

LA LITERATURA PUESTA EN SUERTE

POR JORGE URRUTIA

Excelentísimo señor director de la Real Academia
Sevillana de Buenas Letras.
Señoras y señores académicos.
Estimados amigos.

Dice Rafael de León en un poema en liras, que así se denomina la estrofa:

En Sevilla se muere
con una muerte blanda y deseada,
y el dardo que te hiere
no es cuchillo ni espada,
que es de flor y de sol la puñalada.

Pero un cuento parisién de Manuel Machado lo había matizado antes. El puñal pudiera ser tan sólo un pomo de esencia. Y si la calidad del perfume de tocador se mide por cuánto permanece su fragancia, el de Sevilla acompaña durante muchos años.

Perfume sevillano caracolea entre los nombres de los amigos que reaparecen en una esquina de la vida. Un perfume que se enreda en el hablar de mis hijos. Un perfume que emana tantos libros de aquí llevados cuando los hojeo en la mesa de trabajo.

Hace unos días, en el metro de París, vi un anuncio turístico que decía, traduzco: “Andalucía, entre farniente y sol”. Pero Sevilla no ha sido para mí el tópico turístico de la juerga, el baile, el tablao y la plaza de toros –aunque haya habido juergas, bailes, tablao y toros– porque me enseñó Juan Collantes de Terán que esta ciudad podría ser lugar de trabajo, de estudio, de conversaciones importantes, de vida intelectual, de colegas y amigos entrañables.

Abro la ventana de mi recuerdo –¡qué digo recuerdo, de los años más fructíferos de mi vida!– y entran por ella, Bécquer, los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, Cernuda, Aquilino Duque, Julio Manuel de la Rosa..., pero también las conversaciones sobre el expresionismo de Valle-Inclán (amigo don Rogelio Reyes, mi gentil padrino de esta singladura, va por usted). Y entran así mismo las copas de manzanilla en un pequeño mesón que me descubrió, casi el primer día, el finísimo poeta don Jacobo Cortines, uno de mis proponentes para esta Academia, como aparecen a la vez las discusiones políticas o las disquisiciones lingüísticas a las que se sumaría don Antonio Narbona, también proponente. Fueron aquellos años vividos con intensidad en Sevilla tiempo de revistas y libros editados pero, sobre todo, de estudiantes. Algunos de ellos, ya profesionales, aún discuten conmigo su trabajo (¿qué mayor alegría para un profesor que aprender de quienes fueron sus alumnos?)...

Por esa ventana abierta entra a su vez el primer día que fui al edificio de la fábrica de tabacos para dar una clase. Me confundí de puerta (al principio me perdía siempre por los pasillos), entré decidido en un aula de la Facultad de Derecho y empecé a hablar de lo que significa la literatura. Sin duda los futuros jueces no me consideraron bien, pero los próximos abogados seguro que me defendieron.

Me place recordar ahora –permítanmelo– a un caballero, tan alejado de mí en otras muchas cosas, pero siempre fino y elegante, don Manuel Halcón, quien me dedicó los tomos de sus *Obras completas*, en junio de 1984, escribiendo generosamente: “con admiración y afecto”. Fue él quien primero me dijo, sin que yo le diera entonces todo su valor, que debería ingresar en esta ilustre Academia Sevillana. Poco antes había enviado a mi despacho de la Universidad un ejemplar de su novela *Los Dueñas*,

con una misteriosa dedicatoria: “A Jorge Urrutia el más sevillano de mis libros, de su amigo (que ya se dio cuenta de con quien hablaba), Manuel Halcón”. ¿Qué había de oculto en esa dedicatoria anfibológica?

“Que ya se dio cuenta de con quién hablaba”. ¿Una frase positiva o negativa? ¿Se abría a mi amistad o anunciaba que se encastillaba frente a mí en su Mairena del Alcor? Generosamente, señores académicos, ustedes han decidido aceptarme como miembro correspondiente de esta institución. Espero que, para bien, puedan darse cuenta de con quién hablaba el novelista.

En su fascinante libro *Études sur l'Espagne (Séville et l'Andalousie)*, Antoine de Latour dice: *Dès le matin du second jour, je m'échapai pour monter à la Giralda*. El motivo de subir inmediatamente a la torre de la catedral era la costumbre que tenía, cuando llegaba a una ciudad, de ascender –llamándose precisamente *La-tour*–, al lugar más elevado con objeto de abrazar la urbe de un vistazo. Era el 8 de mayo de 1848. Pero, al irse, la coronó de nuevo con objeto de verificar en profundidad su impresión primera y asegurar que se la llevaba consigo, de forma indeleble.

