EN BUSCA DEL CREADOR. TAUROMAQUIA Y TAUROBOLIA EN LA POÉTICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
INMACULADA GÓMEZ VERA

Hasta enero de 1936, la escritura de Miguel Hernández está salpicada por una necesidad, el reconocimiento. Entretanto, se esfuerza por mostrar la naturaleza de su tarea no solo observando el mundo que le rodea, sino también maniobrando poéticamente para sus correligionarios, extendiéndose en cuestiones de su actividad y posicionamiento artístico. Entre los variados aspectos que pueden desglosarse de esta actividad destaca la figura del creador como un ser excepcional, para diferenciarla de la noción de artista, debate desencadenado años atrás por el creacionismo.

El interés que ciertos aspectos de la tradición española ocupa en la conciencia de los años veinte y treinta le ponen el tema de los toros en bandeja al oriolano: decadencia de la fiesta nacional, toros contra fútbol, voces antitaurinas por un espectáculo macabro[1]... Como sucede en la actualidad, escenarios y editoriales se hicieron eco de las informaciones de los diarios que, en ocasiones, mantenían apasionadas polémicas convirtiendo la noticia en materia artística; es decir, que en todos los cenáculos se hablara de lo mismo, constituía una alternativa idónea de «conversación» o diálogo poético, apta para todos los públicos.

Aprovechada por el joven aspirante a poeta, irrumpe el toro en el universo poético de Hernández de manera aparentemente casual si no fuera porque consta entre sus aficiones, la taurina, y porque constituyó un tema recurrente para muchos artistas en aquella época.

La tauromaquia se presenta en la ópera prima de Miguel Hernández no como pieza nuclear o temática, sino como elemento accesorio que viene a añadir información acerca de lo que intentan describir cuatro de las octavas interiores (gallo, serpiente, sandía y granada), escogidas por el autor como una tetralogía de *Perito en lunas* para ser representadas plásticamente, dejando huella de su propósito poético: su voluntad y proceder heroicos siempre alertas, su avidez de conocimiento y el carácter intelectual de su poesía, su visión de la creación como un sacrificio redentor y el impulso amoroso que lo guiaba, respectivamente. El toro, por tanto, se presenta en el primer poemario como un desafío, un homólogo del gallo, que presenta el testuz ante la figura del torero, imagen de «la vida entre la luz», es decir, el Arte por antonomasia. Con el tiempo irá perfeccionando esa imagen taurina hasta obtener, tras un proceso simbólico, la imagen táurica. Pero veamos cómo arbitró tal resultado en su búsqueda de un mito que reflejara el prototipo del creador.

El creador de *Perito en lunas*

Desde que Miguel Hernández aparece en el mundo editorial se advierte el cuidadoso trato que rinde a su tarea: primero en el perfeccionamiento de sus poemas, después en su selección. Esa misma pulcritud o perfilado puede apreciarse en su disposición por consta-

tar a través de su primer poemario que él también está interesado por la función literaria a la que instaba Ortega y Gasset a los nuevos escritores: esforzarse por fingir un proceso de *inventio* para referir la génesis de la creación artística tras un proceso introspectivo que, indagando en los aspectos más sumergidos, mostrara realidades concretas. Esta es la función que le compete a tres de las octavas incluidas en *Perito en lunas*: «Toro», «Torero» y «Sandía».

«Toro» y «Torero», se caracterizan: la primera, porque a diferencia de lo que sucediera con el tratamiento que le otorga la generación poética precedente, no es el diestro la figura memorable que quiere hacerse resaltar, sino el bruto en el que se diluye el propio poeta (advertido en el uso continuado de la primera persona) que, partiendo desde el chiquero como una flecha, se dispara contra el torero (mundo del arte) por «el arco del cuerno», esperando obtener como recompensa la gloria y el mundo de la fama[2], objetivo inmediato del oriolano:

> ¡A la gloria, si yo antes no os ancoro
> —golfo de arena—, en mis bigotes de oro!

