LA DINAMICA DE LA LIDIA [1]

POR

OSCAR MIRO QUESADA

La división de las bellas artes en estáticas y dinámicas se funda en la ausencia o presencia del movimiento en la constitución del objeto bello. La escultura y la pintura, que fijan las apariencias del ser en la inmovilidad de las formas, son artes estáticas, como también lo es la arquitectura, floración de la materia inerte en la rigidez constructiva. En cambio, la danza, la música y la poesía pertenecen al segundo grupo de artes, al de las artes dinámicas, porque en ellas interviene el movimiento como factor de la belleza. Pero si esta división ha predominado en la historia de la estética ha sido sólo a título de expediente clasificatorio, pues la filosofía del arte no considera el análisis del movimiento como punto de partida para adentrarse en la esencia de las obras de arte y distinguirlas, de acuerdo con ese criterio, por sus caracteres diferenciales. Ello se debe a que ninguna de las artes llamadas dinámicas puede considerarse como manifestación directa del movimiento, en cuanto arte del movimiento puro.

La música y la poesía actúan en el reino ingrávido del movimien-

(1) El presente trabajo es el cuarto y último capítulo de la obra inédita titulada *Renovación de la estética por el toreo,* de la que es autor el escritor peruano Oscar Miró. La obra, dedicada al gran torero español Juan Belmonte, comprende los siguientes capítulos: I. Génesis de este ensayo. II. La estética tradicional. III. Cromática y plástica de la lidia; y IV. La dinámica de la lidia. Con un prólogo y una conclusión con que se abre y cierra este sugestivo ensayo. Su extensión, que excede con mucho las páginas que cabe conceder a un trabajo de revista, descarta nuestro deseo de publicación total.

to invisible, de un movimiento que no se traduce en formas espaciales perceptibles. Son artes auditivas que emplean el sonido como medio expresivo de la belleza. Pero el sonido no tiene peso ni figuración tangible y se reduce, como movimiento para el oído, a pura sucesión sonora, siendo algo así como un movimiento fantasma que ni se ve ni se toca, si se destaca en el campo de la conciencia, como cambio de estructuras o desplazamiento de cuerpos en el espacio, careciendo, por tanto, de los caracteres habituales de la realidad objetiva, que se prejuzga con la mirada y se comprueba con el tacto. De ahí que nadie repare en el elemento dinámico de la música y la poesía, cuando analizan su dignidad estética, orientando su reflexión valorativa hacia contenidos de significado que se refieren a regiones del ser y el conocer, muy distantes de la esfera física del movimiento visible.

En cuanto a la danza, en donde la dinámica interviene en la producción de la belleza, de manera aparente, como forma visible que cambia y se desplaza en el espacio, tampoco ha fijado, de modo preponderante, la atención de la crítica en el valor estético del movimiento, porque no se trata de un movimiento puro, apreciado en sí mismo, sino de un movimiento que se enlaza con otras manifestaciones de lo bello.

El arte de la danza, en efecto, no es autónomo; se halla subordinado a otro arte: a la música. El bailarín que danza lo hace obedeciendo al ritmo de la música que baila. El movimiento de su cuerpo expresa, en forma visible, la sucesión ingrávida de los sonidos. Es un comentario concreto de la fluidez musical. El apuntar de su intencionalidad se enfoca hacia una meta que no es su propia esencia; se dirige a valores que no son suyos; trabaja por expresar lo que hay de más hondo y genuino en la música: el ritmo, el compás, la cadencia.

Si a esta subordinación de la danza al oleaje de la sonoridad, que lo desvía de la belleza del movimiento considerado en sí mismo, se agrega su tendencia pantomímica y representativa, se comprende por qué la danza no es un arte del movimiento puro y no ha dado origen a teorías estéticas de naturaleza totalmente dinámica.

