estaba suficientemente preparado, ya que había toreado con éxito en otras plazas. Estuvo airoso y pinturero, pero a la hora de matar se atrancó, teniendo que reconocer, ante la sorpresa generalizada, que era el primer novillo que estoqueaba. A partir de este momento, sí empezó a recorrer las plazas peruanas como novillero. Pero, para llegar a las cotas triunfales de esos maestros que había visto en las revistas, el objetivo era ir a España.

En 1962 llega con algunos contactos en la maleta. Ninguno le resultó de mucha ayuda, salvo una carta que le había dado una monja catequista de japoneses para Manuel Mejías Rapela, el patriarca de los Bienvenida rebautizado como Papa Negro por el mítico cronista Don Modesto. El ilustre maestro acogió e instruyó al aprendiz *nisei*; que consiguió debutar en cosos españoles, el 12 de julio de 1964, en la Malagueta. Una tarde de postín, haciendo el paseíllo junto a Manuel Cano 'El Pireo' y Andrés Jiménez 'El Monaguillo', con novillos del Marqués de Albaserrada. Seis días después se presentó en Vistalegre, junto a Jesús Laderas y Pedro Herranz 'Madriles', dando una vuelta al ruedo.

El 14 de octubre de aquel 1964, el vínculo entre Mitsuya y el Papa Negro se rompe por el fallecimiento de este. Cuenta el periodista Gonzalo I. Bienvenida, bisnieto del Papa Negro —vía Antonio Bienvenida—, que Mitsuya homenajeaba a su maestro, ante la tumba, encendiendo un cigarro de su tabaco preferido para, mientras se consumía, acompañarlo en silencio.

En temporadas sucesivas, según recoge *el Cossío*, Mitsuya participó en once novilladas. En 1967 y 1969, los años de mayor actividad, toreó cuatro tardes; sumando una sola actuación en 1965, 1966 y 1967. Con tan pocos contratos, tuvo que encontrar otra fuente de ingresos; y gracias a su fisono-



Paseíllo de geishas sobre la arena de Acho el día del debut de Mitsuya.
(Foto: GEC Archivo Histórico).

Fotografía autografiada de un triunfal Mitsuya (Foto: Botán)

Mitsuya intentando dominar al novillo en la tarde de Acho.

El cine también formó parte fundamental de la niñez y adolescencia de Mitsuya, siendo la vía por la que exploraba otros mundos.



Mitsuya, con alguna mirada aviesa en primer plano, forma parte de una banda de malhechores chinos que pretenden dominar el mundo por medio de una fórmula química.

Pág. izquierda:

¡Dame un poco de amoor...!

Pág. derecha:

Operación cabaretera.

mía se presentó la oportunidad de participar como extra en películas que requerían unos ojos rasgados, ya fuera para ponerse en la piel de un chino, un malayo, un vietnamita... Así, en tiempos en los que numerosas producciones internacionales se rodaban en España, Mitsuya se situó en el otro lado de la pantalla que tanto le había hecho soñar.

Antes de su primer paseíllo en España, ya había debutado en *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963), con Ava Gardner, Charlton Heston y David Niven encabezando el reparto. También hizo de mayordomo en *Una historia inmortal* (Orson Welles, 1968), película ambientada en Macao; de obrero del ferrocarril en *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1968), con Henry Fonda, Claudia Cardinale y Charles Bronson en el elenco; y de esclavo malayo en *Krakatoa: al este de Java* (Bernard L. Kowalski, 1969).

En la web cinematográfica IMDb solo encontramos dos registros de Ricardo Mitsuya. Dos películas españolas: *Operación cabaretera* (Mariano Ozores, 1967) y *¡Dame un poco de amoor...!* (José María Forqué, 1968). En la primera, interpretando a un agente chino al que simplemente llaman 'chino', Mitsuya tiene una importante presencia en el planteamiento de la trama, apareciendo trajeado y con bombín mientras se mueve grácilmente de un lado para otro. Así, comparte unas cómicas escenas, en las que balbucea unas pocas palabras, con Gracita Morales... Todo esto hasta que lo dejan tieso mientras Gracita le está haciendo un estriptis. Después, el cadáver irá dando tumbos, mientras que José Luis López Vázquez, Gracita y Mara Cruz, con el apoyo de Antonio Ozores, se verán envueltos en una historia de traidores, espías y mafiosillos que buscan el típico microfilm que el agente chino había robado.

En *¡Dame un poco de amoor...!*, película para mayor gloria del grupo musical Los Bravos que en ciertos momentos puede recordar a *Help!* de The Beatles, Mitsuya, con alguna mirada aviesa en primer plano, forma parte de una banda de malhechores chinos que pretenden dominar el mundo por medio de una fórmula química. Música, tebeos y aventuras varias, dentro de



una rocambolesca historia con chinos que tampoco son chinos, como Luis Peña —el jefe—, la mexicana Rosenda Monteros, José Morales, Ángel Ortiz, Álvaro de Luna o un asombrosamente caracterizado José Luis Coll. También hay un matón al servicio del jefe chino interpretado por Luis Folledo, que fue boxeador profesional y novillero; y una reunión de secundarios de lujo como Rafaela Aparicio —en un disparatado cameo—, un afrancesado Zori, Venancio Muro, Blaki y los siempre geniales Tip y Laly Soldevila. Para interpretar *Like nobody else*, Los Bravos se visten de toreros, un asunto que pormenoriza González Viñas en este mismo número del *Boletín de loterías y toros*. Pero

Mitsuya quiso tomar la alternativa; que tuvo lugar, el 28 de agosto de 1970, en la plaza de Ondara (Alicante). El padrino fue Sebastián Palomo Linares, actuando como testigo Julián García.

