


*DE MONTHERLANT A JOSEPH PEYRÉ.  
HISTORIA, ÉTICA Y AUTENTICIDAD  
EN DOS NOVELAS TAURINAS FRANCESAS*

Jean Palette-Cazajus\*



« i no fuera por el roce con la muerte podríamos confundirlos con comediantes insufribles»\*\*, dice de algunos toreros el protagonista de *Los Bestiarios* (Alianza, 1979). Publicada en 1926, se trata sin duda de la primera novela taurina de la literatura francesa. En todo caso la primera en alcanzar niveles de verdadera calidad. Su autor, Henry de Montherlant, nació en 1895. Adalid de un clasicismo intemporal, diremos que fue, hasta su muerte en 1972, un extraño electrón libre de la literatura francesa pero él habría preferido palabras como «centurión solitario» o «condottiere». *El más grande de nuestros escritores vivos* le llamó en su momento Bernanos, y Cocteau, que no quiso quedarse corto, le consideraba como alguien... *que entró vivo en la leyenda*. También tuvo bastantes enemigos. Dejó más de 75 títulos, que abarcan todos los géneros, entre ellos obras de teatro de corte calderoniano cuyo contenido alude con frecuencia a una veta españolizante; citemos a voleo, *La infantita de Castilla*, *El Cardenal de España*, *El Maestro de Santiago* y la muy conocida *Reina Muerta*. Se trata de una obra orgullosa, variopinta y personal,

---

\* Filósofo y antropólogo

\*\* La traducción de los textos franceses es mía.

más bien autista cabría decir, construida de espaldas a todas las modas y valores literarios del pasado siglo.

*Los Bestiarios* pretende ser precisamente el laboratorio y el escaparate de los valores que inspiraban al escritor por aquellos años. Estamos en 1913. Con diecisiete años, el joven Alban de Bricoule exhibe, además de la soberbia aristocrática de su nombre y apellido, el egotismo amoral y la arrogancia solitaria de sus patricios modelos de la antigua Roma. Ha descubierto en los toros que «no hay más que dos cosas en la vida, la voluptuosidad y el valor». Hospedado en el cortijo marismeño del Duque de la Cuesta, Grande de España por si fuera poco, nuestro condesito gabacho se dedica al acoso y derribo, a la tiente de ganado bravo, a la doma de caballos indóciles y a tratar de seducir a Soledad, la caprichosísima hija de su huésped.

Alban de Bricoule sobrevive hoy en la plumilla con que el artista hispalense Juan Lafita retrató, seguramente por los años veinte, a un Montherlant de altivo semblante, cabalgando con traje campero y sombrero ancho, la larga garrocha airoosamente apoyada en el hombro. Cabe comprender la posible consternación del lector: Otra vez estamos a vueltas con el tipismo, otra vez condumios exóticos para el papanatismo francés. De modo que seguimos, ¡qué cruz!, en la estela de Gautier, Dumas y Mérimée. El doctor Díez que recibe a nuestro proyecto de héroe en Madrid es de esa opinión: «!Estos franceses, siempre con “toreadores” y castañuelas!». Según él, Europa solamente es capaz de ver... «ese peso muerto arrastrado por España en el camino del devenir humano. Sangre y frivolidad a la sombra de la cruz».

Montherlant, hierático y tajantemente desdeñoso, apostilla: «El doctor era partidario de las Luces».

Pero Montherlant no cultiva el exotismo. Sus ambiciones son mayores y apuntan hacia una «esencialización» cultural, una negación de la historia, una voluntad de inmovilizar el tiempo

muy propia de un esteticismo aristocratizante enconado por la nostalgia de la Europa de antes de las ruinas, de antes del suicidio. Durante una discusión de sobremesa surge así, en la novela, el tema de la controversia sobre los toros. Son páginas reveladoras donde el lector se encuentra con un lote de argumentos que, a punto casi de cumplir el siglo, nos resultan, casi siempre, muy familiares. Irrumpe así la vieja advocación nacional-identitaria, socorrido recurso del pensamiento yermo, o al menos esto es lo que solemos opinar. La testaruda permanencia del tema dice que hay algo más. En un momento de la discusión el duque afirma:

«Cuando ese partido ( no especifica cuál) trata de que nos avergoncemos de las corridas de toros, lo que pretende es ... apartarnos de toda la tradición nacional, marearnos llevándonos a pensar que somos unos retrasados e incluso unos salvajes. Alban...siente entonces que quiere al duque como si fuera su padre».

Montherlant entroniza efectivamente, como si fuera un fetiche, un objeto cultural, la cultura campera de la marisma sevillana. Pero, a diferencia de los viajeros románticos que «no se enteraban» o retocaban lo que veían, relata una experiencia personal y la describe desde dentro. Montherlant es capaz de encontrar palabras suntuosas para describir una punta de toros bravos que va galopando entre los jarales, arropada por los cabestros y escoltada por los jinetes, sobre el fondo de oro y sangre del atardecer marismeño, entre sonido de cencerros, tintineo de estribos y gritos de los vaqueros. Soledad, la hija del duque, niña fascinante e insufrible, «esencializa» también la mujer andaluza. Aparece vestida de negro, con franjas que dejan adivinar vistosas y provocativas enaguas rojas. Lleva alhajas de plata en el pelo azabache que contrasta fascinantemente con su tez pálida y un pecho turbador. «Tiene la perfección de la especie (andaluza)», dice entonces el joven Alban a pesar de su radical misoginia.

Frente al «dépaysement», a la exótica y subjetiva distancia que practicaban los románticos, el novelista intenta oscuramente captar una instantánea de ese «microclima», ofrecernos la improvisada «antropologización» de una cultura todavía viva pero con las entrañas ya roídas por una muerte en el fondo autoinfligida. Una cultura desgarrada entre una excepcionalidad estética que justificaría su congelación en el tiempo, y un despiadado autismo social que la arroja a las fauces de la Historia. Fiel a sí mismo, Alban/Montherlant ve en el republicanismo de su propia patria «esa demagogia francesa que dondequiera que vaya perturba las sociedades». Así y todo, el condesito espartano, magnánimo, piensa que aquellos a quienes llama, fría y tranquilamente, «los ilotas» merecen, ocasionalmente, algún respeto. Sus huéspedes deducen entonces que, siendo de su clase, «este muchacho debía de ser, en el fondo, un enemigo».

Escrita con pretensiones complacida y descaradamente autobiográficas, la novela transcurre, recordémoslo, en el año 1913, época de la primera estancia andaluza del novelista. Erigido así con diez y siete años en portavoz de un escritor de treinta, nuestro joven protagonista se nos aparece excesivamente retórico y preocupado por su perfil numismático. En ocasiones suntuoso, lo hemos dicho, siempre atildado, cuando no de cuello un tanto tieso, el estilo de Montherlant en *Los Bestiarios* pretende a veces ser bronceo y desgraciadamente lo consigue. Obsesionado por la Roma antigua, fascinado, como muchos escritores y dandis de su época, por un neopaganismo esteticista y anticristiano, Montherlant había «descubierto» la génesis de la pasión taurina en el culto mitraico.

No vamos a extendernos sobre el culto de Mitra tauróctono que se propagó en Roma, principalmente entre los legionarios, durante los siglos III y IV, y su posterior sincretismo con la religión del Sol Invictus. El caso es que a lo largo del relato el novelista nos inflige varias tandas de digresiones lírico-míticas,

a veces muy largas, que lo sitúan entre los pioneros del recurso a la legitimación mitologizante de la tauromaquia. Desde entonces, los epígonos se han multiplicado como amebas. El rigor histórico y antropológico ha evidenciado las enormes discontinuidades semánticas que separan la actual cultura táurica de sus postulados antecedentes, pero los mitos originarios, la anterioridad fundacional, han sido siempre la coartada de la credulidad perezosa.

Conviene observar que el discurso mitológico de Montherlant está inspirado directamente en los escritos de un fascinante personaje, el marqués Folco de Baroncelli-Javon (1869-1943). Ganadero, pionero de la ecología militante, antimilitarista, escribió en provenzal *Lou Biou* (el toro), largo poema tumultuoso donde suelta las riendas a toda la parafernalia «táurico-solar». Se puede decir, sin apenas exagerar, que fue el «inventor» de la cultura camarguesa. Montherlant reconocía su profunda deuda con él.

De modo que, empeñado en vivir a diario la ilusión mitológica, el protagonista, a punto de estoquear un «toro», veremos el porqué de las comillas, lo brinda, en la placita de un pueblo andaluz... «!Al Sol Invicto!». A Montherlant le habitaba la pertinaz voluntad de transformar el mundo del toro en un bajorre-lieve eterno arrancado a la columna de Trajano. Soñaba con valores morales y estéticos marmóreos.

La novela suscita la sonrisa en alguna ocasión y a ratos exaspera. A pesar de su calidad una sinuosa ambigüedad la recorre de punta a punta. La forma más cómoda de aclarar el misterio será volver «a toro pasado» sobre la biografía del escritor. Montherlant se pasó la vida vestido con toga viril y fundiendo en romano bronce la propia estatua. Tras su muerte supimos que el héroe era un impostor. En casi todo. Nacido el 20 de abril de 1895, se quitó un año, cosa irrisoria, y alegó haber nacido el 21 de abril con el único objeto de coincidir con la fecha aniversario

de la fundación de Roma. Presunto héroe de la primera Guerra Mundial, había conseguido enchufarse en destinos sin riesgo, resultando casualmente herido pese a sus precauciones. Heridas sin gravedad de las que sacó pingües réditos literarios (*Le Songe*, 1922; *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, 1924). En 1941, tras la derrota francesa, publicó *El Solsticio de Junio*, donde late una turbia fascinación por las hazañas de la *Wehrmacht*. Sus andanzas taurinas no pasaron de algunas becerradas, y un leve percance en una tienda de Samuel Flores le permitió enriquecer su figura de «bestiario». Por fin, su epistolario confirmó una homosexualidad conocida de todo el mundo pero que el escritor negó hasta su muerte. En la novela son frecuentes las descripciones tan líricas como extáticas de jovencitos andaluces de tez dorada y ojos verdes. Por no hablar de esa ya citada misoginia, omnipresente en toda su obra (léanse *Les jeunes filles*) y que alcanza en *Los Bestiarios* cotas esperpénticas. Así cuando el novelista se dedica minuciosa y simbólicamente a convencernos del grotesco comportamiento de una punta de vacas bravas en un cerrado, tan opuesto a la viril dignidad de los toros: «¿Cómo es posible que salga un toro bravo de semejantes barrigas? ¡Mira qué manera de mear!», termina diciendo un vaquero.

Al principio de la novela, de manera casi subrepticia, el duque propone al joven Alban matar dos erales en un festejo benéfico, mano a mano con otro joven patricio. Semejante perspectiva se convierte a partir de entonces en el meollo de la novela y van menudeando las reflexiones sobre el valor y la muerte. Luego la perversa hija del duque le exige al muchacho que elija en el sorteo un bicho de mala pinta y «malage». Las prolijas y tremendistas descripciones del animal dejan «er toro der coñá» en mínimo corderito. El lector termina olvidando que se trata de un eral y el escritor que «si no fuera por el roce de la muerte» el torero sería un «comediante insufrible». Damos así con la clave: la novela, interesante y sugestiva, es preciso insistir en ello, a la

vez encastada y manierista, padece el pecado de «inautenticidad». El pecado no es tan grave porque la inautenticidad es la forma más generalizada de presentarse en la vida si hacemos caso a Heidegger.

