

ORDÓÑEZ EN HEMINGWAY¹

Jacobo Cortines Torres²
Fundación de Estudios Taurinos



uchas veces la puesta de sol es el momento más hermoso del día. Tras un limpio amanecer y una radiante ascensión, la luz solar se va tiñendo de matices hasta acabar en un dorado y rojo resplandor. Traigo a cuenta el símil diurno, porque yo sólo vi torear a Antonio Ordóñez en el esplendor de su ocaso, años después de su retirada de los ruedos en 1971. Y fue precisamente aquí en Ronda, en la *goyesca* de 1975, cuando quedé deslumbrado por los fulgores de su toreo. Nunca había visto torear de esa manera y desde entonces acudí puntualmente a las pocas citas que la ocasión me depararía. No hablo, pues, desde la autoridad del viejo aficionado, sino desde la añoranza del neófito que le hubiera gustado saltar por encima del tiempo para contemplar aquello que ahora añora. Ese empeño es del todo imposible, pero de alguna manera ese vacío se ha ido llenando en primer lugar con la amistad con la que me ha

¹ Conferencia pronunciada el 24 de julio de 1998, en Ronda, dentro del ciclo *Antonio Ordóñez y el toreo de su época*, organizado por la Fundación Ramón Carande de la Universidad Juan Carlos I de Madrid.

² Profesor titular de Literatura de la Universidad de Sevilla.

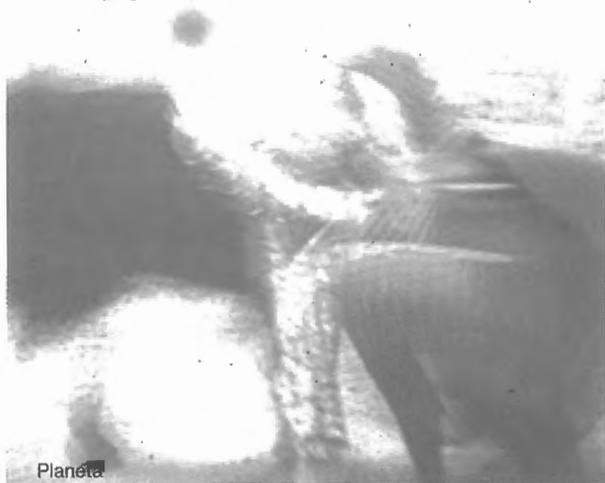
honrado el maestro, en segundo con los amigos comunes que me lo fueron descubriendo con sus conversaciones y sus escritos, y en tercer lugar con lo que yo he podido entrever a partir de documentos gráficos y literarios. De ahí que haya elegido para el presente homenaje la figura de Antonio Ordóñez en la obra de Ernest Hemingway. Siempre me ha parecido interesante la relación entre Tauromaquia y Literatura, dos artes aparentemente distantes pero íntimamente ligadas, como todas las artes entre sí, por innumerables lazos, entre otros los de la entrega, la verdad y la sinceridad. Bien lo vieron así un Michel Leiris en su ensayo *La literatura considerada como una tauromaquia*, un Bergamín en *La música callada del toreo*, y tantos otros desde diferentes perspectivas, entre los que no quiero dejar de mencionar a mi buen amigo Alberto González Troyano con su magistral estudio *El torero, héroe literario*. No podía, pues, dejar escapar la oportunidad que se me brindaba, y he procurado indagar en aquella singular amistad entre el torero y el escritor que dio como su mejor fruto el extraordinario reportaje titulado *El verano peligroso*. Pero antes de adentrarme en aquel sangriento verano, permítanme que haga un poco de historia, porque aquella amistad y aquella visión del héroe que aparecen en sus páginas no podrían entenderse del todo si no tenemos en cuenta sus antecedentes.

Ernest Hemingway vino a España por primera vez en diciembre de 1921, procedente de Nueva York. En compañía de Hadley, su primera mujer, desembarcó en Algeciras, marchó en tren hacia Madrid y luego continuó hacia París, donde se presentó ante Gertrude Stein con una carta de recomendación de Sherwood Anderson. Allí entró en contacto con los

**Ernest
Hemingway**

Una obra inédita del gran maestro de
la literatura norteamericana.

El verano peligroso



Planeta

Fig. n.º 1.— Portada de la edición española de *El verano peligroso* (Hemingway, 1986).

miembros de la *generación perdida*: John Dos Passos, Malcom Cowlys y Scott Fitzgerald. Y fue precisamente Gertrude Stein, admiradora de Joselito y amiga de Belmonte, la que lo animó a volver a España para que asistiese por primera vez a una corrida de toros. Así lo hizo en 1923 el escritor en ciernes, corresponsal entonces de un semanario canadiense, y vio en Madrid una corrida de la feria de San Isidro en la que alternaban *Gitanillo de Ricla*, *Chicuelo* y Villalta. Las impresiones de esa corrida están recogidas en el artículo que envió al *Toronto Star* con el título “La corrida de toros no es un deporte, es una tragedia”, tragedia en tres actos, el último de los cuales es la muerte del toro a manos del espada. Años más tarde recordaría esa primera impresión en estos términos: «Así, pues, fui a España para ver los toros y para tratar de escribir sobre ellos por mi cuenta. Creí que encontraría el espectáculo simple, bárbaro, cruel y que no me gustaría; pero esperaba también encontrar en él una acción definida, capaz de darme ese sentimiento de la vida y de la muerte que yo buscaba con tanto ahínco» (Hemingway, 1977: 9).

