

*EL BESTIARIO de M. LEIRIS*¹
Anni Maïllis

Profesora del Instituto Daudet de Nîmes
(Traducción: Jean-Christophe García-Baquero Lavezzi)



l “drama mítico” del que habla M. Leiris en *L’age d’homme* se juega entre dos protagonistas de la escena taurómaca, el toro y el torero, sujetos tanto el uno como el otro a diversas proyecciones. Pero los “papeles secundarios” desempeñados por el picador y su montura son, igualmente (aunque en menor medida), el objeto de interpretaciones muy personales por parte de Leiris, reveladoras de expectativas o tendencias que la escritura del hecho taurino le permite expresar.

1.- EL TORO

«Para el verdadero aficionado, el toro es el centro de interés». Esta categórica afirmación de Leiris² responde, fielmente,

¹ Capítulo 11 del libro de la autora (1998: 119-141).

² Manuscrito inédito, L. 126, de notas preparatorias de su libro *Miroir de la Tauromachie*. En otro manuscrito (N. 166,188) Leiris constata: «tanto en la corrida provenzal como en la española es la belleza, la fuerza y el comportamiento del animal, más que la habilidad de los hombres, lo que constituye el centro de interés».

al *credo* de su amigo A. Castel, «bibliófilo taurino y torista impenitente»³. Antes de cualquier otra consideración convendría recordar aquí algunas características esenciales de la corrida. Por de pronto, el animal que justifica y da nombre a la tauromaquia, posee un estatus genérico particular: animal salvaje a la par que representante de una especie creada por el hombre a partir de una rigurosa selección, debe su supervivencia y desarrollo a su final agonístico en el curso de un espectáculo. De él dependen, de manera determinante, tanto la emoción suscitada por la lidia como la calidad de la faena realizada por el torero. A través del morfotipo y del comportamiento del toro en la plaza, un ojo experto identifica su procedencia o ganadería y reconoce así la mano del hombre del que este animal no es sino el fruto de toda una serie de selecciones programadas. Los toros bravos no sólo poseen un nombre propio que ha pasado a la posteridad por sus gestas, a menudo, sangrientas, sino que son designados por el patronímico de su ganadero-propietario, suficiente muchas veces para garantizar de antemano la calidad de su pelea en el ruedo. A parte de su prestigiosa herencia mitológica ampliamente explotada (sobre todo por Montherlant) y de su muerte pública, el excepcional estatus del toro moviliza el interés apasionado de los aficionados y determina la pertenencia a una cultura que gravita en torno a él; en este “planeta” se aventuró Leiris lo suficientemente lejos como para ser reconocido por los taurinos que lo habitan como uno de ellos. La propia grafía española elegida para sus dos poemas titulados *Toro* subraya la especificidad del animal: el vocablo español lo abstracta del género común de los bovinos, atribuyéndole una rareza

³ Conferencia sobre España y los toros en *Le Torero*, n.º 11, 20 de junio de 1943.

onomástica que participa del prestigio vinculado al exotismo de su propio nombre. Las cartas del escritor a Castel, su gran iniciador en la hermenéutica taurina, testimonian un interés persistente por el toro y su realidad; también lo demuestra el espacio que ocupan en su biblioteca los libros sobre la materia al tiempo que la lectura asidua de la revista *Toros* confirma, asimismo, su predilección por los bestiarios que resaltan las cualidades del animal. El toro habita en su inconsciente, hasta en su dimensión folklórica, como se aprecia en ese sueño anotado en su *Diario de a bordo africano*, en el que nuestro autor se encuentra en compañía de Bataille:

«Encontramos un buey gigante, creo que llamado “buey real” y que era tan grande como un elefante, con postes de madera, metal o cartón a manera de patas y sobre la cabeza, en lugar de los cuernos, una enorme araña o candelabro con velas (...). Bataille y yo circulábamos alrededor del animal y me extrañaba que este monstruo no fuera más peligroso»⁴.

Sin llegar a glosar su naturaleza, podemos, sin embargo, reconocer en este bovino onírico al *toro de fuego*, identificable por su estructura y sus cuernos fotóforos. Pero el toro encarna, muy a menudo, una metáfora cuyas variaciones iluminan lo que el escritor no siempre supo o quiso formular explícitamente.

1.1.— LA VÍCTIMA Y EL MINOTAURO

«El toro ha sido siempre un símbolo de poder y pueblos muy diferentes lo han hecho intervenir en su religión». Así, para acompañar las primeras imágenes de la película *La course de taureaux*, Leiris opta por afirmar, al mismo tiempo que su carácter mítico y religioso, la cualidad fundamental

⁴ *L'Afrique fantôme*, (Leiris, 1981b: 289).

del animal, ese “poderío” cuyo doloroso anverso, vivido por el autor tanto en sus compromisos intelectuales y políticos como en su realidad sexual, constituye uno de los *leitmotiv* de su obra: desde la confesión de *L’Afrique fantôme* —«no tengo ninguna virilidad»— hasta en sus testamentarias *Images de marque*, donde reitera su impotencia de estar «a la altura de los hechos». Para confrontar esta doble dimensión, la película⁵ comienza con las dos figuras mitológicas ligadas al toro, Zeus y Teseo, y concluye con el animal, instrumento del ciclo taurómico que trasciende los límites concedidos a la vida. Por que, si bien es cierto que cada corrida está determinada por la muerte del toro (la del matador no puede ser más que un final accidental y aberrante), sin embargo, el toro, una vez en el ruedo —«rápido, vigoroso, batallador y con su cabeza alta»— representa para el hombre un nuevo desafío a la muerte, exaltado por el lirismo de las últimas frases del comentario. Su muerte le otorga una dimensión heroica, consagrada en ocasiones por la ovación que honra sus restos mortales al ser triunfalmente exhibidos en la vuelta al ruedo. Esa imagen del toro en la plenitud de su poder y provocando al que ose enfrentársele, representada a menudo por Picasso, como en el *Guernica*, es a la que Leiris se vincula en *Faire part* de manera equívoca: ese «toro —único vencedor— clavando eternamente sus cuernos»⁶ puede ser, en efecto, tanto el principio

⁵ Recordemos que el inicio de la película con su comentario se debe enteramente a Leiris.

⁶ *Faire part* en *Cahier d’Art*, n.º 45, 1937, artículo reimpresso en *Zébrage*, pág. 62. Malraux ha visto también en el toro la alegoría de la España martirizada: «Incluso bajo la voz de la angustia, Goya entendía los golpes de la sangre. Es el eco del clamor redoblado de la guerra, de la voz secular de la España abandonada: el toró» en *Le Triangle noir*, Gallimard.

de vida y de libertad inalienable de España como, a la inversa, el emblema de las fuerzas malignas del franquismo, victoriosas por un tiempo. Su fulgurante fuerza adorna como



Fig. n.º 38.— Los matadores Armillita, Ricardo Torrès y Fermin Rivera posando delante de la puerta del periódico *Midi Libre*, el día de la famosa corrida del 9 de junio de 1946, en compañía de Blaise Cendrars, Leiris por André Castel (Apud.

motivo el *Blason pour Cuba*, en el que Leiris, como poeta entusiasta de la joven revolución, lo integra en el bestiario heráldico, pareja positiva del Minotauro, encargado de simbolizar la isla de sus esperanzas:

«Toro
cuernos alzados a plena luz

en vez de esconderse
en los pliegues de un laberinto»⁷.

Los poemas de su *Abanico para los toros* van enumerando, en su sucesión, las cualidades del animal: el movimiento de la masa imponente que el hombre debe afrontar es trocada en *Templar* por «el vaiven de la enorme máquina» y evocada, de nuevo, en este verso de *Banderilles*: «La enorme masa con panza velluda pivota». En *Caída*, su fuerza estalla a través de la imagen del picador y su montura «lanzados por el trampolín de los cuernos» o la de «la bola del presidiario desencadenada» de *Natural*. Cuando el glosario atribuye a la palabra tauromaquia la acepción «matanza de uros», es otra forma de reiterar el salvajismo del animal que resuena en el choque de las consonantes (“tuerie d’aurochs”). Las hipérboles de *Tauro-machies* dotan al toro de proporciones telúricas y el animal –amenazante por «la erosión de los cuernos»– se transforma en algún continente con geografía trazada por su monstruosa morfología. Así, tales imágenes captan al toro cósmico en una instantánea muy del gusto surrealista (¿cómo no pensar en algunos cuadros de Magritte?), incluso cuando la imagen se revela en una realidad plástica ligada al pase de pecho: «El toro, capote en los cuernos, sacude el enorme tejido, nube tocada con un paraguas rojo vuelto del revés». Su misma herida sangrante se hace resaltar con “La espada que se hunde en el Simplón de la cruz” mientras que en el *Glossaire* es el estoque el que provoca «un estuario de olas sangrientas». La topografía secreta del toro, explorada por el matador, constituye uno de los motivos

⁷ *Blason pour Cuba*: poema aparecido en *Les Lettres nouvelles*, diciembre 1967-enero 1968 y reimpresso en *Autres lanciers*, pág. 236.

poéticos desarrollados en *Abanico para los toros*. Desde *Mano a mano* el animal es sugerido a través del espacio resplandeciente del placer esperado:

«Hacia qué claro
irá la punta aguda de la espada
para desenterrar el más antiguo de los tesoros
toro espeso (...)».