¡Dame un poco de amoor...! tiene además dos logros más que notables, la enérgica *Bring a little loving*, una versión de Los Bravos, escrita por Vanda & Young (The Easybeats), que Tarantino introdujo en la banda sonora de *Érase una vez en... Hollywood*; y la innovadora técnica M-Tecnofantasy —con fotogramas dibujados—, creada por el referencial historietista Francisco Macián.

Entre el mundo del toro y el cine, Mitsuya

se convirtió en todo un anecdotario. Recordaba como una sencilla Claudia Cardinale invitó a los extras a su caravana de primera estrella para que se quitaran un rato del sol de Tabernas (Almería), ofreciéndoles también un refresco. O como estuvo boleando con Charles Bronson, después de que el actor de origen lituano le dejara un guante de beisbol. En 'La Chata' de Carabanchel conoció a Orson Welles. Una vez presentados por Pepe Dominuguín, Mitsuya propuso al prestigioso cineasta que hiciera una película sobre tauromaquia. Welles le pidió que la escribiera... y que después él la dirigiera. Años después, ya en Perú, aquellas historias resultaban fantasiosas hasta para sus familiares, como cuenta Enrique Higa Sakuda, un sobrino periodista cuyos recuerdos nos han servido para trufar con anécdotas este artículo. Pero, al ver las fotos de Mitsuya junto a tanta celebridad, todo cobraba sentido.

Nuestro protagonista también trabajó como guía turístico. En Madrid entabló relación con japoneses, especialmente con Fujita, un pintor que tenía una beca de estancia. Este le enseñó japonés, y el *nikkei* lo introdujo en el mundo de la tauromaquia. Fujita se hizo muy aficionado, y Mitsuya llegó a tener el suficiente dominio del idioma como para ejercer de cicerone para japoneses que visitaban España, a los que también hablaba de toros. Esto le generó cierta fama, y contaba que hasta salió en un programa nipón de televisión como *japonés por el mundo*, causando tal impacto que hasta recibió cartas de admiradoras. Con los mejores deseos para tan arriesgado oficio, una de ellas llegó a mandarle un *senbazuru*, mil grullas de origami unidas por hilos que, según la antigua leyenda, cumplen el deseo de aquel que las hace.

Antes de su regreso, Mitsuya quiso tomar la alternativa; que tuvo lugar, el 28 de agosto de 1970, en la plaza de Ondara (Alicante). El padrino fue Sebastián Palomo Linares, actuando como testigo Julián García. Mitsuya contaba que cortó cuatro orejas de los toros de Miguel Zaballo. Llegado al Perú, el 13 de noviembre de 1970 se presentó como matador de toros en la plaza de Acho, en la que llamaba corrida del *deshueve*, ya que su primer toro, de la ganadería de La Huaca, le perforó el escroto. Paquirri se hizo cargo de su lote, en una tarde en la que también actuaba José Luis Parada. Siguió toreando por plazas peruanas, por lo menos hasta mediados de los años



Mitsuya frente al mar que lleva a
Japón (Foto: Enrique Higa).

70, según las fuentes consultadas, pero ya no volvió a hacer el paseíllo en Acho.

En *el Cossío* encontramos la referencia de Pedro Higa Uyehara, del que se dice que era hermano de Ricardo. No hemos podido encontrar más datos de este Pedro, ya que, de no ser una confusión, no debió tener una trayectoria muy larga, pues solo se recoge que se llevó un buen porrazo de un novillo de Humabraquilla, el 17 de marzo de 1968, en la plaza de Acho. Así pues, no podemos corroborar una dinastía Higa Uyehara. Pero de lo que sí estamos seguros es de la energía vital de Ricardo, con muchas vidas dentro de una. Una tenacidad como la del protagonista de *El viejo y el mar* de Hemingway, su libro preferido. Solía decir que los jóvenes debían buscar lo que quieren para ir detrás de ese objetivo; y, sin duda, él lo hizo hasta que se tuvo que marchar para siempre el 12 de abril de 2020, según comunicaba el Sindicato Unión de Matadores de Toros y Novillos del Perú, del que fue secretario general.

Además de sus aventuras taurinas y cinematográficas, Mitsuya fue un reputado periodista, profesión que ya ejercía antes de partir hacia España; pues, para que todo no fueran disgustos de sus padres, había estudiado periodismo. Llegó a dirigir el diario *Perú Shimpō*, referente de la colectividad *nikkei*, y fundó la revista *El nisei*. Su pluma era precisa y, a la vez, emocionante. También encontraba tiempo para acercarse a otear el océano, aquel por el que llegaron sus padres; y para jugar al tenis, vinculado al club Asociación Estadio La Unión, presumiendo de buena muñeca gracias a su preparación como torero, una vocación que siempre estuvo por encima de lo demás. «La fecha de mi alternativa siempre será más importante que mi cumpleaños», solía decir. Desde esa pasión por la tauromaquia, Hugo Shinki dirigió *El samurái matador* (2010), un documental sobre el sin par Mitsuya. ●

FRANCISCO MARCH / Periodista



La tauromaquia en tiempos del (post)COVID

Partimos de una premisa optimista y ojalá realista: habrá post covid, es decir, en algún momento, ojalá cercano, la pesadilla pandémica acabará o, al menos, menguará lo necesario para que eso de la «nueva normalidad» sea, simplemente, normalidad.

