Revista de Estudios Taurinos
N.º 29, Sevilla, 2011, págs. 165-177

DE RE TAURINA
JOSÉ BERGAMÍN Y LA MÉTRICA DEL TOREO

Joaquín Álvarez Barrientos*

En el juego espectacular del toreo […] se nos representa fabulosamente un hombre que puede ser o hacerse más fuerte y poderoso que su destino. Bergamín, *El toreo, cuestión palpitante*[1]

unque son muchos los escritores, artistas e intelectuales que han pensado sobre el toro y el toreo, y han dejado sus opiniones acerca de la tauromaquia, pocos han tejido una reflexión articulada o una teoría tan trabada, aunque expuesta de forma fragmentaria, como José Bergamín. Sus escritos, presentados a lo largo de más de cincuenta años, a pesar de sus diferentes motivaciones y de su misma condición de fragmento, tienen la coherencia que da una mirada comprensiva que amplía sus conocimientos y se matiza (caso de sus opiniones sobre Juan Belmonte), pero que es fiel a una consideración vital del arte de torear. A una idea que implica la vida, su juego y su posible pérdida, la cultura española y su política, en lo que aparentemente solo es un espectáculo.

Gran parte de esta impresión se transmite por el uso que Bergamín hace de la lengua, por su gran capacidad para *decir* el toreo.[2] Emplea la palabra de un modo capaz de transmitir lo que

---

* CSIC (Madrid)

[1] (Bergamín, 2008b: 13) Todas las citas se hacen por esta edición.

[2] Por esa condición y calidad de su lengua, los que le conocimos –en mi caso, en 1975–, tenemos la suerte de oír su entonación y sus pausas intencionales mientras le leemos.

está dentro del arte de torear y lo que le da dimensión y grandeza. Y es esa una cualidad que debemos valorar, pues resulta realmente difícil hablar de toros. Si es difícil saber ver la *corrida*, más difícil es saber hablar de ella con sentido y trascendiendo la simple anécdota o la enumeración de pases y *suertes*. Por eso, aquello del arte de birlibirloque, porque es un arte que se hurta, que se birla, según su propia terminología, que se ve y no se ve, de mírame y no me toques.

Lo fragmentario

Me he referido a lo fragmentario, en cuanto al modo de exponer, y al peculiar uso –concentrado— que hacía de la lengua, elementos con los que configuró su estilo. De manera habitual, cuando nos acercamos a los textos sobre tauromaquia, éstos suelen tratar de cuestiones históricas y técnicas, y, con enorme frecuencia, sus autores participan de una visión compartida también por sus lectores. Hay un referente previo por todos asumido y, también, un empleo similar del lenguaje, con registros que son ecos unos de otros. En este sentido, gran parte de la literatura taurina tiene mucho de anecdótico y ocasional, de emotivo y castizo.

Poco o nada de esto se encuentra en Bergamín, que, ya hable de toros, ya de literatura o política, utiliza el mismo esquema de pensamiento y la misma forma expositiva. No ve diferencia respecto del toreo, lo cual eleva esta práctica o la pone al mismo nivel de importancia y trascendencia que pueden tener otras. El registro castizo en él tiene espacio a condición de contraponerse o complementarse con otros elementos que suelen tenerse por contradictorios o excluyentes de lo castizo. La suya es una mirada más amplia que se articula desde la comprensión y la contradicción, que si acepta las tradiciones españolas es porque no renuncia (ni es necesario) a lo cosmopolita. Todo ello le hace aparecer como un

personaje especial y único en nuestra cultura, inclasificable y de difícil interpretación (González Troyano, 2001: 25).