Me incorporé a la Universidad de Sevilla el 2 de mayo de 1979. Mi cátedra, entonces la única, aquella que desempeñaron Pedro Salinas, Jorge Guillén o Francisco López Estrada, se denominaba Cátedra de Historia de la Lengua y la Literatura Española y Literatura Universal, lo que parecía exigir saberes inabarcables. Aquella mañana, ya al mediodía, ascendí por la rampa hasta la parte superior de la Giralda y contemplé las calles y los edificios que me iban a acoger.

Mi padre me había traído de niño a conocer Córdoba, su ciudad, y Sevilla. Íbamos camino del pueblo de la campiña gaditana de donde era mi madre y donde tanto tiempo de infancia pasé, pero ya mi relación con Sevilla tenía que ser distinta.

Quince años más tarde, al marchar a un destino madrileño (y don Alfonso Guerra no recordará la influencia que tuvo él en ello) volví a subir solo a la torre y, como Antoine de Latour, contemplé la ciudad y comprendí que lo que fue un periodo de mi biografía se había convertido en mi historia. En ella, pese a los años, aún permanezco.

Muchas gracias, señoras y señores académicos por demostrar la generosidad que les define llevándome, también hoy, hasta el tercer cuerpo de campanas.

LA LITERATURA PUESTA EN SUERTE

El poeta Michel Leiris publicó, en 1946, un ensayo titulado “Sobre la literatura considerada como tauromaquia”. El enunciado puede llamar la atención, pero el autor entendía que una obra literaria debe aproximarse a la faena del torero. Es decir, que el escritor también se la juega, aunque no peligre su vida, cuando se enfrenta a la escritura.

Leiris sentía pasión por la fiesta de los toros y, aunque alguno llegue a pensar que sus comparaciones y el juego metafórico son exagerados, explican muy bien el concepto que tenía de lo literario y que resumiré diciendo que estimaba la escritura como un riesgo. Me propongo aquí desarrollar y ampliar la idea del poeta francés.

¿Qué entenderemos en este contexto por *riesgo*? Repítese que la literatura consiste en un uso peculiar del lenguaje que lo alejaría, especialmente en el caso del poema, de lo que alguno ha denominado “lenguaje literal”. Ahora bien, según la definición académica, “literal” es un adjetivo que expresa “conformidad a la letra del texto, o al sentido exacto y propio, y no lato ni figurado, de las palabras empleadas en él”. Por lo tanto, “el lenguaje literal” no existe en la realidad de la vida, pues responde únicamente a esa semántica primitiva y elemental de la equivalencia léxica que trasladan los diccionarios.

Desde Roland Barthes, al menos, sabemos que la denotación (el significado simple y aséptico de la palabra) sólo se da en la teoría y, así, hablar ya implica un primer riesgo, jugársela en la imposible literalidad del mensaje. Por eso es lícito afirmar que sólo nos comunicamos por aproximación, que, al hablar, únicamente marcamos una dirección semántica y el receptor deberá interpretarla cuando la integre en su propia geografía. Decir que viene un toro no significa nada, lo importante es saber si el animal cruza la dehesa o el ruedo. Por eso, en el poema pueden entrar de improviso términos que provienen de registros que llamaremos extraños pero que nunca poseyeron un posible sentido literal.

Dice Miguel Hernández en su “Silbo de afirmación de aldea”, arriesgándose con los usos habituales del lenguaje: “¡Gran ciudad! ¡Gran demontre! ¡Gran puñeta!”, o bien: “¡Rascacielos!: ¡qué risa!: ¡Rascaleches!”

1. Si la corrida de toros es, según opina Michel Leiris, una demostración de técnica de combate, con su estrategia y su táctica, la literatura cabría asegurarse que consiste en un enfrentamiento —Leiris dice un acto— y una retórica.

Acto dirigido al propio sujeto (el escritor), acto dirigido al otro (el lector) y acto volcado sobre la propia esencia de la literatura. De igual modo, el torero se pone en juego a sí mismo, pone en juego al público y pone en juego el propio arte del toreo. Porque tanto la faena como la obra literaria cuestionan al sujeto, implican a los receptores y fuerzan las normas canónicas de su arte haciendo y mostrando el estilo, el modo propio de ser torero, de ser escritor. Una nueva y renovada retórica en cada actuación.