A partir de este momento los toros se convirtieron para el joven norteamericano en uno de los ejes de su existencia. Nuevamente por recomendación de su mentora, volvió ese mismo año a España para asistir a los sanfermines. Las experiencias de los diferentes sanfermines en los que participó en esos años culminarían no ya en artículos o relatos cortos, sino en una novela *The sun also rises* (1926), popularizada con el título de *Fiesta*.

Hemingway encontró en aquellas fiestas del norte lo que buscaba con tanto afán: el espacio que necesitaba su exuberante vitalidad. Era entonces un joven con cierto aire de

galán de cine, deportista aficionado al boxeo, al béisbol, a la caza y a la pesca, un viajero ávido de aventuras y riesgos, un ex combatiente herido en la Gran Guerra, un vitalista ebrio de nuevas sensaciones y de alcohol, pero, por encima de todo, era un escritor con una gran vocación y un estilo personal, forjado en el periodismo y en los círculos americanos de París, vigoroso e incisivo, que pretendía despojar al inglés de elementos innecesarios. Hemingway emplea esta renovadora técnica en *Fiesta*, que no es propiamente una novela taurina, sino una sucesión de escenas rápidas y de diálogos aparentemente triviales que reflejan con desnudo realismo la existencia cotidiana de unos personajes que quieren vivir la vida en plenitud. Pero como se afirma en uno de los primeros diálogos: «Nadie vive jamás la vida en toda su intensidad, excepto los toreros» (Hemingway, 1962: II, 12). De la bohemia parisina, escenario de todo el libro primero, se traslada la acción a España, primero al marco natural de un río truchero, después a Pamplona, para terminar en el libro tercero, muy breve en relación con los otros, en Madrid.

Pamplona en fiestas es el núcleo de la narración. Los toros adquieren protagonismo en las escenas de desencajonamiento, encierros y corridas, pero el ambiente, la explosión bullanguera, el goce colectivo, los contrastes entre bacanal y tragedia son, más aún que los toros, los verdaderos protagonistas. «Al mediodía del sábado seis de julio, la fiesta estalló. No hay otra manera de expresarlo» (Hemingway, 1962: 128). Con esta escueta afirmación comienza ya hacia el final de la novela, concretamente en el capítulo XV, del total de los XIX de que consta, la descripción de los sanfermines. El narrador no se limita a ser mero testigo de la fiesta, sino que se pre-

senta ante los lectores, encarnado en el personaje de Jake Barnes, como activo participante, bien corriendo como uno más en los encierros o lidiando toros embolados, y por supuesto bebiendo más que muchos juntos. En este festivo ambiente, mezclado con amores, celos y frustraciones, surge la figura del torero con muchas de las características del héroe literario, según la tradición novelística. Ese torero que en la ficción se llama igual que el mítico torero de Ronda, Pedro Romero, no es otro que el rondeño Cayetano Ordóñez, el *Niño de la Palma*, padre del futuro y definitivo héroe del Hemingway de *El verano peligroso*: Antonio Ordóñez.

A Cayetano Ordóñez, que contaba por aquel entonces con 19 años, se le esperó por su toreo elegante y clásico como al sucesor de Joselito. Por una crónica del influyente Gregorio Corróchano, la titulada “Es de Ronda y se llama Cayetano”, levantó «un clamoroso huracán de esperanzas». La expresión es de su biógrafo, Antonio Abad Ojuel, que ve en el título de la crónica, y no en el contenido de la misma, el misterio de tal alcance. El *Niño de la Palma* había tomado la alternativa el 11 de junio en Sevilla y se presentaba, pues, en Pamplona como matador. A Hemingway le interesó más que los otros con los que alternaba —Belmonte, que reaparecía, *El Algabeño*, *Maera*— y, lo escogió como héroe para su novela. Así lo describe con precisión fotográfica Jake Barnes el día en el que lo vio por primera vez: «El muchacho hallábase de pie, muy erguido y sin sonreír, vestido con su traje para la corrida. La chaqueta estaba colgada sobre el respaldo de una silla, terminaba justamente de enrollarse la faja. Sus negros cabellos brillaban bajo la luz eléctrica. Tenía una camisa de lienzo blanco y el mozo de estoques terminó de enrollar la

faja, se levantó y dio un paso atrás. Pedro Romero inclinó la cabeza, muy distante y digno cuando nos dio la mano. Montoya dijo que éramos grandes aficionados, que le queríamos desear buena suerte. Romero escuchó muy serio. Luego se dirigió a mí. Era el muchacho, más mozo que he visto en la vida» (Hemingway, 1962: XV, 137).

Respetuoso, distante, digno y serio, además de buen mozo, son los rasgos con los que se le caracteriza en esta descripción. Veremos más adelante en qué coincide y en qué se diferencia con el retrato del hijo que se haga casi treinta años más tarde.

Lo que en el libro se resalta es la naturalidad, la verdad y la elegancia de su toreo frente a los trucos y retorcimientos de los otros. He aquí un ejemplo significativo: «Romero no hacía contorsión alguna, siempre estaba recto, puño, natural en línea. Los otros se retorcían como sacacorchos, con los dedos levantados, y los apoyaban contra los costados del toro, después que el cuerno había pasado, para dar una falsa impresión de peligro. Luego, todo lo que era falso era malo y daba una sensación desagradable. El toreo de Romero tenía una emoción real, porque conservó la absoluta pureza de las líneas en los movimientos y, siempre quieto y tranquilo, dejando pasar los cuernos todo lo más cerca de él. No tuvo que poner de relieve su proximidad. Brett vio que algo era hermoso si se hacía cerca del toro, era ridículo si se hacía a una prudente distancia. Le conté cómo desde la muerte de Joselito, todos los toreros habían ido desarrollando una técnica que simulaba la apariencia de peligro para dar una sensación de emoción y engaño, mientras que en realidad el torero estaba seguro. Romero tenía «lo viejo»: conservar la pureza de líneas a tra-

vés del máximo peligro, mientras dominaba al toro haciéndole que se diera cuenta de que no lo podía alcanzar, en tanto lo preparaba para la estocada» (Hemingway, 1962: XV, 141).