Lo fragmentario, formalmente, es fruto del uso de formas breves, pequeños artículos, aforismos y frases cortas, de concentrar el mundo en un concepto. Las frases son sugerentes y vibrantes, y tienen esa condición certera que él reclamaba para el aforismo. Por otro lado, siguiendo a Unamuno, consideraba que se pensaba por aforismos, y que, sobre todo con relación al toreo, pensar era sentir (Bergamín, 2008e: 105). Pero lo fragmentario es también el modo moderno de expresar la relación del individuo con el entorno desde el Romanticismo, e incluso desde antes. Tras Girolamo Cardano, así lo hicieron Lichtenberg, Antoine de Rivarol, Hérault de Séchelles, Goya en sus *Disparates*, Francisco Silvela, Baudelaire y Poe, entre otros, y así también autores como Larra y cuantos desde los artículos llamados costumbristas (aunque sean críticos) miraron y hablaron de lo que pasaba alrededor, que es lo que hace Bergamín con los toros, porque cuando habla de la *fiesta*, habla de más cosas.

Por otro lado, el fragmento asociado al toreo tiene sentido, pues la percepción de la *faena* más bien es el resultado de sumar imágenes, que de tener en la retina un *continuum*. «Visto y no visto», escribe; solo nos queda el recuerdo al evocarlo, perdemos su permanencia (Bergamín, 2008b: 13). Lo fragmentario permite, a la vez, ordenar y reordenar los textos para conseguir una mayor aproximación y coherencia en aquello que se quiere decir. Así mismo, esa escritura permite relacionar el mundo del toro con otras cosas, y así, como se ha dicho, al tratar sobre toros aborda otras cuestiones. Su idea de España y de los españoles, la visión política y cultural de nuestra historia, aparece cuando escribe sobre ellos, porque la tauromaquia no es algo aislado. Es un *planeta* cuya órbita se relaciona con la de otros. Esta forma de escribir, concentrada y conceptista, ensayística, tiene poco que ver con la tradición española y menos aún con las maneras

y tonos de los escritos taurinos. Es así porque él busca y encuentra al pensar sobre el toreo cosas distintas de las que indagan otros autores; cosas que tienen que ver con conocerse a uno mismo y con explicarse el mundo desde la sensibilidad y la emoción, pero también desde el riesgo de pensar libremente. Así puede decir con la impunidad del lúcido que «el entendimiento del toreo es, naturalmente, consecuencia de una limpia y fina sensibilidad», o que «una *corrida* de toros es un espectáculo inmoral, y, por consiguiente, educador de la inteligencia» (Bergamín, 2008: 35; 45). Porque para sentir realmente el toreo hay que comprenderlo, ya que es «objeto de la percepción y el razonamiento. Sin sensibilidad o percepción sensible no hay entendimiento de ningún arte o juego […]. Para saber lo que valga moralmente o estéticamente el toreo, tendremos, ante todo, que entenderlo» (pág. 35), y asumir que «la crueldad es condición ineludible de la belleza, porque lo es de la limpia sensibilidad: de la inteligencia» (pág. 44). Pero, además, porque ésta forma parte del arte de torear, hasta tal punto que un error le puede costar la vida al torero.

Decir el toreo

Comprender la *faena*, el hecho del toreo, implica hablar de ello con corrección y claridad para expresar la complejidad de lo entendido. Esta es otra de sus peculiaridades, que, como ya se adelantó, en gran medida lo es por el lenguaje que emplea, tanto como por el modo de usarlo. «El toreo sólo quiere ser entendido, puramente, exclusivamente, sin contactos de utilidad […]. Por eso las morales utilitarias lo rechazan: porque es inteligente exclusivo, hasta la crueldad; porque elude expresamente, expresivamente, toda conciencia práctica de moralidad» (Bergamín, 2008: 37). La palabra es importante, tanto como el ojo que ve la *faena*. Así, en *La música callada del toreo*, de 1981, junto a otros

ejemplos, escribe: «Los mejores artistas del toreo que yo vi (y oí)» (pág. 106), y después dedica varias páginas a glosar cómo hablaba (de toros) y hacía su toreo el algo tartamudo Juan Belmonte (págs. 117-119). Torear bien y saber hablar de toros son manifestaciones de la elegancia intelectual.

