

## UN TORO ESTILISTA: DEL DIALOGO PLATONICO AL MONOLOGO DE AUTOR

Comunicación para el Congreso de Estilística de los días 29 y 30 de septiembre, a celebrar en la villa de Gernika, organizado por la Real Academia de la Lengua Vasca / Euskaltzaindia.

Valentí Gómez i Oliver

Universidad de Roma

*“El problema de los métodos científicos para el conocimiento de lo literario está en pie: el castillo no ha sido ganado. Hemos girado en torno a él, hemos reconocido sus muros, sus rondas, sus arrabales. Sólo la intuición, sólo las saetas silbadoras salvan los muros y llegan hasta la interior morada. Allí reina la luz” (1).*

Esta cita de la obra de Dámaso Alonso sobre la *Poesía Española*, y más concretamente del párrafo final del Capítulo: “Límites Teóricos de la Estilística”, nos sirve, en buena medida, para sintetizar lo que ha sido la génesis de nuestro trabajo: una intuición sobre un símbolo, el *toro*, y a continuación una breve aproximación a diversos textos que hablan sobre/ de él, desde algunos de los puntos de vista que su figura ha generado en el transcurso de la historia: mitológico, cosmogónico, simbólico, tauro-máquico, teniendo en cuenta la afirmación del mencionado estudioso de que “el objeto de la estilística es la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos)” (2). Al entrar de lleno en el comentario de los textos, hemos considerado desde el punto de vista “literario” a los términos *diálogo* y *monólogo* como términos complementarios, y como fuerza motriz de un producto o resultado que funcionará en el espacio simbólico que ambos términos generen (y más concretamente los actores principales que en su nombre intervienen: el

---

(1) Dámaso ALONSO: *Poesía Española*, “Ensayos y Métodos y Límites estilísticos”, Editorial Gredos, Madrid, 1981<sup>5</sup>, Col. Estudios y Ensayos, 1, p. 595.

(2) Dámaso ALONSO: Ob. cit., p. 584 (Véase también pp. 481-493) Véase también: René WELLEK, Austin WARREN: *Teoría literaria*, ed. cast. Editorial Gredos, Madrid, 1981<sup>4</sup>, 4 reimp., p. 292.

toro; los reyes-sacerdotes/hombres y los dioses/espectadores) como el tercer elemento de un ternario, en el sentido que le atribuye a la Tríada extremo-oriental el estudioso René Guénon (3).

\* \* \*

1. A lo largo de los siglos, el toro, ese animal tan emblemático ha encontrado diversas y bien significativas moradas. En tiempos prehistóricos se “refugió” en muchas ocasiones en las impresionantes pinturas de las cavernas a ambos lados de los Pirineos. En tiempos más recientes también han deambulado no muy lejos de esta villa de Gernika.

Muchos historiadores coinciden en atribuirle a la población de Teruel una gran antigüedad, hasta el punto de afirmar que ya existía en la época de los fenicios con el nombre de *Turba*, el cual ellos modificaron en el de *Thorbat* o *Tourbet*. Más adelante los griegos lo convertirán en *Turbalium* y los romanos en *Turba oppidum* (pueblo o ciudad de Turba). Hay quien afirma —como el erudito Miguel Cortés en su *Diccionario Geográfico histórico de la España antigua*— que el nombre de Turba o Thorbat se deriva de las dos palabras hebreas *Thor* y *bat*, que corresponden a las dos latinas *Domus tauri* y significan *casa* o *lugar del toro* (4). Hay quien pretende que cuando los fenicios desembarcaron en las costas del Mediterráneo, una parte de ellos siguió el curso de un río remontando la corriente para encontrar un lugar donde establecerse. Hallaron una zona en la que había una tierra óptima y muchísimo ganado por lo que allí construyeron un pueblo. Al río y a la población le dieron el nombre de *Turriar* o *Turia*, a causa de la abundancia de toros que por allí correteaban. Tal vez por esto, o debido a otras razones, hay quien ha querido justificar el origen del cuartel o segunda parte del escudo de la ciudad de Teruel, en el que figura la imagen de un toro con una estrella por encima de sus astas.

Hay quien opina que el origen de colocar en el escudo de armas de Teruel el emblema del toro y de la estrella se basa en una tradición que, celosamente, conservan los turolenses. Se debería, según ésta, a que cuando las fuerzas de Alfonso II conquistaron la fortaleza de la ciudad, había en una parte de la colina en la que hoy se asienta la misma, un bosque muy frondoso. Y en él, varios esforzados del rey encontraron a un bravo novillo, al cual iba siguiendo desde el cielo una estrella resplandeciente. Quienes creen que dichos guerreros fundaron la ciudad, aseguran que uno de ellos, un tal Sancho Sánchez Muñoz, gracias a la

---

(3) René GUENON: *La Grande Triade*, ed. it., Adelphi Edizioni, Milano, 1980, especialmente Cap. II: “Generi diversi di Ternari”, pp. 23-31.


(4) Cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa-Calpe, Madrid, Tomo LX, pp. 1571-1572.

intervención divina, vio en sueños una serie de señales que le marcaron el sitio dónde tenía que establecer la nueva ciudad.

Y un toro estilista, el “torico”, (5) se yergue todavía hoy en la plaza homónima de la ciudad aragonesa como un símbolo, el cual revela algo *más* que el aspecto de la vida cósmica que ha de representar (6) puesto que el símbolo es siempre una creación de la psique. La presencia física inmutable de la estatua —hasta ahora— contrasta con la constancia férrea del anacoreta *Simón del desierto*, a quien otro aragonés, de Calanda, le dedicó una singular obra cinematográfica homónima y al final de la misma arrojó al pobre Simón, valoroso estilista, en brazos de la Cosa, la mujer-demonio, arrastrándolos a los dos a un trepidante cabaret de Nueva York (7).