Según esta apreciación, Pedro Romero era el continuador de la mejor tradición, el que conservaba la pureza frente a los corruptores, el artista que practicaba la verdad de la lidia que había de culminar con la muerte del toro. No se puede hacer mayor elogio de un torero. Descrito con tales cualidades técnicas y artísticas, se le presenta además como un hombre «nada engreído o jactancioso» (pág. 146), que hablaba de su trabajo como de algo completamente ajeno a sí mismo. Un ser así, sencillo, valiente, artista y guapo, tenía que encender la llama amorosa entre las espectadoras, y en la novela había una de excepción: la circe del grupo, la irresistible e impulsiva Lady Brett, con la que al torero se le hará tener un apasionado romance. Años más tarde aclararía el propio Hemingway: «Todo lo que en ese libro se narra acerca de la corrida es exactamente lo que sucedió. El resto, lo que ocurre fuera de la plaza, es pura invención. Cayetano lo sabía y nunca se quejó de la obra» (Hemingway, 1986: 37).

El *Niño de la Palma*, transmutado en Pedro Romero, era el torero que necesitaba una narración como *Fiesta*. Era el torero de la esperanza, el que iba a restaurar y renovar el panorama taurino, el torero con el que podían soñar los aficionados, tanto los castizos que le veían como aquel que arrojara a los mercaderes del templo de la Tauromaquia, como los nuevos que proyectaban en él una idea romántica de España, tal el caso del personaje central de la novela, el americano venido de París que descubría en el ruedo «el único lugar donde se puede ver la vida y la muerte» (Hemingway, 1977: 8). Pero para el escritor ese entusiasmo



Fig. n.º 2.- Cayetano Ordóñez, *Niño de la Palma*, en mayo de 1936 (apud Abad Ojuel, 1988: 68).

iba a durar poco. Cayetano sufrió al final de la temporada de 1925 una grave cogida que le hizo cambiar y lo convirtió en un torero distinto. Hemingway se desengaña de él cuando lo vio torear en los sanfermines de 1926, donde el *Niño de la Palma* no estuvo precisamente brillante, llegando a provocar la indignación del público, y peor, si cabe, estuvo en los de 1931 donde protagonizó el mayor escándalo de los hasta entonces registrados en la plaza de la capital navarra. La decepción del escritor quedó plasmada en estas palabras de *Muerte en la tarde*, su nuevo libro de toros, publicado en 1932: «Si vais a ver al “Niño de la Palma” es posible que veáis la cobardía en su forma menos atractiva: un trasero gordo, un cráneo calvo por el empleo de cosméticos y un aspecto de precoz senilidad. De todos los toreros jóvenes que se elevaron en los últimos años que siguieron a la primera retirada de Belmonte, fue el “Niño de la Palma” el que despertó las esperanzas más falsas y el que provocó la mayor desilusión» (Hemingway, 1977: 82).

Demasiado duro el juicio como para no tacharlo de exagerado y por ende de injusto. El ídolo de hacía sólo unos años aparece degradado hasta la caricatura. Que la deformación a la que lo somete el escritor sea producto de la desilusión no nos parece motivo suficiente como para llegar hasta el ensañamiento. Hemingway es aquí decididamente cruel, utiliza con eficacia la retórica de la degradación, aunque algo la suaviza en otro lugar del libro: «Cayetano Ordóñez, el “Niño de la Palma”, sabía manejar perfectamente la *muleta* con las dos manos; era un buen artista, dotado de un gran sentido dramático de la *faena*; pero no fue jamás el de antes cuando descubrió que los toros aportaban en los cuernos semanas inevitables de hospital y quizá la muerte, así como

miles de pesetas sobre los lomos. Ordóñez quería los billetes, pero no quería acercarse a los cuernos por el tanto alzado que podía encontrarse con ellos» (Hemingway, 1977: 200).

La segunda parte de esta cita no reduce mucho la visión negativa, más bien la agranda, pero al menos se le reconoce en la primera que aunque no era el de antes poseía arte, técnica y sentido dramático. No hay aquí mera desilusión, también algo de nostalgia por el estado de un espectáculo que amaba más que nada y que ahora le parecía en franca decadencia. De *Muerte en la tarde* se ha dicho que es un tratado de tauromaquia para extranjeros, y puestos a puntualizar podríamos añadir que para anglosajones, y afinando, que para norteamericanos, pero es eso y algo más. Son unas reflexiones personales, expuestas con una insobornable sinceridad, que revelan pasión por el mundo de los toros, pero también conocimiento, porque, digan lo que digan, Hemingway sabía más de toros que muchos de los que se autocalifican de *aficionados cabales* y sin haberlo leído lo menosprecian. Si se admite la universalidad de la fiesta, no pueden dejarse de lado las opiniones de un aficionado venido de otra cultura que la hispana, por muy diferente o chocante que sea el punto de vista. El de Hemingway en su *tratado* se orienta hacia el pesimismo, porque en ninguno de los diestros a los que pasa revista, los que actuaron en las temporadas de 1923 a 1931, con la excepción de la de 1928 a la que no pudo asistir, vio el escritor, salvo el paréntesis del *Niño de la Palma*, el torero que necesitaba la fiesta para que de nuevo alcanzase el esplendor de los tiempos de Joselito y Belmonte. Dice así al respecto en el capítulo IX: «Lo que la fiesta pide hoy es un torero completo, que sea al mismo tiempo un artista, para salvarla de los especialistas, de los toreros que no saben hacer