La danza, en efecto, que en sus orígenes sociológicos fuera simulacro de guerra o de caza, se convierte con el tiempo en representación teatral. El *ballet* ruso es pantomima en que los bailarines interpretan verdaderos dramas o comedias, siendo los movimientos de los que danzan dinamismos corporales encaminados a expresar la exultación de la alegría, el fuego del amor, los arrebatos de

la ira, el desmayo de la pena o las torturas del sufrimiento. Y esta esencia representativa del *ballet* clásico se exagera, hasta llegar a extremos alucinantes, en la danza modernista que pretende expresar ideas abstractas y realidades ontológicas.

Y así, el movimiento de la danza, que en su manifestación dinámica directa es servidor de la música, en sus formas expresivas representa realidades ajenas a la cinemática pura. Esta doble desviación del movimiento de su fondo esencial ha impedido que la danza sea el arte del movimiento puro, pues toda bailarina, como la Rodopis de Valéry, «tiene la oreja maravillosamente vinculada al tobillo», y este enlace del pie al oído la sujeta, cohibe su libertad, encadenando su espontáneo dinamismo a las cadencias musicales, esclavitud que ha impedido a la danza ser el arte del movimiento puro, dignidad estética reservada para el arte que analizamos: el arte taurino.

La lidia es la única realidad estética en donde el dinamismo crea la belleza al desplegarse como movimiento puro, sin más finalidad que la suya propia, sin sujeción a nada que le sea extraño. Los lances de capa del diestro, sus pases de muleta, agotan la esencia de su ser al producirse, sin esclavizarse a ningún otro arte que le imponga los ritmos de su compás, ni le confiere la tarea de expresar contenidos mentales ajenos a su peculiar naturaleza, que se desarrolla como movimiento, actúa como movimiento y se desvanece como puro movimiento, en el coso.

Considerar la lidia como arte del movimiento puro resulta, así, fruto del análisis de las otras bellas artes y no capricho de doctrinario empecinado. Veamos, pues, los motivos que justifican elevar la dignidad estética de lo taurino, partiendo de la consideración del movimiento.

ESTETICA DEL MOVIMIENTO

La belleza de los movimientos coincide, en buena parte, con la belleza de las líneas, porque todo móvil traza en el espacio una línea llamada trayectoria.

Las condiciones de belleza de las líneas son de dos clases: fisiológicas y psíquicas; las primeras se fundan en el mayor o menor esfuerzo de la percepción; las segundas, en el principio de empatía o proyección sentimental.

Si la letra de un libro es muy pequeña y la vista no es muy buena, casi no se entiende el contexto de la obra, porque la luz del com-

prender se omnubila en el esfuerzo del deletrear. De modo parejo ocurre con la belleza sensible de formas complicadas; su percepción dificultosa implica esfuerzo que linda con lo penoso, desapareciendo en sus dominios poco gratos al imperio de la belleza, que se asienta en lo agradable y florece en lo placentero.

Estas condiciones fisiológicas de lo bello explican las diferencias estéticas que separan a la diversidad de líneas y movimientos. Percibir es mirar; mirar es comprender con el ojo la totalidad de la cosa contemplada. Pero si un círculo se ve de golpe, si se abarca sin esfuerzo en su conjunto, reposando la mirada en su centro como en un oasis de descanso visual, hay ciertas formas de complicación densa que obstaculiza su percepción unitiva. Así, las líneas que constituyen un laberinto obligan a los ojos a enfocarle en múltiples y contrarias direcciones, y convierte en fatigoso trabajo estéril para la retina la búsqueda de un centro de referencia que sea equilibrio de la forma y sustentáculo perceptible de la totalidad.

La percepción de las líneas las anima: los ojos que las recorren proyectan su propio movimiento sobre lo que ven, y así, en virtud de la aprehensión sucesiva de un todo estático, se pasa de lo geométrico a lo mecánico, de la inmovilidad de una forma a la contemplación de un dinamismo conceptual.