\* \* \*

2. En la cosmogonía de los antiguos persas ocupaba un lugar importante el toro, criatura de Ormuz, pues contenía los principios de la vida de los hombres, de los animales y de las plantas. Se le llamaba *toro simbólico* o *primitivo* y si bien fue sacrificado por Arimanes, el primer hombre, Kaiomorts, salió de su hombro derecho y la vida de todos los animales surgió de su hombro izquierdo.

En el mundo egipcio antiguo, la potencia sexual —tanto la humana como la animal— era representada por el jeroglífico  | K 3 |, pronunciado *ka* (8), que significa tanto “ka”, potencia sexual y “toro”. Se consideraba que dicha potencia hundía sus raíces en el mundo vibratorio del *ka* o cuerpo astral del difunto (9). Como para conseguir la inmortalidad, mediante la perpetuidad del *ka*, era necesario que previamente se produjera la muerte del difunto, no resulta descabellado relacionar la

(5) Cf. Santiago LOREN: *Aragón, (Guías de España)*, Ediciones Destino, Barcelona, 1978<sup>2</sup>, pp. 503, 505 y 512. Véase también: *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza, 1984, 12 Vol; esp. voz “Teruel”, Tomo XII, pp. 3185-3210, en part. voz “torico”, p. 3196.

(6) Cf. Mircea ELIADE: *Imágenes y Símbolos*, ed. cast, Taurus Ediciones, Madrid, 1974, Col. Ensayistas, 1, p. 190.

(7) El autor cinematográfico es Luis Buñuel. La película *Simón del Desierto*, fue rodada en México en el año 1965.

(8) Véase, *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache im Auftrage der deutschen Akademien herausgegeben von Adolf Erman und Herman Grapow*, Akademie Verlag, Berlin, 1955. (Véase también, Sir Alan Gardiner, *Egyptian Grammar*, London, 1967<sup>3</sup>).

(9) Cf. *Il Libro dei Morti degli Antichi Egizi* (Papiro di Torino), Edizioni Mediterranee, Roma, 1986, (a cargo de Boris de Rachewiltz), especialmente el “Piccolo Dizionario Mitologico e Topografico”, (ed. cast. *El Libro de los Muertos de los Antiguos Egipcios* (Papiro de Turín), Ediciones Destino, Barcelona, 1989, en prensa, (trad. de V. Gómez i Oliver).

potencia sexual con la inmortalidad del espíritu y con el toro, símbolo de la sexualidad por antonomasia. Todavía hoy en día se celebran en Africa ritos propiciatorios de la fertilidad y la sexualidad sobre las tumbas de muertos fallecidos recientemente (10).

Claudio Eliano, romano que escribía en griego, en su delicioso libro *De natura animalium*, acopia una gran información sobre los animales, los cuales sin disponer de la facultad del raciocinio han sido favorecidos por la naturaleza con atributos de enorme valor, siendo al mismo tiempo “poseedores de no pocos méritos extraordinarios también en cierta medida compartidos con el hombre” (11). En un estilo “sincero” —como él mismo nos dice en el Prólogo— nos va relatando los conocimientos, observaciones y reflexiones que causaba el comportamiento de los animales en personas de tan fina sensibilidad como la suya. Los tres elementos significativos del lenguaje a los que nos hemos referido en la breve Introducción (véase la nota (2)), se conjugan en esta obra con un equilibrio digno del mayor aprecio. Y era casi inevitable que en dicho libro se refiriera a un pueblo, tan cercano en distancia al suyo pero tan alejado a veces en mentalidad, como el de los “bogadores del Nilo”: “Entre los egipcios también es adorado un toro negro, Onufis. El sitio en que se lo cría tendrán que decirlo las consejas egipcias porque es un nombre bastante complicado. El pelaje de este toro crece al revés que el de los demás. Otra particularidad según se cuenta, este toro es más grande que otros, más aún que los caonios, a quienes los habitantes de Tespros y de Epiro llaman *engordados* y que son descendientes de los bueyes de Gerión. Este Onufis vive de alfalfa” (12).

Dentro del pantheon egipcio, el Toro sagrado, Apis, simboliza la fertilidad de *Kemet* (la “Tierra Negra” o Egipto). La peregrinación de este animal a lo largo del Nilo, el dios a menudo hermafrodita Hapy, durante el período del plenilunio —es bien conocida la relación existente entre la Luna y la sexualidad en muchos cultos y religiones diversos— tenía como finalidad hacer partícipe al río de la potencia de Apis, y conseguir que las aguas sagradas emanasen efluvios de fertilidad hacia todo el país.

En diversas mitologías (13) —sobre el valor literario del mito han sido publicados últimamente estudios muy exhaustivos (14)— aparece

(10) Cf. Boris de RACHEWILTZ: *Eros Negro* (Costumbres sexuales en Africa), ed. cast. Sagitario Ediciones, Barcelona, 1967.

(11) Cf. Claudio ELIANO: *Historia de los Animales*, ed. cast. Ediciones Orbis, Barcelona, 1988<sup>2</sup>, “Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges”, Vol. 44, Prólogo, p. 11, (trad. de María Otero).

(12) Claudio ELIANO: Ob. cit. Libro XII, 11, p. 220.