En toda la serie está presente la metáfora marina: el «flujo y reflujo» de los capotes traen «siempre la resaca de las aguas negras» (*Artiste*); el pelaje oscuro del toro sugiere «el mar sombrío de pelos» que «la puya/sondea(n)» (*Vara*), y sus cuernos presentan al matador su amenaza vegetal: «Solo/delante de los espinos de los cuernos» (*Enfermé*). La ola del capote «dobla los promontorios del cuerno» (*Templar*) en el ruedo donde el hombre debe «Entre el doble escollo/ del abucheo y del cuerno/ barloventear o quebrarse» (*Bronca*). De este universo marino el *Miroir* restituye la imagen con el «movimiento de un trasatlántico que cabecea y se balancea con una blandura empalagosa». En *André Masson, le peintre matador*, la inmovilidad del hombre frente al torbellino del animal se convierte en «rigidez de arboladura dejando arremolinarse la tempestad». Por último *Toro* (II) reagrupa capa y toro sometidos al dominio del hombre, “Señor de las mareas”.

Gracias a una terminología geológica desgranada en una prosodia cercana a la oración invocatoria, el toro de *Trastos* (palabra que, como es sabido, designa los instrumentos del matador: la espada y la muleta) se metamorfosea en un territorio fértil, sagrado, cuya conquista otorgará la gloria únicamente al que se acerque a él, «tierra prometida del toro/hacia su delta húmedo de baba/ hacia sus ijadas de limo fér-

til», y cuando el animal presenta su herida abierta y sus carnes laceradas con «el acero estrecho», se convierte en «país estriado de límpidos caminos» (*Cadré*). El poema *Matar* ofrece un cuadro fuertemente contrastado de un paisaje imaginario y exótico, donde el golpe mortal viene del cielo (la estocada es, en efecto, asestada desde arriba) y la masa del toro erizada de sus cuernos, receptáculo consagrado a la estocada, adquiere allí un porte de ciudad santa:

«Qué trampa azul
se ha abierto para la aparición del rayo
al final del lejano peregrinaje
Meca de carne atronadora
minarete de hueso para los gritos de la sangre fresca».

Finalmente, en *Miroir*, la imagen reiterada del volcán animal frente al matador-filósofo cerca del abismo del Etna: “Empedocles inclinándose sobre el borde del cráter”, es reactivada en el enfrentamiento del toro con el picador convertido en «encuentro tumultuoso de fuerzas volcánicas». El poder que emana de esta fase de la corrida —«forma brutal y casi titánica del conflicto. Choque nuboso»— culmina en la analogía (sustituida por la metáfora meteórica de la tormenta) con los Titanes, encarnaciones mitológicas de fuerzas vitales.

Si el toro simboliza la violencia en su estado natural⁸ en el mundo, en la pareja formada con el matador es también, tanto elemento dionisiaco —pensemos en el Dionisio de la leyenda que se transforma en toro mientras se contempla en un

⁸ Para G. Durand, «se encuentra siempre al toro ligado al desencadenamiento atmosférico» y habla de su «fuerza metereológica y destructora» en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1963: 88).

espejo— como simple compañero en el acoplamiento amoroso de la faena. La aproximación con el dios griego se realiza en algunas imágenes báquicas como las de las capas «trajes arrancados a las Ménades» o la mujer-toro, modelo del pintor, bacante desplomada⁹. La perspectiva erótica es implícitamente adoptada en la definición humorística del buey y su correlación negativa con el toro: «viudo de su pene», al igual que en la evocación más explícita de *Lucía de Lamermoor* apuñalando a su marido «antes o en el momento de la embestida del toro que deshonoró a su esposo»¹⁰. En una carta fechada el 16 de septiembre de 1958 en Roma y enviada por Zette a Jacqueline Roque, la compañera de Picasso, para interesarse por su salud, Leiris, del que todo el mundo ha elogiado su delicadeza, aprovecha una breve nota para dar a conocer a Picasso, de manera un tanto incongruente, una película «extraordinaria» donde «una de las escenas muestra a la heroína (una hechicera) ofreciendo su seno a un toro, que es un hombre al que ella ha metamorfoseado así»¹¹. Esta puesta en escena de una visión de extraordinario poder a través del episodio del abrazo hombre-toro, tuvo que parecerle, en efecto, «extraordinaria» al escritor y seductor a Picasso, destinatario ideal para tal emoción...

La función erótica del toro de lidia, fijada reiteradamente en imágenes hasta convertirse en un tópico, fue teorizada, por Michel Leiris¹², por vez primera, en una época en

⁹ *Brisées*, pág. 219.

¹⁰ *A cor et à cri*, pág. 163.

¹¹ Correspondencia inédita Leiris-Picasso, Archivos Picasso.

¹² En una nota inédita (manuscrito N. 66, 188, Biblioteca literaria Jacques Doucet), Leiris ha consignado en referencia a sus lecturas, la siguiente observación: «Según Diodoro de Sicilia, las mujeres de Nicopolis exhibían sus partes sexuales al toro Apis (Dulaure, 18) (comparar las muchachas toreando becerros antes de su toma del velo, Montherlant, 200)».

la que sus amigos pintores la explotaban a través de infinitas variaciones, sobre todo Picasso con la serie de *Minotauro-machies* y Masson en sus cuadros pintados en España o en los grabados que iluminan su *Miroir*, obras todas donde el toro es el poder masculino incontrolado. Su simbolismo sexual está detallado en esta última obra, en la que el escritor desarrolla su tesis a través de la explicación –literalmente hablando, él «despliega», argumento tras argumento, su demostración– del carácter eminentemente erótico de la lidia. Así afirma, claramente, en un estilo que recupera la concisión del lenguaje etnográfico, la simbología sexual de la pareja matador-toro unida en una especie de “coito” y el papel semiológico otorgado al toro sobre el signo de la dualidad. Leiris lo mismo habla de «la figura esencialmente fálica del toro (del que algunos aficionados tienen el honor, tras la corrida, de comer sus genitales»¹³), que lo asimila a la mujer a través de la homologación de su sexo y de la herida abierta por la introducción de la espada «hundida en la llaga hasta mojar los dedos». Las *Tauromachies* feminizan al animal ensangrentado por el estoque «rosa roja que una niña con apretado corpiño se clava entre los senos», y esta misma imagen surge, con una trivial brusquedad, del espacio en blanco dejado sobre la página tras la evocación erótica de las Ménades desnudas: «Un pase de pecho: ponérsela entre los senos»; la ambigüedad tauromáquico-pornográfica del obje-

¹³ Dos variantes aportadas en *L'Age d'homme* confirman la virilización de la figura animal: la misma palabra “cojones” es, en efecto, empleada una primera vez para el animal (más tarde sustituida por la más neutra de “genitales”) y una segunda para el matador que corre el riesgo de hacerse “capar” (reemplazada por “emascular”). Manuscrito inédito, MS 21, Biblioteca literaria Jacques Doucet.

to no designado, presente en el de la palabra “pase” subrayada en la nota 13 del *Miroir*, da lugar a una interpretación obscena; Leiris juega también sobre la literalidad del término técnico «pase de pecho»¹⁴ para desviar la fórmula y transformar una figura codificada del toreo en una suerte erótica, juego de manos –si se puede decir así– no desprovisto de humor¹⁵. Existe el mismo juego respecto al toro feminizado en la cruda metáfora en la que el sujeto portador de la estocada es el arquetipo mismo de la seducción y el objeto (sintáctico-semántico) las mujeres conquistadas: «Don Juan, cuando se cansó de estoquear sibilas de anchas nalgas, profesó en la fe tauromáquica».