> *Yo considero la línea vertical. En esta consideración experimento la necesidad de seguir la línea con los ojos y con determinado movimiento de mi cabeza y de mi cuerpo. Es decir, que yo experimento una tendencia a mover los ojos, la cabeza y el cuerpo de arriba abajo, de izquierda a derecha. Yo siento en la contemplación de la línea, de su existencia y de su forma, una tendencia hacia determinados movimientos, los cuales ligo a dicha consideración...*
>
> ... ...
>
> *el objeto de la dirección vertical y horizontal no es geométrico, sino mecánico. Aquella dirección es la dirección de la gravedad o su dirección contraria; ésta es la dirección neutral de la gravedad.*—LIPPS: Los fundamentos de la Estética.

Esta percepción de las líneas como posibilidad de movimiento resulta bella o antiestética, según se cumplan o no en la aprehensión intuitiva los principios de armonía, de unidad y de variedad.

La armonía de las formas se manifiesta en el orden, la proporción, la regularidad y la simetría. El orden es la colocación conveniente y la correspondencia de las partes de un todo. La propor-

ción es un atributo cuantitativo y consiste en la relación de dimensiones entre las partes. La regularidad es armonía del ritmo y la simetría es la identidad de partes que se oponen y a la vez se corresponden. Cuando la armonía se alcanza plenamente se realiza la variedad dentro de la unidad.

Si para la filosofía hegeliana el fondo del ser era la unificación de los contrarios, para la estética formal la esencia de lo bello es la unificación de lo vario. Una serie de sonidos diversos sin nada que los enlace, sin tema melódico que los reúna en grupos rítmicos, sin fondo armónico que los funda en consonancias definidas, no llegan a ser estéticos; necesitan, para elevarse a la belleza, la ordenación de un motivo. El motivo musical da la unidad que reúne la variedad de sonidos en una estructura totalizada. Y lo mismo ocurre con los colores, las líneas, los movimientos y las formas: necesitan ser unificados para resultar bellos.

> *Es preciso, para la paz del espíritu, que los fenómenos, los atributos, las cualidades, tengan la misma finalidad, el mismo principio, el mismo fondo, o estén en el mismo punto del espacio, en el mismo momento de la duración. Cuando en el seno de la variedad el espíritu no encuentra una de esas unidades no se siente tranquilo.*—JOUFFROY: Cours d'Esthetique.

Pero la unidad no basta para engendrar la belleza; se requiere que en su seno totalizador palpite lo múltiple.

> *La unidad estética no es la uniformidad que engendra la monotonía, sino la unidad varia, la unidad que se determina interiormente en variedad de partes contrapuestas. La variedad por sí sola tampoco es bella, pues toda variedad sin unidad es confusión y desorden. La unidad manifestada en la variedad, la variedad comprendida bajo la unidad, son las que constituyen lo bello. Esta unión de la unidad con la variedad, mediante la cual la forma ofrece un todo... se denomina armonía y constituye el elemento fundamental de todo objeto bello.*—REVILLA: Principios generales de Literatura e Historia de la Literatura española.

Estos principios permiten comprender por qué las formas sinuosas, curvas, circulares, son más bellas que las otras. En la línea recta hay unidad, pero una unidad tiránica, dominadora, que impera con desmedro de la variedad, aniquilada en la monótona prolongación de un trazo siempre igual. En las líneas quebradas, de distintas direcciones, laberínticas, triunfa la multiplicidad, pero en el desorden

turbulento de la confusión que desintegra a la unidad. En cambio, en la curva la equivalencia de sus distintas partes, en cuanto estructura, unifica la línea que al mudar continuamente de dirección ofrece a los ojos la variedad requerida, y así, esta línea es la más bella, porque en su esencia se concilian, en armonía estética perceptiva, la unidad y la variedad.