más que una cosa, aunque la hagan muy bien; pero que tienen necesidad, para hacerla, de un toro especial, fabricado casi a la medida, para poder dar la talla de su arte, o, a veces, para ser capaces simplemente de mostrar que tienen un arte. Lo que necesita la afición es un dios que eche a escobazos a los semidioses. Pero aguardar al Mesías es obra de mucha paciencia, y en el camino se encuentran muchos impostores. No se menciona en la Biblia el número de los falsos Mesías que vinieron antes de Nuestro Señor, pero la historia de los últimos diez años de los toros proporcionaría una cifra muy interesante» (Hemingway, 1977: 80).

No fueron el Mesías para el escritor ni *Chicuelo*, ni *Valencia II*, ni Nicanor Villalta, Manuel Mejías (Bienvenida), Domingo Ortega, *Cagancho* o *Gitanillo de Triana*, para los cuales tuvo juicios a veces tan duros o más que para el *Niño de la Palma*. Sólo parece salvarse de la escabechina Marcial Lalanda, del que afirma: «Como torero completo y científico, es el mejor que hay en España» (Hemingway, 1977: 79).

Pero tampoco el diestro madrileño colmaba sus aspiraciones, pues también lo tachó de triste, apático, sin emoción y miedoso (Iribarren, 1984: 118). El ideal aparece formulado en una lontananza inexistente. Hacia el final del tratado: «Si del estudio de los buenos matadores pudiéramos sacar una conclusión general, habría que decir que un buen matador debe tener honor, valentía, buena constitución física, buen estilo, una mano izquierda excelente y mucha suerte. Le hacen falta también una buena prensa y muchos contratos» (Hemingway, 1977: 237-238).

Si estas palabras no hubieran estado escritas veintidós años antes del primer encuentro del escritor con Antonio Ordóñez, todos pensaríamos que a él estaban referidas. Ese

torero ideal, ese completísimo diestro, el entrevistado Mesías, es el que tomará carne en *El verano peligroso* en la figura del hijo del *Niño de la Palma*, como su continuador y su superador, sin fisuras posibles. Pero ese Mesías tardaría años en llegar.

Al estallar la Guerra Civil, Hemingway optó por el bando republicano y vino a España en 1937 como corresponsal de guerra. En Madrid se instala en el Hotel Florida y rueda con un director holandés *La tierra española*. Vuelve a los Estados Unidos, pero regresa en diversas ocasiones al escenario de la contienda, donde asiste, entre otros episodios, a la batalla del Ebro. En Noviembre de 1938 abandona España dando por perdida la guerra para la causa de la República. Se siente un perdedor más y redacta en 1939 *Por quién doblan las campanas*, tal vez la novela más famosa de todas las escritas sobre nuestra guerra civil. Instala su residencia en La Habana y comienza así el largo periodo de *exilio*, vamos a emplear este término, de su querida España y de sus plazas de toros. Hasta que en 1953, por recomendación de sus amigos, decide venir nuevamente. Con esa declaración se abre *El verano peligroso*: «Me resulta extraño volver a España; nunca esperé que me permitiesen regresar al país que amo más que ninguno excepto el mío y yo tampoco quería hacerlo mientras que algunos de mis conocidos estuvieran en la cárcel. Pero en la primavera de 1953 en Cuba hablé con buenos amigos que habían luchado en bandos opuestos durante la Guerra Civil acerca de la posibilidad de detenernos en España camino de África y todos convinieron en que podía hacerlo honorablemente si no me retractaba de lo que había escrito y mantenía la boca cerrada con respecto a la política. No era preciso que solicitara un visado. Los turistas americanos ya no lo necesitaban» (Hemingway, 1986: 31).

A pesar de sus temores, Hemingway no encontró ninguna dificultad a su llegada a la frontera, sino todo lo contrario. Según la conocida anécdota, contada por el propio escritor, el agente que le atendió era –cosa no muy habitual– un fervoroso lector de su obra. Ya en España, acompañado esta vez de su cuarta esposa, Mary Welsh, y unos amigos italianos, se dirigió hacia Pamplona para presenciar los sanfermines. Allí se encontró con su amigo Juanito Quintana, el dueño del ya desaparecido Hotel Montoya de *Fiesta*. Fue como una vuelta en busca del tiempo perdido. Hemingway ya no era el joven con aire de galán de cine, sino un tipo fornido, prematuramente envejecido, con grandes entradas en las sienes y una barba blanca espolvoreada de amarillo para combatir la dermatitis. Era también más rico y más famoso, y en parte había perdido su antigua afición a los toros, aunque esto lo matiza del siguiente modo: «Pero había nacido una nueva generación de matadores y tenía interés en verlos actuar. Conocí a sus padres, en ciertos casos bastante bien, pero después de que algunos de ellos murieron o se retiraron dominados por el miedo u otros motivos me propuse no tener nunca más amistad con un diestro pues sufría por ellos y con ellos cuando no podían con el toro a causa del pánico o de la incapacidad que éste provoca» (Hemingway, 1986: 36).