Ambos oficios, desde el momento en que el uno pudiera venir a consistir en jugarse la vida en la suerte, y el otro —para ejercerlo de verdad— exige vaciar el interior del individuo en el sortilegio de la escritura, ambos oficios —digo— aspiran a la heroicidad. Aunque ni el torero ni el escritor son simplemente individuos dotados físicamente, como sucede con quienes practican los ejercicios deportivos.

El adagio latino reza *mens sana in corpore sano*, pero olvida *corpore sano in mens sana*, que es lo verdaderamente importante. Además, lo que escribió Juvenal fue *Orandum est ut sit mens sana in corpore sano*, es decir, que roguemos porque la mente sana se dé en un cuerpo sano, es de suponer que con el deseo de que la enfermedad no impida a la mente desarrollar sus posibilidades. Aquí y siempre resulta imprescindible que el cuerpo sano sea gobernado por una mente dotada de las necesarias capacidades de invención y control. Por ello, en otro libro, *Espejo de tauromaquia* (traducido por Pedro Romero de Solís), el poeta francés afirma que “el torero [...], vestido de riesgo [...] vence el aire del miedo”. Y el miedo se domina, no por el físico, sino por el control mental.

Juan López de Vivero, consejero de los Reyes Católicos —que era llamado, en razón del pueblo salmantino del que proce-

día, Palacios Rubios—, publicó en 1524 un *Tratado del esfuerzo bélico heroyco* donde afirma que “el temor hace al hombre temer más que lo que debe y la osadía osar más que conviene”. De lo primero (el temor) es causa el miedo, de lo segundo (la osadía) la temeridad. Por eso concluye el doctor Palacios Rubios “que el esfuerzo está en el medio de osadía y temor y nunca de allí se aparta”. No en vano Thomas Carlyle consideraría que el héroe representa la fuerza concentrada de la vida y —añado por mi cuenta— la vida no es simplemente “estar”, sino “saber estar”: la esencia del toreo y de la escritura.

Queda un componente más de la faena que pareciera que evito. El toro es tan fundamental en la corrida como lo es para el escritor el lenguaje. Y, no lo olvidemos, el toro es, desde la antigüedad, símbolo del poder y la fuerza que el hombre debe domeñar. Es lo salvaje y, sobre él, un héroe ejerce su astucia y su dominio, del mismo modo que el escritor tiene que domar el lenguaje literal, reconducirlo.

El toreo de salón, como el poema de taberna, sólo es caricatura. Toro o lenguaje, rebeldes y resistentes ambos (“Pero en vano es luchar, que no hay cifra / capaz de encerrarlo”, escribió desesperado Bécquer), toro y lenguaje —repito—, torero y escritor, deben tejer la faena, trenzar el estilo, bordar la escritura. Con el toro o con el lenguaje, nuestros héroes barajan la vida, se juegan permanecer torero o escritor, se justifican como personas en la lucha y el rito diarios. La vida sobre la muerte.

2. La fecha del ensayo de Michel Leiris que ha dado lugar a esta reflexión mía resulta harto significativa pues el año anterior, 1945, Jean Paul Sartre abrió el primer número de la revista *Les temps modernes*, con una “Presentación” —luego recogida en el libro *Situations II*— que planteaba el concepto de *littérature engagé* (literatura comprometida). ¿Pero a qué puede llamarse “compromiso”, qué valor histórico significa, qué carga política contiene, qué vida sustenta, qué implicaciones conlleva?

El propio Leiris se apresuró a aclarar su opinión: para él no se trataba tanto de lo que se ha venido en llamar literatura comprometida, como de hacer una literatura en la que uno intente comprometerse todo entero. ¡Qué importante distinción! No es el

objeto tratado lo fundamental, sino el modo de acercarse a él y desde dónde. El sujeto no puede ser un simple espectador, sino que tiene que “hacer” –pero hacer propiamente como escritor o como torero, no como activista ni como espontáneo. Por ese motivo, Leiris se sitúa en una posición distinta de la que patrocina Sartre, para quien el lenguaje debe ser una transparencia en la que ni el hablante, ni el escritor, ni el lector tendrían por qué detenerse, pues el escritor, al fin y al cabo, no hace sino enviar un enunciado a luchar entre los elementos; por eso necesita separar a un lado la poesía que, entiende él, se enfanga en las palabras.

Si leemos cuidadosamente a Sartre, no es el escritor, sino el libro quien se compromete, y podría incluso no responder al pensamiento de su autor. Leiris, en cambio, lo considera carne de su carne y sangre de su sangre: el libro mostraría la fuerza de la sangre del escritor, recordando un título, tan sólo un título, cervantino.