El principio de unidad se visualiza también en los movimientos, como centro de aprehensión, como oasis del mirar, en el fisiológico esfuerzo perceptivo. Debido a esta cualidad de descenso óptico, el movimiento curvo es más estético que el rectilíneo, porque toda curva prolongada se cierra y forma un círculo o una elipse donde hay centros de referencia con respecto a los cuales cobra sentido y dirección el movimiento considerado. La falta de lógica es propósito de un dinamismo; su arbitrariedad se traduce por ausencia de hermosura, porque donde falta el orden desaparece la belleza, que es lo armónico, lo rítmico, lo equilibrado. La línea recta, quebrada o mixta, parece sin designio, porque no tenemos cómo determinar la finalidad de su trayectoria, pues carece de centros de referencia.

La superioridad artística de las formas curvas sobre las rectilíneas y quebradas es de tal monta que el pintor inglés Hogart llamó a la serpentina «la línea de la belleza». Pero en la preeminencia de belleza de lo curvilíneo parece haber causas más altas que los simples requisitos geométricos de las formas y las meras direcciones dinámicas de los movimientos; hay como un fondo persistente, como una tendencia cósmica a lo redondo, a lo curvo. La naturaleza no ama la línea recta. El reino inorgánico se acerca a la geometría, pero a una geometría sinuosa y desigual. Los seres vivientes son cilíndricos, redondeados; de predominantes contornos curvilíneos. En el mundo sidéreo los astros son redondos, giran circularmente sobre un eje y su traslación es elíptica. Y cuando la ciencia penetra con la luz de las matemáticas en la estructura íntima del espacio descubre un espacio que se encurva, que se recoge sobre sí mismo, que da la vuelta y encierra en un círculo inmenso, pero finito, el viejo infinito tradicional. Y así, la ciencia más avanzada de los hombres comprueba en el universo como un anhelo ontológico de esfericidad. No en vano los helenos elevaron el círculo a la categoría de forma perfecta; su error fué sólo de propósito; creían encontrar la verdad y hallaron la belleza. Este anhelo cósmico de esfericidad, esta tendencia fundamental a lo curvilíneo del mundo objetivo trasciende al mundo subjetivo y florece en nuestro espíritu como disposición innata a hallar bellas formas y movimientos ondulantes y curvos.

A este fundamento metafísico de la belleza visible se agrega un principio psicológico que tiñe con su intencionalidad espiritual la indiferencia plástica del mundo externo: el principio de empatía.

Mirar es animar lo que se ve. En la traslación del movimiento de los ojos que perciben a la cosa percibida, da sus primeros pasos la empatía, fenómeno de proyección sentimental que anima el mundo físico con las cualidades de lo humano. Así como la simpatía es *sentir con*, la empatía es *sentir en*. Por simpatía siento los sentimientos ajenos; por empatía proyecto mi estado espiritual en las cosas. La simpatía es espejo; la empatía es faro.

> *También las formas espaciales, los colores, los sonidos, son contenidos anímicos en cuanto son percibidos por nosotros... si los distinguimos... como modos de nuestra actividad y como formas en las cuales vivimos nuestra esencia interior.*—LIPPS: Los fundamentos de la Estética.

El principio de empatía es, pues, un proceso de humanización, en virtud del cual atribuímos a las cosas cualidades espirituales, propósitos y designios que sólo existen en la mente de los seres humanos.

> *La flor inclina su cabeza bajo los rayos del Sol y yérguese cuando la lluvia refrescante humedece sus pétalos de un modo semejante a nosotros. Y el paso de las nubes o del arroyo no es completamente lo mismo que nuestra marcha, pero es, sin embargo, una marcha, un movimiento que parece proceder de ellos. Y tal movimiento es comprensible para nosotros solamente por nuestro movimiento; esto es, por un impulso interior, por un esfuerzo, por un querer; en una palabra, por una actividad. Y vemos en la naturaleza posiciones, actividades, direcciones que, lo mismo que en nosotros, parecen proceder de un impulso de la voluntad. El árbol, la roca, están de pie, se yerguen como nosotros; el árbol extiende sus ramas como nosotros extendemos los brazos. Este estar de pie, este extender los brazos, es, como en nosotros, una victoria sobre la pesadez o una resistencia contra ella...*
>
> *... el erguirse de la roca es algo que simboliza el orgullo, la valentía. Por consiguiente, este orgullo, esta valentía, que representa el levantarse de tales masas, los siento yo también en la roca.*—LIPPS: Obra cit.