Hemingway asistió a las corridas pamplonesas que resultaron, según su testimonio, muy pobres, pero hubo en ellas, sin embargo, un hecho de excepción que califica de *histórico*: fue la primera vez que vio a Antonio Ordóñez. Su entusiasmo renacido viene descrito en estos términos: «Comprendí que era verdaderamente grande en el primer pase largo que dio con la capa. Fue como ver juntos a todos los bue-

nos diestros, y había muchos con vida y de nuevo en los ruedos, excepto que él era mucho mejor. Con la *muleta* resultó perfecto. Mató bien y sin dificultades. Al contemplarle de cerca y con ojo crítico supe que sería uno de los más importantes



Fig. n.º 3.— Retrato de Antonio Ordóñez de joven (apud Abad-Ojuel, 1988: 151).

matadores si nada llegaba a ocurrirle. Lo que no supe es que iba a ser grande pasara lo que pasara y que su coraje y su pasión aumentarían a cada herida grave» (Hemingway, 1986: 37).

Este era el Mesías que había deseado más que profetizado años antes, en *Muerte en la tarde*; ahora lo tenía ante sus ojos y lo tendría aún más en muy pocos veranos, en el de 1959, que quedaría regado por su sangre y la de su antagonista, el tam-

bien grande Luis Miguel Dominguín. El escritor reconoció en el joven rondeño las cualidades de su padre, el *Niño de la Palma*, en su gran época: la absoluta perfección técnica, la

manera ordenada y razonada de llevar las tres etapas de la lidia hacia el definitivo final de la muerte del toro, y en esto aún le era superior. Más adelante continúa: «La primera vez que vi a Antonio Ordóñez me di cuenta de que podía realizar todos los pases clásicos sin engaño, de que era capaz de matar bien si se lo proponía y de que era un genio con la capa. Comprendí que poseía las tres grandes cualidades de un matador: coraje, habilidad en su profesión y gracia ante un peligro mortal» (Hemingway, 1986: 38).

Valor, técnica y belleza ante el peligro, la trinidad esencial en el arte de torear. Ordóñez, pues, está caracterizado desde el principio, antes aun de que comience la acción del *Verano*, como un héroe sin carencias. Detrás de él está sin duda la sombra del padre, la herencia clásica que lo entronca con la mejor tradición de la supuesta escuela rondeña, pero



Fig. n.º 4.- Hemingway en el callejón (apud Abad Ojuel, 1988: 175).



Fig. n.º 5.— Antonio Ordóñez *al natural* (apud Abad Ojuel, 1988: 183).

ya no hay temor a la desilusión. El propósito del escritor de no iniciar nuevas amistades con toreros por fortuna se ha desvanecido. El es el primero en no seguir los *buenos consejos* que se dio a sí mismo o que le inspiraran sus temores. Tras haberlo visto torear de la manera descrita, tiene lugar el primer encuentro personal. Hay en esa descripción circunstancias que recuerdan a las del encuentro con el padre, por ejemplo el mismo escenario: la habitación del hotel, y ante el mismo testigo: en *Fiesta Montoya* y aquí Juanito Quintana, acompañado de Jesús Córdoba, pero existen también sustanciales diferencias. Antes de entrar en ellas, veamos cómo se desarrolla la escena: «Antonio yacía desnudo en la cama excepto por una toalla colocada a manera de hoja de parra. Lo primero que advertí fueron sus ojos: los ojos más negros, brillantes y alegres de cuantos se han visto, junto con una maliciosa sonrisa de pillete, y no pude evitar advertir los costurones que tenía en el muslo derecho. Antonio me tendió la mano izquierda, pues se había hecho un feo corte en la derecha con el estoque al matar al toro, e invitó:

»— Siéntese en la cama. Dígame, ¿soy tan bueno como mi padre?

»Así que, contemplando aquellos ojos extraños, desaparecida su sonrisa junto con cualquier duda acerca de si seríamos amigos, le aseguré que era mejor que su padre y le expliqué lo bueno que éste había sido. Luego, hablamos de su mano. Afirmó que volvería a torear al cabo de dos días. El corte era profundo pero no había afectado los tendones ni los ligamentos. Le anunciaron la conferencia que había puesto a su novia, Carmen, hija de Dominguín, su apoderado, y hermana del matador Luis Miguel, por lo que salí de la habitación para alejarme del teléfono. Cuando concluyeron me des-



Fig. n.º 6.- Cayetano y Antonio Ordóñez en 1958 (apud Abad Ojuel, 1988: 203).

pedí. Acordamos vernos con Mary en El Rey Noble y desde entonces hemos sido amigos» (Hemingway, 1986: 39).

Allí, en *Fiesta*, el diestro aparecía erguido, de pie, vestido o revestido con sus sagrados ornamentos, antes de torear. Aquí, en *El Verano*, al hijo se le presenta echado en la cama, casi desnudo, después de haber estado en la plaza. En uno, en Pedro Romero, le llamó la atención la negrura del pelo brillando bajo la luz eléctrica; en el otro, Antonio, el negro de los ojos, brillantes y alegres, pero además las cicatrices del muslo. Uno está serio, el otro sonríe maliciosamente como un pillete. Uno inclina la cabeza al darle la mano y se muestra distante, el otro le tiende la izquierda a causa de la herida en la derecha y le invita cómplicemente a sentarse en su cama. Aquél le hace una pregunta intrascendente en inglés (si asistirá a la corrida), éste una en español que revela las dudas o las ansias de que se le confirmen sus deseos más íntimos (¿soy tan bueno como mi padre?). La respuesta del escritor no sólo es afirmativa, sino que gana en relieve al reivindicar la bondad del progenitor. En *Fiesta* no había más diálogo con el torero; aquí hablan sobre la mano herida. Pedro Romero aparecía como un ser solitario, sin más compañía que su mozo de estoques y los tres satélites; Antonio, rodeado de cariño, con el aviso de la conferencia de la novia. Entre Romero y Barnes no hubo nada —aparte de admiración— tras el encuentro, en todo caso celos a causa de la competencia por Brett; entre Antonio y Ernesto, una amistad creciente que durará hasta la muerte. Dos encuentros, en consecuencia, muy distintos y reveladores de dos etapas diferentes: la de aquella juventud turbulenta y frágil en las ilusiones, y la de la madurez, más serena, aunque no menos vitalista, y sustenta-