Y con ella vuelvan «las caras al vent», grito de libertad que cantaba Raimon. Se paró la vida y con ella el toreo en marzo de 2020 y la temporada que empezó como tal en Olivenza apenas dio para unos cuantos festejos de pura supervivencia bien entrado el verano, en plazas con paisaje fantasmagórico. La España en fiestas se transmutó en tristeza; el virus se tragó las ferias; los (pocos) toreros y ganaderos que ajustaban alguna fecha, la mayoría en pueblos, lo hicieron bajo mínimos económicos y con el para-

guas de la televisión y de la FTL; los grandes empresarios se refugiaron en el silencio y/o la inacción; desapareció, con 30 años de existencia, un medio taurino de la relevancia de *6TOROS6* y a pocos pareció importarle... Y el campo bravo contempló como los camiones se llevaban a hermosos toros de cuatro y cinco años a morir no en la gloria de la plaza sino en la sordidez del matadero.

Una ruina.

Un torero, una figura que cumplía tres décadas de alternativa, Enrique Ponce, dijo aquí estoy yo y se alistó en la mayoría de corridas, por pequeña que fuera la plaza, al fin y al cabo los aforos eran los que eran. Dolía a la vista y al corazón ver esos tendidos despoblados, con espectadores a modo de figurantes, esparcidos y diminutos puntos, apenas sombras, como en un cuadro de Juan Genovés pero sin multitudes.

Cada paseíllo tenía el himno nacional como banda sonora y el minuto de silencio como recuerdo a una tragedia bien presente. Ambos, himno y minuto de silencio, adobados de los vivas extemporáneos, parece que —desgraciadamente— han «llegado para quedarse» o al menos ahí siguen.

Pero el perpetuo milagro que es el toreo tenía guardados motivos para la esperanza, en forma de toreros que, relegados por el sistema o su propia peripécia, estaban fuera del circuito y que aprovecharon la tesitura para hacerse

El virus se tragó las ferias; los (pocos) toreros y ganaderos que ajustaban alguna fecha, la mayoría en pueblos, lo hicieron bajo mínimos económicos.

presentes, recabar el interés de los aficionados y, también, de quienes los tenían en el ostracismo. Verbigracia: Juan Ortega.

Si el último tramo de la temporada de 2019 supuso «el descubrimiento» de

Pablo Aguado, el 30 de agosto de 2020, en Linares, Juan Ortega, seis años después de su alternativa, cambió su historia. Lo vieron y gozaron in situ quienes, muy restringido el aforo, pudieron acceder a la Plaza de Toros de Santa Margarita y miles en todo el Planeta de los toros, gracias al canal taurino de pago.

Juan Ortega, nacido en Triana y a los sonos del pasodoble «Manolete» desplegó, ante un noble toro de Parladé, su abanico

Morante no sólo ha toreado más que nadie, sino que lo hecho, por decisión propia, ante las ganaderías más diversas y retándose así mismo con desafíos como el de El Puerto de Santa María.

de tauromaquia en el que la armonía es la piedra filosofal sobre la que se alzan mulatazos que son pura caricia y, al tiempo, descarga emocional en quien los contempla. Una sucesión de prodigios desde la naturalidad en la formas —esa manera de andar, ese cite, ese embroque— y el ritmo, el temple, la colocación, en el fondo. Sevillanía pura, sí, pero con un acento cordobés «senequista» como sello de particular distinción.

Fue, sin duda, el suceso taurino del año, más aún por su trascendente impronta.

Si del 2021 taurino hablamos, aún con el peso pandémico sobre él y las consecuencias pertinentes (sin Fallas, Abril, San Isidro, San Fermín, Semana Grande de Donosti y Bilbao... y tantas otras, con El Pilar como última víctima) ha ido avanzando siempre con la vista puesta en la «yenka» de las Administraciones autonómicas, ese «delante, detrás» permanente en las restricciones.

Un 2021 en el que, lo que son las cosas de la vida y del querer, Ponce ha hecho mutis por el foro.

Decir 2021 es decir Morante de la Puebla.

Morante no sólo ha toreado más que nadie, sino que lo hecho, por decisión propia, ante las ganaderías más diversas y retándose así mismo con desafíos como el de El Puerto de Santa María, en solitario y con los toros veragüenos de Prieto de la Cal (luego resultó un fiasco, pero esa es otra historia) o la guinda de Miura en La Maestranza como colofón de una atípica Feria de San Miguel (exigencias del calendario de entrega de este artículo no permiten referir lo que allí suceda, como también en Las Ventas).

Morante, que apoya a VOX —nadie es perfecto—, se ha convertido en un torero antisistema.

Sin apoderado por decisión propia, es dueño de su destino y así se manifiesta en los despachos y en los ruedos. Imbuido en Gallito, Morante ha sabido escapar de la caricatura y el mimetismo para (re) crear una tauromaquia fascinante, clásica y creativa a la vez, admirable en su búsqueda constante de referentes para hacerlos suyos, a partir de una técnica y conocimiento (y valor, por supuesto) que le permiten afrontar retos impensables hasta no hace tanto en un torero como él. Morante sonríe en cada paseíllo, afronta cada reto con tranquilidad de ánimo. De ahí lo que sucede después.

Con Morante, no de ahora, el toreo con el capote, que transitaba por una orfandad de años, adquiere rango superior y está entre los más grandes capoteros de una historia rica en ellos. Ocurre que al diestro cigarrero se le suman un manojo de toreros como Pablo Aguado, Juan Ortega, Diego Urdiales, Daniel Luque o Emilio de Justo.