Cuando la empatía supera al mundo físico y se enfoca a los seres vivientes, y de manera especial al hombre, se complica, se mezcla con la simpatía, se torna espejo y faro a un tiempo mismo, porque el resplandor que esparce, como el de los planetas, es reflejo de la luz que emana del objetivo bello, de su admirable contemplación.

Los movimientos del hombre, como todo movimiento, suponen una fuerza actuante, que en el caso de ser consciente es una fuerza espiritual: la voluntad. Por eso la belleza dinámica de los seres humanos cautiva y arrebata, porque a través de lo físico descubrimos lo invisible, por medio del atributo, la esencia; es la idea hecha cuerpo, es el espíritu hecho carne.

Estas ligeras apreciaciones sobre lo bello en movimiento han de servirnos para juzgar si en la lidia hay belleza dinámica, y si, desde este punto de vista, puede ser considerada como un verdadero arte.

EL OBJETO BELLO EN LA LIDIA

La belleza de la lidia no reside en la faena del torero considerado aisladamente, que puede ser magnífica como sucesión de movimientos armoniosos, pero que pierde todo significado y hermosura en ausencia del toro. El objeto bello de este arte especialísimo es la corrida, o sea, la conjugación vital del diestro y de la res, que forman grupos momentáneos de coexistencia dinámica, en los que las partes componentes se subordinan a la unidad de conjunto.

La fiera que embiste y el hombre que torea son los factores necesarios de la emoción estética resultante, desapareciendo toda belleza si alguno de ellos fracasa. Por eso, con ganado malo no hay lidia buena, y con faena fea el espectáculo taurino es deplorable. A estos elementos, inmediatamente perceptibles, de la lidia, hay que agregar otro de fundamental importancia: el terreno en el que se desarrolla la corrida. De donde resulta que, en último análisis, el objeto bello de la lidia se halla constituído por la unificación de tres realidades distintas: forma, movimiento y espacio. Los cuerpos del torero y del toro, son la forma; las embestidas de la res y los lances del diestro, son el movimiento y el sitio; el lugar de suelo donde se paran y desplazan el hombre y la fiera, es el espacio. Estos tres elementos generadores de la belleza del arte taurino se hallan vinculados entre sí, en íntima correlación estética. Ante todo, la forma debe adecuarse al movimiento: si al iniciar la *forma-toro* la embestida, intensifica la *forma-torero* la fuga, el lance es horribe, porque una de las formas viola el principio de su conformación con el dinamismo de la otra, y así la belleza perece en un caos de movimientos desarmónicos.

En cuanto al espacio, impone a las formas que se mueven las exigencias del principio proximal. Ya hemos dicho que el objeto bello del arte taurino es el resultado de la unificación de tres elementos

distintos: forma, movimiento y espacio, que al vincularse y correlacionarse en un grupo de conjunto constituyen una realidad bella. Pero esos elementos requieren para organizarse en unidad estética determinadas condiciones de vecindad, figurando entre éstas, en primera línea, ciertos límites de distancia. Si el torero se coloca demasiado lejos del toro, estas dos formas integran un grupo laxo de elementos separados, que no logran elevarse a la verdadera unificación del conjunto. El resultado es un desmedro de belleza, un espectáculo en que lo bello se aminora hasta el punto de desaparecer y de no despertar la emoción estética esperada.