da en una apuesta más sólida. En la primera el punto de vista del escritor era el del recién iniciado en los misterios que se deslumbraba con los brillos; en la segunda, el de quien retorna con *ojo crítico* y no se deja engañar por espejismos.



Fig. n.º 7.— Hemingway dispara sobre un cigarrillo que sostiene Antonio Ordóñez con su boca (apud Hemingway, 1986: 125).

Todo este primer encuentro del escritor con el torero va encaminado a presentar a los lectores el personaje que protagonizará la narración, porque *El verano peligroso* es reportaje periodístico, y del mejor, pero es al mismo tiempo un apasionante relato, con el empleo de leyes y recursos propios del género narrativo. Por eso no hay que buscar en la obra una realidad ni más allá ni más acá de la literaria, aunque esto no suponga que sea pura ficción y que no haya

conexión entre vida y literatura. Digámos, ante todo, que tal y como nos ha llegado a los lectores españoles *El verano peligroso* esa relación se hace más difícil de establecer en cuanto lo que tenemos entre las manos no es el texto original del escritor, sino la traducción de una síntesis elaborada por sus editores. Sabido es que tras el éxito de *El viejo y el mar*, publicado por entregas en la revista *Life*, le encargaron a Hemingway un reportaje taurino de 10.000 palabras para el mismo semanario. El *Nobel* se entusiasmó con la propuesta, acotó personajes, tiempo y espacio —la rivalidad entre Antonio Ordóñez y su cuñado Luis Miguel Dominguín durante el verano de 1959— y se lanzó a escribir superando con mucho el encargo. Elaboró un texto de 120.000 palabras que los editores se negaron a reproducir en su totalidad, para lo cual encargaron a A. E. Hotchner, amigo de Hemingway y compañero de aquel viaje, que lo redujera a 70.000, que fue el que apareció en la revista y que póstumamente se compendió en las 45.000 de la versión del libro publicado en 1984. En este texto, reducido a lo esencial del voluminoso manuscrito, es en el que me baso para trazar estas observaciones, provisionales y limitadas, hasta tanto no puedan constatarse con el inaccesible original.

El libro, en la edición española de la editorial Planeta, aparece dividido en XIII capítulos, precedido de un prólogo firmado por James A. Michener, donde se informa de los avatares del manuscrito. Los dos primeros capítulos, en los que se presentan a los dos rivales, recogen las estancias del escritor en España en los años de 1954 y 1956. Funcionan como una *introducción* a la historia que comienza propiamente en el capítulo III con la llegada del escritor y su séquito, a princi-

pios del verano de 1959, para asistir al duelo entre los toreros. Luis Miguel había decidido retornar a los ruedos en 1953 y se encontraba entonces en la plenitud de sus formas. Apoderados y empresarios, conscientes del buen momento por el que atravesaban los dos diestros, decidieron en la temporada de 1959 organizar una serie de festejos en los que intervinieran juntos.

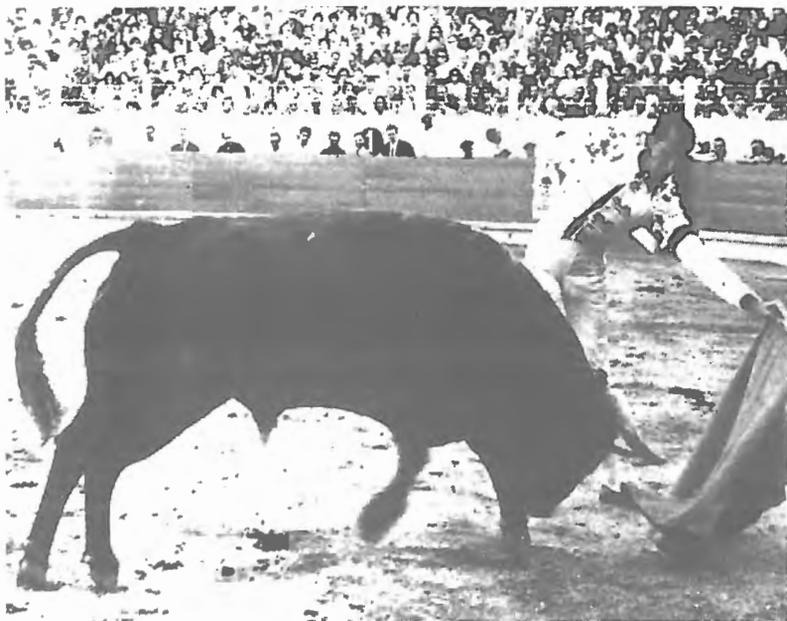


Fig. n.º 8.— Luis Miguel Dominguín en un pase *natural* (apud Hemingway, 1986: 169).