Para explicar las peculiaridades y las maneras de los diferentes toreros se vale de un tipo especial de lenguaje, el de la literatura: de este modo, Rafael *el Gallo* es el Góngora del toreo; *Joselito* es Lope; Belmonte, Calderón, Quevedo o Cervantes, «y para entenderlos mejor (o sea, sentir su toreo mejor), solíamos decir que, en la mayoría de los casos, *Joselito* toreaba en verso, o que su maravilloso toreo era lírico; y que Belmonte toreaba en prosa (siempre poesía) y, por eso, dramático» (pág. 113)[3]

En realidad, la literatura le ayuda a explicar el sentido del toreo, y a la inversa, como puede verse en la siguiente comparación, donde la metáfora taurina le sirve para comparar el hecho estético literario: «En la tragedia griega se nos muestra al hombre ante el destino como en el ruedo de la plaza de toros al hombre ante el toro», pero con la diferencia esencial de que en el primer caso se está ante una ficción y en el segundo ante el hecho real del hombre que se juega la vida, (Bergamín, 2008b: 11); lo que implica algo más hondo: jugarse el sentido y razón de esa vida, su tiempo, a lo que alude en otras ocasiones con un verso de Quevedo que repite en diferentes contextos: «¿Quién oyó las pisadas de los días?» (*Ibidem:* 14) y (*Ibidem*, 1974:13). Tiempo que también es importante en el ruedo, ya que la *faena* ha de ajustarse a unas medidas. De hecho, como él mismo recuerda en alguna ocasión, *Pepe Illo*, en la portada de la primera edición de su *Tauromaquia*, se retrata con un reloj en la mano,

[3] También alude a la prosa y al verso de Belmonte y *Joselito* (Bergamín, 2008c: 193); a Calderón y a Lope, (Bergamín, 2008c: 297), con motivo de la muerte del trianero. Hay más ocasiones.

además de con muleta y estoque, para mostrar este componente temporal/terminal de la vida (humana y del toro) y de la *faena* del torero.

Recurrir a la comparación literaria, y otras veces a pintores como Rembrandt, Goya, El Greco, Velázquez o Murillo, o a compositores como Mozart y Beethoven, además de ser formas de elevar el arte taurino, al compararlo entre iguales, es un intento de fijar los modos inaprensibles y fugitivos de los diferentes toreros en melodías e imágenes reconocibles de distintos estilos. Pero también son recursos didácticos dirigidos a comprender y explicar el arte del toreo. Lo mismo que cuando acude a la geometría –la curva y la elipse– o a las matemáticas.[4] Otros, como Michel Leiris, han hecho a la inversa: han usado la tauromaquia para explicar su literatura y la tensión vital que con ella querían conseguir (Leiris, 1976).

Pero si los aficionados y los que escriben sobre toros tienen que comprender y saber explicar lo que ven, los toreros también han de saber hacer y decir el toreo, porque el toreo tiene su lenguaje: es un lenguaje. Junto a las páginas que dedica a Juan Belmonte, ya aludidas, están las que titula "Recortes y galleos" en el mismo libro, *La música callada del toreo*, en las que abro-

---

[4] En (Bergamín, 2008: 47) escribe: «La línea curva compromete al dibujante [léase, al artista torero], obligándole a ser expresivo; es decir, a pensar, a ser dibujante, a tener estilo […]. El mal dibujante, por el contrario (mal pensador, mal artista, mal torero), se defiende con líneas rectas tangenciales […]. La rectitud es siempre moral: nunca artística» Y también: «La *suerte* de banderillas, en cualquier forma, es la prueba matemática de todas las *suertes* de torear; toda *suerte* puede comprobarse matemáticamente por la de banderillas; todo torero, para serlo, tiene que ser, por esencia, presencia y potencia, banderillero. En la *suerte* de banderillas el toreo se define puro, abstracto, absoluto, perfecto» (pág. 57). Quizá por esto Manuel Machado habría preferido ser un buen banderillero. Y para terminar, en la plaza le gustaría ver este cartel: «El que no sepa geometría no puede entrar» (pág. 46). Por su parte, Luis Francisco Esplá, ha hablado de la elipse del toreo, frente a lo circular, pero, siempre, la curva.

cha pensamientos anteriores. Si el *matador* no piensa, no reflexiona, ni tendrá estilo, ni habrá *faena*. Son ideas, las suyas, que, como siempre, ponen de manifiesto la especificidad de lo taurino, pero relacionado con muchas otras prácticas vitales, con las que comparte método y actitud. El torero es una persona que además es torero, y como se conduzca en su vida se conducirá en el ruedo.