3. La escritura puede entenderse como el cristal de una ventana; cambia su significado según se la considere. A través de un cristal podemos ver lo que hay más allá. Pero si acomodamos nuestra visión, llegamos a ser conscientes de la existencia del cristal y de la frontera que establece entre la realidad exterior y nosotros. La calidad y el color del cristal matizan la percepción de los objetos y de los paisajes. Así también actúa la escritura.

Aquellos autores que buscan asegurar egocéntricamente su personal presencia, recargan los rasgos estilísticos exagerándolos, barroquizándolos, como si se tintasen los vidrios de la ventana. “O sois espejos quebrados / o tenéis trescientas caras”, hubiese dicho Góngora, que conocía bien el paño. De ahí que Jean Paul Sartre, confundiendo la poesía con la desfiguración del lenguaje, prefiera prescindir de ella en su teorización de la literatura.

Pero es posible ver la naturaleza tras la ventana y, a la vez, ser consciente del cristal, incluso optar por uno esmerilado. Porque cuando un escritor olvida el vidrio suele carecer de cualquier interés y podría ser sustituido por un notario o un policía que redactase algún atestado. Como ese torero que, desarmándose, abandona el capote e hincha el pecho ante la fiera, cuando no hace sino una demostración, más de *miles gloriosus*, de fanfarrón, que de valiente, debido a su convencimiento de que el astado

carece ya de peligro. Abandonó la elegancia, el arte, el dominio. Puede entrar el sobresaliente a liquidar la tarde mientras se llena el ruedo de almohadillas.

4. Coincide Sartre con Leiris en que el lenguaje es acción. Pero si Leiris lo entiende como actividad performativa en sí misma (toda palabra pronunciada o escrita es, al menos, una aseveración), Sartre ve el lenguaje de forma plana, como un procedimiento informativo de intervención. Leiris mira hacia dentro, sabe y reflexiona sobre lo que cada frase dice en su profundidad. Sartre se queda siempre fuera. “La función del escritor –afirma el filósofo oponiéndose al poeta– consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie alcance ante el mundo a decirse inocente”. Sartre está pensando en la sociedad y en quienes viven en la comunidad de fieles para hacerles ver la luz; no tiene previsto que el propio escritor se muestre en su obra. Leiris, en cambio, está preocupado por cómo puede expresarse la relación del *yo* con el mundo. Porque lo importante es que su obra sea él mismo.

Son dos posiciones antagónicas. La una busca describir la supuesta verdad. La otra ultima la verdad en su interior. La una, en el mejor de los casos es ascética, la otra es mística.

Al principio de *El mito de Sísifo* (1942; nos mantenemos en las mismas fechas), escribe Albert Camus: “Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. Las demás [...] vienen a continuación”. Por eso empezó el libro con una frase que se hizo famosa en el pensamiento contemporáneo: “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio”. Duda Camus, sin embargo, de que la conciencia de lo absurdo de la vida conduzca necesariamente a la muerte. De hecho, si aceptásemos que la vida sea absurda, la muerte pertenecería precisamente a lo absurdo de la vida. De ahí que, unos párrafos más adelante, Camus afirme que “el equilibrio de evidencia y lirismo es lo único que puede permitirnos asentir al mismo tiempo a la emoción y a la claridad”.

Ni el torero ni el escritor son unos suicidas, ni el uno pretende morir ni el otro obtener su desprestigio. Ambos son conscientes de que bordean el borrarse de la vida, pero consiguen afirmarla desde la clarividencia y el arte.

5. Abro al azar *El África fantasmal*, de Leiris, un libro sobre un largo recorrido por el África subsahariana en los años treinta del siglo pasado. Leo: “¡Es tan agradable estar algo solo! Es triste también porque, en el fondo del corazón, uno se pregunta para qué realmente ha venido aquí...”

Sólo se es propiamente uno en la soledad. En soledad nos enfrentamos con las grandes cuestiones, y la más importante de ellas es la frontera entre la vida y la no vida. La sociedad, pese a los políticos y a los sacerdotes, nos extraña, nos sitúa fuera de nosotros mismos, nos priva de la soledad. Pero sin ensimismamiento ni el torero ni el escritor se salvan. Se ha puesto de moda la palabra “concentración”, ahora bien, ésta dura un tiempo breve, como el que necesita un saltador de pértiga, y el ensimismamiento, en cambio, es más profundo, imprime carácter. “Converso con el hombre que siempre va conmigo”.