Por el contrario, en «Torero», el uso de la tercera persona –el discurso desarrollándose fuera del narrador pero a instancias del mismo– impulsa al lector a servirse de la imagen que en la octava precedente («Toro») nos mostraba, es decir, la del maestro como la concepción del Arte: una actividad, como señalaba Rilke[3], en la que predominaba el impulso erótico:

> ¡Ya te lunaste! Y cuanto más se encona,
> más. Y más te hace eje de la rueda
> de arena, que desprecia mientras junta
> todo tu oro desde punta a punta

Comprobamos, pues, en esta lectura que el toro (poeta) se convierte en el rival, en el otro, la vida/muerte a quien desprecia en su exhibición el «Torero». Si todo esto lo situamos en el contexto de los versos escogidos por Hernández para abrir su primer poemario («Je m'enfonce au mépris de tant/d'azur oiseaux», me inclino al menosprecio de tanta celebridad) y recordamos la poca aceptación que tuvo entre los consagrados o entre la intelectualidad madrileña de 1932, entenderemos por qué desde sus inicios el oriolano escoge ser el «bruto» en la arena del coso poético; a fin de cuentas, Perito en lunas era el reflejo de su mundo. Así pues, la tauromaquia en el poemario y el ciclo que nos ocupa aún no posee el carácter de rito trascendente, aunque la liturgia poética (servicio a la comunidad) venga expresada en un fruto estival, la «Sandía» a través de la cual nos muestra una visión del acto creativo como una actividad tormentosa y destructiva con fines redentores que emplaza en la cristología: no tenemos más que recordar la metáfora introductoria de dicha octava, «tierno drama», o el dibujo realizado a propósito por el poeta, en el que podemos observar cinco tajadas cuya disposición evoca con toda claridad la imagen de un crucificado.

Perteneciente al ciclo de *Perito en lunas*, existe un homónimo de «Toro» de verso corto que, centrando su preocupación en «dispararse por el arco del cuerno», cambia su orientación hacia una diana menos abstracta que el mundo del arte, la mujer, de donde puede inferirse, ya hacia 1932, que Miguel tiene bastante emparejados los conceptos de creación artística y procreación o impulso genésico, tema en el que volverá a detenerse en «Negros ahorcados por violación», «Conjunciones» y «Elegía de la novia-lunada». Siguiendo la interpretación del rapto de Europa, estos poemas de Hernández vienen a

coincidir con una serie picassiana perteneciente a los años treinta en la que el malagueño pone de relieve el simbolismo genésico de la bestia que vence al caballo («enlazando caballos con vínculos/elevando toreros a la gloria» –dirá Hernández) y lleva a grupas a la mujer torero en un acto de extrema violencia[4]. La lectura en ambos artistas coincide en la consecución de la inmortalidad, veámoslo desde el plano real como desde el simbólico, pues del encuentro entre el caballo y el toro o del de este con el torero no se infiere otro aspecto que la muerte o sacrificio de uno de ellos para glorificación o inmortalidad del otro. Si, como en el caso que nos ocupa, caballo y (mujer) torero evocan lo femenino, el toro (héroe y figura central del evento) sobresale por sus atributos masculinos (cuernos o símbolos de la fertilidad); en tanto, es absurdo pensar en otra interpretación que no sea la del sexo como arma que embiste contra la pesarosa finitud del ser, catapultándolo a la eternidad en cada «cornada» mortal. Así que de esa reyerta del hombre con el Arte, como del ser con la muerte, no queda otra alternativa que matar o morir, crear o fenecer, porque la creación está concebida como un acto destructivo y, por ende, como una actividad violenta, la misma que se le plantea al creador ante las artes.

Primera conclusión que debemos extraer: de su primer contacto con el arte de la metrópoli, Miguel Hernández advierte en el arte de la tauromaquia una fórmula para expresar su culto a la poesía en la que la actividad creativa se muestra como un impulso instintivo de destrucción pero la huella que el toro deja en su ópera prima aunque anuncia su bravura (o valentía, como dijera el personaje Bergamín en *El torero más valiente*) dista aún del enfoque litúrgico.