El vocabulario del diestro de Friburgo es frecuentemente ilidiable y la traducción expone de manera casi sistemática a la cornada inguinal. Pero necesitamos referirnos aquí a la palabra *Eigentlichkeit*, traducida a veces en español por «propiedad» con notable pérdida de sustancia. En francés como en español «autenticidad» abarca mejor el espacio tanteado por la palabra original. Lo más opuesto a la autenticidad es el «cuidado», (*Sorge*), que agobia al hombre en todas sus actividades, que lo tiene ocupado, lo aparta de sí mismo, y equivale, en el fondo, a la mentira. Mentira de la que no se libra la autoficción heroica, que puede ser tan inauténtica como la más pedestre de las existencias. Nada más ajeno al auténtico «ir hacia la muerte» heideggeriano que los desplantes del heroísmo literario. El camino de la autenticidad pasa por la angustia y es inseparable de la búsqueda de la verdad (*Wahrheit*). De modo que toda verdad hierática y fundida en bronce no pasa de ser, a lo sumo, una broma pintoresca. No hay, ni habrá, criterio para la verdad, sólo conviene llamar así al acontecer dinámico que nos permite y exige buscarla, definitivamente en vano. Pero eso supone aceptar bañarse a diario en la Historia, en las aguas fecales del río de Heráclito, algo que Montherlant no podía aceptar.

Montherlant no supo conciliar el ser y el parecer. Mintió a los demás pero no se mintió a sí mismo. Su inautenticidad social ocultaba paradójicamente una profunda fidelidad al Ego que se inventó. Gozando de perfecta salud pero amenazado por la ceguera, el 21 de septiembre de 1972, a las 16 horas, se suicidó. Rotundamente, sin trampa ni cartón: absorbió una cápsula de cianuro y a continuación se pegó un tiro. Dejó escrito: «Me mato, luego soy». Genio y figura, cómo no, sus cenizas fueron

esparcidas en el Coliseo romano. Pensó toda su vida que «Aires de Roma andaluza le doraban la cabeza».

La ironía es aquí una pudorosa forma de respeto. El becerista snob, en el momento de la verdad, supo ser un torerazo.

Merecía la pena hablar de *Los Bestiarios*, novela demasiado poco conocida en España, y de su ambiguo autor. Pero nuestro propósito es, ante todo, crear el marco diferencial que permita compararla con *Sang et Lumières*, seguramente la mejor novela taurina en lengua francesa. Hay coincidencias fascinantes: el sillón académico de Montherlant lo ocupó Lévi-Strauss. Del inmenso etnólogo hemos aprendido, entre otras cosas, a perderle un poco el respeto al solipsismo del sujeto cartesiano. Abandonado a sí mismo ese solipsismo tiende al autismo. Desvanecida su inicial ilusión trascendente, diluida y relativizada la pretensión antropocéntrica, el sujeto necesita enfrentar una realidad contrastiva y comparativa si quiere arrancarle alguna significación. El patrimonio acumulado por el proceder antropológico vale también para los objetos literarios. Cierto que el método comparativo relativiza en principio los fenómenos estudiados pero seguidamente es el que mejor permite destacar las singularidades. Por eso las cosas solamente cobran sentido una vez que han quedado aislados los «*écarts différentiels*», las diferencias significativas, mediante cuya confrontación ganan identidad y comprensividad los elementos comparados.

*Sang et Lumières* adquiere auténtica vida y relieve si la contrastamos fecundamente con la novela de Montherlant. Cuando la novela de Joseph Peyré sale a la luz han pasado nueve años desde la publicación de *Les Bestiaires*. Nueve años transcurren «*in ictu oculi*», en un abrir y cerrar de ojos, como advierte el cuadro sevillano de Valdés Leal. Y sin embargo hemos cambiado de mundo. El lector sucesivo de ambas novelas pierde la noción del tiempo y piensa navegar por un lento oleaje de siglos. *Los relojes blandos* de Dalí pintados en 1931, significati-



vamente en una fecha casi equidistante de las dos novelas, tal vez puedan dar una leve idea de esa disolución del tiempo cronológico frente a la densificación del tiempo histórico y la concentración espesa del acontecer humano.

La incertidumbre ontológica caracteriza al «hecho social taurino». Intentaré, más adelante, justificar la expresión. Pero la preocupación de los «aficionados», de los iniciados, ha sido siempre enmascarar, ocultar aquella fragilidad originaria y dotarla de una constitución marmórea. De alguna manera transformar en iglesia oficial aquella secta problemática. Algo que culmina en la actitud de Montherlant, cuya voluntad de perennizar el paganismo romano termina siendo una amanerada fosilización.

Con *Sang et Lumières* el cambio es tan brutal que nos vemos arrollados por la riada del acontecer histórico. Por ello no estará de más aclarar brevemente lo que tratamos de entender por Historia. Inicialmente una desconfianza total hacia el modelo hegeliano. La transformación de la escatología cristiana en finalidad histórica inmanente pudo ser en su momento el motor esencial de la autonomización del pensamiento humano a través de los mecanismos de la razón crítica. En cambio, la posterior persistencia, en las nuevas escatologías históricas, de los esquemas mentales heredados de la religión trajo la historia mesiánica.

La palabra «sentido» es bifronte; miente por sus dos bocas cuando se aplica a la Historia: ésta no tiene ni dirección ni significación intrínsecas. No cabe, pues, hablar de «sentido» en su caso. La Historia es simplemente acumulativa a través de la memoria. Pero la memoria humana es corta y frágil; por eso las sociedades de la oralidad tienen, mejor dicho tuvieron, una historia poco densa: eran «sociedades frías» según la célebre definición de Lévi-Strauss. La Historia necesitaba la escritura, que potencia y acumula la memoria, engendrando, en consecuencia,

sociedades cada vez más complejas. De modo que los hombres hacen la Historia pero no sabrán nunca qué Historia están haciendo. Ni finalista ni progresiva, la Historia acontece, simple e inexorablemente, en la cancha kantiana del tiempo y el espacio.

La novela ha sido por eso la mitología de las modernas sociedades históricas. Clásicamente, su estructura, desarrollo y finalidad conclusiva repetían en miniatura los avatares de la gran «novela de la Historia», que ofrecía personajes, peripecias y la perspectiva de un desenlace feliz, el «porvenir radiante» garantizado por la ciencia o las ideologías. En el fondo sólo se pueden contar historias que tengan sentido si la Historia también lo tiene. Italianos, franceses y españoles, para mayor confusión, no discriminan, a diferencia de los anglófonos, entre *story* e *history*. La crisis actual del género narrativo es el eco de la crisis de la Historia. La narrativa taurina no ha sido una excepción. Hemos decidido, arbitraria pero no gratuitamente, navegar a partir de *Los Bestiarios*, de 1926, una boya de referencia en el tiempo y en la cultura. En 1932 se publica *Death in the afternoon* de Hemingway. En 1935 le toca el turno a *Juan Belmonte Matador de Toros* de Manuel Chaves Nogales. Dos obras faro en la habitual grisalla de la literatura taurina. Ensayo subjetivo, apasionante e inclasificable, la primera; biografía distanciada y desmitificadora, la segunda, en ambas su carácter híbrido prefigura el colapso de la Historia, el divorcio de *story* e *history*. Por contraste, la novela de Peyré se nos aparece como un puro objeto narrativo, muestra ejemplar del género, pero aquí es la propia Historia la que mete el cuerno en la ficción.

*Sang et Lumières* se publicó en 1935, y el mismo año la novela resultaba galardonada con el prestigioso premio Goncourt, dos años después que *La Condition Humaine* de André Malraux. Joseph Peyré había nacido en 1892, en Aydie, pueblecito situado en el nordeste del departamento francés de los Pirineos Atlánticos. Este departamento, como indica su nombre,

ocupa el extremo suroccidental de Francia e incluye en sus límites las tres pequeñas provincias vascofrancesas en la parte occidental, y el Béarn en su parte oriental. Esta pequeña provincia de cultura gascona ha mantenido siempre una original personalidad, gozando de autonomía jurídica hasta la Revolución Francesa. Feudo de la famosa y férrea Jeanne d'Albret, el Béarn se convirtió bajo su impulso al protestantismo. De su matrimonio con Antoine de Bourbon nacería Henri de Navarre, primer Borbón en acceder al trono de Francia bajo el nombre de Henri IV y conocido como Enrique el bearnés.

El intenso verde de las colinas al pie del Pirineo oculta a veces un suelo ingrato que obligaba a las familias rurales a un tajante ejercicio de la primogenitura. Los segundones, los «cadetes de Béarn», o «de Gasuña», optaban habitualmente por las órdenes religiosas o la milicia y sus hazañas como «mosqueteros» llenaron la literatura. Cuando el ejército napoleónico invadió España, por su proximidad geográfica muchos jóvenes bearneses se enrolaron o fueron enrolados en el ejército imperial. El conflicto tuvo una inesperada consecuencia. A partir de entonces, algunos cadetes de Béarn buscaron fortuna en tierras españolas, muchos de ellos en Sevilla. La tradición se remontaba, de hecho, a los años de la tormenta revolucionaria, cuando algunas familias bearnesas de pequeña nobleza católica buscaron refugio más allá de los Pirineos: es el caso de los Domecq.

A finales del siglo XIX parte de la familia Peyré sigue este camino y se traslada a Sevilla, donde abrirá los que fueron durante muchos decenios los conocidísimos Almacenes Peyré. Esa presencia familiar en Sevilla motivó largas y frecuentes estancias del novelista. La inspiración española está presente en varias de sus cuarenta y cinco novelas, en particular en la trilogía dedicada a la Guerra de Independencia (*Los Lanceros de Jerez*, con traducción española de 1964, *Las Murallas de Cádiz* y *El Alcalde de San Juan*) y sus dos novelas de temática taurina:

*Guadalquivir* y *Luces y Sangre* (sic) traducidas en 1954 y 1953 respectivamente. Hay que recordar también *La Passion selon Séville*, que descubrió a los lectores franceses las entrañas de la Semana Santa. «La pasión según Sevilla» se convirtió con el tiempo en estereotipo retórico de muchos «capillitas», sin que la mayoría conocieran a su autor hasta que el ensayo se reeditara en 1992 por la Editorial Castillejo.

Más «hispalista» que hispanista, en feliz ocurrencia de Antonio Burgos, casi hispalense de hecho, el arraigo de Joseph Peyré le confirió una a modo de legitimidad que le curó en salud contra cualquier tentativa de explotar la carta del exotismo o del tipismo facilón. La mirada de Peyré es siempre una mirada desde dentro y no necesita nunca reivindicar un estatuto de «iniciado» espolvoreando el texto con voces españolas, como hacía la crítica taurina gala en aquella época, e incluso más tarde, practicando una lengua franca de penosos resultados.

Sin ser uno de los estilistas faro de la literatura francesa, Peyré se muestra como un excelentísimo artesano que maneja con soltura las herramientas del oficio, dueño de una fluidez narrativa que favorece el discurrir natural de la trama novelesca. A menudo tendremos ocasión de subrayar los constantes aciertos descriptivos, la intuición, la perspicacia y el suave lirismo. Como se dice hoy, es un estupendo *profesional*.