«En el cruce de la suerte de capa de frente a ola verónica, el toro y el torero se encuentran cara a cara, frente a frente, como la pasión y la burla; como Cristo con la mujer; si se juntan es para poderse separar; y a la inversa, para ganarlo o perderlo todo; a cara y cruz, que es como se lo juega uno todo; el todo por el todo».

(José Bergamín)

La verónica es en sí misma historia del toreo y en ella, Juan Belmonte, de quien el crítico Pepe Alameda escribió: «La verónica de Belmonte ha sido superior a todas, por una razón definitiva: la forma de rematarla, aunque no era propiamente remate, que significa cierra, sino conducción del lance hasta el límite natural —biológico— de su desarrollo orgánico, de modo tal que el momento de cumplirse —no de cerrarse— se confundía con el nacimiento del siguiente. Nadie ha ligado así el toreo, con tal hondura en aquel momento».

La verónica de Gitanillo de Triana, Curro Puya, Manuel Escudero, Victoriano de la Serna, Mario Cabré, Pepe Luis, Rafael de Paula, Curro Romero...

El toreo a la verónica, inspiración de poetas, vuelve a su rango. Ha ocurrido en 2021, una temporada que ahora acaba con las luces queriendo ganar terreno a las sombras, entre la esperanza y —aún— la incertidumbre. Entre la realidad y el deseo.

Una realidad confrontada al deseo, y viceversa, en la que —decíamos de inicio— el virus marrajo sigue condicionándolo todo pero, quien más quien menos, prevé un 2022 ya en normalidad (sin comillas, mejor). De ser así y si de España tratamos —aunque con todos los matices y particularidades sería trasladable a otras geografías taurinas— ¿en que escenario estará la tauromaquia?

Profesionales (ganaderos, toreros, empresarios) y aficionados se interrogan y buscan respuestas que hoy por hoy se mueven en territorios de incertezas.

Los ganaderos han resistido el embate con suerte dispar, pero todos hablan de ruina económica y moral. Los que han vendido sus toros para las plazas —tampoco el toro en las calles ha tenido salida— lo han hecho muy por debajo del precio de mercado hasta ahora y, peor aún, inferior al coste que supone la crianza de cada res. Los que se han resistido a enviar toros al matadero a la espera de tiempos mejores se encuentran con camadas en las que una buena parte de animales se acercan o están a punto de exceder la fecha límite de nacimiento para su lidia. Como ocurre en el escalafón de toreros, entre los ganaderos coexisten distintas circunstancias pero tanto quienes están en una posición de cierto privilegio como en el resto, todo pasa por la adecuación al horizonte que se abre a partir de ahora. Y en ello también están toreros y empresarios.

Estos, los empresarios, muchos de ellos en un permanente conflicto de intereses por su condición a la vez de apoderados e incluso ganaderos, han parcheado este tiempo apelando al espíritu solidario de las partes implicadas, con las restricciones de aforo en la negociación y la televisión en funciones de «la otra parte contratante de la parte contratante».

«El medio es el mensaje», «La revolución será televisada o no será»... viejos axiomas de la comunicación, antes de la llegada de internet. La prensa escrita (en papel o digital) viva en conflicto con la tauromaquia según sean los postulados ideológicos y la línea editorial del medio; los portales taurinos cumplen su misión de inmediatez en disputa con twitter; las revistas

especializadas han queda en mínimos tras la desaparición de *6TOROS6* y la televisión...

En estos dos años pandémicos la televisión ha sido decisiva para que se dieran toros en ciudades y pueblos. No, por supuesto, gracias a RTVE que, incumpliendo su carácter de servicio público, lleva años ignorando al toreo, salvo el islote de *Tendido Cero*. Han sido algunas televisiones autonómicas y el canal de pago «Toros» (con la aportación de a FTL) las que han hecho posible que hubiera toros, con las limitaciones sanitarias y de aforo impuestas por las diferentes Administraciones autonómicas y locales, al tiempo que contribuían de forma decisiva a su labor de difusión y, con ello, vigencia de la fiesta de los toros.

En estos dos años pandémicos la televisión ha sido decisiva para que se dieran toros en ciudades y pueblos. No, por supuesto, gracias a RTVE que, incumpliendo su carácter de servicio público, lleva años ignorando al toreo.

Y ahí, también los toreros, desde las figuras a las cuadrillas, han jugado un papel decisivo en cuanto a la rebaja de honorarios, muchas veces al límite —o por debajo— de lo que marca el Convenio, lo que —desgraciadamente— ha propiciado situaciones en la frontera de la dignidad y conflictos como el de la feria de novilladas de Villaseca de la Sagra.

En ese escenario, el invierno taurino, tiempo de reflexión que mira al futuro, se abre entre interrogantes, incertidumbres y esperanzas.

Interrogantes e incertidumbres tienen el denominador común de lo que suceda con

la pandemia, una evolución sujeta a imponderables y que, cuando esto se escribe (recién inaugurado el otoño), apunta a mejor. De ser así —vacunas mediante— ¿se habrá recompuesto el toreo? ¿porqué caminos estilísticos irá?