Todas estas características –poder, desmesura, fuerza vital y sexual– se han convertido, sin duda alguna, en agentes de mitologización del animal, cuyo carácter religioso, permanente en el Mediterráneo, es analizado en el *Miroir...* reduciendo la corrida a «preparativos técnicos o ceremoniales para la muerte pública del héroe, que no es otro que este semidios animal, el toro». En *Abanico* el toro es transmutado en edificio sagrado, en el que los juegos del capote son «vientos que se posan o rompen/ sobre el frontón de un templo» (*Mariposa*); en otros textos, en receptáculo litúrgico del

¹⁴ En la nota 13 de su *Miroir de la tauromachie*, Leiris precisa a propósito del pase: «Se podría casi jugar sobre esta palabra, tomándola en el sentido que tiene en el vocabulario de los profesionales del “amor”».

¹⁵ Esta misma caricia erótica ha sido objeto de un pequeño libro colectivo editado en 1993 (Edition “Sous le manteau”). Su título *La caresse espagnole* es, según el autor J. Durand, el otro nombre dado tradicionalmente a esta práctica sexual. ¿Estaba Leiris al corriente de este hispanismo que se encuentra en la expresión taurina? El gran malabarista de palabras había debido ciertamente pensarlo.

“cáliz de los cuernos” (*Profilé*)¹⁶. Leiris quiere subrayar, desde el inicio mismo de *La course de taureaux*, el carácter divino del toro recurriendo a la evocación mitológica, la del Minotauro de ascendencia solar o el de Júpiter metamorfoseado «en toro para raptar Europa de la que estaba enamorado». En su *Glossaire* incluye esta definición del toro: «prescindiendo del torso, un gran centauro»; el autor, sin duda influenciado por las representaciones picassianas, vincula el animal a los centauros de manera aberrante¹⁷, salvo que se haya dejado engañar por la etimología aparente (pero no documentada en ningún sitio) cercana al “tauros” griego. ¿Pensaba, tal vez, en el episodio del rapto de las mujeres lapitas o, de nuevo, se ha dejado llevar por sus propios fantasmas de una virilidad triunfante encarnada en el animal? Lo importante aquí es el cambio significativo del centauro en beneficio del toro.

El toro, víctima sacrificial, ocupa un lugar particular en el límite de la representación doliente y maléfica y de aquella, de enorme capacidad valorativa, que le confiere un carácter sagrado. Su imagen surge así, espontáneamente, en la descripción etnológica del sacrificio real de un bóvido en la Martinica, herido «detrás de los cuernos, un poco más atrás de donde los matadores dan el golpe de verdugillo» (Leiris, 1981: 16). El paralelo tauromáquico es retomado en las notas

¹⁶ En uno de sus primeros textos surrealistas, Leiris evoca ya «el toro de copones dorados» en *L'évasion souterraine*.

¹⁷ Ver en Picasso... el o la mujer torero es llevado/a, en una actitud no desprovista de lascivia, sobre las espaldas del toro mezclado al caballo en un grupo confuso, como en *La Mort de la femme torero* o *La Mort du torero*, cuadros fechados en septiembre de 1933.

de *L'Afrique fantôme* cuando el aprendiz de etnólogo reseña una ceremonia donde compara al carnero sacrificado con un «toro mal estoqueado» o describe la resistencia del animal sacrificado, liberado de sus ataduras, para concluir: «Ha faltado poco para que esto se convirtiera en una corrida». Cuando el aficionado a los juegos de palabras comenta a propósito del capote: «Su pascua es el toro cautivado por los caprichos de su capa», juega sobre el sentido primigenio de “pascua” (del latín *pascua*: la comida) con la imagen de la bestia devorada por el señuelo que se le ha tendido, víctima del engaño humano, al mismo tiempo que caracteriza al toro por una atribución religiosa, ya que la “pascua” designa igualmente al cordero inmolado en conmemoración del éxodo a Egipto. En *Tauromachies* la imaginería bíblica aplicada a la muleta se conjuga con la pagana del dios portador del rayo del Olimpo: «sábana roja para recoger el maná o atraer el rayo», confundiendo los dos caracteres, vital y sagrado, atribuidos al toro, del que la capa recoge su fulgurante ardor. El estatus de víctima espectacularmente inmolada se desplaza del hombre, naturalmente designado como tal por su fragilidad frente al monstruo, al animal engañado por el «despliegue de astucias». En *Le promeneur de Barcelone*, la visión de una mujer «con sus ojos tanto más puros cuanto más desconsolados», engendra una cadena de imágenes iniciadas por el toro y enlazadas por la mirada patética del doliente. Este poema-tabernáculo refleja y sacraliza las visiones sugeridas por la mujer, víctima similar al animal agonizante:

«Los toros que matan a espada
a pleno sol en las plazas
tienen la mirada menos perdida

que la de esta mujer que podría ser reina de los ángeles
o la de esas soberbias imágenes que se ven en las capillas
iluminadas
hermosos maniqués que la hostia –al ser alzada– hace girar
así como se mueven, la mirada fija, las figuras pintadas que
adornan un tiovivo
mientras que suben y bajan los corceles iguales a las gentes
que se arrodillan en las iglesias».

El toro, mártir de la astucia del hombre, es engañado por la invitación de las «caravanas de pases» a alcanzar el «oasis» de la muerte (*Tauromachies*) que le espera al final del laberinto recorrido como un vía crucis a cuyo término, el animal, expoliado de su muerte heroica, es reducido a no ser más que carne de carnicería. En ese largo circuito de la agonía impuesta al toro (descrito en *L'Age d'homme*), la lucha es escamoteada, ya que el animal sufre la lógica mortal de la lidia, víctima de cuyas cualidades se apropia el hombre por la «absorción misma de su sustancia». Los versos del poema *Toro* desarrollan un verdadero martirologio del toro sometido a una muerte ineludible: toda una serie de giros alternativos sopesan el éxito o fracaso, antes de su resolución, con aseveraciones brutales: «serás estoqueado», «los lloriqueos de niño...no servirán de nada», «tus ijares morderán el polvo», o con la violencia del vulgarismo: «ya verás lo que te espera». La queja denuncia sobre todo la injusticia de su muerte, desde «la sucia trampa de los petos» o la espada descubierta «cuando ya no se esconde tras la franela roja», hasta la eventualidad del hombre que engaña frente a la inocencia animal, «cuyo furor o desconfianza no tienen doblez». Finalmente, la última caracterización, reducida al participio pasado “desposeído”, denuncia la muerte desleal del toro, a menos de expresar la diabólica

astucia frustrada en la muerte y la serenidad recobrada en los despojos. Frente al escándalo trágico de un combate cuyo fatal desenlace es seguro solamente para el toro, la víctima es exaltada en una imagen ascendente: «El paño reina extendido como un palio encima de tu lomo». En *Toro* canta el sufrimiento del animal santificado por la plegaria que se le dedica, heroificado por su personificación y por el envite –glorioso o infamante– del combate: «El honor de una vuelta al ruedo» o «la vergüenza de las banderillas negras». De igual modo, «la marca común de una dinastía» restablece al animal en el prestigio aristocrático de una casta transmitida por la sangre, la del héroe muerto, «allí mismo donde otro cayó».

En el marco de la corrida-sacrificio el toro asegura la función de moneda de cambio entre los hombres y el dios, de un “pago”, agente de una catarsis que Aristóteles veía en acción en la tragedia. Leiris interpreta así las banderillas como un aderezo que arranca al animal, víctima expiatoria, de su realidad profana: «joyas crueles con las que los hombres adornan la víctima del futuro sacrificio para acabar de consagrarlo». Es desde esta óptica de la sangre vertida, «precio pagado por una nueva transformación», como se entiende la pertenencia del toro a un orden superior (del que queda excluido, en cambio, el caballo herido también en el ruedo): su sangre «noble», «de animal de casta» procedería de «sangre sacrificial». Pero este anverso de la efigie del toro posee su reverso, según una dialéctica que preside toda la representación tauromáquica.

Sobre el escenario del ruedo erigido en *Miroir*, el toro es un «partenaire» dramático, interprete de un diálogo con el hombre, exigiendo «la colaboración del toro al que fuerza, de

alguna manera, a darle réplica». Este elemento “siniestro”, vector de desequilibrio, por la amenaza, indispensable precio del combate, es el que hace recaer su peso sobre la armonía del toreo. Ciertamente es esta “catástrofe” (en su primera acepción, *katastrophé*: “conmoción”) y este «fuera de la ley» evocado por Leiris en sus esbozos del ensayo¹⁸, los que representan, en la medida en que encarnan la asociabilidad, la tendencia anárquica a romper el curso de las cosas. El animal perturba, introduce la emoción en la vida y una mayor agudeza en su percepción, pero debe ser combatido, reducido a la nada, a menos que se le deje proseguir su obra destructora. El toro es identificado con el “maleficio”, etimológicamente hablando, «lo que hace daño», antes de designar lo que está relacionado con la magia. La tradición cristiana es invocada para reforzar esta interpretación: «Todo ocurre conforme al tema legendario de Satán engañado que recibe como pago, no su propia alma sino la sombra humana de esa presa», mientras que por un deslizamiento que positiva el objeto, la versión definitiva presenta al matador triunfante «adornado de un reflejo infernal que hace que se parezca al Satán de Milton».