(13) Sobre la mitología, véase: Julio CARO BAROJA: *De la superstición al ateísmo*, Taurus, Madrid, 1974, Col. Ensayistas, 115, pp. 203-227.

(14) Cf. José ALSINA CLOTA: *Problemas y métodos de la Literatura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, “Espasa Universitaria”, 22, pp. 292-295.

con una prepotencia harto marcada la figura del toro. Baste recordar, permaneciendo en el ámbito de la mitología griega, el séptimo trabajo de Heracles (15) en el que el héroe helénico debe capturar al Toro de Creta y conseguir llevar al monstruo a Micenas; o el décimo trabajo (16) en el que tuvo que llevarse, sin pedirlos ni pagarlos, a los bueyes de Gerión, el rey de Tartessos (¿Se llegará algún día a saber algo más concreto sobre esta fascinante cultura tartésica, emparentada en opinión de algunos eruditos con la Atlántida platónica?); o en el Minotauro, monstruo con cabeza de toro y cuerpo humano (17). Y en otros círculos culturales su presencia es también frecuente. Pero más que hacer un repaso exhaustivo de ellos (no es este el ámbito adecuado ni tenemos la competencia requerida) lo que nos interesa resaltar es la dicotomía que presentan algunas concepciones mitológicas. Unas ven al toro como un símbolo de la tierra, de la madre, de lo femenino, mientras que otras lo consideran como símbolo del cielo, del padre, de lo masculino (18). Esta ambivalencia simbólica se evidenciará, sutilmente, en uno de los ritos (19) cuyo pleno significado es de compleja y difícil comprensión. Nos referimos a la tauromaquia.

\* \* \*

3. El *diálogo* es una forma literaria que ya fue empleada entre los antiguos. Platón utiliza esta forma de modo muy distinto al que empleará la novela moderna, en la cual el diálogo (20) entre los diversos personajes se convierte en una representación o dramatización de la vida que fluye a su alrededor. Lo que el filósofo griego hace, por el contrario, es presentarnos una reflexión personal, profunda y casi siempre exhaustiva que va desarrollándose de manera dialéctica. Las palabras diálogo y dialéctica están, además, emparentadas etimológicamente. Se podría hablar, en cierta medida, de un “falso”, o mejor dicho, de un “aparente” diálogo, donde los diversos actores —encabezando el reparto la genial creación del “personaje” Sócrates— que recitan en las bóvedas y cavernas platónicas no serían más que originalísimos monólogos interiores. Este artilugio literario creado por Platón, nos recuerda el aforisma de Karl

(15) Véase, *Diccionario de la Mitología clásica*, 1, Alianza Editorial, Madrid, 1981<sup>2</sup>, Lib. de Bols. 791.

(16) Véase, Robert GRAVES: *Los Mitos Griegos*, 2, ed. cast., Alianza Editorial, Madrid, 1985, Lib. de Bols. 1111.

(17) Cf. Robert GRAVES: Ob. cit., pp. 365-366.

(18) Cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT: *Dictionnaire des Symboles*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 1982, éd. rev. et corr., pp. 929-934.

(19) Véase, relacionado con el “Toro de San Marcos”, Julio CARO BAROJA, *Ritos y Mitos Equívocos*, Ediciones Istmo, Madrid, 1974, pp. 77-110.

(20) Cf. Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV: *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, ed. cast. Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1983<sup>3</sup>, p. 348.

Kraus, que una vez metamorfoseado y aplicado al pensador griego, podría convertirse en: "Con los demás *monologo* muy a gusto, pero el *diálogo* con mí mismo es más estimulante" (21).

En algunos mitos platónicos, a menudo de una gran expresividad poética, el autor, al hablar de las catástrofes de la humanidad se refiere a la Atlántida. Por ejemplo en el *Timeo*: "En aquel tiempo, era posible atravesar este mar. Había una isla delante de este lugar que llamáis vosotros las colinas de Hércules. Esta isla era mayor que la Libia y el Asia unidas... Ahora bien: en esta isla Atlántida, unos reyes habían fundado un imperio grande y maravilloso... Pero en el tiempo subsiguiente, hubo terribles temblores de tierras y cataclismos... Y asimismo la isla Atlántida se abismó en el mar y desapareció" (*Timeo*, 25a) (22). Y para contar esta historia singular, pero absolutamente verídica, utiliza una técnica que nos recuerda a un salón de múltiples espejos en el que nuestra imagen se va reflejando sin interrupción, o a una de aquellas muñequitas rusas de madera que nos va propinando, como por arte de magia, más y más muñequitas ante nuestro atónito asombro inicial y posterior prevenida sorpresa. Pues Critias, convertido en una de las polifónicas voces, nos refiere en el diálogo lo que Solón, el "más sabio de los siete sabios" tras haber viajado a Egipto le cuenta al abuelo del narrador, también llamado Critias, quien a su vez le narra a su nieto Amyndro, hermanito de Critias el joven, el diálogo mantenido entre el sabio griego y el sacerdote egipcio. Una correlación de signos lingüísticos que de manera peculiar le confieren al diálogo platónico un "estilo" característico e inconfundible. Es cierto, también, como afirman Ducrot y Todorov (23) que la búsqueda de la significación de la palabra termina siempre en Platón "en un fracaso, en una aporía". Pero no es esta categoría la que debemos destacar, pues, por el contrario, lo que sí es cierto es que por más que la Atlántida pueda ser una metáfora de hechos reales (referida a los atenienses), un hecho histórico, una alegoría o simplemente una invención, lo que realiza Platón con la invención del mito configurado por él es representar y evocar magníficamente aquel singular cosmos utópico.