La recomposición del toreo pasa —creo— por un espíritu de unidad de todo el sector. La unidad nunca ha sido el fuerte del mundo taurino, sino uno de sus grandes déficits. Pero ahora se antoja más necesaria que nunca si de verdad se quiere asegurar el presente para ganar el futuro. El cortoplacismo solo lleva al «pan para hoy, hambre para mañana» y a veces ni siquiera llega el pan, sólo las migajas. El conflicto de intereses que confluyen en una misma persona o grupo empresarial no debería perpetuarse pues implica una estructuración de la temporada y las grandes ferias en las que se repiten nombres de toreros y ganaderías, que copan los carteles, al margen de méritos contraídos. Y sería pecado de lesa tauromaquia no atender al interés de los públicos, que —no se olvide— parten de una realidad económica nada boyante y cuya respuesta en taquilla está en entredicho. A aforo completo costará y mucho llenar las plazas.

Al actual punto de inflexión del toreo, a partir de una crisis social, económica y sanitaria global jamás conocida en la Historia contemporánea, el que debe marcar el futuro, el que debe ser de no retorno, se llega, paradójicamente, con un momento de plenitud conceptual y artística de sus artífices: los toreros.

Hemos citado antes el resurgir del toreo de capa, con su majestad la verónica como enseña. Pero hay más argumentos para la ilusión.

En una temporada «normal», los acontecimientos, esa tarde, esa faena, que todo lo convulsiona, se cuentan espaciadamente en el marasmo de ferias y

festejos. En este 2021 aún mermado, sobre todo en su primera mitad, han sido muchos y de una trascendencia superior. Y han supuesto una sacudida que marca el camino.

Los públicos y, en ellos, los aficionados, han visto torear a toreros de muy diversas tauromaquias expresadas en fondo y formas cautivadoras.

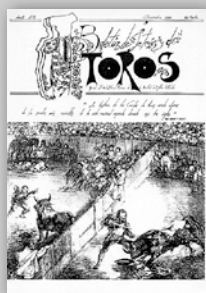
La lista es larga y cada cual puede incorporar o eliminar de ella según su criterio. Pero creo que Morante, Diego Urdiales y Emilio de Justo son intocables, o casi.

Añádase el aliciente del regreso de Alejandro Talavante, tras su *stand by* de tres años, que en septiembre se rompió —a lo grande— en Arles.

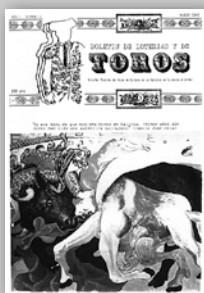
Y, en el horizonte cercano o no, siempre José Tomás.