De ahí que la metáfora del toreo resulte tan expresivamente exacta para hablar de Literatura. No es una broma, ni una ocurrencia simpática, es la búsqueda de una esencialidad. El sujeto, escritor o torero, busca manifestarse libremente, a través de una norma y frente a un público, por medio de unos artificios que conducen al toro, al lenguaje, hacia una verdad decisiva y transcendente: la muerte, la desaparición en la fusión —nos parezca idealista o no— con la belleza.

Por eso, ni la literatura ni el toreo se justifican por lo que sucede fuera de la escritura o de la faena. Escritor y torero no pueden estar extrañados, fuera de sí, sino en el ensimismamiento que permite encontrarse uno mismo, evitar la caída. O, al menos, procurarlo. Lo externo puede, eso sí, influir en el ser humano y, desde la experiencia, integrarse en la escritura, en el modo de hacer.

La mejor poesía, aquella que sitúa al ser humano en su entraña para poder actuar sobre el mundo, la que aspira a expresar lo que hasta su llegada parecía inefable, tiene su culminación española en Juan Ramón Jiménez (de cuya muerte hoy se cumplen sesenta y siete años) y José Ángel Valente. Para enfrentarse a esa lucha debe el artista ser consciente de la trascendencia del acto que piensa llevar a cabo. Como el escritor, el torero clausura su ser cuando concluye su discurso, se disuelve. Recordemos a Roland Barthes y su concepto de la muerte del autor, porque el

autor es siempre el pasado de su propio libro y el torero únicamente lo es mientras dura la faena, haciéndose nada a la vez que el toro, conformándose pasado. La salida a hombros, las críticas, los documentales, los índices de ventas, son pura farfolla, cosas de mucha apariencia pero de escaso valor.

6. Ante la teoría sartriana, surgen inmediatamente preguntas importantes. La primera se refiere a quién decide, marca y delimita la función de la obra literaria. ¿Nace ésta de la conformación del enunciado o del exterior del mismo?

Para Leiris no cabe duda: la decisión le corresponde al escritor que, presionado o no por algún agente, incluso político, siempre cuenta con recursos significativos propios y manejables.

Para Jean-Paul Sartre el origen es, desde luego, ajeno a la obra literaria pero no sabemos bien dónde se sitúa la palabra, pues el escritor, al aspirar a colectivizarse, desea no ser un punto de vista individual. La finalidad no es nunca la literatura como expresión de una personalidad enfrentada con el mundo; solamente la concibe como algo que está fuera del escritor y en condiciones siempre insatisfactorias. De ahí que el teórico René Etiemble se burlase, ya en 1946, de las ideas sartrianas:

Algunas ideas justas –decía– tuvieron sus mártires, lo acepto, [tuvieron] sus testigos, sus individuos comprometidos; sin embargo, las ideas falsas y las locas cuentan con un número aún mayor [de comprometidos]. Tanto valga aquello a lo que uno se entrega, tanto valdrá el compromiso.

El testimonio, como la memoria (y entre los testimonios el miedo), nunca puede ser colectivo, sino individual. Para la historiografía, por ello, el dato válido no es el testimonio directo, sino el indirecto fijado en un documento; pesa por ello más lo social, reglado y comunitario que lo individual. Importa así tradicionalmente la historia del toreo más que la historia de la faena, la historia del género más que la obra concreta que, sin embargo, los buenos aficionados siempre recuerdan.

Etiemble, persona como Sartre también situada en el ámbito ideológico de la izquierda, al dudar de la importancia del testimonio literario, titula un libro de 1955, en lugar de *Litté-*

ature engagée (Literatura comprometida), *Littérature dégagée* (Literatura despejada). En cambio, *Littérature engagée* se llamará una recopilación de artículos políticos, que no literarios, de André Gide. Porque el compromiso social de la literatura únicamente es real si nace del compromiso personal y trascendente con ella, y no previo, sino simultáneo. Al fin y al cabo, escritura y faena son producto de un enfrentamiento individual con el lenguaje o el toro, no son trabajo colectivo, ni manifestación sindical. Su significación democrática en la *polis* se encuentra en el resultado, no en el acto. Años después, en 1995, se volverá a jugar con el concepto y la expresión para referirse a la literatura en la Francia bajo el dominio nazi: *La littérature occupée* (La literatura ocupada), de Francine de Montinoir.