El espacio o terreno de la lidia influye de tal modo en la constitución de su objeto bello que puede anular la lidia misma el diestro que viola de modo pleno el principio proximal, que impone a las formas y a los movimientos la cercanía, como exigencia necesaria para que integren el grupo estético viviente del espectáculo taurino. Pero el principio proximal es de función bivalente, pues si el alejamiento excesivo del torero y el toro disminuye la belleza de la corrida y puede llegar aun a suprimirla por completo, su acercamiento produce el efecto contrario, aumentando esa belleza en grado superlativo, hasta alcanzar el máximo de intensidad, cual ocurre con grandes toreros, como, por ejemplo, Belmonte y *Manolete*.

El principio proximal que impone el espacio a la lidia como condición de su belleza se realiza en el instante del lance llamado por los técnicos «la reunión»; pero cuando se verifica cumplidamente, visualizándose en un grupo plástico en el que el encuentro del diestro y de la fiera se lleva a cabo en terreno tan estrecho que el toro ha entrado, casi, en jurisdicción.

Pero si es cierto que el verdadero objeto bello de la lidia es una síntesis de tres elementos: toro, torero y espacio reunidos en una unidad plástica y dinámica, no lo es menos que, desde el punto de vista de la belleza que conmueve y deleita, ocupa el diestro lugar preeminente. Por eso analizaremos en primer término sus faenas, sus lances de capote y muleta, juzgando los movimientos que realiza, para apreciar su naturaleza estética.

Los movimientos del diestro toreando, salvo en uno que otro quite, no se reducen a los de su propio cuerpo, sino a los del aditamento que emplea para crear la belleza dinámica de su faena: a los del trapo en sus modalidades de capote y muleta.

Analizando la belleza de las estatuas griegas, muy superior en serena nobleza a la de las estatuas de hoy, decía Hegel que la diferencia era debida a la indumentaria distinta del hombre antiguo y

del moderno. Mientras los ciudadanos de los países actuales visten americana, chaleco y pantalones, prendas que encarcelan el cuerpo en trozos rectilíneos como tubos de negativa prestancia estética, los griegos y romanos se cubrían con mantos que, por su dúctil acomodo a las actitudes de quienes los llevaban y por su ondulación al desplazarse las personas que los lucían, eran como el comentario de sus movimientos. Mientras el señor de levita con el brazo extendido deja un espacio poco bello entre ese miembro y su cuerpo, un compatriota de Fidea, al ejecutar igual gesto, colmaba ese vacío con un trozo de manto en ondulación de belleza.

Pues bien; la capa del torero realiza idéntica función artística; como el manto de los antiguos es un comentario del movimiento, pero en el caso de la lidia lo comenta con mayor amplitud y más fecunda autonomía, a tal punto que cabe decir que toda la dinámica de los brazos del diestro converge en ese trozo de tela y no tiene más objeto que imprimirle formas y movimientos bellos.

El instrumento, pues, de crear belleza en las suertes de la lidia, el capote, es en sí mismo estético, porque su textura alígera le hace ondulante y, por propio natural, hermoso. Las líneas que traza al moverse son curvas y, por lo tanto, el capote manejado por el diestro goza de la preeminencia estética de esas formas.

Y en la muleta predomina también la belleza del movimiento curvilíneo, a tal punto que el mejor pase, el más hermoso, el más noble, el más emotivo: el natural, describe un semicírculo. La intuición estética de los aficionados a la lidia había descubierto que el fundamento dinámico de belleza de esa suerte era la curva, llamando, por tal motivo, al pase natural pase en redondo.

A esta belleza de la capa considerada en sí misma, por la naturaleza ondulante de sus movimientos, se agrega, para realzar su belleza, el cumplimiento—en los lances de la faena taurina—del principio estético de la variedad dentro de la unidad.