Números atrasados



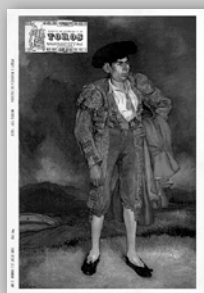
Nº0 / Diciembre 1991



Nº1 / Marzo 1992



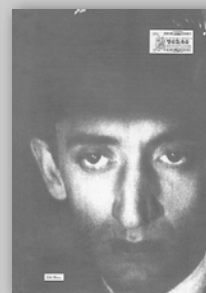
Nº2 / Mayo 1992



Nº3 / Julio 1992



Nº4 / Noviembre 1992



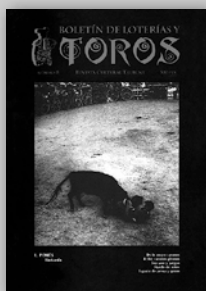
Nº5 / Marzo 1993



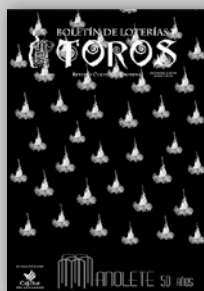
Nº6 / Otoño 1993



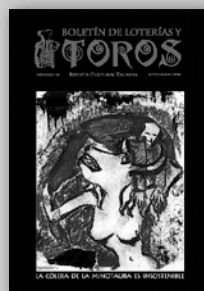
Nº7 / Invierno 1994



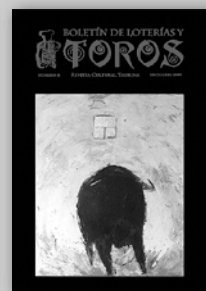
Nº8 / Julio 1995



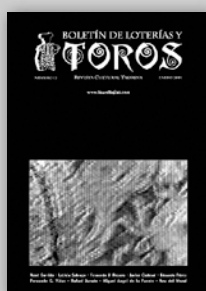
Nº9 / Mayo 1997



Nº10 / Septiembre 1998



Nº11 / Diciembre 1999



Nº12 / Enero 2001



Nº13 / Noviembre 2001



Nº14 / 2002



Nº15 / 2004



Nº16 / 2005



Nº17 / Primavera 2006



Nº18 ESPECIAL / 2008



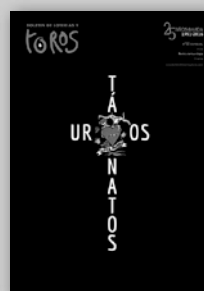
Nº19 / 2009



Nº20 / 2011



Nº21 / 2016



Nº22 / 2016



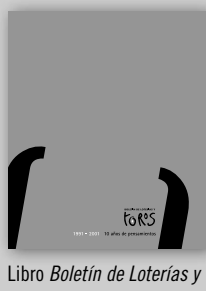
Nº23 / 2018



Nº24 / 2019



Nº25 / 2020



Libro *Boletín de Loterías y Toros 1991-2001. 10 años de pensamientos.*

Contacto

boletindeloteriasytoros.com
fernandogonzalezvinas@gmail.com

BOLETIN DE LOTERIAS Y
TOROS

eL ENaNO

EDICIÓN
GIGANTE

TOROS

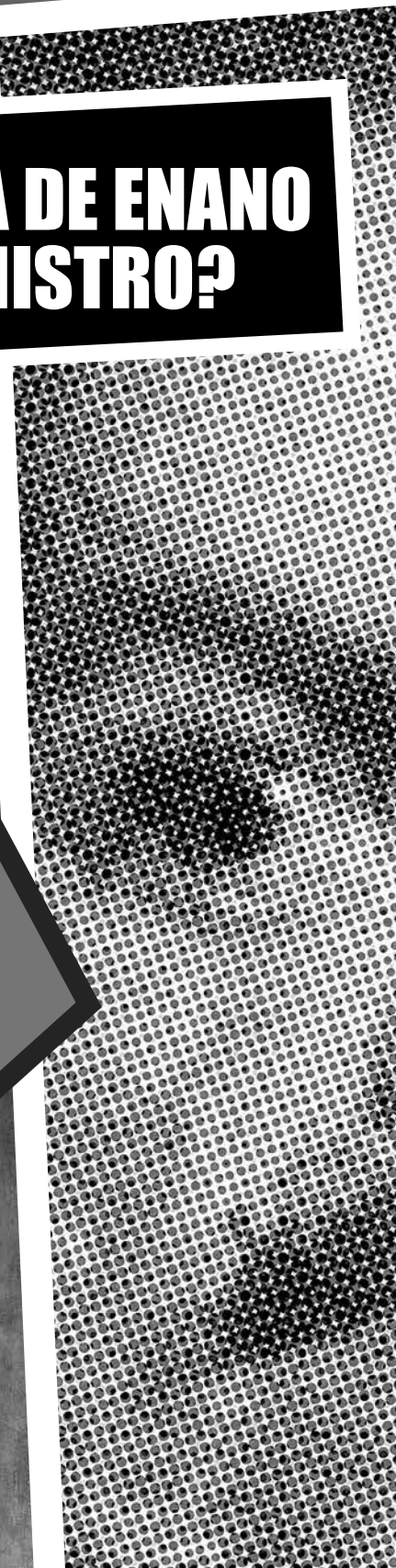
Suplemento satírico del Boletín de Loterías y

**¿CÓMO SE LLEGA DE ENANO
TORERO A MINISTRO?**

**DEGENERANDO,
DEGENERANDO...**

(Belmonte dixit)

(Belmonte dixit)



EDITORIAL

Por **Nicolasito Pertusato**,
el enano que le da la patada al
perro en Las Meninas.

El Enano resucita al fin, integrado en este número 26 de su padre el Boletín. Reaparece con el número 6 y ofrece un premio de 5.000 maravedíes y una longaniza a quien conserve los 5 primeros números, editados desde el nº 14 al no sé cuántos del Boletín, en formato diminuto y anexo, y que hemos decidido ofrecer en pdf en la web de nuestro padre: boletin-deloteriasytoros.com

¿Había necesidad de que resucitara El Enano? ¡Obvio! La cosa se está poniendo demasiado seria en todos los ámbitos, por lo que este suplemento satírico no solo es inmanente y trascendente a la vez sino que viene a ejercer contrapeso a lo serio que se ha puesto el mundo y los medios de comunicación. Tan serio se ha puesto el mundo que los diarios deportivos recogen la noticia de un futbolista que dice que no va a ir a entrenar hasta que su novia le perdona que le ha puesto los cuernos (¡toros!) con otra; por otro lado, el diario generalista más vendido en España relata con grandes titulares que una tal Dulcinea (o algo así), que dicen que es actriz y directora, ha roto con su esposa y que no hay vuelta atrás; a la vez, la cadena de televisión más vista en España dedica un programa a un ex guardia civil, de profesión actual ignota, que dice haberse separado de su mujer tras 20 años, si bien, a continuación se relata que puede tratarse de un montaje...

¿Hacía o no hacía falta el suplemento satírico El Enano para hablar de cosas serias? ¡Que resucite Azcona por favor!