Leiris ha precisado, a menudo, la belleza baudeleriana del combate cuyo envite delimita: «Lo importante es, sin duda, que haya dualismo: interpenetración del bien y del mal —aunque el mal haga irrupción en el bien—, lo roa y lo corrompa (...)», escribe en el prólogo de *Miroir*, y el verbo “roer” es el

¹⁸ «Especie de monstruo (de fuera de la ley)» y además: «El toro en tanto que fuera de la ley portador de miasmas». Todavía sería necesario precisar aquí que esta noción de «fuera de la ley» es percibida a menudo por Leiris de forma positiva, en la medida en que ella evoca una acción subversiva. De ahí el título *Bacon horlaloï* en homenaje al amigo pintor. Manuscrito 126, Biblioteca literaria Jacques Doucet.

mismo utilizado por G. Durand en su análisis de la simbología vehiculada por la bestia: «El animal es lo que se mueve, lo que fue y no podemos recuperar, pero también lo que devora, lo que roe»¹⁹. Pero allí donde Leiris piensa en términos del mal,



Fig. n.º 39.— El escritor Jean-Marie Magnan, el fotógrafo Lucien Clergue y Michel Leiris el día de la corrida del 22 de abril de 1957 (Apud. Leiris, *L'écrivain matador*, pág. 176-177).

Durand ve en la bestialidad un «símbolo eterno de Cronos y de Tánatos»: cuando se conoce la angustiada obsesión del tema del tiempo en Leiris, es imposible no suscribir esta lectura de la representación animal que se desprende de su obra. Una serie de imágenes despreciativas subrayan esta visión dual-

¹⁹ Durand, G., *op. cit.* (1963: 97).

duelo del toro como fuerza oscura, en todos los sentidos del epíteto: “oscuro” no sólo por su pelaje, sus intenciones y las obsesiones que provoca, sino también como fuerza “oscurantista” opuesta tanto a las luces del traje de su adversario como a las de su inteligencia, maestría y arte. Ya en el poema *Rien n'est jamais fini* con el que abre la recopilación *Failles*, fechada entre 1924 y 1934, la imagen del toro sombrío interviene en un ajuste analógico que sugiere el mundo de la muerte y del mal que sólo la poesía llevará a cabo:

«Pero
 Oh mi trueno
 oh mi rayo real
 Cuando te abates sobre las montañas y
 tocas sus narices
 toros oscuros cuyos costados gruñen
 como los toneles que se hacen rodar al fondo de las bodegas
 parodias de féretros y simulación de tumbas (...).»

En *Abanico*, “El odre alimentado de silencio” representa el enigma a través de la referencia mitológica de “La Esfinge con el pelaje mojado”, ya presente en *Grande fuite de neige* a través de la «voz triste de la Esfinge... ridículamente desproporcionada con la masa enorme del monstruo simbólico, como si su voz, gastada por el paso de los siglos, se hubiese reducido al pequeño ruido del llanto de un niño, venido de los milenios»²⁰. La comparación con el “débil” ruido de Viroflay se

²⁰ En la misma época, Picasso había recurrido a una representación del toro próxima a la de *Abanico*...: «En el ojo del toro todo se explica por cifras y nada está claro en el fondo del lago taurino y sólo el olor que canta la herida puede matemáticamente decir el camino recorrido que serpentina la espada (...).»; poema fechado el 7 de noviembre de 1935 en *Ecrits de Picasso*, París, Editions de la R.M.N., 1989, pág. 238.

impone aquí, murmullo confuso que, en el misterio de su origen, hizo tomar conciencia al niño de la muerte²¹.

Pero el poder negativo otorgado al animal se lee igualmente en imágenes que le asignan un carácter grotesco, como «el topo ignorante ante la sábana nocturna que lo abanica». El choque consonántico (en la versión original francesa) de la glosa «corrida: hueso atrevido, contra los dardos y la ira de la gran rata», sugiere la agresividad y la unión de palabras humorísticas acaba por degradar la imagen del animal. El toro es así también ese «espejo maligno», doble negativo del hombre, al que se enfrenta el torero plantado en los confines de las *Tauromachies*. Ya que si Leiris da cuenta del “mito solar” tradicionalmente ligado al toro, hace hincapie sin embargo en su pertenencia al ámbito de lo nocturno, justificado por su negro pelaje, la media luna de sus cuernos y su función mortífera. Héroe de tragedia, el toro está destinado a la muerte, su combate perdido de antemano. Mensajero de la muerte, lo es infringiéndola algunas veces a su adversario, pero también es bestia psicopompa delegada por los hombres «embajadora hacia los poderes del más allá»²². Alegoría de la muerte, convidado de piedra, se enfrenta al Don Juanmatador con el «velo púrpura, como el telón de un teatro cuando se descubre la estatua del comendador»²³. Este rol siniestro lo emparenta con su legendario ancestro, alegoría de la muerte, «minotauro amante de hombres», que ocupa el centro del laberinto como el toro de lidia el del ruedo, lugar

²¹ Vid. a este respecto el capítulo “Mors” de Fourbis.

²² *L'Age d'homme*, pág. 76. Cocteau verá en el toro «al embajador de la Dama Blanca» que se mantiene en el centro del ruedo (1957: 86).

²³ *Tauromachies*, pág. 16.

peligrosísimo donde el animal puede más fácilmente dar muerte. Esta misma ascendencia monstruosa es también resaltada en la imagen carnívora inicial de *Toro* (II), en el mensaje de la dedicatoria exigiendo «su pasto de caballos». Otra definición del glosario —«toro: el otro rehacio, traidor y asesino, que aprende tan rápidamente»—, expresa (a través de la carambola acústica), toda la violencia mortal del animal, primera figura de la alteridad amenazante, semilla proteiforme de este Otro hostil a la plenitud de la fusión de los “yo” rotos. Pero Leiris, como aficionado que es, juega aquí con su saber técnico, según el cual un toro que ya hubiese sido toreado antes de salir al ruedo es llamado “asesino” o criminal, porque ha “conocido al hombre” (por retomar la jerga taurina) y no se deja burlar por el *engaño*.

La representación mortífera del toro imaginada por Masson —ilustración literal de la expresión común del toro que «lleva la muerte en la punta de sus cuernos»— ha llamado la atención de Leiris que se complace en «esta cabeza de toro con los cuernos encerrando una calavera entre sus puntas», parte del decorado de la pieza teatral *Numance*, antes de convertirse en la insignia de la compañía Renault-Barrault e incluso de su *Miroir*²⁴. La interpretación letal del animal es, por otra parte, tan corriente en España, que el toro se ha convertido en una forma de designarla, como sucede con los personajes de la novela de Hemingway, tan admirada por Leiris,

²⁴ André Masson, *homme de théâtre* en *André Masson homme de théâtre*, texto retomado en *Zébrage*, op. cit. pág. 234. Esta cabeza, inicialmente destinada al decorado de *Numance*, montado por J-L. Barrault, figura sobre la cubierta de *Miroir de la Tauromachie* (cabeza en la que Masson ya había pensado para ilustrarlo), Editions Fata Morgana.

Por quien doblan las campanas, que se refieren así a la muerte que le espera a un franquista condenado: «El toro no ha salido todavía», o cuando finalmente es asesinado: «Ahora sí que ha visto al toro grande» (Hemingway, 1948: 127). Pero el toro, encarnación de la muerte presente en el ruedo, que de verdugo se convierte en víctima, recobra, una vez vencido, su realidad de despojo animal aludida ya en *Miroir*, «objeto, tras la deslumbrante identidad», y su definición: “Toro: el sepulcro de la espada”, reconvierte al animal-víctima, símbolo mortífero abolido el mismo en la suerte suprema. Sin embargo para Leiris y sus amigos del Colegio de Sociología –Bataille el primero– el mal y la subversión no están exentas de fascinación y la «catástrofe del toro», derrumbando los conformismos, no deja de ejercer una ambigua seducción de acuerdo a la imagen de su propia dualidad.