Opinamos sin embargo que la propia naturalidad con que el texto francés intenta asumir un contenido narrativo de extrema particularidad, como es la tauromaquia, vuelve a despertar la cuestión de la traducibilidad del hecho taurino. Para describir la estrecha unión de significante y significado, Saussure usaba la metáfora de las dos caras de una misma hoja de papel. En el caso de *Sang et lumières*, tenemos por un lado el significado taurino, por otro el significante idiomático francés. El resultado es edificante: la confrontación entre el tema narrativo y el idioma de la narración crea un efecto de distancia, focaliza la atención sobre

la difícil solubilidad del hecho taurino en otras culturas. Se produce un extraño fenómeno de desenfoque que se entenderá mejor si recordamos los cuadros de Francis Bacon. A riesgo de suscitar aviesos nubarrones, diremos que la celebración taurina sigue siendo en Francia un hecho básicamente exógeno y que no se ha producido verdadera aculturación. La realidad de la excepción camarguesa no puede ocultar su carácter menor y su significación periférica. Disfrazar esta realidad mediante la retórica sólo se le podría ocurrir a Montherlant. Y así fue. En 1930, cuatro años después de *Los Bestiarios*, pudo escribir:

«La corrida española es sin duda más compleja y majestuosa...Pero alienta en Camarga una mayor grandeza espiritual».

Ya estaban ustedes familiarizados con el personaje.

Ninguna postulación aquí de una cavernaria base «genética», ningún intento de relanzar el debate ramplón sobre la irreductible españolidad de los toros. Simplemente, sobre la base nutricia de los contenidos históricos, vemos que se produjo la progresiva emergencia de un objeto autónomo, inclasificable, que se convirtió en un *Ereignis*, un evento del ser, una configuración local y excepcional de significaciones, hecha realidad en la corporeidad del idioma. Los azares de la evolución geológica proporcionaron al hecho social taurino su nicho ecológico. Los azares de la historia le han proporcionado su nicho ontológico. No a pedantes humos de paja, sino real, concreto, entretejido en los repliegues del lenguaje matricio.

*Sang et Lumières* parece confirmar las conocidas tesis de Quine sobre la parcial intraducibilidad de la particularidad cultural. A pesar de la calidad textual, a pesar de sortear el escritor todas las trampas del exotismo, en el idioma original la realidad taurina conserva un remanente indescifrable. Al lado de su interés intrínseco, la novela le ofrece al lector francés ese leve desenfoque de una alteridad ineludible.

*Sang et Lumières*, *Sangre y Arena*, *Pan y Toros*, incluso *Sol y moscas*, expresión favorita de un menguado epígono de Eugenio Noel: los títulos binómicos son frecuentes en la literatura taurina. Como el diálogo de colores en la técnica pictórica, estos mano a mano léxicos permiten solapar y multiplicar los ecos semánticos. Basta con el título para intuir que *Sangre y arena* vehicula una ética regeneracionista a lo Joaquín Costa : la sangre del torero irriga inútilmente una arena metafórica, tan estéril como los eriales hurtados al preferible esfuerzo colectivo. *Pan y Toros*, en su escueta voluntad de pedagogía social, es todavía más explícito. Título de un panfleto difundido entre 1793 y 1796, atribuido por algunos a León de Arroyal, fue aprovechado por Barbieri y nuevamente artillado por Eugenio Noel para encabezar una enésima campaña vindicativa.

El binomio *Sang et Lumières* en cambio abre nuevos matices y se carga de ambigüedades. El plural trivializa la segunda palabra: En *Sangre y Luz*, el singular cobra grandeza perdiendo en cambio toda alusividad taurina. Las *Luces*, aquí, aluden poco a Voltaire y mucho más al centelleo de dorados y lentejuelas del llamado, con inveterada cursilería, «traje de luces». Algo de guardarropía zarzuelera tiene efectivamente un título del que cabe pensar que la elección pudo tener motivos editoriales. Un título que desmiente parcialmente el contenido de la novela, toda ella pintada en una expresiva gama fría. Cuando ocasionalmente aparecen colores calientes, entonces chillan, chirrían y traen mal agüero.

En el Madrid de 1934, Ricardo García, un torero famoso, con varios años de alternativa, se ha retirado a consecuencia de una grave cornada en el pulmón recibida durante la anterior temporada y de la que se va reponiendo lentamente. Ausente y tuberculosa, la esposa del diestro lleva años ingresada en el sanatorio de Tablada en la Sierra madrileña. El torero está perdidamente enamorado de Marilena, refinada y sinuosa mujer de

turbadora belleza cuyo insaciable afán de lujo forzará el torero a una reaparición prematura...

Sería injusto dejarse llevar por la tentación de hablar precipitadamente de folletín, de culebrón. Los protagonistas, trataremos de explicarlo, captados en su entorno histórico, se benefician de un efecto de estructura que les concede una credibilidad y una coherencia mal servidas por un resumen voluntariamente provocador. Son personajes densos, con autonomía y recursos suficientes para alimentar sin merma de interés las 322 páginas de la edición original, las 440 de la vieja edición de bolsillo. Hay otros personajes importantes, lo veremos, pero hay, sobre todo, un tercer protagonista, esencial. Un inmenso coro de tragedia antigua, recorrido intensamente por la vida y la muerte, negro y luminoso a la vez, que no se conforma con comentar el drama de los protagonistas sino que los interpela y los determina de par en par: Madrid.

Un Madrid omnipresente que late en la novela por todos los pulsos de sus múltiples vidas contradictorias. Un Madrid con luminosos barrios modernos, opulentas zonas residenciales y también barriadas bagdadíes. Una urbe viva y veraz que respira y se despliega ante nosotros al modo de aquellas flores de papel japonesas que Proust transformó en metáfora insuperable del proteico despertar de la memoria. Una ciudad captada desde el hormigueante bullicio de los cenáculos y mentideros taurinos. Pero en 1934 el aparente autismo del mundillo está profundamente alterado por la tensión social que enerva y desquicia una sociedad crispada y paradójica, a punto de romperse, constantemente recorrida por brotes de tensión y violencia, corroída por el resentimiento y la miseria, pero al mismo tiempo alegre y vividora.

El desenlace de la novela se intuye ya desde las primeras páginas y la obra podría titularse perfectamente *Crónica de una Muerte Anunciada*. Es algo que no mutila el interés del libro y seguramente otra de las piedras de toque de su real calidad. La

obra va doblando desde el principio bajo el peso de una fatalidad que se cierne en lentos círculos sobre los personajes, con implacable vuelo de ave carroñera.

Hemos glosado la liviandad del plural «Luces» en el título de la novela. En cambio, si pudo hablarse dignamente durante siglos de «Fiestas de Toros», es el singular, «fiesta», el que tiene aquí sonido de mala ley, lo mismo casposamente desposado con «nacional» que hormonalmente amancebado con «brava». Peor suena todavía la palabra, soltera y desdramatizada, formateada para el mercado. La penicilina y los, justamente llamados, milagros de la técnica quirúrgica han terminado dando carta de naturaleza a una palabra que ha trivializado la realidad de los toros.

Pero en 1934 los toros mataban a menudo. No podemos garantizar las fuentes pero los datos que ofrecemos a continuación son seguramente fiables: Entre el 16 de mayo de 1920, fecha de la muerte de Joselito, y el año de 1932, los toros mataron a 76 toreros (11 matadores de toros, 33 novilleros, 9 picadores y 23 banderilleros). *Sang et Lumières* incluye en su trama, apenas disfrazada, la larga agonía de Curro Puya, como también se conocía al primer Gitanillo de Triana, fallecido el 14 de agosto de 1931. El desenlace de la novela adviene el 25 de marzo de 1934. Casi cinco meses después y a falta de un día para que se cumplieran tres años de la muerte de Gitanillo, Ignacio Sánchez Mejías resultaba cogido mortalmente en Manzanares. Joseph Peyré no necesita cargar artificialmente las tintas. Aquerenciado en sus cobijos madrileños, este mundillo taurino en que la muerte ejerce familiarmente como tal es el otro e inexcusable marco por donde transcurre la novela.

*Sangre y Luces* discurre en primera persona. Entre nosotros y los personajes se interpone la voz del narrador, acertado recurso que personaliza la voz del fátum sin lastrar la fluidez del relato. El narrador omnipresente es al mismo tiempo transparente y eso le da a la novela el sabor especial del testimonio inme-



diato, la credibilidad del «os lo cuento tal como lo he vivido». Nada nos dice de su vida; a la vuelta de uno, dos, tal vez tres episodios, vamos sabiendo que es francés, que los taurinos le tratan con respeto y le llaman Don José. Nada se nos dice de su oficio y beneficios: tal vez ingeniero o directivo de una gran empresa francoespañola, seguramente acomodado, con mucho tiempo disponible en todo caso....



Fig. n.º 4.- Ignacio Sánchez Mejías ante el cadáver de Joselito. Apud García Ramos, A; Narbona F. (1988): *Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Espasa Calpe, pág.79.

«Ciertamente nunca pensé encontrarme con Ricardo García entre el gentío que se agolpaba en la puerta de la taberna Fonseca, en la calle de la Cruz». Empieza la novela y la realidad social nos salta a la yugular:

«Después del choque entre Guardias de Asalto y manifestantes comunistas, los revoltosos habían trasladado a Casa Fonseca a

uno de los heridos, hijo de un banderillero. El chico había dejado los ruedos por la acción política».

La política concreta, la de las hemerotecas, está ausente de la novela. La violencia política irrumpe en las primeras líneas pero ocupa un lugar anecdótico sin truculencias gratuitas. Justo el espacio suficiente para comprender una realidad que pesa hondamente sobre el día a día de los madrileños:

«Algunas iglesias ardían, incendiadas con los explosivos que los hermanos Gómez fabricaban en su buhardilla próxima al bar Huelva».

O en todo caso sirve para exponer la estrecha imbricación del mundo de los toros con la realidad social. Un atentado en la Gran Vía, a la salida de los cines, paraliza una noche el tráfico mientras los guardias de asalto proceden a largos controles de identidad. El torero, reconocido por uno de ellos, se libra del engorro:

«He tenido suerte, dijo Ricardo. Es un antiguo novillero. Ha hecho bien ingresando en los Guardias de Asalto. Come mejor que matando toros».

Se sale poco de Madrid en la novela, alguna visita al sanatorio de Tablada, alguna tiente en una finca de la sierra. Pero el protagonista, como figura del toreo que es, tiene evidentemente su finca en una Andalucía expuesta a la agitación agraria:

«Durante la noche del Sábado todos los edificios de la finca incluida la vivienda y los silos habían ardido. En los establos, sin agua ni intervención de nadie, cientos de cabezas de ganado murieron carbonizadas».

Y cuando el diestro sale con su coche sin avisar a nadie para valorar el desastre, su mozo de espadas se desespera: «¡Es una locura! Terminará asesinado en la cuneta... él también está en la lista negra!».