Período de transición

Su interés por el tema se acentúa hacia 1933 con la «Elegía media del toro» dotándolo de las pinceladas necesarias para convertirlo en la interpretación religiosa de un evento en el que la bestia se convierte en el plano de las contingencias artísticas en «el Saturno de sol y piedra, en tanto/que tu rabo primero penas iza», un ser perverso, imagen de sí mismo, al que nos describe en el esbozo correspondiente como *demonio cornudo* acompañado del mundo (espectadores) y la carne (mujeres que acuden al festejo): los tres enemigos del alma frente al torero, el otro Miguel, el poeta que aspira a ser y que se debate con su naturaleza instintiva y «depravada» (el toro) desde la óptica neocatólica de los círculos orcelitanos. Tenemos entonces en este poema a un Miguel –artista que quiere ser– que se debate y enfrenta con su propia humanidad porque el camino trazado por su amigo Sijé le exige no sólo purismo artístico, sino también ético y moral.

Como sucederá un año después con la obra teatral *El torero más valiente*, la bravura del toro se enfrenta al miedo disimulado del torero, encubierto por la destreza artística y traducido en valentía, poniendo de manifiesto el arte de la tauromaquia como una burla a la muerte (en este caso, al demonio) que, de no ganarle la partida, convierte el arte en una tragedia como en «Citación-fatal», poema dedicado a Sánchez Mejías:

> ¡Entre el crimen ansioso del capote,
> para ti fue el dolor, para él la gloria!

En ese deambular estético entre lo lunar y lo solar que acontece hasta que contacta con los artistas plásticos madrileños (1934), Miguel se centra en la figura del toro para hablar de su mundo interior y de sus angustias personales y poéticas sirviéndose de lo que el propio arte y las circunstancias le proporcionan unas veces ligado a lo humano otras

a lo divino. Sin embargo, tanto el poema como la obra teatral surgidos a instancias de la fatalidad de Sánchez Mejías brindan un nuevo ingrediente en la percepción del oriolano. A saber: el encuentro entre la muerte astada (toro) y «la vida entre la luz» (torero) tiene lugar en la Nada, semillero común para la vida y la muerte[5]; convierte los cuernos en un principio de eternidad pues, tras la cornada mortal, el torero quedará inmortalizado en piedra, en un ser que nunca se olvidará; luego, lo que viene a explicarnos es la virtud de la muerte para engendrar vida, una vida de la fama que, como para Jorge Manrique es la auténtica, esa que ni el polvo del olvido es capaz de sepultar. Pero, a su vez, esta afirmación nos traslada a otra más contundente –teniendo en cuenta que aún no había salido del abrazo neocatólico de Ramón Sijé– y es que la vida a la que él aspira no procede de Dios sino de la Muerte, enlazando de esta forma con las ideas paganas, y aún nos hallamos en 1934.

Segunda conclusión: en el año 1934, en plena efervescencia política, el oriolano sigue enzarzado en encontrar una estructura ideológica que explique su concepción del arte y la ubicación del actor protagonista, el creador; el auto sacramental en el que se encuentra sumergido por estas fechas, le proporciona la oportunidad de expresarse desde el ámbito martirológico del cristianismo con *El torero más valiente* pero hay algo que escapa (o no) a las tesis del catecúmeno, el más que probable suicidio de José, protagonista de la obra y modelo del arte taurino, según comentarios de los personajes entendidos, así como la convocatoria de la Vida y la Muerte en territorio de la Nada.