1.2.– MICHEL LEIRIS COMO EFIGIE DEL TORO

Sin volver al autorretrato que abre *L'Age d'homme* y en el que Leiris se complace pintándose «bajo el signo del toro», detalle sospechoso en cuanto a su interpretación astrológica, queda claro que el animal es el símbolo de una fuerza o un poder que, en verdad, le estarían negados, a diferencia de lo que sucedía con Picasso, que hizo del animal su doble, en la orgullosa afirmación de su sexualidad triunfante. Leiris se identifica a veces con el toro, pero sólo en la medida en que el animal es una víctima o su sufrimiento converge con el suyo propio. En un sueño, su álter ego nocturno decide convertirse en toro de lidia, elección dictada por una «necesidad de dinero» bien ajena a la desahogada situación económica del escri-

tor. Las exigencias del “empresario” en cuanto a los cinco cuernos requeridos por el contrato, la fantasiosa localización de dos de ellos y la ausencia del quinto, necesitarían para dilucidarlas la verbalización del soñador a partir de su material bruto. Sin embargo, en este sainete onírico el yo-toro es verdaderamente un animal condenado cuya condición dolorosa lo empuja a rebelarse contra su mujer y sus engañosas palabras:

«Mi mujer está aquí y le digo que me da escalofrío en la espalda el ser tocado en esa parte, un poco más abajo de la nuca, allí mismo donde penetrará el estoque». Ella me dice: «Sólo es una mala mañana que vas a pasar. Después estarás tranquilo...». Me enfado: «¡Después estaré muerto!». Completamente furioso, les grito, al empresario y a ella: «¡Me estáis tomando el pelo! ¡No vale!» y añado: «¡Prefiero probar fortuna como torero!» (Leiris, 1961: 179-180).

Además de la visión —con sus evidentes connotaciones sexuales— del toro que se niega a satisfacer el precio de su compromiso, el de su vida, la narración testimonia la facilidad con la que el soñador encara la transición del animal (cuya muerte es segura) a su matador (menos seguro de la suya), en un deslizamiento sintomático de la personalidad dual de Leiris.

El estatus del toro —su bravura y nobleza tanto más apreciadas cuanto que están condenadas por la brevedad del combate— refleja el del hombre, cuando todo lo que ha dado sentido a la vida desaparece para siempre, como en el caso de la muerte de Picasso así comentada: «Es nuestro mundo —de mi mujer y mío y también de muchos otros que ya se fueron —el que acaba de recibir la puntilla»²⁵. La alusión taurina —homenaje a su iniciador y compañero de afición— está aquí

²⁵ *Frêle bruit*, pág. 314.

para decir que con la muerte de Picasso, también había muerto un poco de sí mismo. Porque el toro derrotado da la imagen especular del sufrimiento, como en la letanía de *Toro* donde la voz del poeta denunciando, con la proximidad del tuteo, la tragedia del animal, compadece sus tormentos: «¡Busca al hombre y mátaló, desdeña la tela mojada (...), toro!». La identificación con el animal herido o agonizante volverá en diferentes etapas dolorosas de su existencia: después de su tentativa de suicidio en 1957, en las borrosas visiones del despertar tras la intervención quirúrgica que lo salvó, vuelve a Bruselas (donde residía su tía Clara), «como un toro herido que vuelve a su querencia y busca guarecerse en el estrecho pedazo de tierra que ha elegido como lugar de asilo»²⁶. La fascinación por Carmen confundida con su turbadora intérprete, la tía Clara, reside en su poder de imantación semántica, al igual que en el “aria” de Escamillo, que juega con la asociación mujer y toro a través del “ojo negro”, Carmen, como mujer que hiere y es herida, encarna el toro y se reúne con Judith y Lucrecia en la galería de alegorías femeninas de *L'Age d'homme*.

El recuerdo del toro en el momento de la estocada ilustra el cansancio extremo en la proximidad de la vejez, cuyo espectro amenaza a Leiris, recién llegado a la madurez. «Vejez, oh tú, que me toreas» escribe ya el poeta de *Tauro-machies*. Más tarde, con motivo de su viaje a las Antillas,

²⁶ *Fibrilles*, pág. 126. Leiris volverá a encontrar el mismo modismo (querencia) a propósito de un pobre desgraciado con el que se cruzó en la calle: «vuelve, supongo, a esa especie de taberna instalada por él mismo a pleno aire como cuando en el desarrollo de la corrida un toro vuelve a su querencia» en *Ruban au cou d'Olympia*, pág. 38.

concluido con la conciencia acrecentada de su decadencia física y la amargura de un fracaso sentimental, Leiris parece discernir así las primicias de su propio fin: «Me descubría convertido en toro capaz aún de reacciones pero para el que ya suenan los clarines anunciando el último tercio de la lidia, el de la muerte»²⁷; y cuando se entretiene en esta aventura femenina, para expresar su engaño se compara de nuevo a «un toro enclavado vivo por una mala estocada», metáfora otra vez empleada en *Frêle bruit*: «Aunque del mismo acero que las Amazonas, de quien he recibido la estocada o el descabello (y esto es apenas una figura) (...) no es ni mujer ni marimacho». En su *Journal*, su “moderna Judith” se integra en la galería de alegorías familiares: pensamos en Paul Claudel, diciendo ya de Holofernes:

«Se mantiene allí, haciendo girar sus ojos como un buey que espera el sacrificio» (Claudel, 15 de octubre de 1935, 1).²⁸ La mujer matador le ha herido en el corazón con su arma, estoque o descabello, atributo tradicional de la virilidad cuya imagen es así desviada o invertida. ¿Se complace Leiris urgando en la herida sin cicatrizar para excusar “tauroromáquicamente” al autor y acusar a la víctima, «toro medio muerto que incluso el matador más experto no llegaría a encelarlo en su faena?»²⁹.

Toro sufriendo en la agonía, toro vencido en el duelo amoroso, toro cuyas propias debilidades ocasionan la muerte, así se deja ver Leiris en su espejo de escritor. *Grande fuite de neige* ofrece una imagen sincrética del toro y merece por ello detenerse en ella.

²⁷ *Fourbis*, pág. 13.

²⁸ Claudel, P, “Judith”, en *Mesures*, n.º 1, 15 de octubre de 1935.

²⁹ *Frêle bruit*, pág. 254.

1.3.— EL TORO EN LA *GRANDE FUITE DE NEIGE*³⁰

En la «transposición fabulosa» de la novillada vista en agosto de 1926, el toro asegura la unidad de un relato dislocado y surrealista, en el que las rupturas abiertas por los “pero” anafóricos ritman las digresiones unas tras otras. Agente de cohesión textual, el toro es también objeto de comentarios paralelos (históricos, psicoanalíticos, poéticos) que proliferan alrededor de la evocación central de la corrida, ofreciendo ya el paradigma de sus representaciones ulteriores. Desde su primera aparición, el toro es un ser fabuloso, cósmico, a escala del universo al que remite toda una red léxica. Su final señala el hundimiento de las tierras y el fulgor de su muerte, como la de la espada que la ha provocado, integra el animal (estupefactosideral) al macrocosmos coronado con una «constelación de espadas». Este toro-continente, mineral, «masa inerte a la que hace poco tiempo vivificaban tantas mareas», se petrifica en el momento de morir, «como una roca formada de baba opaca». Por un juego de ecos del que el toro sería la fuente, la ficción desarrolla bajo su signo un universo pseudomitológico, en ocasiones visiblemente inspirado en Creta. Hermano del caballo de Troya, confeccionado por los Atlantes con «lavas aglomeradas», es un animal totémico que contiene «todos los poderes infernales» para vencer a los dioses del Olimpo.

Incluso si el «toro maravilloso» fascina al narrador, se le aparece sobre todo como una víctima ridiculizada, engañada

³⁰ Un manuscrito escrito a máquina en papel cebolla fechado en septiembre de 1926 (colección privada) muestra once variantes que versan sobre detalles. Esto testimonia el cuidado aportado por Leiris a este texto rápidamente escrito (menos de un mes) y de un tirón.

por la inteligencia humana, atrapada en «mil redes envilecedoras» o «atraído hacia trampas sombrías», «no comprendiendo nada de la matemática activa que se desarrolla alrededor de él». En un movimiento compensatorio, la víctima es sacralizada por la imagen crítica del inocente sacrificado, «vencido de antemano por los cuchillos acerados de todas las miradas», San Sebastián mártir del ruedo con su cuerpo «atravesado por una constelación de espadas»³¹. El evento tauromáquico es presentado bajo la forma de un cuadro casi religioso –pintado grotescamente– que no deja de recordar la Natividad y su séquito de «reyes africanos que acaban de desembarcar en el puerto de Marsella para asistir a la fiesta, vestidos de esclavos y con puros de dorados anillos (...)». La aparición esperada del animal hace aquí las veces de epifanía, mientras que su muerte requiere otros préstamos de la imaginería religiosa situada bajo el emblema consagrado del huevo, doble símbolo, de la plenitud y de la efusión sangrienta, apropiada para la víctima inocente cuya «vida había abandonado poco a poco ese bello costado, lleno como un huevo púrpura especialmente preparado para el domingo de Pascua (...)». Una semiología del toro confunde en una misma aproximación pseudocientífica elementos de la fantasía más gratuita con consideraciones etnográficas, algunas veces bajo la autoridad de auténticos sabios como Muller³². En

³¹ Estas imágenes recuerdan esta otra de *Foraminifères*: «Mi cuerpo es atravesado por un haz de líneas invisibles que unen cada punto de intersección de las aristas del edificio con el centro del Sol», pág. 87. Pensamos igualmente en Léo Ferré y su evocación poética de España con sus «toros atravesados que atraviesan la historia» (*L'Espoir*).