Nada se nos dice de las filias políticas de los protagonistas. Pero revueltas agrarias y violencia callejera están en las antípodas de un mundo confortable permanentemente expuesto a la mirada y al resentimiento de los desposeídos. Ricardo García, el torero nacido en el humilde barrio de Peñuelas, es el símbolo del foso que separa ambos mundos y de la imposibilidad del diálogo. Y la calle va enseñando, a quien supiera descifrar lúcida-mente las señales, que al lado del drama literario se incuban las ascuas de la gran tragedia colectiva:

«Los transeúntes se congregaban sobre todo alrededor de un niño de aspecto mísero, acompañado por su madre, que tocaba los primeros compases de la Internacional en un pequeño armo-nio. En la esquina de la calle Peligros, el acordeón de un ciego repetía a su vez el himno revolucionario que la gente no se cansaba de escuchar».

Los síntomas del drama social, los indicios de la grieta que iba partiendo en dos la sociedad española alimentan el día a día de la novela. Al mismo tiempo se impone una sensación de normalidad, de rutina cotidiana. La novela dice bien esa capacidad humana para sobrellevar lo insoportable, para habilitar espacios que hacen posible la convivencia...

«Una vez pasada la puerta giratoria, quedaba todavía una espe-sa cortina de cuero para aislarnos de la lluvia helada y del viento. Los noventa céntimos del café con leche permitían a cada uno pasar buena parte de la noche resguardado de la miseria y del invierno... En medio del rumor de las voces, de las toses intermitentes, entre las llamadas de los camareros, las voces de los limpiabotas y de los vendedores de periódicos, se entrecho-caban las jarras de agua y las cafeteras mientras los taurinos iban y venían entre los veladores, a lo largo de los asientos corridos de eskái, sentándose a ratos, palabreando sin cesar».

Nos hallamos en el Café Colón de la calle de Alcalá, una noche de diciembre. Novela taurina, *Sang et Lumières* está ambientada en invierno. El aguanieve y el viento helado de la Sierra proporcionan el marco adecuado a la lenta maduración del drama. Esta inversión sistemática de los tópicos del género, esta sensación de ver al mundillo taurino desde los bastidores, lo inunda con una luz cruda, una luz de mesa de disección:

«Apoderados, tratantes de ganado, mozos de espada, periodistas, empresarios,...maletillas famélicos, reventas...parásitos de todas las calañas...arrojaban sus monedas de cobre sobre el mármol de los veladores cubierto de sumas escritas con lápiz... Ricardo había roto, voluntariamente o no, con ese mundillo y puede ser que algún día le pasaran factura por su desprecio».

Por las aceras de la calle de Alcalá, desaparecido el legendario Fornos, entre El Lion d'Or y el Colón, felizmente incapaces de anticipar los productos humanos sanos y estandarizados que les sucederán muchos decenios más tarde, los taurinos exhiben en el cruce de Sevilla sus humanidades singulares, pintorescos a la fuerza, hijos de la necesidad, heteróclitos ejemplares, unidos por el destino...

«Banderilleros secos y duros como la mojama algunos, otros con obesidad de mujer, cabellos pegados con brillantina, barbitillas azulencas afeitadas hasta la sangre, enormes picadores que aplastaban el mármol con los codos, con los puños envueltos en tiras de cuero...toreritos con pañuelos chillones que parecían bailarines de cabaré...vascos con largas facciones entalladas en madera...labriegos adustos que acababan de soltar la esteva del arado...»

Ajena al espectáculo que ofrece al extraño, esta humanidad hormigueante está esencialmente ocupada en sobrevivir o asegurar la supervivencia a muy corto plazo. Tan descabalada

colección de tipos humanos, extrovertidos y fachendosos, es también una galería de cuerpos rotos, de huesos machacados, de articulaciones vidriosas y artríticas, de esqueletos destrozados por las costaladas, como aquel viejo picador de reserva que...

«Iba a aguantar por cuarenta duros el primer choque con el toro. Con sus carnes magulladas cientos de veces, cientos de veces aplastadas por la mole inerme del jamelgo... Calzado con fieltro y hierro,...fajadas con cuero las débiles muñecas, el antebrazo derecho y la riñonera inútilmente acolchados, rota la dentadura por el campaneó de los estribos vacíos, el cuello flaco surcado por una larga cicatriz... se iba vistiendo solo, sudando de miedo sin nadie que viniera siquiera a ofrecerle un cigarrillo».

Como el Chispa, el peón de confianza del protagonista, casi todos son hombres avejentados antes de tiempo. Dice de él Don Santiago, cirujano del moderno sanatorio de Toreros: «Nunca he visto una descalcificación así. Tiene cuarenta y nueve años y se cae a pedazos». Mal pagados, van de cigarra por la vida. El calor del mundillo, el humo de los cafés, el amparo de la tribu y los momentos de juerga son la única forma de enfrentar los albures del ruedo. Menos mal que no suelen llegar a viejos. Para los que se mueren de hambre, en alguna corrida se pasa un capote, tras doblar el tercer toro, para quien quiera echar una perra gorda desde el tendido. A algunos les socorren los diestros afortunados. Es lo que hace Ricardo García, en secreto, con la prole del desgraciado Almería.

Este banderillero es el padre del joven revolucionario mortalmente herido al inicio de la novela. Padre de once hijos, sus labios azulados delataban una dolencia cardíaca. «Una enfermedad profesional provocada por los constantes varetazos que terminan matando a un hombre aunque nunca le haya rozado un pitón».

En Almería, la enfermedad y la miseria han exasperado el alcoholismo y el resentimiento social. Borracho, repite a quien quiera oírle su original ocurrencia para reducir gastos: «Este oficio asqueroso hay que hacerlo como lo que es, sin traje de luces –que eso más que nada es una librea–, sin dorados, con mono azul ¡Esto es lo que hay! ¡Con mono de taller!» Y de hecho se dio el caso de algún festejo proletario en el cual las cuadrillas salieron vestidas con mono operario. Parece que permanecen algunos testimonios gráficos.

Por aquellos años las cosas empiezan lentamente a cambiar. Existe el Montepío de Toreros, fundado por Ricardo Torres «Bombita». Hay sindicatos y hay tramposos: «No tienes más remedio que aceptar contratos de doscientas pesetas firmando por trescientas, por aquello de las bases sindicales», se queja el mismo Almería. Sin llegar a la «revolución cultural» propugnada por la imaginación amargada del banderillero, el oficio en aquellos años se va socializando y «normalizando» a pasos agigantados. Un día, en el moderno Sanatorio de Toreros, cuya creación también estimuló «Bombita», varios «subalternos» están esperando turno en la consulta. Llega Ricardo, preocupado por el estado de su pulmón. Después de saludarle...

«Reanudaron la interrumpida conversación que trataba de ayudas, de indemnizaciones laborales, de porcentajes de invalidez».

Y sobre el fondo lamentable de la miseria económica, el sufrimiento físico y el porvenir truncado, brota la flor del muladar, el milagro de la afición: el oficio, en realidad, no lo cambiarían por nada. El Chispa se lo echa en cara a su viejo compañero de fatigas: «Cállate Almería, el nuestro jamás será un oficio de albañiles». Así, meses más tarde, a pesar de sus huesos de vidrio, venciendo por última vez la debilidad del hombro quebrantado, el Chispa:

«Acompañó la arrancada con una mano y acabó desviando la embestida con un amplio y suave capotazo. La plaza se llenó de palmas: Así se brega a una mano, así se cuida un toro. Olé por el viejo Chispa. Este minuto pagaba con creces todos los meses de oscuridad y de miseria».

«Ricardo residía en la calle Francisco Giner, próxima a la Castellana. Las entradas monumentales se sucedían, custodiadas por porteros vestidos con librea y enguantados de blanco, al pie de las escalinatas de mármol, como si estuvieran al servicio de los príncipes rusos de antaño».

Cambiamos de planeta. Lejos de los cafés del cruce de Sevilla, más lejos todavía de las barriadas miserables, el torero vive en un Madrid opulento, profundamente moderno y confortable, donde adivinamos a cada instante las líneas decorativas de un feneciente estilo artdéco, racionalizadas y suavizadas a la vez, tal como aparecían entonces en las páginas gráficas de *Blanco y Negro*. En 1934 Ricardo lleva nueve años de alternativa y en los primeros tiempos del éxito hizo algún viaje al casino de Biarritz. Allí trabó amistad con el narrador, pero... «nada quedaba ya en él de la fastuosidad pueril de los toreros de antaño...La elegancia sobria de Ricardo, camisa gris y corbata inglesa a tono, huía asimismo del descuido pretencioso de las nuevas figuras».

Pensamos evidentemente en Belmonte. Pero el parecido se acaba en la indumentaria, ya que nada tiene el protagonista de la socarronería y la férrea voluntad del Pasma de Triana. Una tremenda fragilidad le envuelve desde un principio :

«Encontré a Ricardo ajado, avejentado...Todavía era el galán que coleccionaba los éxitos alrededor de las mesas de juego...pero las ojeras subrayaban ahora sus ojos grises y febriles. La mirada suave, casi de muchacha, revelaba los estragos de un mal desconocido».

Es evidente la voluntad de romper con la majeza bravucona de los coletudos antiguos, la marchosería pueril de un Juan Gallardo en *Sangre y Arena*:

«Contoneábase con arrogancia, chupando el puro que llevaba en la mano izquierda; movía las caderas al andar bajo su hermosa capa, pisando fuerte con una petulancia de buen mozo».

Una generación separa ambos personajes, cuesta entender que ejerzan la misma singular profesión. Discreto, generoso, agradecido a sus amigos, Ricardo aparece gravemente quebrantado:

«El mismo me contó cómo el pitón había perforado el pulmón a la altura de la séptima costilla...Pudo llegar hasta las tablas. Allí se desmoronó. El pulmón desgarrado respiraba por la herida».

La grave cornada ha sembrado la duda y la aprensión en la cabeza del diestro. La recuperación es lenta pero no puede explicar la inestabilidad del torero, su ansiedad constante, su necesidad física de la presencia del narrador, el viejo amigo recuperado. Y la costumbre de aturdirse por la noche en los locales de moda, en Chicote o en Casablanca:

«Donde dos orquestas de tangos, rumbas, vales americanos o vieneses se turnaban en un escenario giratorio ante mujeres altas con desnudas espaldas y consumidores de bebidas caras vestidos de etiqueta ... Whisky sin hielo, Johnny Walker como antes?», me preguntó Ricardo... Habíamos dejado fuera las salpicaduras de la miseria y el barro, la ciudad y sus veleidades levantiscas...»

Casi anecdótica y sin gran justificación narrativa es la presencia de Nieves, la esposa del torero ingresada en el Sanatorio de Tablada, y convidada de piedra muy esporádica. Entre alusiones del Chato, el mozo de espadas que luce los trajes apenas usados del torero, reticencias púdicas de Ricardo y confidencias



de amigos comunes termina apareciendo la figura de Marilena. El primer encuentro decepciona al narrador:

«Podía haberla encontrado perfectamente en Chicote, en el Ritz o en Casablanca. Era el tipo de chica que abunda en los locales de moda...Alta, con el pelo rubio muy platino, como lo llevaban todas por aquellos días, un cuerpo esbelto y piernas de bailarina. El tipo de chicas a quienes se les dice: “Tiene usted un tipo cinematográfico”...Y ella me contestó como todas: “Ya he rodado con Fulano o Mengano”».