En el *Critias (o sobre la Atlántida)* (24), diálogo que sigue al *Timeo*, y que no fue escrito en su totalidad o ésta no ha llegado hasta nosotros, nos descubre más atentamente esta utopía: la de una ciudad ideal —los reyes atlantes eran descendientes de la unión entre un dios del mar,

(21) Cf. Karl KRAUS: *Deti e Contraddetti*, ed. it. Adelphi Edizioni, Milano, 1972, (a cargo de Roberto Calasso), Cap. I, p. 79: ("Con le donne monologo volentieri. Ma il dialogo con me stesso è più stimolante").

(22) PLATON: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 1147-1148.

(23) Cf. DUCROT, TODOROV: Ob. cit. p. 114.

(24) PLATON: Ob. cit. págs 1206-1217.

Poseidón y una mujer mortal, Clito— condenada al desastre al disminuir en sus habitantes el principio divino de sus fundadores “como consecuencia del cruce repetido con numerosos elementos mortales” (25).

La genealogía de los primeros diez reyes de la Atlántida le plantea ya a su autor el problema del sentido de los nombres griegos aplicados a gentes bárbaras. Por boca de Critias, Solón, al igual que los egipcios que fueron los primeros en transcribirlos (¿de qué lengua, me pregunto yo?), los transcribe a su idioma, el griego. En parejas: Atlas y Eumelo o Gadiro, Amferes y Avaimon, Mneseas y Autóctono, Elasippo y Mestor, Azaes y Diaprepés. No aparece ningún nombre femenino. ¿De dónde los ha sacado Platón? Algunos figuran en poemas homéricos, otros son citados por autores helénicos. Pero, Azaes, ¿de dónde proviene? (26) ¿Hasta cuándo perdurará el titubeo sobre lo que quiso realmente ocultar Platón tras estos nombres?

Entramos de lleno en el fragmento que nos interesa. Nos cuenta Critias, con asombrosa precisión técnica, los ritos que efectuaban los reyes-sacerdotes cuando se reunían para poder aplicar la justicia y se comprometían a juzgarse mutuamente en el caso de haber infringido los decretos de su padre, el dios del mar, que estaban grabados en una columna de oricalco en el templo, en el centro de la isla (27).

[Intercalamos en el texto platónico (28), entre parentesis, las analogías que en él encontramos con el rito y sacrificio tauromáquicos.]

*Critias: “Se soltaban toros en el recinto sagrado de Poseidón. Los diez reyes, dejados a solas...”* (concentración antes del rito, semejante al torero que se “viste”).

*“...luego de haber rogado al Dios que les hiciera capturar la víctima que le había de ser agradable”* (No faltan en la iconografía del torero “en capilla” las imágenes de la Virgen, o su propia figura arrodillada orando ante un Crucifijo).

*“...se ponían a cazar, sin armas de hierro, solamente con venablos de madera y con cuerdas”* (La espada, símbolo del herir y del poder herir, signo de fuerza y de libertad, introduce en el sacrificio tauromáquico el elemento dramático, lo cual le confiere a la tauromaquia un carácter de ternario (en el sentido que decíamos en la Introducción), que presenta una interesante relación con los diversos intentos de tripartición que se ha hecho de la poesía en épica, lírica y dramática (29).

(25) PLATON: Ob. cit. p. 1217.

(26) Cf. PLATON: Ob. cit. *Preámbulo* de Francisco de P. Samaranch, p. 1202.

(27) Cf. PLATON: Ob. cit. p. 1216.

(28) Cf. PLATON: Ob. cit. p. 1216.

(29) Cf. José ALSINA CLOTA: Ob. cit. págs. 110-111.

*“Al toro que cogían lo llevaban a la columna y lo degollaban en su vértice, como estaba prescrito...”* (Para los atlantes no se trataba sólo de un sacrificio. Tal vez estaban inmolando al mismo Dios, bajo una de las figuras que adopta Poseidón: el Toro, el Mugiente).

*“...Tras haber consagrado todas las partes del toro, llenaban de sangre una crátera y rociaban con un cuajarón de esta sangre a cada uno de ellos... Inmediatamente, sacando sangre de la crátera con copas de oro, y derramándola en el fuego, juraban juzgar de conformidad con las leyes escritas...”* (El roce del toro con el torero durante los pases bordea en algunos casos lo erótico y en otros entra plenamente de lleno en el mundo del erotismo; la copa o grial que contiene la sangre del Dios inmolado; y el juramento “por la sangre” que oímos efectuar a veces) *“...Luego cada uno bebía la sangre y depositaba la copa, como un exvoto, en el santuario del Dios...”* (Beber la sangre del toro es una de las ordalías de la religión griega; también en otras religiones resuenan estos ecos; los trofeos ensangrentados que se conceden a los toreros, las partes que del animal sacrificado se comen en restaurantes especializados).

*“...Cuando llegaba la oscuridad y se había ya enfriado el fuego de los sacrificios, se vestían todos con unas túnicas muy bellas de azul oscuro y se sentaban en tierra, en las cenizas de un sacrificio sagrado”* (Trajes de “luces” muy brillantes, en ocasiones azules, que han de reducir lo oscuro y de difícil comprensión en el comportamiento del toro, relucen exaltando los movimientos del torero, los cuales emanan perfumes de seducción y respiran soplos de antiguas danzas religiosas.)