³² Max Müller: lingüista, orientalista, mitólogo alemán (Dessau 1823-Oxford 1900). Leiris le había leído con interés. Figura entre los autores de su “carnet de citas”: «Ningún progreso era posible en la vida intelectual del hombre sin la metáfora» (Müller, II, 1868: 72), en Leiris (1992: 823).

esta reflexión desarrollada a vuela pluma, el escritor se esfuerza en profundizar en sus investigaciones para comprender lo mejor posible el sentido del animal.

Pero en plena especulación racional, el relato bascula brutalmente hacia la poesía, de la que ciertos fulgores anuncian las imágenes de posteriores poemas. La evocación fantasmal del toro transformado en máquina fabulosa, la racionalización confusa de las explicaciones dadas al lector, y la metáfora lingüística vehiculada por el animal deben evidentemente mucho al surrealismo y a las construcciones ruselianas, a pesar de que algunos detalles denuncian en el toro también un símbolo del tiempo y de su ciclo: «Además el movimiento del sol es completamente parecido al de un toro, cuando sale de su toril del alba, lucha todo el día contra las nubes y sucumbiendo a sus movedizas trampas, no tarda en caer en la noche». El éxito de esta imagen no deja de recordarnos el final de la Course des taureaux o algunas otras, como las capas-nubes de Tauromachies. Numerosos indicios traicionan la naturaleza narrativa del toro desde su descripción fabulosa hasta el metalenguaje interpretativo:

«Pero siento que me dejó arrastrar por la pendiente de una alegoría fácil. El toro, ¿no es verdad?, es la fuerza espontánea del hombre, la aspiración hacia lo sublime que tira de su origen desde las oscuras profundidades del nacimiento del género humano y hace estallar toda la magnificencia de su destino».

Finalmente, el narrador habla del toro en términos de «enorme masa simbólica», antes de afirmar que los mitos son «metáforas concretizadas, es decir, figuras del lenguaje que han adquirido tal crédito que, de términos figurados, se han convertido en términos propios, acabando los hombres por

creer en su existencia». He aquí, pues, la verdadera naturaleza del toro de papel, la de un instrumento poético.

Así *Grande fuite de neige* se revela, al analizarla, como matriz fecunda de la diversidad de funciones metafóricas y poéticas de la tauromaquia en la obra de Leiris. Motivos tales como la mineralidad, la espada o sus variantes, las referencias a la alquimia o el baile loco de las referencias gramaticales estaban ya presentes en *Le point cardinal*, pero su orquestación está más lograda en la *Grande fuite*, gracias al prisma taurómico. Se puede apreciar por ello la contribución de la corrida a la estructuración de los fantasmas desencadenados, reunidos y moldeados según una trama discursiva más eficaz literariamente que su libre dispersión; es decir, la fuerza del espectáculo taurino, capaz de fecundar hasta ese punto y de manera tan fulgurante el universo poético, lingüístico y simbólico del autor. Pero si las tauromaquias interiores de Leiris están pobladas de toros, campa también por ellas el otro animal en liza, el caballo, al que únicamente su sufrimiento compartido lo acerca a su atacante, presentado a menudo como su pareja positiva.

EL CABALLO

Antes incluso de haber asistido a una corrida, a Leiris le atrajo una representación del caballo de picar en el ballet *Parade*, en el que aparece como contrapunto grotesco del Pegaso junto a un picador sentado que pintó Picasso para el decorado. Años más tarde recurre de nuevo a este motivo —cuyo valor simbólico debe tanto a su representación coreográfica como a su realidad en el ruedo— para ilustrar lo «más

verdadero que la verdad», uno de los grandes objetivos que el arte moderno se afanará por conseguir³³.

Pegaso y quien lo hace resaltar, «el penco del picador», alegorizan la dicotomía que atormenta toda la obra, descompuesta así: «todo se obstina en oscilar entre dos polos: uno, de realidad tan desnuda y presente como es posible; el otro de mitología, aquí fabulosa en sentido estricto como lo es Pegaso (...)». La doble figura equina se ensancha a la dimensión de un mundo dolorosamente y para siempre separado por «un terrible hiato». A falta de no poder satisfacer su deseo obsesivo de una identificación imposible con el gran caballo, pero sin poderse por ello reconocer en rocín del ruedo, el escritor encuentra un término medio a esta proyección equina en el Pegaso miniaturizado al lado del modelo inaccesible. Esta posición intermedia es el sitio que se autoasigna Leiris, en la encrucijada del mito y la realidad, de lo imaginario y lo cotidiano, de lo sublime y lo grotesco. De esta forma, el caballo del ruedo, mediador, a la vez, entre el hombre y el toro, también ha encarnado su propio estatus.

2.1.— EL CABALLO, MÁRTIR DE LA CORRIDA

Antes de que la ley impusiera la obligatoriedad del peto protector, implantado por Primo de Rivera en 1928, el espectáculo del caballo destripado sobre el ruedo hería la sensibilidad de los espectadores en la medida que ejercía el papel de víctima absoluta, sometido a su jinete sin ningún tipo de protección. El caballo da lugar a interpretaciones

³³ *Biffures*, pág. 156.

muy distintas de las del toro bravo: es el compañero a menudo magnificado del hombre, su auxiliar doméstico cuyo sangriento destripamiento mantuvo alejado de los ruedos a muchos aficionados a la fiesta. Esta situación de víctima destripada, cuyos restos mortales se cubrían con una simple lona, ha marcado la imaginación de Leiris, aunque sólo hubiese asistido excepcionalmente a esos accidentes previos a la obligatoriedad del peto protector; sin duda se sintió afectado por las evocaciones, numerosas en la literatura taurómaca, de la carnicería de caballos o retuvo en su retina las múltiples representaciones que al respecto hizo Picasso. El martirio del caballo corneado agonizante sobre el albero lo ha emocionado pero no hasta el punto de condenar esta práctica: para él, como para Picasso o Hemingway, el encuentro pierde autenticidad con la implantación del peto³⁴, y esta concepción del tercio de varas se manifiesta en la expresión de «caballo hipócritamente acolchado» utilizada en *Miroir* o en la de *Toro* (II) denunciando «el sucio engaño de los petos (vestido propio de dominguillos)». En su *Romancero du Picador*, texto escrito para acompañar ciertas obras de Picasso, da su propia visión de la suerte de vara: «minuto heroico, el encuentro del toro y el grueso caballero es, junto con la estocada, el momento cumbre de la corrida»³⁵.

³⁴ Leiris, compartiendo las opiniones toristas de Castel, desapruueba el caparazón que hace del caballo y su jinete un muro contra el que el toro choca en vano; el mérito del picador es minimizado ya que no tiene que soportar la violencia de la embestida del animal, reducida a empujar un caballo que puede resistir sus asaltos.

³⁵ *Romancero du Picador*, prefacio del catálogo de la exposición "Picasso Dessins 1959-1960", retomado en *Un Genie sans piédestal*.