Aquel día el torero, el narrador y Marilena viajan, en la espaciosa y confortable Lincoln del torero, hasta Manzanares el Real para participar en una cacería de lobos. Los animales han bajado de la sierra empujados por el frío del invierno y el hambre para devorar becerros. En lo que es hoy periferia residencial de Madrid aparece de pronto una España rural generalmente ausente del libro:

«El pueblo de piedra y lajas, emponzoñado por los muladares y surcado por los purines y el agua de nieve no había cambiado en quinientos años».

Marilena, caprichosa, les amarga el día, se queja del frío y quiere ir a comer alondras a Alcázar de San Juan, a doscientos kilómetros, al otro lado de Madrid. El narrador descubre aquel día toda la panoplia de coquetería, seducción, egoísmo, afán de lujo y superficialidad de aquella mujer. Un tipo de mujer producto de su época, que Peyré a lo largo de la novela describe con una agudeza y precisión casi antropológicas. Una configuración de poses, gestos, actitudes que suelen caracterizar un breve período, una década tal vez, y luego desaparecen para dejar sitio a otra configuración :

«Sus ojos se hacían más oscuros y turbadores sin que uno supiera por qué mientras sacaba un espejito y mordisqueaba una grieta en el labio carnoso».

Si el rechazo personal del narrador se mantiene intacto, pronto no tiene más remedio que admitir la envolvente seducción que emana de Marilena:

«La sangre de otra raza más turbia y cálida empañaba secretamente en ella la claridad del pelo, la piel exuberante que hablaba de sol y mar... La boca grande y animal, los labios espesos pintados con un rojo violeta que descubrían al reír dos filas de dientes fuertes y apretados, los ojos largos y rasgados, muy separados, la molicie de la nariz, con aletas levemente achataadas, daban a aquella chica orgullosa una sensualidad de esclava mulata».

Son tres, cuatro tal vez, las situaciones en que el narrador nos describe la apariencia física de Marilena. Suficientes para que no olvidemos en ningún momento su sinuosa presencia, agazapada en la espesura. Suficientes para cobrar conciencia de una belleza más alarmanamente turbadora aún de lo que ella misma pretende:

«Marilena llevaba una bata de seda gris que producía una sensación de desnudez, una proximidad íntima difíciles de soportar...Recogió entonces hacia la garganta la solapa de seda que había resbalado sobre el pecho izquierdo».

La prensa taurina venal y los currinches mercenarios de *El Morucho*, una hoja hedionda, acosan a aquella decadente pareja y culpan a Marilena de haberle contagiado al torero su supuesta afición a la cocaína. Pero...

«Comprendí en pocos minutos...la esclavitud sensual, la posesión en que había caído Ricardo. Reconocí la droga que exhalaba aquella carne...Ya conocía el olor de aquella piel como si me hubiera acostado con ella....No eran necesarios hechizos artificiales».

El *Zeitgeist*, el cinematográfico espíritu de la época, es innegable en la presentación de aquella tórrida dependencia amorosa. Marilena, ¿obsoleta «mujer fatal»? Marilena, ¿mantis religiosa? Al revés. Apuesto por que sea lo que más se podía parecer a una mujer libre en aquel entorno sociocultural. Al margen de las divisiones políticas, la regla del juego enunciada por el mundo masculino ofrecía entonces una sola alternativa : avasalladora cuando era negativa, protectora cuando era positiva. Y el segundo término era el que mejor revelaba la impensabilidad de la autonomía femenina. Las más bellas y listas conseguían fabricarse un mundo propio aplicando la técnica de yudo que consiste en aprovechar en beneficio propio la agresividad del adversario. Taurinamente hablando, sólo se podía torear al hombre usando la muleta del cuerpo.

Vale la pena recordar que la novela está enraizada en su entorno social y que transcurre en 1934, durante el llamado Bienio Negro de la Segunda República. El año anterior las elecciones a Cortes habían arrojado una mayoría conservadora. Desde los sectores republicanos fueron numerosas las voces que denunciaron en los resultados las consecuencias del voto femenino ejercitado por primera vez en 1933.

El famoso Artículo 34, que equiparaba los derechos electorales para ambos sexos, fue aprobado en las Cortes el 1 de octubre de 1931. El debate no tuvo, como se dice, desperdicio. Un tal doctor Novoa Santos, para muestra bastará un botón, se empeñó en demostrar que la mujer, exclusivamente emotiva, carecía de capacidad reflexiva y de espíritu crítico. De las dos únicas diputadas en las Cortes, Clara Campoamor defendía el sufragio femenino mientras la socialista Margarita Nelken se oponía, temerosa del peso clerical y patriarcal sobre la libre decisión de las mujeres. Indalecio Prieto pensaba lo propio. La ideología profunda de la época la resumía «El Sol» del 2 de octubre al comentar la votación: «La galantería logró un triunfo indiscu-

tible...Los hijos de España se jugaron a cara o cruz un régimen por gusto de sus mujeres».

La anterior digresión no habrá sido inútil si «pone en situación» la realidad de un personaje que el paso del tiempo desenfocaba. Cabe imaginar una Marilena contemporánea fiel a sí misma y cabe imaginarla Catedrático de Derecho Constitucional.

Cabe reflexionar también sobre el comportamiento de Ricardo con Marilena, carente de «hombría» con arreglo a los criterios de la época. Aireada por la prensa, su dependencia amorosa es, lo veremos, una de las razones de su impopularidad entre los hombres de las «capas populares». Un comportamiento también explicable por el hecho de que un torero no tiene obligación, a diferencia del resto de varones, de demostrar, «frente» a la mujer, lo que tiene acreditado en el ruedo, frente al toro.

«Sentada en una gastada silla de paja, doradas por la lumbre sus piernas enfundadas en seda y descubiertas hasta las finas rodillas, ofrecía las manos a la llama que lamía sus pulseras de cobre. Los reflejos de la chimenea lustraban más aún la calidez de su pelo...»

Podría ser *La Piconera* de Julio Romero de Torres. Es de noche, en la modestísima vivienda del vaquero de una de las numerosas ganaderías que poblaban la Sierra de Madrid antes de la Guerra Civil, después de una tiente invernal, vívida y minuciosamente descrita. Se trata de Pili.

Es el segundo personaje femenino de la novela en el orden narrativo pero es sin duda el primero en importancia social. El contraste entre los nombres, tan esnob el de «Marilena», tan popular y sencillo el de «Pili», es sin duda un poco fácil. Pili es la hermana de Federico, ilusionado torerillo cuyo modelo es Ricardo. Viven en la barriada popular de Peñuelas, la misma donde nació y se crió el protagonista, y son vecinos de Almería,

el banderillero cardíaco y levantisco. Pili cuida frecuentemente de su abandonada prole. El viejo subalterno sólo deja de predicar la revolución social en los toros para babear ante la muchacha...

«Es socialista y no va a misa, pero es mucho más guapa que las señoritingas con mantilla del ABC... »

Lleva «el pelo rubio descolorado con camomila alemana», como casi todas las mujeres de aquellos años, si hacemos caso al sarcástico Díaz Cañabate en la estupenda *Historia de una Taberna*:

«Qué pasa? Que ha entrado en la plaza una mujer excepcional, desde luego morena, porque si no no sería excepcional».

Pili tiene, a pesar de las servidumbres de la moda, una belleza natural y frágil que la convierte en antítesis de la sofisticación calculadora de Marilena. Tímida y voluntariosa, ingenua e independiente, se gana la vida como «tanguista» en el cabaré El Lido.

«Más bien torpe a la hora de incitar a los clientes a consumir,...su aire de «chica seria» gustaba a los clientes sensibles a la «educación». De modo que a la dirección le interesaba conservarla».

El retrato de Pili no se entiende sin el profundo sentimiento que la muchacha, con su cuerpo «dorado y delgado como un mimbre otoñal», va despertando en el narrador. Este aparece de pronto más real y subjetivo. Comparada, nos dice, con las típicas chicas madrileñas, habitualmente «metiditas en carne», Pili tiene la sutil belleza del Sur. Es andaluza marismeña como Juan el dibujante, amigo común del torero y del narrador, para quien trabaja a veces como modelo y que se siente fascinado por «su finura de virgencita áurea». La jovencita está secretamente enamorada del torero, que la trata cariñosamente, como a una niña pequeña. Pero la madre ve las cosas de otra manera y...

«Sabedora del amor de la niña por Ricardo soñaba con que se convirtiera en amante del torero. Un apartamentito moderno y una mensualidad decente que le permitiera dejar el sueldo mezuquino del local nocturno donde el trabajo era tan duro como en el taller... ¡Para qué quería la niña aquellos ojos negros y aquel perfil de virgencita!»

Son numerosos a lo largo de la novela los indicios que denotan cierto liberalismo de las costumbres inducido por una libertad social que luego desaparecerá durante decenios, pero impuesto también por la omnipresente miseria y la necesidad de supervivencia.

El personaje de Pili da pie para multitud de detalles «en vivo», también ellos evocadores de una sociedad tensa como un arco, azuzada por los estallidos de una violencia larvada, viva y fascinante, cegada por un mesianismo ingenuo que la mantiene ignorante de la inminente cornada de muerte. Desde nuestra barrera de sombra, sombra de los años transcurridos, sombra de las réplicas que todavía sacuden la corteza de la sociedad actual, disfrutamos de la clarividencia de un novelista lúcido.

Los negocios de Ricardo van de mal en peor. Las revueltas agrarias han quemado su finca andaluza, sus inversiones bursátiles, tan desacertadas como desatendidas por un administrador incompetente, le acarrear constantes pérdidas. Y las exigencias de Marilena suben de tono:

«Le tengo que decir que Ricardo me ha prometido el Chrysler del que le estuve hablando esta mañana. Iré a recogerlo mañana...»

Marilena se quedará sin Chrysler y la situación se volverá cada vez más irrespirable. A lo largo de un frío invierno madrileño, Ricardo, abúlico, desilusionado, quebrantado por la cornada en el pulmón, había tomado la decisión de retirarse definitivamente. Noguera, turbio personaje, metido en cien negocios, reme-

do tal vez de un conocido empresario taurino de la época, catalán como él, insinúa ante Ricardo la posibilidad de una reparación. El diestro niega con todo su ser una posibilidad que se va perfilando paulatinamente y terminará haciéndose necesidad y destino. Es entonces la propia realidad de los toros la que va cobrando paso a paso una realidad de fátum abrumador.

Ricardo viste con tweed, huele a lavanda inglesa de importación, tiene recibidor de mármol, mueble sombrerero y coche americano, pero comparte destino con la conmovedora humanidad que bulle en el Colón y El Lion d'Or. La realidad taurina aparece durante toda la novela bajo una luz dolorosa, con perspectivas desoladoras. Aquellas vidas toreras resultan ilusorias, erráticas, arrebatadas a la posibilidad de la libertad, entrapadas en un juego absurdo. Como si todos fuesen los sirvientes, abnegados y frívolos a un mismo tiempo, de un ritual escrupulosamente respetado, los acólitos de una divinidad celosa, impositiva y a la vez oculta. Aquellos actores asumen su papel con la mezcla de ligereza y de seriedad mortal que sólo saben tener los niños que están jugando.