*“Entonces, por la noche, luego de haber apagado todas las luces en torno al santuario, juzgaban y eran juzgados...”* (¿Cierra los ojos el torero, una centésima sola, después de haber entrado a matar? ...En la profunda oscuridad, los reyes-sacerdotes, bien conscientes, juzgaban y sentenciaban. Sólo grababan las sentencias en tablillas de oro al día siguiente, cuando la luz del sol resplandecía de nuevo y desaparecía, posiblemente, esa serena inutilidad que procura la falta de luz natural.)

La descripción platónica de este mito se mantiene siempre viva y evoca una serie de imágenes de civilizaciones existidas (pensamos en Creta con su Tauromaquia y en todo el ámbito cultural cretense) o de otras que únicamente han existido en la mente del genial autor. Afloran, sin embargo, en dicha obra dos claros principios: uno racional, la Atenas lógica, comedida, con pocos guerreros, y otro irracional, la Atlántida desmesurada, fabulosa, geométrica en sus construcciones (pero esto es típico de las utopías), desenfrenada en cuanto a su riqueza, a sus procedimientos bélicos, millón y pico de guerreros. Se ha visto en esta oposición a la representación de las fuerzas de Apolo y Dionysos (caballo de batalla en la interpretación nietzscheana de la tragedia griega) o



más recientemente, como una intuición de los dos hemisferios cerebrales. Tal vez los dos opositores de esta antinomia —en esto seguimos a Krutwig Sagredo (30)— son Hermes y Dionysos, siendo en última instancia Apolo, la síntesis de los principios hermético y dionisiaco. Lo apolíneo se encarnaría, pues, plenamente en el “estilo” del diálogo platónico.

\* \* \*

4. El *monólogo*, cuando no sufre ninguna presión social —alguien, por ejemplo, que habla consigo mismo (soliloquio) en voz muy baja o incluso en alta voz—, se manifiesta como un acto idiomático bastante libre. Es un discurso espontáneo que, aunque esté muy bien articulado, sufre la única restricción que le confiere el propio sujeto que lo pronuncia. Si por el contrario, el autor del monólogo escribe su pensamiento, el texto, aunque no tenga un interlocutor que pueda responderle participa, por su propio carácter, de lo dialógico en la medida en la que el escritor efectúa un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo locutor y un yo receptor (31).

¿Qué sería yo sin ti.  
público amigo?  
Monologo mi sentir  
y mudas mis alegrías.

Estos versos de Goethe ilustran otro aspecto que nos interesa subrayar. Aunque se trate de un monólogo, diálogo con uno mismo, y por ello el conjunto de todos los “x” receptores no pueda intervenir, se dirige, sin embargo, a un destinatario con mayor o menor intención de persuadirle. Y el lector siempre está allí, agazapado al otro lado de la página, esperando “espiando” lo que el autor le va a presentar.

Las dos obras que hemos escogido para examinar brevemente son de dos autores contemporáneos, cuyos “monólogos” difieren completamente desde el punto de vista de la enunciación. Por un lado tenemos a un erudito, Michel Leiris, que escribe un ensayo sobre la Tauromaquia, y por el otro a un torero, Domingo Ortega, que habla sobre el “arte” que el practica. A pesar de las diferencias, si creemos que los actos humanos bien pueden analizarse desde el punto de vista de quien los efectúa, de quien los contempla y de quien los conoce (por vía del estudio y de la intuición), veremos cómo en la elección de estos dos

(30) Cf. Federico KRUTWIG SAGREDO: *Computer Shock Vasconia Año 2001*, Foto-composición Onena (Lasarte), Guipúzcoa, 1984, pp. 12, 79.

(31) Cf. Angelo MARCHESE, Joaquín FORRADELLAS: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 1986 (Véase, espec. “Diálogo”, pp. 100-101; “Monólogo”, pags. 272-273).

autores sobresale el hecho de que cada uno de ellos participa en el análisis de la Tauromaquia instalado, como mínimo, en una o más de las tres atalayas antes mencionadas. Además ambos realizan un análisis en el que el mundo referencial de sus enunciados no se ha visto despojado totalmente de lo que, según el poeta y crítico Wystan Hugh Auden, ha desaparecido de las artes y en particular de la literatura moderna: que “han perdido su principal tema humano tradicional: el hombre de acción, el autor de proezas públicas”, al esfumarse “el Dominio de lo Público como esfera de las hazañas personales reveladoras” (32), tal como ocurría en el cosmos helénico. Hoy, al contrario, lo público y lo privado han cambiado de sentido, constituyendo la vida pública un espacio impersonal donde el hombre tiene que representar y cumplir su función social.

Michel Leiris ya se había interesado por la Tauromaquia, hablando de la corrida como de una especie de sacrificio (33) antes de publicar en 1938 el libro que nos interesa, el *Miroir de la Tauromachie* (34).

En el año 1935, Pablo Picasso había realizado un aguafuerte sobre la *Minotauromaquia* (premisa del posterior *Gernika* de 1937), que es considerada por la crítica como uno de los grabados —o el grabado— más importantes del siglo XX (35). Es posible que su conocimiento influyera en Leiris y, con seguridad, que desde entonces sugestionara al ambiente intelectual francés (pensamos en los trabajos de Georges Bataille o de Pierre Klossovski entre otros). Años más tarde el artista malagueño realizará la famosa serie sobre la *Tauromaquia*, expuesta actualmente también, como el anterior grabado, en el Museo Picasso de Barcelona.