El creador en contacto con el surrealismo

El año 1935 se inicia con una serie de proyectos editoriales que no tendrán final feliz hasta enero de 1936. Mientras tanto, se instala en Madrid donde continúa su colaboración en revistas, participa en Misiones Pedagógicas donde entra en contacto con otros autores que ya trabajan el surrealismo artístico y se dedica a recabar información para la enciclopedia taurina bajo la dirección de José Mª de Cossío. Pese a que este señalara en alguna ocasión el exiguo conocimiento que el poeta pudiera tener de las religiones mistéricas y de su relación con el toreo, sí había compañeros de las Misiones que tenían cumplido conocimiento del tema como Herrera Petere y Juan Manuel Díaz-Caneja, que pudieron proporcionarle al oriolano su percepción táurica, haciéndola este coincidir con el mito cibelino al entrar en contacto con el surrealismo al que se hallaban vinculados los antedichos junto a Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Víctor González Gil o Maruja Mallo, habilitando de esta forma la eclosión de la figura del demiurgo en *El rayo que no cesa*.

Lo cierto es que en estas fechas aparecen, junto a «Un niño llanteador por destetado», otras composiciones en las que el paisaje y las imágenes van trasladándose al universo pagano y haciendo nido en el subsuelo. Los poemas de este periodo (ciclo de El silbo vulnerado e Imagen de tu huella) servirán para esclarecer el nuevo sentido simbólico que va a adquirir el toro en el poemario de 1936, un toro con el que el poeta en un proceso simbiótico, como sucede en el rito mitraico, explica el acto creativo como un fenómeno redentor donde para crear es necesario matar, destruir; es decir, Hernández está ensayando en su piel lo que anunciaba Aleixandre en su poemario de *La destrucción o el amor*. Con la noción del crimen como fuente de vida, Miguel se introduce en el surrealismo a través de planteamientos teogónicos primitivistas en los que sólo el sacrificio y la sangre contenían las claves para calmar la ira de las divinidades.

Tauromaquia y taurobolia se combinan para explicar un hecho: que Miguel Hernández se ha visto conminado a abandonar su identidad para recrearse poética y físicamente en el símbolo táurico ante la evidencia del acto poético como actividad erótica, por un lado, y genésica o demiúrgica, por el otro. De esta manera, cuando se refiere a su situación individual acude al significado y prosopopeya de la tauromaquia, interpretando su papel de víctima de un amor imposible, en cuyas embestidas van sucediéndose las heridas (de amor); por el contrario, cuando, nos trasladamos a la parcela artística, la tauromaquia deja de ser un rito festivo para convertirse en un rito religioso (heridas infringidas por la vida y la muerte) encaminado hacia la taurobolia.

El rayo que no cesa y la culminación del amor

Tierra, sangre y rayo o cuchillo, símbolos de la poética de Hernández, están estrechamente vinculados a religiones prerromanas que tienen su reflejo inmediato en el telurismo de estas culturas tan ligadas a la agricultura. El paganismo, mundo en el que el oriolano se sumerge al convertirse al surrealismo, proporciona dos mitos que rememoran esa tarea sanguinolenta de autodestrucción relacionada asimismo con las dos posibles lecturas de *El rayo que no cesa*: por un lado se halla Atis, vinculado a los ritos cibelinos; por otro, Mitra, en cuyo germen parece encontrarse el origen del cristianismo, ambas divinidades conectadas a los poderes telúricos y relacionados con el arma homicida[6].

La monopolización del último por el surrealismo desde 1933, como se desprende de las consecutivas portadas de *Minotauro* al convertirse el toro en emblema del mismo, así como la contribución de Pablo Picasso en dicho evento, siendo ya un reconocido y respetado nombre en los círculos artísticos europeos, intervino en el sentir de sus correligionarios que lo adoptaron sin reservas pues el poder fecundador como símbolo artístico obedecía precisamente a su origen arcaico: entrañaba los orígenes patrios, la varonía, el casticismo hispano, la fertilidad de la tierra, el impulso vital, el misterio de la vida, el mundo del subconsciente, la muerte... La visión surrealista del pintor, consciente de la riqueza que albergaba aquel icono, mantuvo durante más de una década su obsesión por el toro en múltiples ensayos que llegarían a la estación término en la Exposición Universal de París con el celebrado *Guernica* que tan poco agradó a Miguel Hernández porque él también conocía, velado en la lectura sociopolítica, qué se gestaba tras la mirada impasible de aquella bestia[7], y no estaba España en 1937 para alardes plenipotenciarios a costa de tanta aflicción.