Pero, sobre este fondo fatídico de la derrota, los personajes cobran una insólita grandeza. Un nimbo misterioso orla todas las cabezas de aquella galería de jetas descabaladas, como si Joseph Peyré hubiera intuido el secreto del fenómeno taurino: una realidad incongruente que debe perfilarse en negativo si quiere acceder excepcionalmente a la «claridad del ser».

De neurasténico cabe calificar el clima que envuelve la novela. La palabra invadió la jerga psicológica hacia 1880. Estaba en su apogeo por los años treinta y había pasado al vocabulario popular. Las prostitutas de la calle, ya se apasionan en aquellos años por la información «cardíaca», y para ellas...

«el misterio de Ricardo se había convertido en un misterio de la neurastenia amorosa».

Ricardo había irrumpido años antes en el Olimpo torero con el que fue conocido más tarde como «el quite de la eternidad». Una tanda de verónicas de inacabable languidez que habían quedado en la memoria de los aficionados. En *Sang et Lumières* el perfil de Ricardo es el del torero moderno, posbelmontino. Torero largo y hondo a la vez, de corte apolíneo y acusado sentido de la «vergüenza torera», es decir de la responsabilidad ética contraída consigo mismo y con el público. La enfermiza dependencia de Marilena no se entiende cabalmente sin la concomitante conciencia que tiene Ricardo, disminuido por la cornada, de no poder pagar su deuda con el público. Cínicamente Marilena refriega por las narices de Ricardo el ejemplo de Manué...

«Es verdad que se pasa la vida de juerga, que está borracho todo el invierno, pero se aloja en el Palace, tiene dos coches... nunca pierde una corrida...éste sí que conoce el oficio».

Manué, el torero gitano, anárquico y arbitrario, alegre y vividor, torea en la vida como en el ruedo. Incluso sin los ojos verdes con que le adorna el novelista, habríamos reconocido en seguida un clon de Cagancho con «...su cinismo y su manera de no exponer un cabello».

En el otro extremo está Villareño, el diestro «profesional», torero largo, técnico, escrupuloso y metódico, popular y populista, que no desdeña el humo de los cafés de Alcalá y Sevilla junto a su cuadrilla, con trazas de labriego que le merecen los favores del «pueblo trabajador». Personaje construido sin duda pensando en Marcial Lalanda y, sobre todo, en Domingo Ortega retratado sin tapujos con sus «...ojos como pepitas negras sepultadas bajo el doble escudo de los pómulos mongoles».

No conocemos la postura política de Ricardo. El sofocante ghetto pasional en que vive bastaría para explicar su indiferencia. Ayuda en secreto a la familia de Almería, libra de la



cárcel a Mano Quemada, el bracero responsable del incendio de la finca, a quien la miseria ha arrojado a la delincuencia callejera, pero nadie se lo agradece; es lo menos que puede hacer un privilegiado como él. Haga lo que haga no dejará nunca de pertenecer «... a esta pandilla de juerguistas ricachones que habrá que barrer un día de éstos y que terminarán pidiendo limosna, ellos también», como dice Almería.

Víctima del peor momento de solipsismo entre las clases, aislado de la sociedad por la dependencia amorosa, Ricardo tiene también una ética torera solitaria, una casi kantiana voluntad de conformidad consigo mismo en un momento en que no hay más justificación ética que la tribal y colectiva, la de pertenecer a un bando.

El torero pagará su orgullosa soledad. A partir del momento en que se resigna a reaparecer y firma los primeros contratos nos metemos de cabeza en los chanchullos empresariales y en los tejemanejes nauseabundos de la prensa taurina. Cuando Ricardo echa de su casa al tortuoso Riera, director de *El Morucho*, infame gacetilla taurina que vive del «sobre» y el chantaje, diciéndole que: «Se han acabado las páginas dobles, las entradas de favor, los sobres y los amigos por quinientas, mil o cinco mil pesetas...», se queda definitivamente solo frente a la jauría. Su «encanto de muchacha», torpemente interpretado, la turbia fama de drogadicta que rodea a Marilena y le va salpicando, su fortuna, o lo que queda de ella, todo le convierte en blanco de «...la opinión taurina popular que aborrecía a los homosexuales y a los drogadictos tanto como a los toreros forrados de millones y metidos en escándalos».

Está claro que Peyré aprovecha para llevar a su novela información de primera mano, por lo que a veces la novela alcanza credibilidad de reportaje. A medida que la tensión dramática se va densificando nos vamos apartando de lo que los pen-

sadores del siglo XVIII llamaban la sociedad general para confiarnos en el mundillo de los toros, navegando por los entresijos de un mundo complejo, a veces esperpéntico, encallecido por la acuciante necesidad de «buscarse la vida» como sea. Así El Chato, el mozo de espadas, lúcido y cínico factótum, tan fiel como vocacionalmente inclinado al «trapicheo», va reclutando por las tabernas del mercado de la Cebada «comandos» de adictos entre los últimos fieles de la figura declinante y, cuando no es posible, mercenarios. Son cargadores del mercado o parados, gente «echada p'alante», con vozarrones capaces de contrarrestar, en caso de necesidad, la hostilidad de los tendidos :

«...También en el 3 y el 8, en sol y sombra, allí necesitaremos gente, la zona es mala para nosotros...»

Ricardo no se entera o mira ya a otra parte cuando el mozo de espadas acata finalmente la «tradición» de los sobres para los revisteros, entre ciento cincuenta y quinientas pesetas. Inicialmente tentado por la adquisición de un enorme «coche-sleeping» recientemente exhibido en el concesionario de Citroën y capaz de llevar la cuadrilla en condiciones a la primera cita de la temporada, en Castellón, el estado de sus finanzas obliga al torero a renunciar y a conservar la vieja Hispano-Suiza de temporadas anteriores...

«Algunos retoques de pintura, una buena revisión de frenos y ¿tiraremos otra temporada? ¿A que sí Chato? Para qué vamos a presumir de coche nosotros los veteranos».

Días antes el torero, le contaba, agobiado, al narrador...

«Las noches al volante que parten los brazos, la llegada con las muñecas temblantes –lo peor para un torero–, los ojos quemados por la luz de los faros y el polvo...la inhóspita habitación del hotel...»

Primer festejo de la última temporada en la Plaza Vieja, ruínosa y abandonada tras la construcción de la Plaza Monumental de las Ventas del Espíritu Santo, que la va a sustituir al año siguiente. El viejo y ya condenado coso pone su contrapunto desolado a la fatalidad en ciernes...

«Acaso fuera la presencia impalpable de la muerte. O fuesen los ladrillos, carcomidos por el viento, por la crudeza del sol y el hielo, desgastados por el roce de los estribos y de los bocados, por el peso de los caballos molidos a golpes... (la Plaza Vieja) despertó en mí un sentimiento de herida, el peso de un pasado de penas y fatigas que nunca pudo borrarse de mi memoria».

La novillada inaugural tiene el atractivo de un novillero puntero, el Niño de Coria. Modesto festejo, paseíllo desgarrado, música escuálida. Federico, que acompaña a su hermana y al narrador, rezonga...

«Va a tener razón Almería, sólo les queda ir vestidos con mono azul ... Las mulillas no llevaban cascabeles, ni borlas, ni jaeces abigarrados. Solamente unas banderitas republicanas».

Al Niño de Coria le sale un novillo con trapío y encastado. Inhibido y ausente de la lidia, el chaval no evita la repentina arrancada del novillo hacia el caballo. Marronazo de nuestro viejo picador entumecido. El novillo levanta el penco y lo destripa...

«Patético grupo ecuestre enhiesto en la punta de las astas, como apoyado en el zócalo negro del toro... La mole de hombre y caballo osciló hacia nosotros, se derrumbó contra las tablas con un estrépito de volquete, y después sólo la queja sorda, el choque mate de las carnes, de los estribos vacíos, y el retumbar de la madera».

Al final de la desastrosa lidia, el fracaso, la impotencia del aspirante a figura, a quien los graciosos de los tendidos gritaban momentos antes que «tenía abiertas las puertas del Banco de España», quedan reflejados en la persona de su patético mozo de espadas, corriendo como una rata por el callejón...

«Un adolescente calamitoso tocado con una inmensa boina de inclusero, vestido con un pantalón corto deforme y una americana de sarga azul más reluciente que una pizarra, que acentuaba por detrás su descarnada nuca de pavo».

Todos los hilos de la construcción dramática quieren ser ecos anticipados del futuro desenlace y la novillada inaugural viene a ser un ensayo general en que el protagonismo dramático, por una hábil inversión semántica, viene asumido por el toro...

«Destrozado por el último puyazo, torpemente caído y trasero, en pocos minutos “Marinero 62” había quedado desconocido. La sangre manaba a chorros del enorme boquete, le chorreaba como una bufanda y caía como la lluvia de un canalón. El sufrimiento y el frío encogían al toro que tenía una infantil expresión de asombro, una mirada imposible de soportar. Ni siquiera cabeceaba ya para librarse de los dolorosos dardos que le colgaban de los ijares».

El dramatismo expresionista de la descripción, su dolorismo antropomórfico producen desasosiego y recuerdan mucho más la prosa de un escritor zoófilo y abolicionista –que tuviera estilo– que la de un novelista taurino. Los aficionados tienen bastantes defectos y uno de los peores es entrar con excesiva facilidad al trapo de lo que Carl Schmitt, el jurista filonazi, llamaba dialéctica del amigo y el enemigo. Antes de iniciar alguna desafortunada cacería de herejes, consideremos detenidamente el caso de la novela taurina y preguntémosnos seriamente en qué medida puede tener calidad. Preguntémosnos si su relación con la

novela en general no puede recordar el viejo y sarcástico apotegma que considera incompatible con el principio de la justicia y el arte de la música yuxtaponerles el adjetivo *militar*.

Permitámonos una modestísima aproximación inspirada en la metodología de Lévi- Strauss. Entre música y música militar, entre justicia y justicia militar la relación es metonímica, opera entre el todo y la parte. No hay razón sustancial que se oponga a que la música o la justicia militar tengan o no calidad. En cambio, entre el justamente llamado «planeta de los toros» y la sociedad, la relación es metafórica, es decir de sustitución. El mundo de los toros es ante todo un microcosmos, obviamente conectado al resto de la galaxia social, pero siempre acechado por la posibilidad del autismo. Ahora bien, la novela de calidad aborda siempre de alguna manera la dialéctica de lo particular y lo universal. Las que no se sitúan en esa perspectiva son justamente calificadas de obras «de evasión»

El hecho social taurino, de compleja definición y composición, pero de excepcional autonomía, se inserta difícilmente en la finalidad literaria. ¿Por qué de nuevo la expresión «hecho social taurino»? Porque nos enfrentamos aquí, en la línea de Emile Durkheim y Marcel Mauss, a un «hecho social total» que abarca cultura, sociedad, simbolismo, sicología, lenguaje, técnicas del cuerpo, etc... No nos satisface del todo pero al menos sugiere, si no la abarca, la amplitud y la densidad de la cuestión.

El hecho social taurino es autógeno y endógeno a un tiempo: ha ido autoengendrando, en plena modernidad, su irreductible particularidad sin posible comparación con cualquier otra institución social pero es, al pie de la letra, inconcebible fuera del general contexto histórico y cultural. Entre el microcosmos taurino y el macrocosmos de la sociedad moderna se ha interpuesto así la anomalía del sacrificio y el escándalo de la muerte. Es decir, la peor fuente de desequilibrio para cualquier colectividad humana. La identidad del hecho taurino es por eso genéri-

camente polémica, se nutre de la polémica, está garantizada, en última instancia, por la polémica. Sin la levadura de la polémica, sin tener que enfrentarse a cara de perro con su propia negación, el fenómeno taurino nunca habría alcanzado características de institución y hace tiempo que habría periclitado penosamente.