En la demostración de *Miroir* ordenada alrededor de la corrida-sacrificio, Leiris habla del momento de la pica como aquel en que el toro recibe su «ofrenda de caballos», atribuyendo al toro el lugar del dios honrado y al caballo el de víctima sacrificial, “pasto” para el toro del poema epónimo. La oposición semiológica de su sangre derramada, confirma esta jerarquización según la cual el estatus de víctima, consagrada y solemnizada por el rito tauromáquico, se le deniega al caballo cuya “sangre innoble” es emparentada a la menstruación y a la suciedad. El psicoanálisis podría aportar infinitas variaciones con esta dicotomía operada sobre el discurso etnológico que otorga al toro un lugar aristocrático. El ensayo insiste sobre la parte degradante devuelta al caballo convertido en instrumento catártico: «Los caballos interpretan el papel de letrinas; son ellos los auténticos chivos expiatorios sobre los cuales se desplaza toda la parte innoble». Toda la obra de Leiris exalta la mineralidad consustancial a la virilidad y desprestigia la acuosidad vinculada a la mujer, según una simbología que pondría al descubierto la perogrullada freudiana, si no encontrara un eco en la experiencia íntima del desgarró. En los años 30-35, los cuadros de Picasso, familiares para el escritor, testimonian una proyección idéntica, en la que el caballo sustituye a la mujer y el toro, que se abalanza sobre él, al macho en todo su furor. Los dos dibujos centrales de las seis litografías de Masson que figuran en *Miroir* presentan también, en la confusión de los cuerpos entrelazados, una evidente asimilación de mujer y caballo. Del mismo modo, la polaridad sexual es encarnada en la complementariedad del toro y el caballo y podría ser que en el «vestido propio de dominguillo» vilipendiado en *Toro* (II)

se tenga que reconocer tanto la condena de un subterfugio para romper el impulso del toro y proteger al caballista, como la visión despreciativa de una feminidad cautelosa: el peto, llamado faldón, se aproximaría, según Julian Pitt-Rivers, al vestido de lunares de ciertas prostitutas españolas y transformaría al caballo en “puta simbólica”³⁶. La ilustración elegida por Masson para el *Miroir* ofrece claramente la representación de esta interpretación.

En el «desierto del ruedo» presente en las *Tauromachies*, el esqueleto equino delimita un espacio sereno, tranquilo, el de la muerte recibida en la desolada aridez del combate: «El toro vuelve al oasis de carnaza destripada (charco que reposa bajo las palmeras de las costillas)». Pero, por otra parte, la cabalgadura corneada y yacente es reducida a su dimensión siniestra y grotesca, apartada de la grandeza trágica del héroe muerto combatiendo; hombre o toro: «el fantástico esqueleto bajo la lona, telas de embalaje que cubren cestas de frutas demasiado maduras y cajas de municiones en un muelle». La descomposición sugerida por la primera imagen reitera, implícitamente, la asimilación mujer, en verdad puta, y caballo: «Me gusta todo lo que se deshace/ frutos maduros caídos al suelo justo a tiempo para enmascarar su derrota en la noche», declara el poeta de *Belle*. Esta putrefacción sórdida vuelve al animal a su realidad de pobre objeto, instrumento inútil reducido a la vulgaridad de “cesta” o de “caja” en camino hacia un destino no nombrado. Lejos de ser honrado y exhibido como la del toro cuando se ha batido con bravura, el despojo equino se oculta y la agonía que no redime ningun-

³⁶ Entrevista de J. Pitt-Rivers por Annie Maïllis el 22 de junio de 1992. La cita proviene del artículo de J. Pitt-Rivers (1994: 16).

na gloria encuentra en Leiris una simpatía expresada en la prosopopeya de las *Tauromachies*: «Estercolo, gemía el moribundo. Nunca más seré ya caballo. Recuerdo: ¡pelaje alazán tan liso que ya sólo es cilicio!». En este estado de sufrimiento estéril y envilecedor, Leiris ve una repetición de sus propios dolores, como tras su tentativa de suicidio cuando necesitó una traqueotomía; entre las imágenes en duerme vela del postoperatorio, la del jamelgo de la corrida se impone al superviviente, «Lázaro levantado de la tumba»: «Más tarde, fui un caballo de picador que fue somerante recosido antes de enviarlo de nuevo a los ruedos», impresión del *Journal*, plasmada en un poema reseñado en el mismo *Journal* bajo el título de *Lazare*:

«Pies y puños atados a los cuatro orientes de la cama,
el ojo borroso
El verbo rocoso
y la garganta atravesada,
¿Qué soy:
caballo de picador apresuradamente remendado
o maniquí de Prometeo?».

Leiris integrará este texto en *Vivantes cendres, innommées* bajo el título *Je mime Lazare* con un cambio en el que suprimirá la expresión «apresuradamente remendado», retomada ya de «someramente recosido: ¿le parece, entonces, pleonástico que la condición de ese caballo sea la de ser torturado». ¿Quiere borrar la indecencia de ese trazo que infravalora la intervención quirúrgica que le salvó la vida? Este detalle es explicitado en una nota donde la expiración por el agujero operado en la base de su garganta es comparada con un “fuelle”, del que el autor precisa: «bajo el esfuerzo de

expulsar las materias, activación del fuelle, de ahí viene el sentimiento aterrador de que uno se ha transformado en desagüe». Estas representaciones licuantes, estas deyecciones ligadas al universo femenino no serán retomadas en la versión editada: una vez recobrada su voz de poeta, ¿quizás Leiris ha corregido la impresión “aterradora” suscitada por el ruido degradante, signo de una virilidad amenazada? Queda la identificación del escritor con el caballo del picador obligado a volver al combate a pesar del sufrimiento y confrontado a un cuestionamiento identitario, en el que la alternativa propuesta opone la piltrafa al semidios sacrificado para los hombres; este Prometeo encadenado a su sufrimiento eleva al caballo a la condición del toro en *Grande fuite de neige*, víctima también asimilada a la compañera de sacrificios del héroe agonizante en el Cáucaso, seducida por Zeus «bajo la forma de un toro dispuesto a cubrirla»³⁷. Pero la referencia mitológica está devaluada por la palabra “maniquí”, réplica grosera, artificio que confirma al caballo-Leiris como pareja poco gloriosa del toro.

2.2.— EL CABALLO DE ABANICO PARA LOS TOROS

En los pliegues del abanico poético-aurómaco, tres poemas sitúan en su centro al caballo, *Vara*, *Caída*, *Quite*, para evocar el tercio de varas, en el que el picador y su montura se enfrentan a la embestida del toro lanzado contra la pareja. El caballo se metamorfosea a su vez en paisaje o en

³⁷ *Esquilo, Les suppliantes*, v. 300. Ed. Les Belles Lettres, 1963, pág. 24.

fenómeno natural ligados a la acuosidad frente al toro mineralizado. En *Vara* la doble imagen «catarata de aguas vivas/ arco iris reflejado en cachivaches de bazar», revaloriza la víctima animal y desprecia los atributos del hombre, polainas metálicas reducidas a artículos de quincallería. La primera persona del plural genérico hace así oír una letanía dolorosa en una queja donde Leiris presta de nuevo (¿su?) voz al caballo, voz denegada al toro si no es en un sueño, en el que el yo onírico se negaba a asumir su papel bestial³⁸. Pero en esta fase, pica y cuerno, símbolos eminentemente fálicos, transforman a cada uno de los animales enfrentados, cuyos flancos penetran en entidad femenina; así el caballo se afirma como pareja grotesca del toro, ambos reunidos en la metáfora marina:

«Al sol titubeante
hinchando nuestras viejas cornamusas
Urnas ajadas, relinchamos
en cuanto que el pitón y la pica
sondean el mar receloso del pelaje
y que florece en nuestros dientes descarnados
esta escasa espuma
rocío que exhalan nuestras vísceras».

“Mar”, “espuma”, “rocío”: La transformación integra al caballo en el universo acuoso dotándolo de un aura de pureza, paradójicamente emparejada con el realismo crudo de la descomposición. ¿Quiere decir que la muerte confiere al penco destripado el candor de la inocencia sacrificada, de la serenidad al fin descubierta? Si la forma y el destino de la

³⁸ Vid supra el epígrafe “Leiris como efigie del toro”.

cornamusa han dictado la analogía grotesca con los costados del penco, ¿el propio término no ha sido empleado por su homofonía al representar el dolor del animal corneado: «el cuerno me usa»? El rictus de sufrimiento del caballo³⁹ recuerda el célebre cuadro el *Guernica* de Picasso, comentado por Leiris en la misma época, con el motivo central del caballo mostrando sus dientes, probable alegoría feminizada de una España agonizante. *Caída*, lo suficientemente corto como para reproducirlo íntegramente, está asimismo consagrado al caballo y a su jinete:

«Lanzados por el trampolín de los cuernos
 el picador
 el caballo
 y todos los caparazones del picador y del caballo
 ascienden
 Babel fugaz
 que será pronto derribada
 al pie de la empalizada estruendosa
 en un montón sin voz
 sin lengua
 enredado en su acolchamiento lluvioso».

Esta “caída” designada por el vocablo español del título engendra visiones, de las que la última, a través del adjetivo “lluvioso”, reactiva la metáfora líquida característica de la figura equina. Pero la imagen dominante es de otra naturaleza: hace del animal pesadamente montado el juguete del poder del toro, al mismo tiempo que otorga al grupo ecuestre una dimensión mitológica. La asombrosa imagen de la torre

³⁹ Cocteau evocó «la risa atroz de la dentadura de un caballo de picador» en *Lettre d'adieu à Federico*, poema homenaje dedicado a García Lorca y publicado a continuación de *La corrida du premier mai*, op. cit.