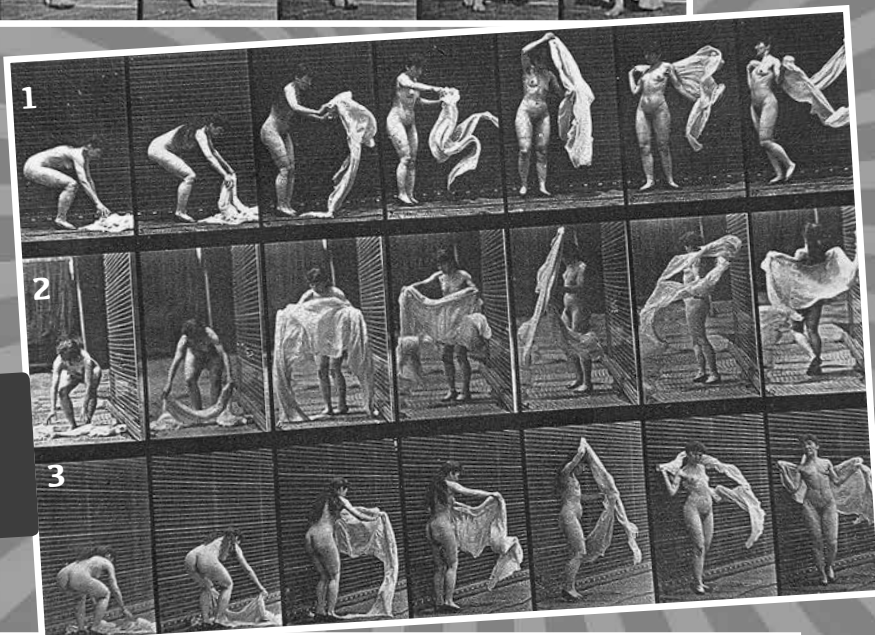
EL TOREAR

Lecciones para profanos

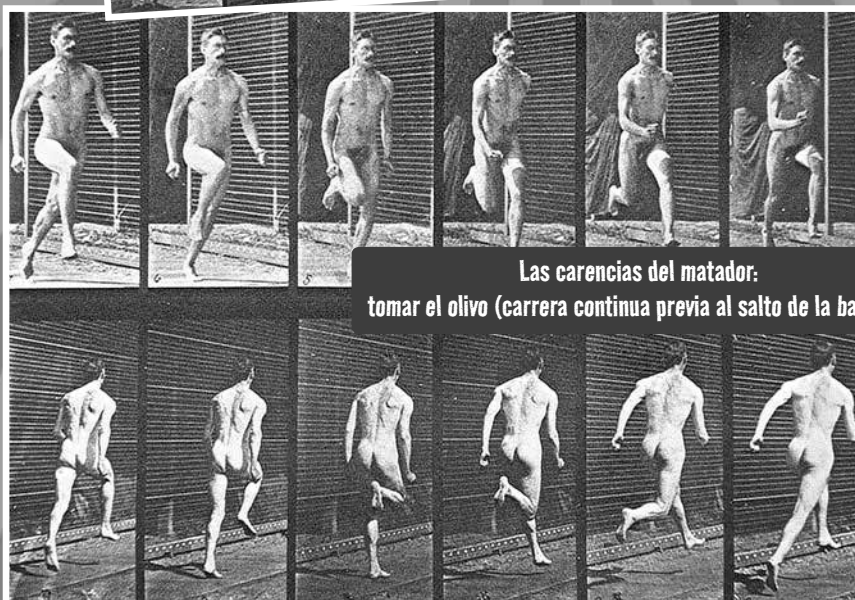
El capote de paseo:
cómo envolverse en él para hacer el paseíllo sin tropezar



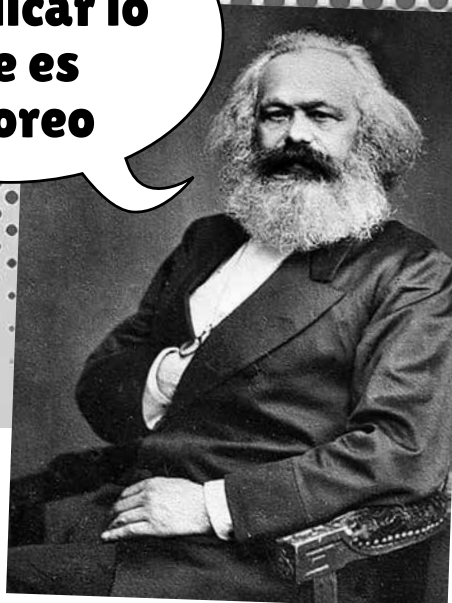
Empleo del capote:
1 El farol invertido
2 La gaonera
3 La saltillera



Las carencias del matador:
tomar el olivo (carrera continua previa al salto de la barrera)



**Les voy yo
a explicar lo
que es
el toreo**



En cuanto al sueldo de los capataces y operarios de luces, el capital los mantiene subyugados en un trust empresarial que incluye gestión de la vida privada de los de luces, de los cosos e incluso, en connivencia con el capital latifundista, del material cárnico

El capital, ejem, el empresario explotador, dueño de la fábrica circular, se confabula con el ganadero, ejem, el latifundista, para alienar a la masa con la religión de la corrida de las 5 de la tarde. Allí, sin derecho a huelga, trabajan a destajo (¡dos horas en turnos de 15 minutos!) tres capataces vestidos de colores y adornos dorado y hasta 15 operarios con adornos plateados. El empresario, ejem, el capital, para justificar los numerosos accidentes de trabajo que ocurren en la fábrica circular, hace correr el rumor de que los capataces y operarios hacen «arte», cosa harto difícil de creer con ciertos capataces. En el convenio colectivo, logrado tras muchas jornadas de huelga y cargas policiales del elemento represor del capital, además de la muerte de Paquirri en las proletarias curvas de Los Pedroches, los sindicatos de luces lograron introducir una cláusula que obligaba al capital a dotar de estación quirúrgica las fábricas circulares. Con esto último se salvaron muchas vidas y se dio trabajo en la España vaciada a los conductores de ambulancias que de otro modo hubiesen acabado conduciendo camiones allende los Pirineos.

A cambio de sus dos turnos de 15 minutos de trabajo, a los trabajadores se les obliga a uniformarlos de manera ridícula para borrarles su dignidad, rematándose el chándal de colores que desatan entre la masa de los tendidos acaloradas discusiones y tumultos, debatiéndose si se trata

de verde oliva o verde quirófano, cardenal u obispo, grana o púrpura, todo ello con propósito de alienar sus justas reclamaciones al capital sobre los toros chicos y los precios del Tendido de sol. Tampoco debe olvidarse la actuación de las bandas municipales de música, elemento usado para causar una falsa sensación de éxtasis, acrecentado por el que toca las castañuelas, repiqueteador inmisericorde y sin escrúpulos, a sueldo de dicha fuerza represora. Para acabar por rebajar a la masa de los tendidos a la categoría de subproletariado de clase inferior y sin expectativas, se les reparten a precios abusivos bolsas de pipas que la masa engulle como monos embrutecidos, previamente seducidos por la hamelinesca oferta de los vendedores a sueldo del capital, al grito de «semillas de girasol cultivadas en terrenos ecológicos y suministradas por comercio de cercanía, tostadas en horno de leña con sal del Himalaya en bolsa de plástico reciclado recogido en las playas de Gambia». El desolador paisaje que queda en los tendidos, repleto de cáscaras y plásticos contribuye a la idea del capital, fomentada sin ambages, de que la masa es una clase en estado semisalvaje que necesita del paternalismo del capital, sin el cual, caería en la barbarie.