El paralelo con el sistema democrático es revelador: Este es por definición conflictivo e insatisfactorio, precisamente porque impulsa la lucidez y la autonomía humana. Soñar con la unanimidad social es una pulsión nihilista. Si en lugar del polémico hecho taurino, disfrutáramos sin sobresaltos de lo que algunos llaman «La Fiesta», todos conformaríamos, a fuer de monigotes machadianos, una colección de Don Guidos abotargados, alelados por «...el amor a los alamares/y a las sedas y a los oros/y a la sangre de los toros».

En definitivas cuentas: medidas con el rasero de la proyección universal, las buenas novelas taurinas son pocas. Para ser buenas deben integrar la profunda fractura cultural que el hecho taurino ha provocado siempre en la sociedad. Es el caso, por ejemplo, de *Las Aguilas* de José López Pinillos «Pármemo», seguramente la primera del escalafón. Hay muy poquitas más, y entre ellas, posiblemente, la que nos ocupa.

El mundo taurino es diferente, insólito, incongruente, y Peyré podía haberse contentado con un buen relato exótico escrito para el público francés. La fascinación por la diferencia, por los mundos «otros», es tan natural e irresistible que suele ser uno de los caminos más expeditos hacia la inautenticidad, habitualmente acompañada de la atonía ética y la indiferencia por la verdad. Al contrario, para Peyré el mundo de los toros es un paradigma de la sociedad y un concentrado de sus incertidumbres éticas. La dramatización de la agonía del toro mantiene la constancia de esa voluntad paradigmática: en ningún caso se puede banalizar la insoslayable presencia de la muerte. «La muerte no nos espera en nuestra última hora», decía Heidegger,

«al contrario está como engarzada en el corazón de nuestra vida». Sólo se puede hablar de la muerte en tono personal e interior, incluso si se trata de la de un toro.

Hemos pretendido rescatar la profunda originalidad y coherencia de *Sang et Lumières* sobre el telón de fondo de otra novela taurina de calidad, apoyada en cambio en lo que hemos llamado inautenticidad: en *Los Bestiarios* las posturas estatuarías terminan lógicamente en imposturas éticas. Hasta quedar en pura liberación egoísta de las pulsiones del cuerpo, como cuando Montherlant habla de la frustración engendrada por las corridas que terminan simulando la suerte suprema:

«Lo que le atormentaba en aquellos momentos era quedarse sin la descarga nerviosa que proporciona la espada que se hunde... ¡Qué exasperación tan maléfica!...

...Profunda era la necesidad benéfica de dar la muerte. Una muerte realmente creadora. El culto de Mitra permanecía vivo aún en nuestros días...»

Ventrílocuo del pensamiento, Montherlant proporciona respuestas retóricas donde no ha habido pregunta ética. En *Sang et Lumières*, la hiperestesia descriptiva niega la retórica y resalta la presencia, en el corazón del hecho social taurino, de la pregunta ética.

Han sonado los clarines del último acto. Ha empezado la temporada. Las citas con los pitones están al caer, el mundillo es presa de una actividad de colmena. En El Lion d'Or los camareeros no pueden ni circular entre las mesas. El miedo también acude fiel a la cita y las estampas romas y grasientas de las vírgenes locales reaparecen en bolsillos y carteras. Pili, la descreída, compra para Ricardo un escapulario de la Virgen de la Paloma. Sabe que el diestro busca oscuramente en ella «...la necesidad de una providencia maternal, tan fuerte en él desde su infancia huérfana». Ricardo juega a engañarse: «...Con cuatro-

cientas mil pesetas salgo a flote. Total son treinta corridas...», y a olvidar su calamitoso estado de forma. Abandona Madrid para ir a entrenar en la finca de un ganadero sevillano, y los amigos se enteran consternados de que Marilena se hospeda al mismo tiempo en un hotel hispalense. La dependencia amorosa del diestro es irreversible. Las tensiones sociales y la violencia también zarandean el mundo de los toros cuando el torero *Marchenero* recibe un tiro a la salida de la plaza malagueña. Posible alusión al asesinato de Rafael Mejías, un novillero de diez y siete años, de la «casta» de los Bienvenida, en 1933. La campaña difamatoria de *El Morucho* contra Ricardo echa mano de la peor demagogia política. El torero ya no puede sufragar el piso de Marilena en la calle Velázquez y la aventurera despechada juega la baza de las veladas amenazas de suicidio. El ingenuo Ricardo le pide al narrador que esté al lado de su amante durante la corrida de Castellón, su primera cita.

Durante la corrida Marilena extrema su seducción ante el narrador: «...Y Ricardo pensando que estoy aquí para evitar un gesto de desesperación...Ciertamente con esta luz tamizada, con este calor de estufa, tan cerca de ella que uno creía sentir la presión ansiosa de sus labios, la caricia de sus manos...cualquier hombre se habría dado por vencido ante el placer que sugería».

Llega la primera llamada del Chato: «Sin novedad, Don José. Primer toro bien».

Marilena conoce al Chato: «¿Primer toro bien? Me temo que haya sido una buena bronca...»

La corrida de Castellón ha sido efectivamente un desastre con un Ricardo a la deriva, constantemente a la merced de sus toros. El coche de la cuadrilla llega a Madrid al amanecer, lleno de hombres rotos por el fracaso y el agotamiento, derrengados, cayéndose de sueño. Al bajar El Chispa, el viejo peón de confianza, el narrador caza al vuelo unas palabras:



«Lo viste, no pude con el jabonero. Me falló el hombro cuando quise correrlo a una mano. Ya soy un tullido, tienes que buscarte a otro».

La cita del día 25 de marzo, que reunirá, además de Ricardo, a Manué/*Cagancho* y a Villareño/Domingo Ortega, aparece cada día más preocupante. El pundonoroso Ricardo nunca ha rechazado una ganadería y le va a tocar lidiar una corrida dura de



Fig. n.º 5.- Dibujo titulado “*Desde aquí torea cualquiera*” en donde se ve como la figura de la mujer es parte importante y siempre presente en las plaza de toros. Apud Perea Ediciones Ilustrativa (1989): *Los Toros*.

Álvaro Sánchez, la menos indicada para rehabilitarse. Y menos en su estado físico. Nervioso, ansioso, el torero se evade demasiado tiempo en Chicote o en un nuevo bar francés de moda, con sus chicas de alterne alsacianas. La mañana de la corrida, el narrador se encuentra con Pili saliendo de misa pálida, un poco

avergonzada al saludarle. En el sorteo toca un colorado, de impresionante arboladura y aviesa mirada, que no le gusta un pimiento al Chato.

A punto de vestirse, en calzoncillos, el torero aparece inermemente, esbelto y frágil. Exhibe unos muslos enflaquecidos, surcados por los costurones, y muñecas débiles donde destacan las venas azuladas, que el mozo de espadas intenta sujetar con tiras de cuero.

El narrador acude a la corrida con Don Santiago, el cirujano de la plaza. Es probable que el personaje esté inspirado en Don Jacinto Segovia, responsable de la enfermería madrileña entre 1931 y 1936, médico competente que terminó exiliándose en México, donde siguió divulgando su experiencia y conocimientos. Detalle curioso: por exigencias del reglamento, el galeño se traslada a la plaza en cupé de dos caballos para evitar todo riesgo de accidente de automóvil antes del festejo. El narrador confía la extrañeza que le produce el anticuado modo de transporte en contraste con el «...río de taxis y coches que circulaba hacia la plaza...lo mismo que hacia un estadio de fútbol...sin nota de color, sin ninguna imagen tradicional».

El narrador verá la corrida en el callejón, desde el burladero de los médicos. La descripción minuciosa de todos los pequeños preparativos anteriores y posteriores al paseíllo colma la curiosidad del profano y es grata para el aficionado. El Chato está colocando el capote de Ricardo sobre las tablas, como si fuera ropa puesta a secar, dice Peyré. Del bolsillo de su pantalón cuelga tétrico el extremo del tubo de goma que sirve para poner un torniquete en caso de urgencia. Apoyado el doblado capote verticalmente en un pie, sostenida la esclavina por la muñeca, el viejo Chispa, de grana y plata, recuesta un hombro contra las tablas en la hierática postura tradicional del peón respetuoso de la dignidad del oficio. Todavía vemos esta postura en muy contadas ocasiones y nos resulta casi incongruente.

Con su primer toro Manué hace de las suyas y la bronca es de órdago a lo grande. Ricardo en cambio parece haber recobrado la voluntad y sigue la lidia de muy cerca, siempre en su sitio, atento a auxiliar al gitano en desbandada. Con su primer toro, Villareño exhibe su toreo de poder, rompiendo con violentos latigazos un toro ya muy castigado en varas ante un público entusiasta todavía más subyugado que el burel. El primer toro de Ricardo, sin trapío y brocho, indigna la plaza. La bronca le había acompañado durante el paseíllo. Los insultos esporádicos procedentes del tendido siguen durante la lidia de los dos primeros toros. La mofa y el desprecio son ahora totales hacia el torero. El toro aquerenciado en tablas es objeto nuevamente de una descripción descarnada...

«Lo sacudían estremecimientos espasmódicos que le hacían orinar. Volvía la cabeza hacia la bronca con ojos enceguecidos, sacando una lengua blanquecina y negruzca...».

El trasteo de pitón a pitón provoca el jolgorio de los tendidos... «¡Quinientas por la izquierda, quinientas por la derecha, quinientas por...!»». Se refieren a lo que supuestamente cobra el torero por cada muletazo. Ricardo entra a matar con recitividad pinchando en hueso y despertando el dolor de su muñeca. La bronca final rezuma la saña y el odio.

Pero en el cuarto, a Manué le sale «su» toro. Entonces el calé...

«...recogió al toro en el capote, pareció encumbrarlo hacia el cielo en los pliegues de rosa y oro que se abrían como en suspenso. La mole negra y cálida rozaba cada vez los alamares del pecho...Los olés, al principio apagados...terminaron brotando de las entrañas...como un espasmo que sólo dura segundos y deja gozo y recuerdo de por vida...».

Villareño recoge el guante en el quinto con una lidia ejemplar...

«Le estaba viendo de espaldas con sus muslos de ciclista, sus dobles pantorrillas, sus caderas de granito...piernas de atleta que nunca le fallaban...Este era el matador...el austero dueño de la regla en su máxima perfección...»

Pero de repente a la salida de una vara... «un relámpago, un fulgor que duró segundos... las alas del capote de Ricardo se abrieron en una verónica que embarcó al toro con abandono y desmayo mortales».

Una voz surge del tendido... «¡Este es el único, el único!», mientras la estupefacción acalla los tendidos cargados de odio. Villareño, humillado, se vuelca en una gran faena dominadora cortando dos orejas.