El interés suscitado por el rito mitraico, su origen arcaico y el suculento atractivo para la interpretación de la actividad subconsciente mantuvo anudados durante algunos años las religiones mistéricas, el esoterismo y la estética surrealista no sólo en el ámbito galo sino en todas sus circunscripciones[8]. Lo cierto es que de sus avenencias con los artistas plásticos, Miguel Hernández hace intervenir los elementos simbólicos de estos rituales en su madurez artística, ofreciéndonos un poemario en el que la cosmogonía hacia 1936 gira en sentido opuesto a la de 1933, tomando la imagen táurica, aquel ángel negro guardián de los templos mesopotámicos y, diluyéndose en ella, expresa simbólicamente su alineación con la misión artística de guía o demiurgo en la que se había comprometido.

Ese sino trágico en forma de pedernal o cuchillo que sobrevuela la vida del poeta (Atis-Mitra) es el trasunto de la espada que acabará con la bestia en el ruedo, transformada en el corazón del poeta, volcán de sus sentimientos. Así entendido, el sacrificio debe interpretarse como un acto necesario en el más estricto sentido surrealista, donde el

autor deja huella de su solipsismo por la ausencia o vacío amoroso que contempla a su alrededor.

Pero *El rayo que no cesa* no es solamente un libro de amor humano, sino que es el libro del Amor por antonomasia ya que en él no sólo se habla del amor físico, concreto, sino también del cósmico o universal a través del símbolo táurico. El rito mitraico al que se hace referencia obedece a un abandono de su percepción individual del hecho amoroso en aras del acto creativo[9].

La tauroctonía es el tema central en el mitraísmo: la muerte del toro, en la que el joven dios, en actitud heroica clava su daga en el cuello del animal. Su sacrificio es un potencial de vida no sólo por ser asociación con la constelación de Tauro (donde se produce la eclosión de la naturaleza) y la interpretación que desde la dualidad zoroástrica se advierte en su ejecutor (Mitra) como dios de la luz en continua lucha con la oscuridad, sino también por los elementos que de forma constante aparecen en su iconografía, observables en un mitreo, donde se explica todo el ceremonial: la sangre derramada es lamida por un perro («perro que ni me deja ni se calla»)[10], mientras se convierte en espigas de trigo («Vierto la red, esparzo la semilla»); al mismo tiempo un escorpión le pinza las turmas, ante la presencia de un cuervo («girando en torno mío a picotazos/ girasoles de cuervos borrascosos»)[11], una serpiente, un león y una cratera («cotidiano cáliz de la muerte»)[12].

El cuchillo o carnívoro cuchillo, en consecuencia, sería el instrumento por medio del cual el dios nacido milagrosamente de una roca en forma de huevo[13], cuyos atributos son, por un lado, el rayo y el cetro y, por otro, el cuchillo y el fuego, da vida mediante la muerte. La muerte del toro, sacrificio para la consagración del poeta que acabará convertido en creador, por tanto, no es un acto de violencia gratuita sino que, desde la configuración astral y temporal del mitraísmo, es imprescindible para iniciar el ciclo vital, de ahí que en algunos textos mistéricos se identifique a Mitra (dios de la creación) con el toro, y a ambos se les otorgue el grado de demiurgos (principio activo del mundo, alma universal, según los gnósticos).

¿Qué persigue Hernández con todos estos motivos simbólicos en el ciclo de *El rayo que no cesa*? Dejar impresa su labor como creador, su contribución artística junto a ese *luminoso prado de toreros* que, para el oriolano, son todos aquellos comprometidos con la tarea republicana. Y hablándole a ese toro que *respira corazones por la herida*, que no es otro que la imagen del poeta, le dice:

> Un amor hacia todo me atormenta
> como a ti, y hacia todo se derrama
> mi corazón vestido de difunto.