> «Si el torero no pensara su estilo no podría hacer ni decir el toreo –el suyo– ni bien ni mal. No tendría arte ninguno. No sería un artista torero, sería un lidiador.
>
> La mayoría de los toreros que vemos en las plazas no son ninguna de las dos cosas.
>
> Entre el decir y el hacer del toreo, como en cualquier otro lenguaje vivo, del arte que sea, hay mucho o poco trecho, que no es un vacío sin pensamiento. El torero al hacer y decir el toreo, lo está pensando. El que no piensa lo que dice ni lo que hace en el toreo, como en todo, no hace ni dice nada. Y el pensamiento y el estilo en el arte de torear son también la misma cosa» (págs. 145-146).

Toreo y poesía

Quizá donde más decididamente utilice la literatura para explicar el arte de la tauromaquia sea en el artículo titulado "Las formas métricas del toreo", incluido en *La claridad del toreo*, de 1983. En este trabajo, al hablar desde las teorías de cada arte (preceptiva y poética), da forma a algo que está desde siempre en su pensamiento mediante la analogía entre las *suertes* de la tauromaquia y las formas métricas de la poesía.[5] Unas y otras son limitadas y mensurables y en sí mismas no importan nada,

[5] También se valió del teatro, al que recurre muchas veces en forma de alusiones a Lope y Calderón, pero de manera más clara y con pocos resultados en (Bergamín, 2008c.2: 281-286).

es decir, no significan por sí mismas grandeza ni belleza, ni son el toreo ni la poesía:

> «Que contemos por sílabas o acentos, para medirlo, un verso, o una estrofa por el número y disposición de los versos que la componen no quiere decir que esa medida nos sirva de juicio estético determinante sobre su forma misma de estrofa o verso en su cualidad de poesía. Los miles y miles de endecasílabos y octosílabos, entre otras formas líricas del verso, no solamente no son poesía todos sino que muy rara vez lo son algunos: y esas raras veces lo son por la invención o creación lírica, poética, de sus autores» (Bergamín, 2008c: 190).

Lo mismo ocurre en el mundo del toro. Y, de igual modo que las formas métricas son limitadas, pocas e incluso monótonas en su expresión formal y técnica, así con las suertes del toreo. Verónicas, ayudados, redondos, naturales, de pecho, etc., pero con ellos «cabe el hacer y decir toreros más maravillosos» (pág. 190). Y, de nuevo el hablar, decir torero, sobre lo que puntualiza:

> «Insisto siempre en esto del hacer y el decir toreros porque explica, a mi parecer, en el toreo, muchas apreciaciones dudosas. «Del dicho al hecho –como dice el refrán—hay mucho trecho», en el toreo, como en la poesía, y como en todo. Pero del hecho al dicho, no. Del hecho al dicho, en la poesía como en el toreo, no hay trecho ninguno. Y, sin embargo, advertíamos en otras ocasiones que el toreo se puede hacer mal y decir bien, como a la inversa. Luego el hacer y el decir toreros, siendo como son inseparables al verificarse, admiten para nosotros una posibilidad de diferenciación (pág. 190)».

Por otro lado, si la perfección técnica de una estrofa, así como la correcta acentuación de un verso, no implican que el poema tenga poesía, lo mismo sucede con el toreo, cuya correcta ejecución de las *suertes* no significa que contengan arte. «El

toreo es o no es, como la poesía», como cualquier arte; lo señalado es aportar algo nuevo y personal, algo original, es decir, conseguir un estilo: «en los toreros las mismas formas o *suertes* del toreo se hacen y dicen del más distinto modo, se hacen y dicen, digo» (pág. 191). Lo que hace al hombre, en este caso, al artista, es el estilo, como escribió el conde de Buffon, y como le contó Belmonte a Chaves Nogales: «Para mí, aparte estas cuestiones técnicas, lo más importante en la lidia […] es el acento personal que en ella pone el lidiador. Es decir, el estilo. El estilo es también el torero […]. Se torea como se es» (Chaves Nogales, 1969: 318).