Al fin sale el colorado, único momento, quizá, en toda la novela en que una descripción chirría, literaria y taurinamente plana: «El colorado era un animal imposible, irreal, por el peso, el tamaño, la cornamenta. Un auténtico animal de pesadilla». Lo tantea el segundo peón. «¿Has visto?», pregunta el mozo de espadas. «No estoy ciego», responde Ricardo. El toro efectivamente «se entera» mucho con el pitón izquierdo. La lidia de Ricardo es excelente y al final seis verónicas ejemplares casi sin despegar las zapatillas, admirablemente ligadas y rematadas con una media que inmoviliza al toro. Es fascinante la descripción del rumor de los tendidos recorrido por oleajes contradictorios, por indicios de la confusión que llena los pechos y desbarata el odio, signos precursores de un posible vuelco...

Y a la salida de la segunda vara, inesperadamente...

«...Ricardo atrajo hacia él la mole leonada, clavó la vista en el asta monstruosa y... Lentamente, con las manos tan bajas que arrastraban el capote por la arena...con el cuerpo inmóvil y relajado desde los tobillos hasta la espalda...fiado sólo de las muñecas milagrosas... de cabo a rabo cada vez, Ricardo iba rebozando la embestida del colorado en su cintura como transido de abandono y poseído por un desdén mortal...

...Presenció el milagro. El rostro de Ricardo que, durante meses, sólo había visto desamparado, estaba crispado ahora por un placer agudo y doloroso... Ni siquiera estaría oyendo el infinito clamor que parecía brotar desde los propios cimientos del templo...y la multitud fluctuaba con lenta cadencia de mar...»

Del clamor sobresalen algunos gritos... «¡Este es el único, el único; ¡Este, éste!...»

Minutos antes de la cogida mortal, Ricardo acaba de repetir y de superar el histórico «quite de la eternidad».

En el libro la descripción se demora y posee cadencia y empaque a tono con el excepcional momento. El lirismo es de muy buena ley y evita el artificio. Ya hemos comentado al principio la dificultad de escribir de toros en francés. Muchas veces se ha venido recurriendo a un lirismo de sustitución que ha engendrado insufribles textos hemorrágicos donde el lenguaje no estaba al servicio del objeto taurino sino que lo difuminaba desde el emperifollamiento léxico y el ringorringo metafórico. Un lirismo de compensación, quizá, por la exterioridad a la lengua francesa del hecho taurino, tan encerrado en su idioma nativo como el pájaro en la jaula, estirando un poco la metáfora de Wittgenstein. La plaga sigue haciendo víctimas, pero la tendencia actual, entre los mejores, se acuerda de Céline y aclimata a Hemingway, cultivando un estilo nervioso, desgarrado, irónico a veces, y ...distanciado: como si hubieran decidido asumir la distancia después de padecerla. Imprescindible vector histórico de la racionalidad crítica, el francés podía difícilmente generar las brumosas ideologías que brotaron de la hermosa pero intrincada selva del alemán. Lengua de la distancia, del sujeto que duda, el francés no acaba de dar cumplida cuenta del telurismo y la filosofía del instante que siguen latiendo en los toros.

Sobre la base de esta realidad, la lengua de Peyré tiene una elegante contención. Un leve toque afectado, como aquel jazz de

orquestas, con pupitres alineados, músicos con pajarita, pechera y americana cruzada. Una modernidad de buen tono, pero grata al oído, densamente enunciativa, con el don de la instantánea descriptiva y singularmente capaz de transmitir la insólita emoción taurina.

Podemos acaso preguntarnos por la coherencia y credibilidad de una leyenda taurina y una carrera construidas alrededor de un quite. Un tropezón, tal vez, que no rebaja el nivel de la novela; es más, acaso se trate aquí también de un *Zeitgeist*, de una imposición del espíritu de la época, que podría explicar incluso la génesis de la obra. En sus memorias, Cesar Jalón «Clarito» observa por aquellos años:

«¡Apotheosis del capote! Dudo que la historia... registre época del toreo de capa equiparable en cantidad, ni mucho menos en calidad, a consecuencia...de la revolución belmontina... Los tercios de quites, epicentros de muchas corridas encubrían las flaquezas del último tercio...»

Las lorquianas «verónicas de alhelí» son las guindas de un pastel taurino aligerado en sangre y enriquecido en arte que atrae entonces el interés de muchos artistas e intelectuales. Hacia finales de los años 20 entra en vías de solución «el problema de los caballos». El jamelgo despanzurrado y eviscerado, la «Víctima de la Fiesta» retratada por Zuloaga, concitaba el rechazo hacia un espectáculo «zafio, bárbaro y sangriento». A partir de 1927 los picadores entran al ruedo una vez fijado el toro, evitando así las incontables y absurdas muertes de caballos corneados al salir el toro al ruedo y enfilarse hacia los penecos. Al año siguiente se introduce un peto, al principio tan sumario como precario. Todavía en 1934 el narrador describe, en el patio de la Plaza Vieja, ese «...caballo herido que dos hombres sujetaban por los ollares y la cola y...al que le cosía la barriga un monosabio, con grandes puntadas de cuerda». No sé si después de rellenarle la tripa con serrín como se estilaba. Pero la mutación es evidente.

La palabra *arte* entra en los toros en aquellos años, precisamente en una época en que está cuestionada y *desconstruida* por las vanguardias y los incontables *ismos* contemporáneos. Relativizada cuando no combatida por los propios artistas, su sacralización en los toros sirve, desde entonces, para embarullar aquello mismo que pretendía nombrar. El caso es que la gestación de *Sang et Lumières* y el espíritu de la obra son frutos claros de aquel contexto, tanto como la redacción de los volúmenes de *El Cossío*, la faena inconclusa de Ortega y Gasset o *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. El abismo entre Juan Gallardo, el protagonista de *Sangre y arena*, y Ricardo García da cuenta de una verdadera mutación evolutiva.

Último acto. El Chispa, inquieto, se niega a regresar hacia las tablas. «*¡Fuera, Chispa, tu p... madre!*», ordena Ricardo, agotado y desquiciado por la emoción, tenso como un alambre.

«Con los prismáticos, yo distinguía perfectamente el tremendo pitón izquierdo, astillado por los derrotes en las tablas y en los estribos de hierro de los picadores».

El público ha trocado el odio por la exigencia. En el tendido las voces que piden «¡La izquierda! ¡La izquierda!» se suceden como un eco. Aplomado y a la defensiva, pero con la cabeza aún alta, el colorado espera. Al final de un ayudado por bajo el derrote sorprende a Ricardo y lo desarma. Le salva la punta del capote del Chispa,...«que se había acercado y seguía sigilosamente detrás de él como si lo fuera a asesinar». Ovación para el confianza al tiempo que va resurgiendo la bronca contra Ricardo.

El toro está recogido, expectante, agazapado y la cuadrilla tetanizada por la inquietud.

«¡La izquierda! ¡La izquierda!»

Rafael *el Gallo* decía que, a veces, los públicos deseaban «realmente» la muerte del torero. Algo que está en la lógica profunda del sacrificio. El sacrificador tuvo en origen, lo sabemos, vocación de víctima: su vuelco estatutario acompañó la borrosa transición entre Naturaleza y Cultura.

«Bajo la bronca, Ricardo retira el estoque de los pliegues de la muleta, la coge con la mano izquierda y cita de cerca al colorado...

...Ultimo gesto de hombría del hombre dueño de su destino. O culminación de la dependencia, aceptación de la muerte que somete y libera definitivamente.

En la enfermería una voz rompe el silencio:

– «¿Habrás que llamar a Marilena?»

– «¿A Marilena? ¿Para qué?»

Fuera de la plaza, una muchacha que llegaba corriendo se ha desmayado en la Puerta de Caballos. Es Pili».

El odio cainita del público en la última corrida, el plúmbeo clima social de la novela, su fecha de publicación, todo concurre para conferirle una dimensión premonitoria. Lo tendremos que repetir: la Historia no tiene sentido. Creemos con Bergson que «sólo sabemos que las cosas eran posibles una vez que han ocurrido». Es tan fuerte el espejismo que nos lleva a ver en la continuidad temporal una continuidad causal que siempre queremos buscar «efectos de destino», como decía Hannah Arendt. Podemos admitir que exista una mínima previsibilidad para los acontecimientos situados en un horizonte muy cercano, es decir, a poco que reflexionemos, aquellos que ya están en vía de realización, pero incluso así jamás coincide lo que realmente ocurre con lo que pudiéramos anticipar. En 1934, la Guerra Civil no era una fatalidad inevitable y la ilusión historicista consiste precisamente en atribuirle a Peyré nuestros conocimientos a toro pasado. Bergson cuenta que, todavía en el verano de 1914, en vísperas de la Gran Guerra, «ésta me resultaba a la vez probable e imposible».



¡Contentémonos con disfrutar del privilegio de contemplar aquí el momento difícil y apasionante en que el macrocosmos social sentía la oscura tentación de fagocitar al microcosmos taurino! ¿Qué habría sido del hecho social taurino si hubiera triunfado la República? La pregunta se quedará definitivamente sin respuesta. En cambio sabemos lo que ha ocurrido realmente. La victoria del bando conservador no «conservó», como todavía creen algunos, el hecho taurino. Salió tan hipotecado en su devenir como si hubiera triunfado el bando contrario. Folklorizado, trivializado, formolizado, instrumentalizado, malvivió treinta y cinco años a la sombra de lo que todos, consciente o inconscientemente, sabían que era una anomalía política. El microcosmos taurino en el seno del macrocosmos social es un poco como el feto en el vientre de la madre, pero un feto que tuviera autonomía ontológica a la vez que dependencia fisiológica. La astenia cultural e intelectual de la «madre» dejó al «feto» taurino reseco y depauperado. Tuvo que sobrevivir agotando los recursos del propio organismo. La sociedad ha recuperado las constantes vitales del debate intelectual y político pero los limos fertilizantes no acaban de permear el secarral taurino.

*Sang et Lumières* tuvo la grandeza de sacar la temática taurina de la pecera del particularismo y confrontarla al mar de fondo de la universalidad social. En comparación, *Les Bestiaires* chapotea en la pecera dándose aires de mítica singladura. A veces incluso lo consigue, porque la pecera juega a ser vaso de bronce patinado por los siglos, entallado con grecas, palmetas y, cómo no, bucráneos. Pero, paradójicamente, es *Sang et Lumières* la que realmente consigue efectos de tragedia antigua. Como los relámpagos nocturnos, la grandeza del mundo taurino necesita el fondo negro de su miseria para resplandecer. La posibilidad de la libertad es ilusoria si no sobresale sobre un fondo de fatalidad.

Michel Leiris, estimulante escritor, inclasificable etnólogo, aficionado hondo, escribió, en 1946, un corto ensayo titula-

do *La literatura considerada como una tauromaquia*, donde hablaba de sí mismo en tercera persona:

«Le atormentaba un problema, que le daba mala conciencia y no le dejaba escribir: ¿acaso no carece de valor lo que ocurre en el terreno de la escritura si es solamente “estético”, anodino, falto de riesgo, si no hay nada en el hecho de escribir una obra que sea el equivalente[...] de lo que es el afilado pitón del toro para el torero? ¿Acaso no es esa materializada amenaza la que le confiere su humana dimensión al arte que ejerce y evita confundirlo con la gracia vana de una bailarina?»

La pregunta de Leiris es el eco de nuestras palabras iniciales.

Podemos considerar que Peyré ha contestado afirmativamente.