La belleza de las suertes, en efecto, como toda belleza, es un florecer de la variedad en la unidad. Los lances de capa son diversos; ya es la verónica, ya la navarra, ya la tijerilla, ya la gaonera, ya el farol, etc. Estos aspectos distintos de los lances de capote y muleta constituyen el elemento de la variedad, pero fracasan en su propósito creador de belleza si no se adaptan, en su ritmo, al principio de unidad, a la subordinación jerárquica de lo vario a lo uno. Esta unidad en las suertes es espacial y temporal; espacialmente deben ser lances realizados a igual distancia del toro. Es preciso que el grupo diestro-fiera forme una simetría de movimiento, un equilibrio di-

námico. Después de cada lance, los elementos de la configuración del objeto bello de la lidia han de quedar en situación análoga, pues si en un lance se halla el hombre cerca del bruto y en otro lejos, esta desarmonía puede romper la belleza de la lidia. La unidad, cumplida en el espacio, se debe realizar, concomitantemente, en el tiempo, en donde se manifiesta como igualdad de duración. Si un natural es lento y el que le sucede rápido, semejante discronismo inserta en la lidia el desorden dinámico, brecha antiestética por donde se insinúa la fealdad.

Pero la unidad tempo-espacial es la objetivación corpórea de una unidad más importante; de una unidad honda, invisible, profunda y humana: la unidad ética. La faena bella es unitaria cuando todos los lances se equiparan en su calidad de valor; cuando ninguno revela miedo en quien lo ejecuta; si en alguno de ellos se traslluce la cobardía, la faena se torna desigual, porque a los movimientos ecuánimes de una serie serena se suceden los movimientos intranquilos del miedo. En un torear así falta la unidad del coraje, falla que exterioriza su estetismo inferior por movimientos desiguales, precipitados y de distinta rapidez.

Es lógico que sea la unidad de coraje, es decir, una unidad ética, la raíz de la unidad tempo-espacial que estructura la variedad de movimientos del toreo en un orden particular de belleza, porque, en el fondo, toda unidad estética es psíquica, pues

> *no hay otra unidad representable que la unidad que nosotros vivimos en nosotros mismos. Y ésta es la unidad del yo idéntico a sí mismo y que se afirma en todos sus actos.*—LIPPS: Obr. cit.

Y esta unidad de coraje embellece la lidia, porque permite que sus lances se desarrollen en armonía con el principio de libertad. La suerte ejecutada por el diestro sin miedo es un movimiento libre, porque el modo de su realización dimana del puro querer de quien lo ejecuta. En cambio, la suerte del medroso se resuelve en movimientos que no dependen de su libre querer, sino del miedo que le inspira el bruto y se amoldan a su embestida. En el primer caso la faena brota de la voluntad autónoma del hombre, y su intencionalidad apunta, de pleno, a la belleza; en el segundo, es acomodación a una amenaza externa, esclavitud que le impone lo objetivo, dinamismo dictado por la acometida del toro.

La unidad de coraje como raíz íntima de la unidad tempo-espacial de la faena del diestro nos conduce directamente a analizar el cumplimiento en la lidia de otro gran principio estético, del

que dependen la belleza profunda y la emoción poderosa de la lidia : el *principio de empatía.*

Ya hemos explicado lo que es la empatía y cómo al apuntar al hombre se torna compleja, fusionándose con la simpatía. Su aplicación al toreo explica la belleza cautivadora de la lidia.

Al contemplar al diestro toreando, ante una verónica o un natural, proyecto, por empatía, la voluntad que los engendra, voluntad heroica de crear belleza frente al peligro mortal de la embestida, y por simpatía siento esa voluntad heroica en mí, la vivo en exaltado rapto de entusiasmo, que fulge en el brillo de mis ojos, repercute en el aplauso de mis manos y atruena en el vocerío de mi admiración.