Puede resultar una verdad de Perogrullo, ya que lo cierto es que cada artista dice y hace su arte a su manera y es en la resolución de esa manera en lo que se diferencian unos de otros y alcanzan la originalidad, pero lo que hay que señalar, al margen de otras precisiones, es que relacionar toreo y literatura, y hacerlo como él lo hizo, significa poner al mismo nivel realidades que para muchos están a distinto. Y significa enfrentarse al análisis de la tauromaquia con el mismo respeto y consideración empleados para hablar de materias prestigiosas como política, filosofía y literatura, porque todas ellas, como la tauromaquia, tienen sus convenciones, sus preceptivas (que acaba de relacionar), y sus ejecutantes, sus carreras profesionales o *cursus honorum*, sus prestigios y sus decadencias.

El toreo es interplanetario

Este acercamiento suyo le lleva a considerar que el arte de los toros no es algo limitado a lo nacional o a lo popular, sino tan universal como cualquier otro arte, y que, del mismo modo que Calderón de la Barca o Cervantes lo son, también *el Guerra*, *el Viti*, Belmonte, Paula o *Manolete*. El toreo se escapa de lo nacional porque no es la *fiesta nacional*; es algo de más profundas consideraciones y alcances. Es interplanetario (Bergamín, 2008: 62).

Rechaza esa opinión porque considera que hablar de *fiesta nacional* implica una degradación y un empequeñecimiento de orden casticista en el peor sentido de esta palabra, en el que se refiere al uso nacionalistamente interesado de lo que se piensa que es popular, o sea, del pueblo, cuando esto no tiene por qué ser nacional. En el fondo, denuncia la apropiación que hicieron las instancias políticas y quienes necesitaban legitimar su pensamiento de lo que consideraban *auténticamente* español: el espectáculo taurino y el teatro del Siglo de Oro. Aunque lo repetirá después en otros textos, la formulación de *El arte de birlibirloque* es quizá la más compacta: «Para convertirse en fiesta nacional las *corridas* de toros tuvieron que degenerar castizamente, corromperse como el teatro birlibirloquesco del siglo XVII. La careta nacionalista, feamente pintarrajeada de casticismo, oculta, en ambos casos, la bella faz humana –y divina– de un espectáculo popular, es decir, aristocráticamente clásico. El pueblo es siempre minoría» (pág. 42).

Y además, como otras veces, desarrolla su idea de lo que es y no es español, en contra de los usos políticos e ideológicos del momento, empeñados en ofrecer una determinada idea de la condición nacional –«Hay que invertir todos los valores para poder afirmar lo contrario» (pág. 47)–:

> «El casticismo costumbrista ha corrompido las *corridas* de toros, ni más ni menos que el teatro, la literatura, la pintura, la arquitectura, la música, el catolicismo y la política: todo lo que ha hecho infraespañol.
>
> Pero no hay nada menos castizamente español que la lidia de un toro en la plaza cuando es ejecutada perfectamente. Nada más clásico, más románticamente clásico; y, a la inversa, apolíneo y dionisíaco a un tiempo, o sea, artístico; nada más singularmente bello, y, por tanto, universal. Cuando la lidia del toro se realiza ordenadamente, por la dirección voluntaria de una inteligencia viva y juvenil, es un espectáculo admirable de

pasión y gracia, de ímpetu natural y consciente dominio geométrico: de vida y de arte (pág. 42)».

Como tantas veces, su idea del toreo como algo universal, no tiene que ver solo con el hecho de que las *corridas* de toros se den en otros lugares, además de en España; su pensamiento ahonda en lo que significa desde la estética y la moral, desde la inteligencia, la lidia de un toro. Por eso es algo clásico cuando está bien hecho, y por eso es universal, o interplanetario. Y como es interplanetario, pone en relación cosas y ámbitos, planetas distintos.