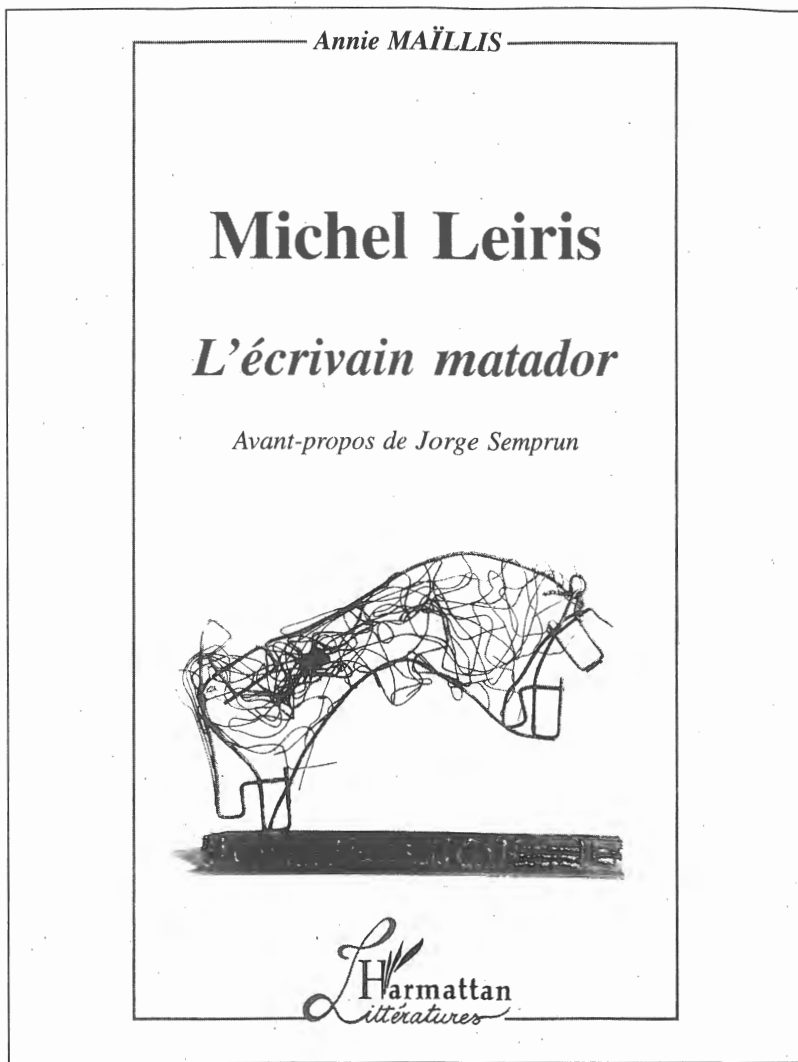


Fig. n.º 40.- Cubierta del libro de Michel Leiris *L'écrivain matador*, editado por L'Harmattan, en 1998.

bíblica subrayando la extraordinaria fuerza del toro, juega con anotaciones acústicas reservadas a sus adversarios. Frente al «odre alimentado de silencio», caballero y montura hacen oír su voz, y su lengua, incluso discordante, los integra a una humanidad de la que es excluido su agresor de afirmada bestialidad. La visión de la ascensión y la caída permite igualmente dotar a la pareja picador-caballo de un carácter religioso sugerido por la imaginería bíblica. La referencia babélica une, además, el caballo a su agresor: así la muerte del toro había sido ya ilustrada, en una serie de cuadros sangrientos al final de *Grande fuite de neige*, por la famosa torre, metaforizada por la guillotina; entonces estaba sobrecargada con la angustia de la castración, transparentada en el motivo de la decapitación y en la figura victimaria del tribuno: «Saint-Just, hizado sobre una Babel de Madera, entregaba su cabeza que la cuchilla hacía caer verticalmente, como el peso fatídico de un reloj de sangre». ¿Cómo no pensar también en la misma alusión evocada por la autobiografía hablando de “Torre de Babel” para transcribir su representación infantil del juego de la oca donde figuraba «la muerte simbolizada por un cráneo casi al final del largo recorrido en forma de cinta en espiral»⁴⁰? Pero la Torre de Babel es también el lenguaje imposible, símbolo de lo que, a falta de poderse decir, se expresa en la violencia y en la muerte. El último poema de la serie reservado al caballo del picador titulado *Quite*, está centrado en la agonía del penco destripado. Hay que citarlo igualmente en su totalidad para desarrollar mejor la red icográfica de la que el caballo es hilo conductor:

⁴⁰ *Fourbis*, pág. 19.

«Como un telón que se levanta
el vientre reventado se abre
y vacía sus entrañas
largo estruendo de trueno que repercute de nube en nube

Fuera del dédalo de las ansias animales
desgranado el rosario de lamentos bajo la bóveda podrida un tore-
ro arrastra la fiera
de capa en capa»

Las imágenes evocadas confunden diversos registros: correspondencias acústicas entre el destripamiento y el trueno, entre el derrame progresivo de las entrañas y la letanía dolorosa de carácter religioso, “rosario de lamentos” del caballo mártir; correspondencia visual entre el telón del teatro y el destripamiento animal, revelando ambos un universo situado más allá de las apariencias. La visión transforma el esqueleto en arquitectura mortal con el «dédalo de ansias animales» y su “bóveda podrida”. El caballo del picador sirve casi siempre de metáfora para un martirologio. Si bien el toro en su sufrimiento alcanza por su sacrificio pero, también, por el combate librado, una dimensión heroica o sagrada, por el contrario, ninguna grandeza se une al destino del caballo anónimo, destripado por haber servido de «empalizada estruendosa» a su jinete desafiante ante la embestida del toro. La modestia de su condición, la oscuridad en la que muere más que la propia realidad de su carnicería, es lo que parece haber conmovido a Leiris. Su condición victimaria, su figura femenina y pasiva frente al asalto brutal del macho, encuentran eco en la sensibilidad de un hombre cuya virilidad, tan a menudo renqueante, según el mismo nos dice, le hace incapaz de identificarse con la agresividad del toro encarnando la

fuerza y la potencia sexual. Pero este bestiario tauromáquico gravita en torno al protagonista humano, objeto también de miradas y, más que su adversario, de una mitologización consagrada tanto por la Historia como por sus representaciones literarias o artísticas.

OBRAS DEL AUTOR

Abanico para los toros, in *Mesures*, 15 octobre 1938, 4^{eb} amée, n.º4 (version reprise et modifiée dans dans *Haut mal*).

A cor et à cri, Paris, Gallimard, 1988.

Aurora, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1973.

Au verso des images, Montpellier, Fata Morgana, 1980.

Bacon le hors-la-loi, Paris, Fourbis, 1989.

Brisées, Paris, Gallimard, colj. "Folio essais", 1966.

Grande fulte de neige, Montpellier, Fata Morgana, 1982.

Fissures, Paris, Fourbis, 1990.

Haut mal, suivi de Autres lanciers, Paris, PoésielGaHi-mard, 1969.

Images de marque, Cognac, Le temps qu'il fait, 1989.

Journal 1922-1989, Paris, Gallimard, 1992.

Journal de Chine, Paris, Gallimard, 1994.

La Course de taurcaux, Paris, Fourbis, 1991.

L'Afrique fantôme, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1981.

L'Age d'homme, précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie* Paris, Gallimard, 1946.

La Langue secrète des Dogons du Sanga, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1992.

Langage tangage ou ce que les mots me disent, Paris, Gallimard, 1985.

La Règle du jeu:

I. *Biffures*, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1975.

- II. *Fourbis*, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1955.
- III. *Fibrilles*, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1966.
- IV. *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1976.
- L'Evasion souterraine*, Montpellier, Fata Morgana, 1992.
- L'Homme sans honneur, notes pour le sacre dans la vie quotidienne*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1994.
- Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1981.
- Miroir de la tauromachie précédé de Tauromachies*, Montpellier, Fata Morgana, 1981.
- Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969.
- Nuits sans nuit*, Paris, Gallimard, 1961.
- Ondes*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1987.
- Operraliques*, Paris, P.O.L., 1992.
- Roussel l'ingénu*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- Sacrifice du taureau chez le Hougan Jo Pierre Gilles*, Edition Nyctalope, 1981.
- Toro*, Paris, Editions de la Gaterie Louise Leiris, 1951.
- Un Génie sans piédestal*, Paris, Fourbis, 1992.
- Zébrage*, Paris, Gallimard, colj. "Folio/Essais", 1992.