En el *Miroir* el autor señala que entre los innumerables hechos que constituyen el universo hay algunos que presentan el carácter de experiencias fundamentales o “*revelaciones*” (36). Constatando el valor diverso que los ritos, fiesta, juegos y celebraciones tenían en épocas y culturas distintas a la nuestra, analiza el arte tauromáquico —en la corrida observa

(32) Wystan HUGH AUDEN: *El Poeta y la Ciudad*, (trad. cast. de Jon Juaristi) en “Pérgola”, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1988, n.º 1, Julio, pp. 20-27, esp. p. 24.

(33) Michel LEIRIS: *Tauromachies* (avec un dessin d'André Masson), GLM, Paris 1937.

(34) Michel LEIRIS: *Miroir de la tauromachie* (avec 3 dessins de André Masson), GLM, Paris, 1938, “Acéphale”, Nouvelle Série, Cahier I.

(35) Con el título “Aiguafort i raspats” figura el grabado en el Museo Picasso de Barcelona. (Es interesante señalar que lleva una dedicatoria autógrafa del mismo autor, fechada Paris septiembre de 1938, en la que regala su obra al Museo de Arte Moderno de la ciudad condal). Sobre la significación y simbología de esta obra en el cosmos picassiano, véase el trabajo de Sebastian GOEPPERT y HERMA C. GOEPPERT-FRANK: *La Minotauromachie de Pablo Picasso*, Patricck Cramer Editeur, Gèneve, 1987.

(36) Cf. Michel LEIRIS: Ob. cit. p. 11.

un desarrollo análogo al esquema de la tragedia clásica, noción expresada ya por E. Hemingway en *Death in the afternoon*— y las relaciones que presenta especialmente con la actividad erótica. Por lo tanto, se convierte este arte en uno de estos hechos reveladores que nos iluminan sobre parcelas oscuras de nuestro cosmos y al mismo tiempo celan, como espejos, las imágenes de nuestra emoción.

En un lenguaje repleto de construcciones metafóricas referidas a los aspectos que va enumerando, paráfrasis, Leiris nos dice que la corrida no es sólo un ballet, ni tampoco un deporte, sino que al introducir el elemento dramático, lo trágico de lo que ella está empapada adquiere un carácter artístico todavía más explícito. Pero tampoco se trata sólo de un arte, ya que “il est aisé de montrer qu'elle est dominée par des éléments qu'aucun art, jamais, ne met en jeu de façon aussi brutale et aussi expresse” (37).

Al llegar aquí llama en su ayuda a Baudelaire. En los diarios íntimos del poeta francés (38) descubre el ideal poético de la belleza baudelariana cuando habla de un rostro femenino, cuya belleza *ardente et triste* participa a la vez de la voluptuosidad y de la tristeza. No se trata de la belleza romántica de los contrastes, sino más bien de una belleza clásica ideal en la que se introduce una fractura, una hendidura, una grieta. Para Baudelaire —según Leiris— no se trataría de una mezcla estática de contrarios, sino que lo que constituye la belleza no es el contacto entre elementos opuestos, sino su antagonismo, el modo como uno hace impresión en el otro, como lo hierde y lo desgarran en algún momento de significación especial. Una vez más Leiris nos muestra su capacidad de mantener su peculiar “estilo” analítico, siempre como un volatinero indemne en lo alto de la cuerda, al describirnos lo bello —que sólo existe en función de lo que se destruye y de lo que se regenera— como algo que se presenta “tantôt comme une calme dévoré par la tempête en puissance, tantôt comme une frénésie qui s'ordonne et cherche à contenir sous une masque impassible son orage intérieur” (39). Aparecen los dos polos entre los cuales se desarrollan todos los eventos: el elemento *droit*, de belleza inmortal y el elemento *gauche*, accidentado, siniestro. Ambos nos recuerdan a las ya mencionadas fuerzas hermética y dionisiaca. Para Leiris, en cambio, que sigue a Nietzsche, representan la contraposición entre lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”, encarnados por el torero —de quien analiza buena parte de su quehacer de oficiante— y por el toro, el mal, lo monstruoso. Es por ello que puede hablar de la tauromaquia como ejemplo de un arte donde la condición esencial de la belleza es un

---

(37) Cf. Michel LEIRIS: Ob. cit. p. 18.

(38) Cf. Michel LEIRIS: ob. cit. p. 18.

(39) Cf. Michel LEIRIS: Ob. cit. pp. 19-20.

“décilage, une déviation, une dissonance” (40). Lo bello se convierte en la herida, el hiato o la grieta por donde se asoman la fuerza bruta y siniestra del toro (como en el Minotauro picassiano) que pone en peligro la vida del hombre; lo imprevisto e imprevisible; el acto del torero de *se gauchir* (ladearse, torcerse) que introduce algo siniestro en su “recto” comportamiento; y una serie de elementos que están a mitad camino entre la norma geométrica (ideal platónico) y la destrucción. Para Leiris la tauromaquia será, pues, “un art tragique, où se trouve gauchie, par le soulèvement de forces dionysiaques, l’homme apollinienne” (41)...“et sur la possibilité matérielle d’une blessure” (42).