7. La teoría sartriana, teoría que —aquí, en Sevilla— podemos denominar “antitaurina”, supone el fin de la tragedia sumergida en cada voluntad de enunciación literaria, pues el escritor no sería sino agente de un discurso en marcha que otra institución o ideología *anuncian* para que él *enuncie*. Cuando me refiero al escritor como agente de un discurso en marcha, no pienso simplemente en un pensamiento político determinado, sino en cualquier construcción teórica establecida previamente a la elaboración del discurso literario y que pretenda la interpretación de la realidad. Siempre me llamó por ello la atención ese momento de *El tungsteno*, novela de César Vallejo, en que el líder obrero le dice al protagonista: “Lo único que pueden hacer ustedes [los intelectuales] por nosotros [los peones] es hacer lo que nosotros les digamos, y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses”.

Aquel que Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, su famoso libro de 1948, considera un escritor, selecciona objetos y relaciones en el mundo y cabe, por lo tanto, preguntarle qué aspectos de ese mundo pretende revelar y por qué motivo. Resulta evidente que cualquier contemplación del entorno implica una selección de elementos, distinta para cada contemplador. Acto seguido, con objeto de comunicar la selección, es preciso ordenarla, establecer prioridades y, como resultado de ello, el nuevo orden ofrece una novedosa significación de cada uno de los objetos elegidos. Según decía Michel Foucault,

“la escritura es una combinación ordenada de signos que se debe menos a su contenido significativo que a la propia naturaleza del signifiicante”. Si el escritor, al seleccionar y ordenar la realidad actuase siguiendo un canon predeterminado, lo que los médicos hoy llaman “un protocolo”, la manipulación de la realidad sería triple: ideológica, normativa y significativa. Además, habría perdido las fuentes del Nilo, el origen de la nueva agua expresiva, porque el protocolo restringe la libertad e impide el descubrimiento.

8. Nos hemos alejado de la corrida de toros. Ha desaparecido el carácter heroico, porque tanto la ideología como el protocolo son sistemas defensivos, permanecer en ellos significa un seguro de vida, física o social. Con ello, el toreo se convertiría, desprovisto de aventura creativa, en un ejercicio retórico si no próximo a la charlotada sí, en el mejor de los casos, similar a una exhibición de recortes donde, desde luego, ronda el peligro, pero como accidente instantáneamente sucedido. El joven, valiente sin duda, que arquea su cuerpo para escapar de la cornada no trabaja lenguaje alguno, todo es transparencia, no pretende elaborar ningún discurso que pudiéramos calificar de poético, al contrario del maestro que, articulando frases, no evita el toro, sino que va a su encuentro para moldearlo, llevarlo por donde su modo de escribir, su estilo, busca comunicar esa emoción que nace de combinar la norma estética con lo más profundo de la personalidad.

El escritor debe definirse a sí mismo y situarse. Situarse en los medios, diríamos del torero. Solamente por la individualización de la procedencia del discurso la literatura importa, y sólo por ese juntar las zapatillas en el albero importa el matador. Uno y otro saben, llegado su momento supremo, fijos los pies en tierra y la mano sobre el papel, que se asciende porque se expresa la afirmación de la vida ante la verdad amenazante de la muerte.

9. Dice Jorge Semprún en *La escritura o la vida*: “Necesito un yo de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere”. Esta es la faena del escritor, pero es también la escritura del torero. Un discurso que sea propio de uno mismo, que se empape de nuestro ser y se moldee desde nuestro cuerpo, que sufra porque es el propio peso de nuestra persona, que

se haga ingrave porque acaricia nuestra muerte. Y ahí radica el triunfo, en que haya más vida después de la muerte; todo puede volver a empezar y aparentemente repetirse en la espiral de la ley nietzchiana del eterno retorno.

Es cierto —lo he dicho— que, terminada la faena o la escritura, torero o escritor desaparecen, se hacen persona vulgar, una más en la multitud. Con esa especie de muerte heroica que cumplió su destino, se iza el personaje a la vida de nuevo, a la del triunfo, a la de la plenitud. Y Semprún recuerda también un poema estremecedor de César Vallejo que lo resume todo: “En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte”. Más adelante, avanzando el poema, el autor peruano dice en otro versículo: “El acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta”. Pero el poeta tiene que ir más allá.

“Sólo saben de ti por tu garganta”. Por tu garganta, no por tu boca. El grito sale sin articular de lo más profundo, como el llanto, como la vida o como la muerte. Ahora bien, ¡ay del escritor que no sabe recomponer la vida desde el sentido de la muerte! Así el torero. Uno y otro lo son precisamente porque dominan el grito, aquello que no se domó. Si el grito significa algo, es tan sólo lo literal, lo irrazonado, lo salvaje. La escritura existe para controlarlo, para hacerlo palabra; como la astucia del torero, su control del pisar y del girar, su saber mostrar para esconder, alcanzan a domar, a dominar, y dirigen el toro. Con temple. Con temperamento. Con maneras. Y la manera es un estilo.