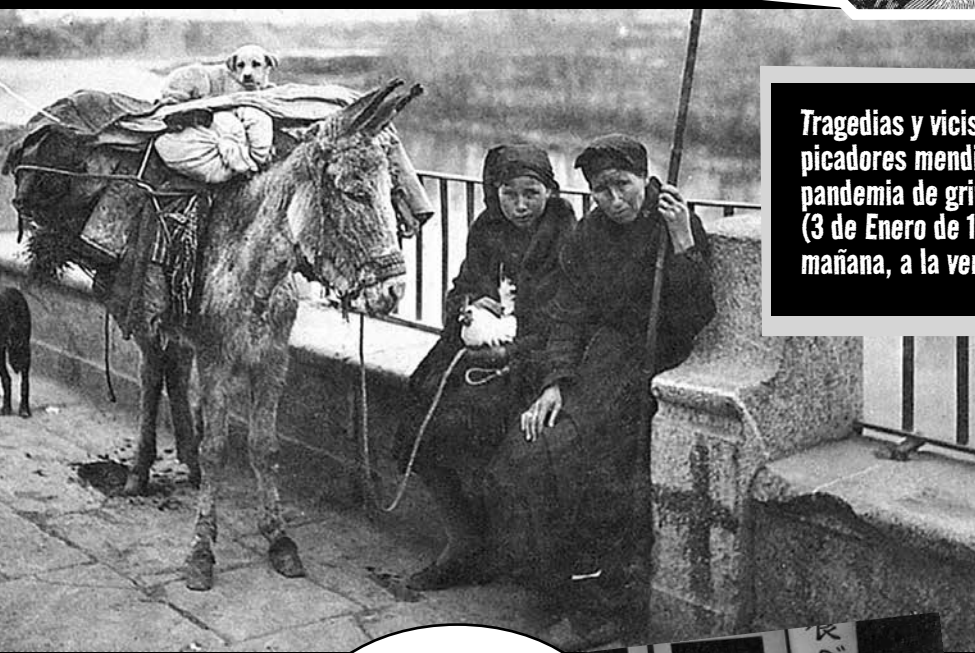
con el que desarrollan su trabajo. A cambio de su lealtad, el poder legislativo, aliado del capital, representado en forma de un «presidente» con pañuelos de colores, dirime la lealtad de los explotados de luces concediéndoles ridículos premios en forma de despojos cárnicos, sacándolos de la fábrica circular a hombros de un capitalista (¡oh, perversa ironía!) mientras son zarandeados por la masa comepipas y se les arrancan a su paso los galones que les acreditan como oficiales, denigrándose al sujeto, al amparo de su éxtasis orejil, a la categoría de operario sin trienios. Los medios de comunicación de masas, controlados por el capital, concluirán al día siguiente el control absoluto sobre la clase trabajadora de sol al relatar la crónica de lo acontecido mediante los autodenominados «escritores taurinos» (de provincias), que reparten su saco de comas y mayúsculas al libre albedrío, a la espera de que el capital los invite al latifundio ganaderil a deglutir sabrosas viandas —un arroz caldoso, un vino de tetra briK— por su vida de agradaor con la clase superior. Y es allí, en los cuarteles invernales de las fincas del toro bravo, subterfugio del capital al que se le han borrado las letras «Osborne», donde se perpetúa el ciclo perenne de la explotación de la clase proletaria del tendido de sol, preparándose la temporada siguiente, bajo la alienación del opio del pueblo, verbigracia religión: San Isidro, San Fermín, San Mateo, Nuestra Señora de la Salud...

Ante esta verdad, la lucha de clases no admite demoras: ¡Sombra para todos!

¡¡Sienta con El Enano el vértigo del toreo!!!



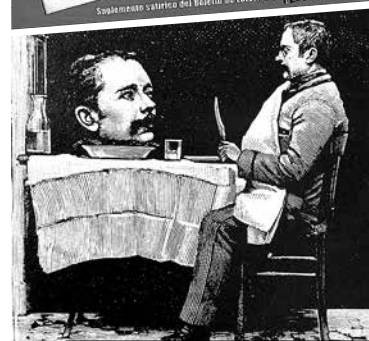
**¿Cómo dice?
¿Qué ha salido ya el
Boletín de Loterías y Toros?
Menudo coñazo de revista,
guárdeme una.**



**Tragedias y vicisitudes del toreo:
picadores mendigando durante la
pandemia de gripe española
(3 de Enero de 1918, diez y cuarto de la
mañana, a la vera del Guadalquivir).**



**De contrabarrera
de sombra para
Morante no me
queda nada.**



**No se pierda el próximo
número de El Enano
con la confesión de un
banderillero-pandillero
arrepentido:
«Yo amenacé de muerte a
un periodista por criticar
a mi torero... y ahora he
perdido el apetito y no logro
conciliar el sueño con los
documentales de la 2».**

Edita:



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA | Delegación de Cultura
y Patrimonio Histórico

Colabora:



Cabezas & Carmona
GRUPO DE EMPRESAS