Finaliza su brillante ensayo relacionando la tauromaquia con el erotismo (arte del amor) ya que la corrida se baña en una atmósfera erótica indiscutible, y analizando los diversos momentos que le confieren dicho carácter para llegar a la conclusión de que la tauromaquia (al igual que el erotismo) obedece a las leyes del mismo “movimiento” que hace que en el arte todo sea interacción de contrastes: belleza y desviación, tensiones seguidas de pausas, valores fuertes y valores débiles. Los constructores de espejos —quienes crean obras de arte o quienes analizan los hechos estéticos— como si fueran artesanos lúcidos de nuestras revelaciones (“les lieux où l’on se sent tangent au monde et à soi-même” (43)), incorporan la muerte a la vida intentando neutralizar los males, como hacen las religiones, preferentemente con la muerte, y nos elevan a las accidentadas alturas en las que los breves fermentos de exaltación, al igual que les procuraba a los antiguos la ambrosía, nos revelarán, inexorablemente, nuestra propia y torturada triste condición.

El día 29 de marzo de 1950, el torero Domingo Ortega dio una conferencia en el Ateneo de Madrid sobre *El Arte del Toreo* (44) y ya desde el comienzo de su discurso sobre las normas clásicas en dicho arte, se lamenta de su propia falta de buena preparación literaria para llevarlo a buen fin. Es muy discutible, ya que habla en un estilo sencillo pero muy personal, con una exposición concatenada y rigurosa de los hechos, preocupándose fundamentalmente por cual/cuales personas podrían redactar el libro que todavía no está escrito sobre el arte del toreo (45) precisa que lo podría escribir o un gran filósofo, como Ortega y Gasset, o un matador de toros quien, difícilmente podría compaginar las

---

(40) Cf. Michel LEIRIS: Ob. cit. p. 26.

(41) Cf. Michel LEIRIS: Ob. cit. p. 31.

(42) Cf. Michel LEIRIS: Ob. cit. p. 41.

(43) Cf. Michel LEIRIS: Ob. cit. p. 51.

(44) La citada conferencia ha sido publicada en forma de libro que es el que citamos, Domingo ORTEGA, “El Arte del Toreo”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1950, con un anejo de José Ortega y Gasset.

(45) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. p. 13.

dos preparaciones técnicas: la literaria y la taurina. Espera que surja en el toreo un hombre del Renacimiento que lo escriba. Y nosotros añadimos que ojalá sea algo parecido al *Tratado de la Pintura* de Leonardo.

El librito de Ortega, a pesar de su declaración inicial, tiene una enorme carga de rigor y armonía en su discurso. Además, durante toda su lectura, mantiene siempre en nosotros la tensión entre la dúplice función ejercida durante muchos años por su autor: la de ejecutante y la de aficionado. Antes de pasar a enumerar las tres normas clásicas, Ortega arremete contra el público, los aficionados, a quienes acusa de haber sido partidarios de la personalidad de los toreros y de no haber sido conscientes de las normas de practicar el arte (46), por lo que confunden —salvo una pequeña minoría— dar pases con torear, para poner un ejemplo. Y se dejan deslumbrar por los toreros “estilistas” que practican algo diferente a lo anterior (según ellos), mientras que lo que en realidad hacen dichos toreros es renovar lo clásico —que ya estaba olvidado— y expresarlo según su personalidad. Se produce el fenómeno contrario que le ocurrió al público de finales del siglo XIX y comienzos del XX al contemplar y recibir las obras que los artistas crearon en aquella época: “La originalidad de las obras nuevas y de peso hace que el público, no acostumbrado todavía a la nueva expresión, experimente confusión e ingenuidad, y tenga que habituarse lentamente al nuevo lenguaje de las formas” (47). Este nuevo “lenguaje” (técnicas taurinas) al que los aficionados se entregan fácilmente, incluso con facilonería, no debe crecer en la esfera de lo sentimental, sino que ha de recaer en el ámbito conceptual de las normas clásicas, a las que hay que ser fiel —siempre según Ortega— si se quiere participar del rito artístico y conservar (el oficante-hombre) la potestad de ser el “narrador” que está en el sitio elevado del rapsoda y no en el del “narrador” personal, que “habla” (oficia) ante un auditorio que está reunido y no ante un “auditorio” que se ha disuelto en lectores individuales (espectador-multitud) (48).

Las normas clásicas son: Parar, Templar y Mandar. Deberían completarse, para Ortega, con una cuarta con lo que podríamos definir al arte del toreo como: “Parar, Templar, CARGAR y Mandar, a un toro naturalmente” (49). En pocas cuartillas ejemplifica estos conceptos. Compases literarios de extremada expresividad que nos impresionan por su sobria contundencia: al reproducir el diálogo con el aficionado que

---

(46) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. p. 16.

(47) Cf. Erich AUERBACH: *Mimesis*, ed. cast. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983, 1.ª reimp. p. 470.

(48) Cf. W. KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, ed. cast. Gredos, Madrid, 1954, p. 575 y sigs. (Véase también, por lo que respecta a la relación hombre/público multitud, lo que dice W. H. Auden, *art. cit.*, pp. 24-25.

(49) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. pp. 18 y 49.

quería ser torero a toda costa el torero sonámbulo (50); recordando a los grandes creadores de las normas clásicas, como el gran Pedro Romero “quien en su larga vida de torero, matando a cinco mil seiscientos toros, nos da las normas geniales, sencillas, pero eternas, de cómo se deben torear éstos, para reducirlos” (51); exhortando a los toreros de hoy a que acudan a las normas clásicas (52); comentando las características de los toros y la falta del toro bravo; lamentando el grave estado del arte tauromáquico “porque es muy posible que, si no se le pone coto, se pierdan las buenas normas por completo, y si éstas desaparecen, el toreo será una cosa distinta de lo que pudo ser” (53).