La rivalidad siempre había sido uno de los ingredientes de la fiesta desde los tiempos de *Frascuero* y *Lagartijo*, *Guerra* y *Bombita*, o *Joselito* y *Belmonte*, pero esas competencias eran muchas veces más ficticias que reales, más movidas por inte-

reses económicos que por rivalidades personales. También en esta ocasión parece ser así, pero Hemingway aprovechó la circunstancia para establecer en su reportaje un verdadero duelo a muerte entre los dos toreros, una rivalidad con resonancias internacionales, un enfrentamiento personal que anunciaba iba a ser dramático, peligroso y que podría resultar mortal. El reportaje, dirigido a un amplísimo público con mayoría internacional de no aficionados, buscaba interesar con el *suspense* de una competencia *inventada* la continuidad y el éxito de las sucesivas entregas. Para esto era necesario, una vez presentado en las primeras páginas el protagonista, Antonio Ordóñez, como el héroe sin tacha, buscarle inmediatamente un rival digno de su categoría, y este papel de antagonista fue el elegido para Luis Miguel Dominguín, autoproclamado como el número uno, que a su vez era su cuñado. Consciente o inconscientemente, Hemingway seguía la recomendación aristotélica del parentesco, formulada en la *Poética*, para potenciar los efectos dramáticos de la tragedia, pues no olvidemos que años antes había definido las corridas como verdaderas tragedias en el sentido clásico del término.

Las simpatías del escritor estaban claras desde el principio; no engañaba con ello a sus lectores. Hemingway opta por Ordóñez y le somete a un duro *camino de perfección* enfrentándole a un peligroso rival. El precio será su sangre y el galardón final la victoria sobre el contrincante, que también saboreará otros triunfos y dejará teñida de rojo la arena de los ruedos. La crónica de esta rivalidad está escrita con el estilo vigoroso, preciso y sugerente que caracteriza la prosa del *Nobel*. Es como una gran película en la que se van dosificando las escenas de dolor y triunfo en ese cambiante esce-

nario de la variada geografía de España. Atento siempre a cuanto veía dentro y fuera del ruedo, a las imágenes exteriores, pero también



Fig. n.º 9.— Antonio Ordóñez es sacado de la plaza tras recibir una cornada el 30 de mayo de 1959 en Aranjuez (apud Hemingway, 1986: 108).

a sus imágenes interiores, sus recuerdos, sueños y deseos, el escritor fue modelando la imagen de su personaje. Antonio Ordóñez es alguien que cada vez tiene más confianza en sí mismo y se siente más seguro, un león que se supera con las heridas recibidas; un torero maduro, un hombre valiente y alegre al que le gusta mofarse de los asuntos más serios (Hemingway, 1986: 64),

capaz de enfrentarse a todo lo que saliera de un toril (*ibid.* pág. 72), que lidiaba bajo una mezcla de beatitud y rabia inteligente (*ibid.* pág. 87), que al son de la música, resultaba tan

puro como las matemáticas y tan cálido, emocionante y apasionado como el amor y que quería a los toros y los comprendía casi lo mismo que un científico (*ibíd.* págs. 125-126). Alguien con el orgullo del diablo (pág. 104) y la pureza de estilo digna de Bach (*ibíd.* pág. 123), que buscaba el peligro para superarlo: «A diario provocaba deliberadamente el peli-



Fig. n.º 10.— Antonio Ordóñez a la *verónica* (apud Abad Ojuel, 1988: 210).

gro y lo prolongaba más allá de los límites que normalmente se pueden soportar a causa de su estilo con el toreo. Sólo podía hacerlo al tener nervios perfectos y no preocuparse nunca. Pues su manera de lidiar, sin trucos, se basaba en advertir el peligro y controlarlo, a la rapidez del toro, o a su lentitud, y en el modo como dominaba al animal por medio



Fig. n.º 11.- Antonio Ordóñez en un pase rectilíneo (apud Abad Ojuel, 1988: 283).

de las muñecas, que a su vez dirigía con los músculos, los nervios, los reflejos, los ojos, sus conocimientos, su instinto y su valor» (Hemingway, 1986: 136).

Hermosas líneas, reveladoras de la pasión del escritor por su personaje en el que ve al artista que no sólo se enfrenta con la muerte, sino consigo mismo como creador.

Con la capa lo muestra como un *genio*, según había dicho, manejándola suave y delicadamente, enseñando al toro a embestir, transformándolo de indeciso en bravo, ejerciendo sobre él un total dominio y ofreciendo a los espectadores lecciones de toreo. Sus verónicas eran seguras y elegantes, con un ritmo antiguo e inquietante y una lentitud que convertía su imagen, por su naturalidad y clasicismo, en una escultura a la que rozara la muerte. Un toreo mayestático y bello al que se puede calificar de perfecto. Así, esta descripción: «Desde la última vez que le vi, Ordóñez había depurado su manejo de la capa hasta ser perfecto. No se trataba simplemente de que diese bellos pases en torno a sí mismo con un toro que ataca en línea recta, lo que constituye el ideal de todos los diestros. Cada uno de sus pases controlaba y dirigía a la bestia, cuyo cuerpo se deslizaba junto al del hombre que lo dominaba con la capa y lo obligaba a volver y embestir de nuevo, siempre con los cuernos a unos centímetros del torero mientras el trapo se movía con tal lentitud que parecía hacerlo a cámara lenta o ser producto de un sueño» (Hemingway, 1986: 62).