> *Simpatizar con la voluntad ajena es sentir que nuestra voluntad coincide con la suya, es colaborar, íntimamente, con esa voluntad. Es una aprobación interior del hecho...*
>
> *Si refiriéndose a las cosas la proyección sentimental las infunde contenido anímico, con respecto al hombre consiste en vivir de la acción interior de la voluntad que se manifiesta en los movimientos de ese ser humano; en colocarse dentro de él; en vivir la voluntad y el esfuerzo de ésta y su triunfo sobre los obstáculos que se le oponen.*—LIPPS : Obra cit.

De allí la exaltación del espectáculo taurino; el público triunfa del peligro y de la muerte junto con el torero que torea bien, y la emoción profunda de ese triunfo le sacude y arrebata, porque el fruto de esa victoria es la belleza.

Espectáculo bello desde el punto de vista de la forma, de la luz, del color y del movimiento, la lidia goza de preeminencia estética bastante para constituir un arte verdadero en el concierto de las bellas artes. Y es arte esencial, porque su belleza es creada por los movimientos del hombre, por la actividad del ser humano convertido en espectáculo estético y

> *en el hombre está la clave para la comprensión de la belleza en general, de tal suerte que sólo por él puede comprenderse la belleza de la naturaleza exterior al hombre.*—LIPPS : Obra cit.

Arte verdadero, el arte taurino es además arte integral, porque ofrece caracteres esenciales que le dan jerarquía y prestancia. Una de las eminencias estéticas de la lidia radica en la índole de la materia empleada por el diestro para crear lo bello. Hegel estableció la apreciación valorativa de las artes fundándose en la espirituali-

zación del elemento manejado por el artista para plasmar su obra. De la piedra rígida de la arquitectura a la palabra fluyente de la poesía, el elemento expresivo de la belleza sufre una desmaterialización progresiva que, partiendo de lo corpóreo, llega a lo espiritual. La estatua es aún materia pesada, pero la imposición de la forma pule la grosería de la densidad con la gracia del contorno. En la pintura desaparece una dimensión, desvaneciéndose lo macizo en el claroscuro de la perspectiva y en la luminosidad del color. En la música, la materia empleada se torna invisible; es la vibración de los cuerpos que una fuerza estremece; es el sonido; es el alma de las cosas. Y en la literatura, el elemento expresivo es el verbo; la idea hecha belleza; el espíritu contemplándose a sí mismo.

Pero si la desmaterialización progresiva del elemento empleado para expresar la belleza encumbra al arte que maneja el espíritu puro sobre las otras artes, semejante excelencia valorativa se cumple a menudo con desmedro de su intensidad sensorial. Y así las altas esferas del arte, como las elevadas simas de las montañas, pueden aparecer heladas. La sensorialidad es elemento estético inferior como rango, pero grande como fuente de goce sensual. Al alma le falta el deleite de la materia; sin el cuerpo hay placeres que no se pueden sentir. En la lidia se concilia el principio de la desmaterialización del elemento productor de la belleza con el principio de la corporeidad que ofrece a los sentidos asidero visible para la emoción estética buscada.

La materia manejada por el torero en sus suertes es palpable, tridimensional, visible; es su propio cuerpo ofrecido como espectáculo en el escenario luminoso del ruedo. Pero la dinámica de ese cuerpo, al moverse en la belleza de los lances de la lidia, es expresión directa de la voluntad heroica que no teme al peligro, trasunto del espíritu que anima con su chispa creadora la materia corporal.

Y por tal modo en el arte taurino conviven en unidad de belleza los dos elementos que en las otras artes parecían antagónicos: lo material y lo inmaterial; el cuerpo y el espíritu.

El arte taurino sacude a los espectadores con frenesí de entusiasmo, porque integra en su seno la esencia de los modos de expresión de las otras artes: la materia y el espíritu. Es un cuerpo en donde palpita el alma; es una voluntad heroica que se manifiesta en forma corporal.

Oscar Miró Quesada.
Casilla 1589.
LIMA (Perú).