Pone punto final a las palabras de Ortega, el filósofo José Ortega y Gasset, con un artículo (54) en el que le envía a su homónimo torero el retrato del primer toro —toro primigenio o *uro*— pintado por un pintor en el siglo XVII, no sin antes haber aclarado por qué un hombre de pensamiento como él se ha ocupado de las corridas de toros, espectáculo que no tiene similaridad con ningún otro, “intentando explicar su origen, su desarrollo, su porvenir, las fuerzas y resortes que lo engendran y lo han sostenido” (55).

\* \* \*

5. La *Tauromaquia* es una forma de sacrificio en el que la etimología latina de la palabra, *sacrum facere* (sacralizar un acto), ha gozado de una especial preponderancia. En particular si consideramos que los actores del rito pueden intercambiarse los papeles de víctima y verdugo. Esto ocurre independientemente de los diversos valores sociales que, a lo largo de los siglos, la dramatización de la vida humana ha otorgado al animal. Por ejemplo —a un nivel religioso— en el culto a Cibeles con el sacrificio del toro, *taurobilia*, en el que quien se sometía a la aspersion de la sangre del animal renacía para siempre, puesto que la energía vital del toro regeneraba el cuerpo del oficiante y tal vez su alma; o en el culto a Mitra, dios cuyo acto esencial en su vida fue sacrificar al toro primitivo. Mientras que si lo consideramos desde el nivel sexual se relacionaba con el macho impetuoso, o por el contrario, a corresponder

(50) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. p. 21.

(51) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. p. 27.

(52) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. p. 36.

(53) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. p. 48.

(54) Cf. Domingo ORTEGA: Ob. cit. José ORTEGA y GASSET: *Enviando a Domingo Ortega el retrato del primer toro*, pp. 51-64.

(55) Cf. José ORTEGA y GASSET: art. cit. p. 55.

(56) Cf. Juan-Eduardo CIRLOT: *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1981<sup>4</sup>, pp. 428 y 445.

al segundo signo del Zodíaco, se relacionaba con el principio de dualidad de lo masculino (yang) y lo femenino (yin) (56).

La mirada cómplice que se establece entre los oficiantes, devotos de Eros y Tánato, se funde en los pocos momentos en los que ambos consiguen ejecutar su cometido de una forma impecable. Hasta el momento en el que cada uno de los actores arroja la capa del ritual y dramatizado “diálogo” para arremeter contra su complementario, enjaezado con los arneses de un trágico y devastador “monólogo”. Es el falsamente denominado “momento de la verdad”, ya que la única verdad a la que asisten los espectadores —en la antigüedad eran los dioses los contempladores invisibles y los beneficiarios de las ofrendas— es aquella que se esconde, plácida e implacablemente, detrás de la apariencia o simulacro. Sólo quienes intuyen la presencia simbólica, que es la que es inflamada en última instancia por la verdad, podrán llegar a disfrutar y participar de ésta. Como si el ruedo se hubiera convertido en una prisión y los presos —aislados, sin saber nada uno del otro, sin “verse” por más que se “miren”— estuvieran esperando, en capilla, a que los llamaran para que se ejecutara la sentencia de uno solo de ellos, ante la mirada de los espectadores que reconociendo el significado de los “soliloquios” han intuido y “saben” lo que va a ocurrir. Sólo en la medida en que no se pierda el conocimiento de la “enunciación” por parte de los integrantes del ternario (oficiantes y espectadores), el rito continuará manteniendo su carácter de sacrificio pagano. Y de antiquísima hierofanía.

La Realidad y el Símbolo se han unido, iluminando los momentos “reveladores”, como decía Leiris, en los que la técnica del rito ha sido ejecutada adecuadamente. Pero todavía estamos en el mundo de lo manifiesto: de aquello que está necesitado para existir del lenguaje (todo un léxico específico nombra, codifica y explica el rito) y de la razón discursiva. Muchas veces hemos pensado —la atmósfera un tanto mágica de la celebración taumática puede habernos sugerido este pensamiento— que habría que excusarle al lenguaje lo “poco” que nos dice sobre las cosas y al mismo tiempo lo “mucho” que nos oculta. Instalados en esta tangente de “ausencia” nos invade un ligero escalofrío cuando nos contemplamos como impertinentes aurigas de un carro ligero y veloz, cuyos corceles son el “lenguaje originario” (57) y lo “apenas” manifiesto. Tal vez no asistiríamos a un espejismo si los relinchos, metamorfoseados en murmullos cristalinos, nos susurrasen “a cau d’orella” (58) que todos los símbolos —“el símbolo revela ciertos

(57) Utilizamos “lenguaje originario” teniendo en cuenta lo que dice sobre el argumento Tzvetan TODOROV en *Teoría del Símbolo*, ed. it. Garzanti, 1984, pp. 290-302.

(58) *Loc. adv.* en catalán que significa: “tocando muy de cerca la oreja”, “en voz baja”.

aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de comunicación” (59)— pacen desde los tiempos primevos en las siderales e infinitas praderas a la espera de que los humanos los rapten, los quieran comprender y los adapten a sus perentorias, decisivas y vitales necesidades\*.

\* \* \*

\* Como colofón de este trabajo, ruego me permitan leer el siguiente cuarteto-lira (estrofa al estilo “de la Torre”) dedicado al toro:

Apis benéfico, te abreva Hapy,  
Nandí, Virshabha, Sin, Enlil y Rudra.  
Y loarán tu piel miles de nombres,  
¡Minotauro inmortal!

---

(59) Cf. Mircea ELIADE: Ob. cit. p. 12.