Igualmente con la muleta Ordóñez es dominador, profundo y delicado, un mago que esculpe los pases a base de valor, arte y emoción hasta hacer contener la respiración en los tendidos. De la faena de Aranjuez en la que el diestro



Fig. n.º 12.- Antonio Ordóñez en trance de matar (apud Abad Ojuel, 1988: 333).

obtuvo un clamoroso triunfo escribe lo siguiente: «Tomó al toro con tanta suavidad, de modo tan sencillo y con tanta elegancia que cada pase semejaba una escultura. Realizó todos los clásicos y parecía quererlos elaborar y darles mayor pureza, así como hacerlos más peligrosos cuando a conciencia acertaba los *naturales*, doblando el codo para acercarse a la res mucho más de lo que lógicamente puede hacerse. Era un toro grande, entero, valiente y fuerte, con buenos cuernos, y Antonio llevó a cabo la más completa y clásica *faena* que jamás he visto» (Hemingway, 1986: 86).

En esa ocasión el torero fue también gravemente herido. Impresiona el arrojó con el que logró liberarse de los que le sujetaban y volver a la cara del toro para darle muerte. Hemingway le describe sangrando a punto de desmayarse entre el flamear de los pañuelos que reclamaban los máximos trofeos. Una estampa de un dramatismo tan conmovedor que eleva al torero a la categoría de héroe mítico y consagra al autor como maestro de la moderna épica.

En la hora de la verdad Ordóñez también escaló las cimas de la perfección. Si en alguna ocasión de aquel verano, como reconoce el escritor, el diestro se tomó alguna ventaja con algún toro, en otras muchas ejecutó la suerte como mandan los cánones e incluso fue más allá, como en la estocada de Bilbao con la que termina el duelo con su rival: «Cuadró de nuevo a la fiera y había tanto silencio en la plaza que pude oír cómo una mujer cerraba un abanico a mi espalda. Antonio apuntó a lo largo del estoque, dobló la rodilla hacia adelante y le agitó la *muleta* al toro y, conforme éste acudía, esperó hasta el momento exacto en que podía cornearle. Entonces, la propia res se ensartó con fuerza en el estoque al seguir el

trapo y Antonio dio el último empujón a la empuñadura, clavando totalmente la hoja de acero entre las dos paletillas. Ordóñez no había movido los pies y cuando su mano tocó su negra piel y los cuernos le pasaron hasta el pecho, la res estaba muerta. Pero aún lo ignoraba y contempló a Antonio que,



Fig. n.º 13.— Antonio Ordóñez, *el triunfo* (apud Abad Ojuel, 1988: 243).

de pie ante ella, alzaba la mano, no como señal de triunfo sino de despedida» (Hemingway, 1986: 201).

Tras esta actuación ya no había duda de quién era el mejor, ya no podía haber auténtica rivalidad. La cuestión había quedado definitivamente zanjada. Y con ello termina el reportaje.

Hemingway volvió de nuevo a España al año siguiente, pero ya no era ni sombra del que fue. Enfermo y debilitado, sometido a inhumanos tratamientos de *electric shocks*, inca-



Fig. n.º 14.— Antonio Ordóñez, con su padre *el Niño de la Palma* y Ernest Hemingway (apud Abad Ojuel, 1988: 203).

pacitado para seguir escribiendo, decidió sacar la muerte de su bolsillo y encontrarse con ella en la eternidad. Ocurría en su casa de Ket-chum, en las vísperas de los sanfermines de 1961. Aquí, en su *Obra*, dejaba su visión del mundo, su visión de los toros, desde la juvenil *Fiesta* hasta el maduro *Verano*. En estos libros, dos toreros de Ronda, un padre y un hijo, Cayetano y Antonio. En este último cristalizó la *acción definida* que buscó con tanto ahínco, esa plenitud del senti-

miento de la vida y la muerte que le produjo tanta felicidad. El Antonio Ordóñez de Hemingway es un héroe literario hecho a la medida del deseo del escritor, es la culminación de



Fig. n.º 15.— El Tajo de Ronda (apud Abad Ojuel, 1988: 131).

un proceso que se había iniciado muchos años antes, pero ese personaje responde al mismo tiempo a la realidad en la que se basó. Cuanto he leído de Ordóñez en Hemingway parece coincidir con lo que han dicho otros de su majestuoso y clásico toreo. Desde luego coincide plenamente con aquel Ordóñez que tuvo la suerte de presenciar en aquellas goyescas crepusculares, en su Ronda

natal, una de las cunas del toreo y la ciudad que es toda ella un escenario romántico. Y me viene a la memoria todo lo feliz que yo fui en aquellas ocasiones entre los buenos amigos, el vino generoso, el espectáculo del Tajo, la majestad de la Serranía, la belleza de su plaza de piedra, pero sobre todo

gracias al sentimiento del toreo de Antonio Ordóñez, *alto y hondo*, como la misma Ronda. Gracias, maestro, por lo mucho que has hecho y por estar hoy entre nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Ojuel, Antonio (1988): *Estirpe y tauromaquia de Antonio Ordóñez*, Madrid, Espasa-Calpe.

González Troyano, Alberto (1988): *El torero, héroe literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

Hemingway, Ernest (1962): *Fiesta*, versión castellana de José Mora y John E. Hausner, Barcelona, Plaza & Janés.

_____ (1977): *Muerte en la tarde*, traducción de Lola Aguado, Barcelona, Planeta.

_____ (1986): *El verano peligroso*, introducción de James M. Michener, traducción de León Ignacio, Barcelona, Planeta.

Iribarren, José María (1984): *Hemingway y los Sanfermines*, Pamplona, Editorial Gómez-Edyvel.