10. Si Sartre es un sacerdote que habla a los fieles, Leiris es un agnóstico. Y sólo desde el agnosticismo tiene verdadero mérito ser místico, como Juan Ramón Jiménez.

Sartre oficia un culto religioso que considera a los ciudadanos culpables de un pecado original, el de la pérdida de la inocencia frente al mundo. Sartre y sus acólitos —los demás escritores a quienes la teoría sartriana ha ordenado como ministros del culto— tienen como misión otorgar un bautismo que devuelva la inocencia contemplativa, aunque sea a costa de atribuir los propios defectos a quien piensa de modo distinto. El libro *¿Qué es la literatura?*, dirige hacia una narrativa militante con un sentido de la urgencia que cree revolucionario y sólo es rebelde.

Ahí radica la disensión de Albert Camus con Sartre, después de haber compartido tanto. En el tercer volumen de sus *Carnés* Camus escribirá, con ironía, que el de escritor y pensador es un “noble oficio en el que debemos dejarnos insultar sin protestar por un lacayo de los mensajes o de un partido”. Leiris, más depurado, entenderá que el escritor debe ser un místico cuya relación con el lector se traduce en ejemplaridad. Y un místico sólo se compromete con su ideal a través de la expresión.

Salí tras ti clamando y eras ido.
Pastores, los que fuéredes [...]
decidle que adolezco, peno y muero. [...]
¡Oh prado de verduras
de flores esmaltado
decid si por vosotros ha pasado!

Una y otra vez San Juan de la Cruz pide voz propia o ajena para alcanzar la unión, culminando en aquellos versos geniales: “...de ti me van mil gracias refiriendo / [...] un no sé qué que quedan balbuciendo”.

André Gide afirmaba que un cuadro considerado “comprometido”, como el *Guernica*, de Picasso, no permite en sí mismo apreciar su “urgencia” porque la genialidad del pintor, su capacidad expresiva, se impone por encima de la posible temática. En ese cuadro se hacen patentes sus “calidades artísticas” y parece que nuestra mirada se detiene en ellas y retrasa nuestra comprensión. Pudiera darse en ocasiones, efectivamente, que las opciones formales y la temática se descompensasen. Si la libertad del artista debe medirse en esas opciones formales, pues la temática se impone más fácilmente por medio de convenciones o instrucciones sociales y políticas, no puede olvidarse que decir es “decir algo”. Pero en literatura ese algo depende de la valía del decir, de que el escritor encuentre su particularidad. El “duende” hubiera dicho Federico García Lorca.

El gran poeta aspira a vencer la indecibilidad, así como el torero sabe que su arte busca lo indescriptible. Se produce pues, ante la escritura de ambos, una dificultad de comprensión, una comunicación casi privada, a la vez que —como explica George Steiner en un importante ensayo sobre la dificultad— la rápida proliferación de los medios populares de comunicación acentúan el status minoritario del poema o, añadimos nosotros, reducen la aprehensión profunda

del toreo. Se llega a una dificultad ontológica que expresa cada vez más “la situación inauténtica del hombre”. Según Steiner, el poeta traza una apertura hacia el ser que contradictoriamente, como en un verso de Celan, yace “más allá de la mortalidad”. También el torero. El libro es un artificio que supera al tiempo, que lo inmoviliza, y el espacio circular de la plaza de toros se aísla del tiempo presente; no sé si se hace eterno pero sí lo detiene y suspende.

11. Sabemos con El Espartero (el torero, no el valiente general, según explicita la zarzuela) que “más cornadas da el hambre”. Los estados de especial tensión social hacen que las personas más conscientes se sientan impelidas a testimoniar, a intervenir, a defenderse. Pero no resulta imprescindible que los motivos de esa inquietud se conviertan en literatura. Y si sucede, llegarán a importarnos en virtud de lo que la forma alcance a transmitir, pues de una misma historia pueden elaborarse distintos discursos de interés vario.