Pero el interés de Bergamín por el toreo atiende también a los aspectos más concretos y cercanos, no solo a los trascendentes, porque desde aquellos se llega a éstos. De hecho, cuando es necesario, sus crónicas aluden a cuestiones como la falsificación del toreo por la simulación o la exageración del riesgo –asunto que salta en bastantes páginas-, las motivaciones de los *espontáneos*, la decadencia de los toros y la implicación en ella de los ganaderos, las actitudes negativas y maleducadas del público, que no es el pueblo, porque el pueblo es el torero (pág. 224), etc. Y, así, es un maestro en utilizar, cuando es del caso, una prosa plástica y no conceptual para reconocer las razones del *maletilla* o para describir una *faena*, como la de la cogida de Caracol, en la que da cuenta de la distancia que existe entre gustar de los toros y gustar del toreo. Diferencia que está en la base de su modo de entender la tauromaquia y que tiene que ver con ser más torerista que torista:

«Que, por recién aparecido todavía, tengo ante los ojos, con sus estupendos pases largos y ceñidos al doblarse con el toro, abriendo el compás, pero sin hincar la rodilla; por sus originalísimas verónicas y medias verónicas, alargando el capote y recogiéndolo, recogiendo al toro al hacerlo con elegantísima visualidad, y por su auténtica, emocionante forma de entregarse al herir, sin quedarse en la cara, sino cruzándose y ciñéndose

> tanto en el cruce, que el toro –que como todos los de esa tarde era '*bravucón*' (véase *Pepe Illo*: toro «que cambia de parecer» durante la lidia mansurroneando) y de fea embestida– le alcanzó y le hirió gravemente. Y en el sitio en el que hiere el mal toro al buen matador» (pág. 192).

En sus ideas acerca de la tauromaquia hay una cohesión que el tiempo no altera, sino que completa. Que mucha de esa reflexión se haga desde la literatura permite establecer relaciones con otras prácticas culturales, lo que sitúa al toreo al mismo nivel de valoración que éstas y dignifica, ante los ojos de los demás, un ejercicio a menudo denigrado como cosa castiza. Su acercamiento al toreo como ciencia, y no solo como arte, lo eleva y lo hace universal, pues hay unas leyes y reglas –geometría y métrica– a las que se ajusta, y, al tiempo, lo aleja de lo costumbrista, en el peor sentido del término.

Respeto, precisión y sensibilidad se aúnan en su pensamiento, en su método y en su expresión, y, por tanto, en cuanto se refiere a su introspección taurina. «¿Acabaremos nunca de aprender todo lo que el toro nos enseña?», se pregunta en 1961 (Bergamín, 2008b: 27). Evidentemente, no, el toro «da que pensar» (*Ibidem*, 2008e: 145). Y tampoco acabaremos de aprender de José Bergamín, porque su literatura no engaña, desengaña, como hace el torero con el toro, y porque está cuajada de riqueza de ideas, de incertidumbres, asociaciones y contradicciones, que son destellos que sorprenden y estimulan.

BIBLIOGRAFÍA

Bergamín, José (1974): "Pareceres", en *Antes de ayer y pasado mañana*, Barcelona, Seix Barral.

_____ (1976): "La literatura considerada como una tauromaquia" en *Edad de hombre*, Barcelona, Labor.

_____ (2008): *El arte de birlibirloque*, en *Obra taurina*, cit., Madrid, CSIC.

_____ (2008b): "*El toreo, cuestión palpitante"*, en *Obra taurina*, Madrid, CSIC.

_____ (2008c): *La claridad del toreo*, en *Obra taurina*, Madrid, CSIC cit., pág. 193; a Calderón y a Lope.

_____ (2008c.2): "Actores y comediantes (la paradoja del toreo)", en *La claridad del toreo*, en *Obra taurina*.

_____ (2008e): *La música callada del toreo*, en *Obra taurina*, Madrid, CSIC.

Chaves Nogales, José 81969): *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas*, Madrid, Alianza, pág. 318.

González Troyano, Alberto (2001): "Las virtudes del desengaño", en *Archipiélago*, n.º 46 pág. 25, Barcelona, ed. Archipiélago.

Leiris, Michel (1976): "La literatura considerada como una tauromaquia" en *Edad de hombre*, Barcelona, Labor.