Conclusión última: este acto sacrificial o tauroctonía que se nos rinde en *El rayo que no cesa* funde víctima y victimario, Miguel Hernández y su emblema poético, de cuyo acoplamiento surge la imagen del demiurgo simbolizada en el toro mitraico, fruto en sazón de esa figura heroica que iba persiguiendo desde que se introdujera en el mundo artístico para demostrar lo que ya se venía anunciando en las páginas de su primer poemario: que pese a ser un «bruto» –recordemos su primer «Toro»– acabaría siendo el reflejo del nuevo ciudadano que prometían los valores democráticos de las urnas de 1931, igualando el mundo de las artes al de los oficios, un nuevo país en el que no había más que trabajadores de la república. Él, Miguel Hernández, se creyó su sueño: que la poesía podía cambiar el mundo, y no dudó en convertirse en el adalid de los desfavorecidos respaldado por el símbolo más popular de nuestra cultura, el toro.

NOTAS

1.–Polémica desatada por el desaguisado que sufrían los caballos en el coso. La primera legislación a favor de la protección de los caballos aparece en 1928 en Portugal.

2.–De las cartas dirigidas a sus amigos sabemos que, durante su estancia en Madrid, leyó los dos primeros tomos de *El espectador*. En el segundo, Ortega y Gasset anteponía como lema artístico una reflexión tomada de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles: «seamos con nuestras vidas como arqueros que tienen un blanco». Es curioso observar la interpretación de esta idea no solo en la octava introductoria («Suicida en ciernes»), sino también en las referidas al mundo de los toros.

3.–Rainer M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*, trad. y notas de J. Mª. Valverde, Madrid, Alianza, 2006.

4.–Véase *La muerte del torero* (1933), *Composition: femme au taureau* (1930) en *Sous le soleil de Mithra*, catálogo de la exposición homónima (24 de junio a 4 de noviembre de 2001) en el Musée Picasso de París, Fondation Pierre Gianadda-Martigny Suisse, París.

5.–«Citación-fatal», vv. 47-49.

6.–Si nos dirigimos a J.Mª. Cossío, *Los toros. Tratado técnico e histórico* (Madrid, Espasa Calpe, 2000, 8ª ed., vol I), el capítulo introductorio rinde cumplida información sobre dichos mitos y su fusión en el rito cibelino en territorio hispano.

7.–El testimonio de la egolatría artística del creador.

8.–María Zambrano relata a Antonio Colinas en una entrevista publicada en 2005 («Sobre la iniciación», en *Prometeo*, revista latinoamericana de poesía, Medellín, año XXIII, nº 70, junio 2005) el gran interés por los ritos iniciáticos de la cultura oriental que se había suscitado en la concepción del hombre auroral u hombre nuevo que debía internarse en la nueva conciencia de los años treinta.

9.–José Herrera Petere (*Los artículos de El Nacional*, ed. Narciso Alba. Madrid, Ediciones de la Torre, 1996), con quien Miguel coincidiera también en las trincheras, explica la razón mitológica de nuestra cultura en los símbolos de la destrucción del dios Endovélico (toros de Guisando) y en el de las profundidades, Adamastor (figura de tiburón), así como la justificación de nuestros orígenes en la cultura egipcia y la búsqueda de símbolos artísticos en la Antropología y la Prehistoria.

10.–Véase «Umbrío por la pena».

11.– Véase «Mi sangre es un camino».

12.–Releyendo «Vecino de la muerte», podemos observar que se encuentran recogidas asimismo imágenes habituales de un mitreo: «lengua de un perro guarda-lápidas», «unos cuervos que informan mi corazón de luto», «húmedas ranas», «un árbol, un volcán y una fuente», entre otras.

13.– Conviene recordar que poco después reproducirá esta imagen en «un huevo pétreo que se rasga» («Hijo de la luz», *Cancionero y romancero de ausencias*) al hablarnos de su hijo, al que Miguel Hernández siente como prolongación y con el que poéticamente llega a identificarse en el seno materno a través del «cogollo de palmera».