En el principio del *Eclesiastés* se dice que nada hay nuevo bajo el sol. Suponemos que tampoco bajo el sol de la plaza ni junto al foco de luz de la mesa de trabajo. También se insinúa que la eterna repetición, por lo tanto sin cambios, puede llegar a aburrir. Abre así el relato bíblico una puerta para que discutamos sobre el estilo, sobre la personalidad del hacedor, sobre el modo de actuar, sobre lo eternamente repetido pero que puede ser dicho de manera distinta. Sobre el temple. Una puerta para que por ella penetren los hacedores, no desde luego un Hacedor supremo que conozca todas las temporalidades o para quien la temporalidad no existe, y que carece por ello de la capacidad de aburrimiento. La eternidad es, por sí misma, una intemporalidad.

Dijo Juan Belmonte, según Chaves Nogales, que

el estilo es también el torero. [...] Se torea como se es. Esto es lo importante. Que la íntima emoción tras-pase el juego de la lidia. Que el torero, cuando termine la faena, [...] tenga esa sonrisa de [...] plenitud espiritual que el hombre siente cada vez que el ejercicio de su arte, el suyo peculiar, por ínfimo y humilde que sea, le hace sentir el aletazo de la divinidad.

También el escritor, añadido. El estilo hace que el torero no sea un matarife ni el escritor un cronista.

Escritor y torero tienen la necesidad de hacer, de ser “uno haciendo”, de fijar un principio y un fin, de ser el primero y libre de pecado. De establecer el instante en el que todo fulge y del que todo depende. Lo pronunció el sevillano Manuel Machado: “Y antes que un tal poeta”, ese poeta que tan sólo junta bellas palabras y momentos sentimentales, su “deseo primero / hubiera sido ser un buen banderillero”.

¿Y qué es un banderillero sino quien expresa el instante? ¿Y qué es el instante sino el mismo lapso del matiz –de la *nuance*, hubiera podido decir Roland Barthes– que define al sujeto como único?

He aquí la gran metáfora del encuentro misterioso, exacto, fugaz y supremo del místico, del gran poeta, del lidiador. Sobre la vida y sobre la muerte. Una soberbia metáfora, ¿pero del escritor o del torero?

Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

Libro de Alexandre (ed. de Francisco Marcos Marín); Madrid: Alianza editorial, 1987.

AROCENA, Carmen (1994), *En Redondo. Una aproximación especial al espectáculo taurino*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo.

AUSTIN, John L. (1962), *How to do Things with Words*, Oxford University Press. Utilizo la edición francesa, *Quand dire, c'est faire*, Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, Roland (1993), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (2019), *La préparation du roman*, Paris, Seuil.

BEAUVOIR, Simone de (1954), *Les mandarins*, Paris, Gallimard.

CAMUS, Albert (2013), *Carnets III. Mars 1951. décembre 1959*, Paris, Gallimard.

CARLYLE, Thomas (1967), *Los héroes* (ed. de Francisco-Luis Cardona), Barcelona, Bruguera.

CELAN, Paul (2003), *Obras completas* (traducción de José Luis Reina Palazón), Madrid, Trotta.

- CHAPUIS, Pierre (1973), *Michel Leiris*, Paris, Séghers (col. Poètes d'aujourd'hui).
- CHAVES NOGALES, Manuel (1992), *Juan Belmonte, matador de toros; su vida y sus hazañas* (edición facsimilar), Ayuntamiento de Coria del Río.
- CRU, Jean Norton (2022), *Témoins*, Marseille, Agone.
- ETIEMBLE (1955), *Littérature dégagée*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1992), *O que é un autor?*, Lisboa, Passagens.
- GIDE, André (1950), *Littérature engagée*, Paris, Gallimard.
- GIDE, André (1999), *Essais critiques*, Paris, Gallimard (La Pleiade).
- LEIRIS, Michel (1934), *L'Afrique fantôme*, Paris.
- LEIRIS, Michel (1973), *L'âge d'homme, précédée de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard (col. Folio).
- LEIRIS, Michel (1995), *Espejo de tauromaquia*, Madrid, Turner.
- MARTINOIR, Francine de (1995), *La littérature occupée: les années de guerre (1939-1945)*, Paris, Hatier.
- PALACIOS RUBIO, Doctor (1941), *Tratado del esfuerzo bélico heroico*, Madrid, Revista de Occidente.
- RIDING, (2011), *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Situations II*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2007), *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2009), *Qu'est-ce la littérature?*, Paris, Gallimard (col. Folio). ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 1962.
- SEMPRÚN, Jorge (1995), *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- STEINER, George (2001), *Sobre la dificultad y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- URRUTIA, Jorge (1992), *El tejido cervantino*, Sevilla, Editorial Don Quijote.
- VALLEJO, César (1982), *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial.