

*EL RETO DE LA CORRIDA.
SOBRE EL SENTIDO LATENTE DE UN RITUAL PROFANO¹*

Gunzelin Schmid Noerr/Annelinde Eggert²

I. La muerte y la señora mayor.- II. La Fiesta.- III. Percepción y Expectación.- IV. Características estructurales del toreo.- V. Identidad y Colectividad.- VI. Naturaleza y Cultura.- VII. Poder y Sexualidad.- VIII. La cadena de significados.- IX. Epflogo.



I. LA MUERTE Y LA SEÑORA MAYOR



uando, hace más de cincuenta años, Ernest Hemingway escribió su célebre ensayo *Muerte en la tarde*, inventó un personaje que, como encarnación de su lector ideal, le sirvió para poner de relieve todo el encanto y la elocuencia del autor al contraponer a su monólogo una tenaz resistencia incitante. El autor se dirige al grupo de sus eventuales lectores, preguntando:

«—¿Ha ido usted a la corrida? ¿Le ha gustado?

—Fue un espectáculo repugnante; no pude soportarlo.

—Está bien, le absolvemos con todos los honores; pero no le devuelveremos el dinero.

—¿Y a usted le ha gustado?

—Fue algo terrible, se lo digo.

—¿Qué es lo que usted quiere decir con la palabra terrible?

¹ La traducción del inglés ha sido realizada por Gerhard Steingress y Manuel Guil del Grupo de investigación HUM346, adscrito al Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla.

² Universidad alemana Niederrhein (Mönchengladbach) y Escuela Superior Católica de Mainz respectivamente.

—Quiero decir sencillamente terrible; eso es todo. Terrible, espantoso, horroroso.

—Bueno, usted también será absuelto honorablemente. ¿Y a usted qué impresión le ha causado todo ello?

—Me aburrí, me aburrí de una forma mortal.

—Está bien, quítese de mi vista inmediatamente.

—¿No hay nadie a quién le gusten las corridas de toros? ¿No hay nadie a quién le gusten en absoluto? ¿Es que a nadie le gustan las corridas de toros?

No hay respuesta respuesta.

—¿Le ha gustado a usted la corrida, señor?

—No.

—¿Le gustó a usted, señora?

—No, no me gustó nada.

(Una señora mayor, al fondo de la sala).

—¿Qué dice? ¿Qué es lo que pregunta ese joven?

(Alguien que está cerca de ella).

—Pregunta si le gustó a alguien la corrida.

La señora mayor: —¡Ah!, pensé que preguntaba si alguno de nosotros quería ser torero.

—¿Le ha gustado la corrida señora?

La señora mayor: —Mucho.

—¿Qué fue lo que más le gustó?

La señora mayor: —Me gustó ver a los toros embistiendo a los caballos.

—¿Por qué le gustó?

La señora mayor: —No sé; había en todo ello algo especialmente íntimo, ¿No?.

—Señora, usted es una mística. Usted no está aquí entre amigos. Vamos al café de Fornos, donde podremos discutir de todos estos asuntos a nuestro antojo.

La señora mayor: —Vamos a donde usted quiera, caballero, siempre que sea un lugar decente y sano» (Hemingway, 1932: 59).

La *señora mayor* no sólo pasa al autor las palabras claves para describir las reglas, los artificios y trucos, sino también, las reglas de cómo despistarlos. No le preocupan los consejos y aclaraciones conceptuales que le parecen sofisticaciones; quiere ser entretenida con historias que sean, sobre todo, complacientes. Pide platos sanos y sustanciosos, al igual que opiniones sabrosas,



Fig. n.º 96.- *Sigmund Freud*, apunte, por Salvador Dalí. Apud Freud (1973: II, Lám. 57).

aliñadas con una pizca de frivolidad. Se muestra abiertamente curiosa, aunque sin dejar de estar prevenida. Insiste en sus hábitos, incluso a precio del autoengaño y la inconsistencia de sus opiniones y deseos. Encarna el prototipo de una *vida* bajo el aspecto de un hedonismo cuidadosamente ponderado.

De esta manera hace aun más justicia a la parcialidad escéptica del autor. Hemingway niega que aquella suerte sea posible de manera inquebrantable: La vida incluye su propia negación. No siempre la voluntad hacia la suerte toma en consideración la propia salud o la de otros. Y bajo determinadas circunstancias, abarca incluso matar. Llegado a este punto, termina la diversión, la holganza.

«La señora mayor: — Debe resultar muy peligroso ser hombre.
—Lo es, en efecto, señora, y pocos logran sobrevivir. Es un oficio muy duro, y la muerte aguarda al final» (Hemingway, 1932: 90).

En última instancia, el autor *se lleva muy bien* con la señora mayor no sólo debido a su avanzada edad: ya alejada de los riesgos de una inminente sensualidad virulenta y, por esta razón, es liberada de la presión de una sublimación cotidiana. Pero, debido a ésto, su experiencia queda limitada en el marco de lo meramente estético, su hedonismo resulta ser ambivalente. Por el contrario, el hedonismo consecuente defiende su derecho a una felicidad que incluye la satisfacción de impulsos feroces. Este espíritu solitario e impávido no es aquél adversario ascético de la vida, sino «la vida que se corta su propia vida» (Nietzsche, 1883-91: 361). Su actitud es la aceptación heroica de las propias experiencias dolorosas, de la vida incluso en sus aspectos más oscuros. Quién admite esta perspectiva tiene que incluir en su reflexión la problemática de sus principios generales, de la posibilidad e imposibilidad de su justificación. Puede llamar la atención sobre el hecho de que esta actitud es anterior al Cristianismo, que es una virtud pagana. Justamente por esta razón es casi imposible justificarla desde el punto de vista moderno, cristiano:

«El verdadero gran matador [...] tiene que sentir el momento de matar como máxima sensación espiritual [...] Uno de los placeres más grandes en este sentido [...] es la sensación de rebelión contra la muerte que uno vive al causarla. Una vez aceptada, el

dominio de la muerte, el 'no matarás', se convierte en una norma cumplida con facilidad y naturalidad. Pero cuando un hombre se encuentra todavía en la rebelión contra la muerte, le da placer apropiarse de uno de los atributos que le asemejan a Dios: causar la muerte [...] Este tipo de cosas se hacen por orgullo, y no cabe duda de que para un cristiano el orgullo es un pecado, aunque también una virtud pagana. Pero el orgullo hace la corrida, y un verdadero placer de matar hace al gran matador» (Hemingway, 1932: 195 s.).



Fig. n.º 97.- Varios aficionados observan al toro muerto (Fot. Pedro Romero de Solís).

El placer de matar está más allá del Bien y el Mal; el que mata pretende haber obtenido el privilegio de un Dios, celebra con arbitrariedad soberana la ley de la naturaleza salvaje e ignora las reglas de la moral³ (Fig. n.º 97). Como el torero con el toro,

³ Pero, esta actitud no está relacionada –como una oposición simple– con la cristiana, como aparece ser en el caso de Hemingway. También en este caso, el cristianismo ha asimilado las costumbres paganas. Véase el cap. 4 de este artículo.

el autor juega con la ingenuidad de la vida hedonista cuando ésta va por la mitad de su recorrido. Por fin, elimina a la señora mayor de su narración, una vez utilizada. Ella ha cumplido con su cometido al introducir al canon artificial y ceremonial de la corrida⁴.

¿Es casualidad o mera imitación el que muchos autores (Michener, 1968: 554 ss.; MacNab, 1959: 47 ss., McCormick y Mascareñas, 1967: caps. 3, 4 y 9), que posteriormente escribieron sobre el mismo asunto, eligieran el mismo recurso de un discurso ligero, práctico y didáctico? Nos parece que los escritores que aceptaron la ruptura de la forma literaria del ensayo por motivos artesanales-intuitivos, intentaron con ello recuperar una cualidad sensual que hubiera sido alterada profundamente por un monólogo de observación. Un análisis de la corrida como escenificación sensual y, consecuentemente, como escenificación de sensualidad, puede poner de relieve el carácter mediador del efecto inmediato del sentimiento por lo menos de dos modos: o al reconstruir la génesis de la actitud emocional, o al hacerla asequible mediante la argumentación. En ambos casos puede recurrir al diálogo como forma natural

⁴ Aunque parezca inútil cambiar las denominaciones usuales, evitamos el término *Stierkampf*—(N. del T.: lucha contra el toro)— para utilizar en su lugar, de acuerdo con el contexto, diferentes conceptos españoles, sobre todo *corrida*, aunque también *lidia* o *toreo*: La razón para esta decisión, al igual que la del uso de otros términos corrientes en el lenguaje taurino, se explicará en el texto mismo. A su vez existe una gran cantidad de expresiones diferenciadas con unas connotaciones específicas no traducibles. *Corrida*, es la forma abreviada para *corrida de toros*, denominación que incluye el correr los toros en el ruedo refiriéndose, por lo general, al espectáculo tomado en su conjunto, es decir, incluidos todos los actos preliminares. *Lidia* significa la lucha en el sentido del total de todas las maniobras necesarias para preparar al toro para su muerte. No obstante, con esto no se agota lo que es la corrida, puesto que es necesario considerar el aspecto artístico de la lucha, su forma, es decir, su elegancia y su manifestación respecto a la dominación del animal por el hombre, que se llama *toreo*.

de confrontación de una experiencia *intrínseca* y *extrínseca*. En este sentido, el diálogo reproduce el proceso tradicional de socialización en el sistema simbólico específicamente cultural o sirve como medio para un razonamiento basado en valores. La corrida provoca crítica o apología de manera casi automática (Fig. n.º 98). Hay muchos más defensores apasionados de la fiesta que adversarios fervorosos y, sobre todo, muchos menos



Fig. n.º 98.- *Gitanillo de Triana a hombros*, abril 1931. Fot. Serrano, Apud. Carrasco, D. (Coord), (2003): *Historia Gráfica de la Plaza de Toros de Sevilla*, Fund. Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Esta instantánea muestra el fervor popular –en contraposición a las corrientes de los adversarios de la fiesta– que despierta el triunfo de un torero.

indiferentes que en cualquier otra representación que tomemos en consideración. Estas actitudes divergentes hacia la corrida remiten a una esfera profunda de afectación emocional que queremos examinar a fondo. Nos referimos a un análisis del «conocimiento visceral» (McCormick y Mascareñas, 1967:

27), es decir, de la experiencia somatizada, de los sentimientos y sus convulsiones que forman la base de la afición⁵.

Esto no quiere decir que cualquier descripción de la corrida sea ilegítima siempre y cuando carezca de la dimensión de los sentimientos y su análisis. Pero, nos parece que la virulencia de aquellos sentimientos se pone de relieve de manera no menos significativa precisamente en el esfuerzo de muchos autores, que en nombre de una «observación pura» excluyen los aspectos de valoración de manera escrupulosa. La muy frecuente insistencia reclamada por parte de los estudiosos⁶ en describir sólo lo que está pasando, sin incluir cualquier «interpretación especulativa», se nos muestra como rechazo del escándalo que representa la corrida simplemente debido a la arbitrariedad de su enfoque: de un anacronismo, de un insulto de la comprensión contemporánea de sociedad, naturaleza y progreso.

Es una cuestión de la técnica literaria que de esta manera nos acerca a un problema central de comprensión del objeto mismo. La forma dialogística del tratamiento indica una constelación agravada de sentimientos y expectativas sociales. La muda escenificación corporal de la corrida está abierta para unas reacciones emocionales extremadamente diferenciadas y es, por ésto, por lo que incita a la interpretación comunicativa exactamente en el punto donde no se puede dar, o dar ya por sabido, el acuerdo sin más.

Con esto damos por probada una correspondencia entre las estructuras del tratamiento lingüístico y la constelación de la

⁵ *Afición*: *afecto*, en este contexto, el entusiasmo por la corrida. Un *aficionado* es un seguidor, un *fan*. El término puede ser utilizado también en el contexto de otras actividades o representaciones, pero aplicado a la corrida tiene una especial significación. Aquí se refiere al seguidor que no sólo disfruta yendo a la corrida sino que realmente entiende de toros, de toreros y del arte del toreo.

⁶ Esto se refiere, sobre todo, a autores españoles; véase por ejemplo Cossío (1961) o Araúz de Robles (1978), pero también a americanos, por ejemplo MacNab (1959) y Michener (1968).

misma materia analizada. En este aspecto, el diálogo reflexivo o crítico sería apropiado para una representación escénica, un drama. En efecto, la corrida ha sido comparado repetidamente con un drama, mejor dicho, con la tragedia.⁷ A partir de Hemingway se ha convertido en un lugar común para muchos autores que escriben sobre la corrida, señalar que no se trata de un deporte, de un juego de lucha con la suerte repartida equitativamente, sino de un drama trágico⁸; un drama, porque su fin –siguiendo un planteamiento de escenificación– está definido de antemano; un drama trágico, porque ofrece un sentimiento sublime de la vida y la muerte, de mortalidad e inmortalidad. Nos encontramos aquí realmente con una determinante esencial de la tragedia, que Nietzsche denominó como su «consolación metafísica: que la vida en el fondo de las cosas, a pesar de todo cambio de apariencias, es poderosa y placentera» (Nietzsche, 1872: 47). La sensación de lo sublime nacería, pues, del dominio artístico del espanto surgido de una mirada al abismo de la crueldad de la naturaleza y la historia del hombre.

La interpretación por parte de Hemingway de la lidia de toros como rebelión contra la muerte parece adaptarse bien a la analogía de tragedia y corrida. También el héroe trágico protesta con su acto contra una ley divina o soberana. Pero lo esencial de la tragedia es, por otro lado, que el héroe incurre con ésto en culpa, que sufre por sus arrogancias y que expía por eso con su propia muerte. Aquí la analogía se convierte ya en algo demasiado frágil.

⁷ El origen de esta comparación parece haber sido lord Byron (véanse Cossío, 1961).

⁸ Comparar Hemingway (1932: caps. 1 y 2), con Michener (1968: 579) y McCormick / Mascareñas (1967: cap. 1). El hecho de que es justamente Cossío, este enciclopedista de la corrida, el que ve en su núcleo emocional más profundo una diversión deportista (Cossío, 1961: 766), contrasta de una manera muy significativa con el material histórico presentado por él mismo en varios tomos. Parece que su intento se basa en motivaciones apoloéticas. Véase, en este artículo, el Cap. V.

Pues al final reglamentado de la corrida, el público no lamenta el matador exitoso sino lo celebra y con él a sí mismo. Este final vuelve a distanciarnos de una interpretación alternativa, según la cual habría que tomar al toro como al héroe trágico, en vez de al matador. Pues es el toro el que sufre la muerte, pero la simpatía no se dirigió hacia él sino al matador y su peligrosa tarea. Aunque



Fig. n.º 99.- *Un momento del aparatoso y grave percance sufrido por El Fandi en la feria de Jaén del 2003. Apud Fot. José Antonio León, 6TOROS6, (2004: n.º 548, 35). La tragedia de la cogida o muerte del tore-ro va siempre unida a la Fiesta.*

la corrida (en el sentido nietzscheano) parece incluir un mensaje trágico, esta analogía por el momento no nos ayuda a comprender su función. No comprendemos cómo surge el sentimiento de lo trágico, y por esta razón volvemos de nuevo a preguntarnos de qué manera es la representación de la muerte en la corrida y qué contenido específico incluye (Fig. n.º 99).

Pudiéramos haber buscado el acceso al análisis de la corrida y su dimensión emocional profunda de manera menos indirecta. Pero el acercamiento mediante aquél aspecto de la técnica literaria, del escribir sobre la corrida, refleja nuestro propio problema metodológico. Se trata de la comprensión del sentido de



Fig. n.º 100.- *La corrida en los Andes Peruanos es un ritual en el que los indios participan activamente en la confrontación con el toro* (Fot.: A. Molinié).

una acción no verbal, pero socialmente significativa, desde una distancia cultural. La escenificación festiva de la corrida se descodifica como portadora de significado, como «texto»: como un tipo de autointerpretación de la cultura. En este sentido partimos de la tesis de Alfred Lorenzer (1981: Cap. VII), según la cual las identidades colectivas se forman preferentemente mediante la

participación de los individuos en rituales. Su función consiste en acoplar la identidad personal con la social. En el caso de los sujetos participantes, el estrato de los símbolos prelingüísticos, directamente sensoriales, se corresponde al simbolismo presente en un ritual. Lo decisivo en este caso es la independencia relativa de los símbolos presentes respecto de los patrones lingüísticos interpretativos. Los rituales pueden desacoplarse de su significación religiosa originaria y desarrollar tanto su propia «lógica» como también su propia historia como formas sensoriales-corporales de adaptación a los modales de un trato cultural específico del mundo.

La corrida española y latinoamericana es un ejemplo de este ritual desacralizado (Fig. n.º 100). Si intentamos comprenderla como texto cultural respecto a sus estratos significativos manifiestos y latentes, estamos ante un doble problema de traducción. Por un lado, lo de la traducción, mediante el medio del lenguaje, de la experiencia sensorial de la fiesta que se resiste a su codificación lingüística. Por otro lado, la interpretación del sentido lingüísticamente descifrado sólo puede desarrollarse a partir de la confrontación con las propias presuposiciones, es decir, a partir de la traducción de símbolos culturales específicos. Pero, lo que está sometido al análisis conceptual, forma una unidad en el acto de realización la interpretación ya empieza con la conceptualización discursiva de lo no lingüístico.

II. LA FIESTA

En España, los domingos, los días de fiesta y de regocijo de los respectivos santos locales no son simplemente días de ir a Misa, sino también de celebración de corridas, *con permiso de la autoridad y si el tiempo no lo impide*, como reza la fórmula tradicional. Ya avanzada la tarde se llenan de gente los tendidos y las gradas que conforman la arquitectura circular de las plazas de

toros⁹, altos y de forma circular, edificios monumentales, frecuentemente de estilo mudéjar. «Toda la ciudad está levantada» así o de manera parecida se lee en descripciones antiguas. Hoy día esto caracteriza la vida cotidiana misma y la corrida casi desaparece en ella. Por supuesto, en muchos lugares sigue siendo la fiesta por antonomasia donde se come y se bebe, se ve y se es visto: la «fiesta nacional»¹⁰ o simplemente «nuestra fiesta». Pero los nuevos héroes de los campos de fútbol compiten con los antiguos de la plaza de toros. Los cosos taurinos, realmente sólo se llenan en pocas ocasiones, en las ciudades del litoral, sobre todo debido a los turistas en busca del folklore, pero ignorantes. En el interior del país siguen dominando las familias que siguen a la tradición, en primer lugar los hombres mayores, solos o en grupos. El muro occidental de la tribuna proyecta sombra hasta el centro del ruedo. Quien puede, paga para conseguir un asiento en la sombra. Pero la mayoría sólo pueden permitirse un asiento barato en el otro lado, donde hace calor y el sol hiere la vista. En esta parte se sientan, apretados hasta la galería de arriba, los aficionados, los apasionados conocedores de los toros, de los toreos y de las reglas de su encuentro mortal.¹¹

Puntualmente, a la hora prevista, el presidente de la corrida entra en el palco de honor, se trata de algún dignatario local, un alcalde, o, en general un representante del gobierno con su séquito. Suena un aviso de clarín. Tras una señal del presidente, dos alguacilillos entran, montados a caballo y vestidos con uniformes del siglo XVII. Saludan al presidente, aplausos, una

⁹ Plaza de toros: El edificio donde tiene lugar la corrida.

¹⁰ Ver supra nota 8 artículo "Toro muerto, vaca es".

¹¹ N. del T.: Desde hace años se nota una cierta deserción de las localidades de sol debido, quizá, de una parte al aumento del nivel de vida y, de otra, al escaso interés que despierta la corrida de toros en la juventud, tomada como clase de edad. Sobre un fragmento de la población juvenil ver en este n.º de la *Revista de Estudios Taurinos* el artículo de Manuel Guil Bozal.

banda de música toca un pasodoble, los alguacillos galopan por la arena. Ahora se colocan delante del desfile de los toreros y ayudantes llamados a participar¹². En primera línea van los matadores (normalmente tres, pero también pueden ir dos o uno solo, rara vez cuatro), cada uno de ellos matará los toros que les correspondan, detrás de cada uno se alinean sus respectivas cuadrillas (se trata de grupos de tres banderilleros y dos picadores montados a caballo.) Con sus pesados uniformes de color bordados de oro y plata, chaquetas de colores chillones, pantalones de media pierna, medias rosas y zapatillas planas de color negro, forman un conjunto luminoso y bañado del sol que destaca del gris de la vida cotidiana. Cierran el paseillo los mulilleros de la plaza con el tiro de mulas que arrastrarán al toro muerto fuera de la plaza. Algunos de los toreros se santiguan. El desfile de toreros se detiene delante del palco presidencial. Los toreros saludan al Presidente: respetuosamente, o indolentemente. Cuelgan sus vistosos capotes de paseo en la barrera, delante de la primera fila de asientos y abren las capas de toreo iniciando los primeros pases de prueba. Todo ésto se hace de manera rápida, sin darle importancia, casi automática. No obstante, parece demostrarse que todo esto está dedicado al Presidente y que nada ocurre sin su consentimiento. De nuevo llega una orden, ahora para que se abra la puerta de toriles, –un toque de clarín– y ya irrumpe en la arena del ruedo el primer toro de la tarde.

Durante unos instantes el toro parece estar desorientado, después fija su atención en el lado opuesto de la plaza, en los toreros, y este hechizo ya no le va a abandonar hasta el final. Los hombres, con sus capas anchas de color rosa y forros amarillos, todavía no se atreven más que a unas tímidas llamadas. A la vista del toro furioso se esconden detrás de los burladeros, unas peque-

¹² N. del T.: este desfile se denomina paseillo.

ñas barreras que tienen que aguantar en ocasiones, en casos de furia ciega, las ciegas embestidas del animal. Ahora el matador muestra su arte. El toro, que pesa media tonelada, agresivo, con un galope rabioso e intencionado, se lanza sobre el hombre que porta la capa. Éste, dando un *capotazo*, sin dar un paso de lado, se libra del objetivo del toro ondeando la capa, y los cuernos mortales dirigidos a embestir el tejido se pierden en el vacío. Las primeras suertes con la capa, en las que el toro está todavía fresco y embiste desde gran distancia y con gran velocidad sobre cualquier objetivo, permiten al matador averiguar las características del toro. En esta fase, se dice, el toro es, todavía, menos peligroso porque es bastante previsible.

Domingo de Resurrección, 1982, en la plaza de toros de Las Ventas (Madrid)¹³: el matador Juan Alcoba con el apodo de *El Macareno* intenta sus primeras suertes. Hace pasar al toro muy pegado al cuerpo. El toro se revuelve después de embestir. El diestro procura ganar distancia y corre unos pasos hacia atrás. En ese momento pisa su capa, da un traspies y antes de caer al suelo, el toro se echa encima y lo arroja con sus cuernos hacia arriba y vuelve a atacar al *Macareno* ya caído. Olvidado la despreocupada disposición de ánimo propia de una tarde de domingo, el público impresionado se levanta de los asientos. Al fin, todo ésto sólo ha durado unos segundos pues su cuadrilla, saliendo al quite, consigue alejar al toro utilizando los capotes. Susto y consternación en las gradas por la desgracia de *El Macareno*: no hay ninguna alegría por el mal ajeno. Lo sacan de la plaza, con una herida de veinte centímetros de largo y una fractura de la pelvis. El segundo matador, Francisco Ruiz Miguel, entra en el ruedo y ocupa su lugar. Una tensión nerviosa se ha apoderado de los toreros y del público que ya no les abandonará, hasta que

¹³ Gerhild Ohrenberger (1982) ha visto y descrito la misma corrida.

Tomás Campuzano, el tercer matador del cartel instrumente unas excelentes suertes.

En los pases con la capa, el torero experimentado puede demostrar su habilidad, puede templar al toro embravecido y hacerlo pasar cerca de su cuerpo mediante unos movimientos tranquilos y fluidos. El torero permitirá la cercanía de los cuernos en la medida en que su autoconfianza, su valentía y su habilidad se lo permitan. El aumento del ritmo de colisión y alejamiento, de separarse y volver a confundirse, es lo que el público espera. Cuando el peligro se hace evidente, el silencio se apodera de las gradas para, inmediatamente, empezar a murmurar y, por fin, apoyar el ritmo de los pases con gritos de *olé* hasta que la tensión se descarga en aplausos (Fig. n.º 101).

Entretanto, sólo han pasado unos pocos minutos desde el comienzo de la corrida, entran dos picadores, lentamente, amenazadores, sin ser percibidos todavía por el toro. Los caballos achacosos salen con los ojos vendados. Uno de los dos picadores permanece en la entrada, como reserva. La faena actual del picador ya no es lo que era en tiempos de Hemingway, pero todavía es bastante peligrosa. Desde el bando del gobierno de Primo de Rivera en 1928, los caballos están protegidos por un peto guateado. Desde entonces, el toro ya no puede herirlos y los picadores no caen necesariamente al suelo. Mediante unos movimientos de brazos, gritos y el chacoloteo con la armadura que protege su pierna izquierda incita al toro a atacarle. Éste todavía es capaz de levantar al caballo, incluso al jinete, y echarlo por tierra si el picador no consigue encontrar con la punta armada el musculoso morrillo del toro. Apoyándose en su pica y con toda su fuerza se echa encima del toro, mientras éste cornea rabiosamente el peto. El «toro bravo» seguiría lanzándose contra el caballo, encontrando la vara hasta su muerte, si ésta no llevara una pieza transversal que impide que la penetración sea más profunda y si los toreros no distrajesen al toro con sus capas. El público protesta

siempre que el picador alcanza al toro en un punto distinto, más sensible que el previsto o si pincha demasiadas veces. El toro puede ser *castigado* como se dice, hasta tres veces, y el picador abandona el ruedo tras el aviso del Presidente, tan silencioso como había llegado. El toro se ha refrenado un poco aunque todavía no está agotado. Los costados, con la respiración agitada, se mueven visiblemente como un fuelle. La sangre, oscura y húmeda brilla cayendo por su piel negra. Ya no se trata de un



Fig. n.º 101.- César Jiménez con ambas rodillas en tierra durante su faena en la feria del Pilar, Zaragoza, 2003. Apud Fot. Juan Moreno, 6TOROS6, (2003: n.º 485, 13).

juego inofensivo, sino de un juego que es, a la vez, de una seriedad mortal.

El toro se ha vuelto más peligroso, pues ha aprendido a atacar de manera más acertada y precisa. En esta situación se coloca el banderillero en suerte, frente al toro; se estira en una actitud orgullosa, de puntillas, sin capa, con los brazos levantados y en cada mano una banderilla. El toro se arranca, también lo

hace el banderillero, ambos se aproximan y en el lugar donde casi se encuentran, de pronto cierra las piernas para clavar los arpones coloreados y mete las manos entre los cuernos para colocar los palos en la cruz del toro. Y antes de que el toro se sacuda sorprendido y de una vuelta sobre sí mismo, el banderillero se ha puesto fuera de su alcance. El toro, irritado, fuertemente excitado por el dolor inflingido se lanza contra una capa que le invita hasta que el siguiente banderillero se ofrece como objetivo. Tres veces, en total, los banderilleros ejecutan con sus cuerpos esta maniobra.

Mientras el toro sigue embistiendo las capas, el matador solicita permiso para matar y brinda su muerte a un amigo, a una belleza cortejada o a todo el público. El presidente da su consentimiento. El matador hace sus preparativos montando la muleta: una tela más pequeña, fijada con un palillo, así como con un estoque ligero, de aluminio. La cuadrilla se retira tras la barrera. A partir de ahora los dos, matador y toro, están solos en el ruedo. El toro muestra signo de cansancio, pero precisamente por eso es más peligroso que antes. Desconfiado, sólo ataca a corta distancia y de manera imprevisible. En esta situación el matador sólo dispone del tiempo reglamentario para forzar al toro a seguir sucesivamente el movimiento de la muleta. Si mantiene la muleta junto con el estoque en la mano derecha, puede desplegar toda la tela de modo que forma un objetivo más grande para el toro. Pero la suerte clásica y más apreciada es el «pase natural» (Fig. n.º 102) en el que el matador recibe al toro de frente, con la muleta en la mano izquierda pegada a su cuerpo. Con este cebo pequeño que ya no sirve como escondite al hombre, maneja al toro en una curva elegante en torno a su cuerpo inmóvil aunque flexible. En el transcurso de esta acción gira la tela inclinada, lo más lento posible, en la línea de un círculo en torno a sí mismo. El toro da la vuelta, vuelve de nuevo atraído por la tela ondeando que ahora le roza la cabeza, los cuernos y el pescuezo, para mandarlo, pasando por el pecho del hombre, hacía las afueras. El matador

tiene que acercarse cada vez más para seducir al toro jadeante con un cuidadoso tirón de la muleta, cada vez más cerrados los círculos cuadrantes de hombre y animal, la vertical giratoria del matador encorvado en forma de S y la horizontal helicoidal del toro. Todo ésto se confunde, mediante momentos de perfección, en una serie única de movimientos. En el juego cambiante del baile y de la animación, el torero y el público llegan juntos al éxtasis, un



Fig. n.º 102.- *Toreo de frente. Salvador Cortés inicia su faena de muleta por naturales de frente. Feria de Abril, 2005 Apud 6TOROS6, (2005: n.º 564).*

éxtasis no sólo de pasiones rebosantes sino al mismo tiempo de su control, su ordenamiento perfecto.

No obstante, esta tarde de Domingo de Resurrección en Madrid sólo permite presentir dichas posibilidades en algunas suertes. También Tomás Campuzano, un artista con la capa y extraordinario maestro con la muleta, se nos muestra como matador inseguro. La solución de la tensión, acumulada por él a lo largo de la faena, viene de manera abrupta y como fríamente cal-

culada. Cambia el estoque falso por uno verdadero. Ahora, el toro, sin moverse, se encuentra enfrente del hombre, cabizbajo y, de este modo, con el cuello expuesto. A unos cinco pasos aproximadamente, el matador ondea la muleta en su costado derecho, con la mano izquierda e inclinada hacia el suelo. De manera casi imperceptible la cabeza del toro sigue a sus movimientos. El cuerpo del hombre se afirma, el estoque y el brazo derecho forman una línea recta de ataque. En ese momento se acerca al toro e inclina su cuerpo sobre la cabeza ihumillada del animal para clavar el estoque entre sus paletillas, al mismo tiempo que lo saca con la muleta, por su lado derecho. Inmediatamente se acercan los demás toreros con sus capas, porque la agonía convierte el toro en algo imprevisible. Pero, el estoque ha fallado su objetivo, la aorta, y Campuzano no tiene otra opción que ir por otro estoque, el del desacabello, con cuya cruceta saca el primero. En el siguiente intento vuelve a fallar. Sólo el tercer embite es mortal. El toro empieza a tambalearse. Ya no reacciona ante las incitaciones de las capas. Después cae al suelo y se esparranca. A la tensión siguen los aplausos. Tras una gran lidia el público reclama un especial homenaje al matador. Si la mayoría saca los pañuelos blancos, el Presidente tiene que conceder al matador una oreja como trofeo. La decisión de otorgarle una segunda oreja o, en casos extraordinarios, el rabo del animal sacrificado, es exclusivamente su decisión apoyada por la opinión de sus consejeros. Hoy no se dan rabos en plazas serias. Acompañado por los aires de un pasodoble las mulillas arrastran al toro fuera del ruedo. Los empleados de la plaza aplanan la arena, disuelven los restos de sangre. Aviso de clarín: el siguiente toro.

III. PERCEPCIÓN Y EXPECTACIÓN

Puede que nuestra descripción haya dejado cierto malestar a pesar de ser imprescindible para nuestro propósito de analizar

el significado de la corrida. Por un lado la descripción es tan extensa que algunas estructuras importantes podrían quedar escondidas detrás de unos detalles menos importantes. Por otro lado resulta que no es, en modo alguno, suficientemente completa para explicar la técnica y satisfacer incluso las más frecuentes variantes de este drama. Está confundiendo los desenvolvimientos más típicos con los peculiares. Mucho ha quedado todavía en la oscuridad, no sólo aquello que pertenece al desenvolvimiento mismo, lo que lo hace posible, no sólo los fines técnicos que se desean alcanzar y el contenido de las reglas, sino también el «sentido» de lo representado y nuestra propia actitud hacia ello.

Más bien, tal malestar remite a una peculiaridad de nuestro objeto. El drama sensual de la corrida no puede ser reproducido ni mediante el mero registro de lo sensualmente percibido ni mediante la reconstrucción de su codificación tradicional. Lo que el observador tiene por delante en la corrida es la ejecución siempre variada del mismo escenario. De esta manera, los actos separados aparecen como entrelazados con el total de los actos referidos a otras corridas, respectivamente, con un saber reglamentado abstracto. Sólo en conexión con esta experiencia y este saber directo (jamás de manera directa), le dan a conocer los fines que persiguen. Por esta razón no pueden ser descritos ni mediante una caracterización de su peculiar ejecución, ni mediante una reconstrucción del saber reglamentado que los observadores nativos suelen aplicar y que, al tratarse de un saber intuitivo, no está presente necesariamente de forma explícita. Una experiencia y descripción adecuada de la corrida más bien tiene que oscilar entre ambos polos para medir la peculiaridad a partir de la coincidencia con la desviación de las reglas heredadas (Fig. n.º 103). Esta necesidad tiene su origen en la estructura del toreo como forma artística. También en este caso vale lo que caracteriza al arte en general: que la maestría sólo comienza a partir del punto donde el intérprete domina las reglas al mismo tiempo que las

trasciende. Al espectador no le conmueve la perfecta coincidencia entre las reglas de ejecución y la ejecución misma sino su relación dialéctica: su no identidad basada en la realización chapucera o soberana. Entre los dos polos de la realización y del ideal, de la realidad y la posibilidad, se produce el resultado sensual de la corrida, su excitación y su anhelo.

En sus aspectos centrales, nuestra descripción de la corrida no fue una descripción de lo que el público ve, sino de lo que *espera* ver. Espera una interpretación soberana de las reglas, la cual se consigue muy pocas veces. Por término medio, de cada diez corridas menos de una realmente satisface todas las exigencias de los aficionados. Esto no se debe, como se insinúa con frecuencia, a la magnitud de los tiempos pasados y a la decadencia del toreo moderno, que siempre suele ser objeto de quejas, sino a las condiciones complejas del toreo en general. El conocimiento y la emoción de los aficionados muestran sus buenas cualidades para apreciar exactamente las dificultades que inhiben un transcurso perfecto de la corrida. Estos pueden ser, por un lado, problemas técnicos y relacionados con la eventual constitución del torero o, por otro lado, las características y los defectos del toro en particular o incluso las condiciones exteriores, como por ejemplo las mermas causadas por el viento. En la corrida descrita, tras la herida sufrida por *El Macareno*, Ruiz Miguel evidentemente no tuvo la fuerza física para matar al toro conforme a las reglas del arte y con un riesgo aceptable para sí mismo. Prefirió la estocada vergonzosa entre la cabeza y la primera vértebra y recibió en cambio un aplauso flojo aunque con íntima comprensión.

La razón de por qué es tan difícil seguir las reglas y tan extremadamente escaso verlas aplicadas incluso en el momento de peligro serio, se nos revela con más claridad que, en ningún otro caso, en las novilladas. Las novilladas son corridas para aprendices, llevadas a cabo por toreros jóvenes y con poca experiencia, antes de recibir los honores como matadores oficiales.

Hemos visto en una sola corrida cuatro toreros arrojados al suelo por los toros. Se levantaron, asustados o con una actitud de vencedor, y ninguno de ellos sufrió daños, pues los toros de las novilladas, los novillos, son más jóvenes y tan inexperimentados en el uso de sus armas como sus adversarios¹⁴. Casi siempre, estos



Fig. n.º 103.- *Gitanillo de Triana deja huella de su herencia belmontina*
Apud. *Campo Bravo*, (1999: n.º 24).

¹⁴ A pesar de ésto, durante los últimos cien años seis veces más novilleros que matadores recibieron heridas mortales: Desde 1771 son 51 matadores, desde 1820 125 banderilleros y 61 picadores, desde 1880 fueron cerca de 150 los novilleros a los que mató el toro. Más numeroso aún fueron las víctimas desconocidas de las corridas populares improvisadas que contaban con toros reutilizados y sin asistencia médica. En los ruedos de hoy, la penicilina salva la vida de muchos toreros que antes hubieran perecido debido a sus heridas. Se descubrió en 1928, en el mismo año de la reforma que introdujo el peto.

novilleros ofrecieron un combate deplorable e intentaron engañarse a sí mismo y al público. La multitud se reía con malicia y silbaba, algunos gritaban: «¡Cortaos la coleta!»¹⁵. Un aficionado anciano, que estaba a nuestro lado, criticó cada una de las suertes pronosticando a cada uno de los toreros un pronta «cornada». Al final, se mostraron incapaces de realizar estocadas correctas y dignas, para ejecutar en su lugar unas suertes de matar tan torpes como desagradables por lo que los animales tardaron en morir.

Pero también estos toros jóvenes son bastante aterradores, y comprendemos muy bien a un banderillero que, tras citar al toro, le entró miedo y bajó las banderillas para salir huyendo del monstruo negro que se acercó furibundamente. La reacción de los espectadores fue distinta: lo mínimo que se espera de un torero es valentía. En determinados momentos de amenaza, éste tiene que ser capaz de ignorar o despreciar las posibles consecuencias de sus actos. Pero, para reconocer ésto, el público tiene que conocer estas consecuencias, es decir tiene que esperarlas y temerlas. Por esta razón, la corrida sólo impresiona mediante la repetición perpetua y la monotonía ceremonial de su ejecución. Y cuando Ortega y Gasset (1942: 544) anota que los toreros malos sólo resisten a expensas de los buenos, también vale la inversión del argumento, es decir, que el reconocimiento de los pocos buenos presupone la experiencia de los numerosos malos. La lesión o la muerte de un torero, a pesar de ser poco frecuente, acompañan a cada suerte y, aunque no de manera consciente, se consiente como posibilidad; del mismo modo que se espera del toro su pronto e inevitable fin. La lesión amenaza como castigo por la trasgresión de un límite de valentía al que hay que acercarse al máximo para ganar la recompensa de la fama.

¹⁵ *Coleta*: trenza corta, manera de llevar el pelo de los toreros. Cuando el torero deja su oficio, se dice que *se corta la coleta*. N. del T.: Incluso se puede ver una ceremonia típica que se representa en el ruedo en el curso de la cual el matador es desposeído de su pelo.

Por esta razón, aquel que sólo ha visto una corrida, todavía no ha visto ninguna. Si esta persona ve toreros ineptos o toros difíciles de lidiar, que estropean todas las reglas y previsiones, quizás se retirará hastiado. En cambio, el que ve toreros que llevan a cabo su tarea aparentemente sin esfuerzo, pronto disminuirá su atención debido a las repeticiones y quizás se aburrirá. No obstante, ocurre con frecuencia que semejante espectador informa que lo que ha visto le ha impresionado de una manera inexplicable *debajo* de una indiferencia momentánea, lo que evitó su rápido olvido, que se podría esperar en otros casos; propiamente dicho, la intensidad de lo vivido sólo llegó al nivel de la conciencia gracias al recuerdo. Si vuelve a presenciar una corrida, su simpatía se dirigirá rápidamente a los toros porque parece que son ellos a los que, de manera vergonzosa, le toman el pelo los toreros sin que el animal pueda ser socio equitativo en un juego a vida o muerte. Esperaría un *fairplay* deportivo y ahora está indignado porque el toro aparentemente no tiene ninguna posibilidad de alcanzar al hombre. En efecto, el toreo no es ningún *fairplay*, pues el final siempre está prescrito. Pero, a pesar de todo, las posibilidades del toro son mayores, y los errores de los toreros más probables, de lo que el espectador inicialmente se imagina.

En el transcurso de la corrida, se invirtieron nuestras simpatías y miedos. En primer lugar se dirigieron preferentemente al toro. La secuencia de los picadores, por ejemplo, hizo surgir en nosotros compasión, náusea, incluso vergüenza. Para nosotros, el toro era sobre todo el animal bravo, cuya belleza y orgullo fue quebrantado por una brutal superioridad. Más tarde, especialmente después de la experiencia del accidente de *El Macareno*, nos compadecimos únicamente con el torero, que parecía estar amenazado por perfidias y azares imprevisibles, incluso en la ejecución más perfecta de sus suertes. Si nosotros, como ellos, estuviésemos acostumbrados al espectáculo ¿no expresaríamos la misma ironía tanto ante un toro cobarde como también frente

a un torero temeroso? ¿no demostraríamos el mismo estado ante la lidia del toro, entendida ésta como un sacrilegio por lo que tiene de exterminio de la vida, o ante la previsible lesión de hombres? Y si el hábito ha formado la mirada de los aficionados ¿cómo debe entenderse, pues, que en el transcurso de la representación de siempre lo mismo no disminuye el interés sino que aumenta hasta la pasión?

Empezamos a comprender hacia qué se dirigió el interés del público. La pasión del juicio competente se refirió asimismo al toro y al torero. Al culto exagerado hacia los matadores, fomentado por ellos mismos o por la prensa, los aficionados oponen la pasión por los toros, el conocimiento de su crianza y el juicio sobre sus debilidades y cualidades individuales (Fig. n.º 104). Quizás, esa misma mañana, parte de éste público ya ha asistido al sorteo de los toros entre los matadores y se ha arriesgado en pronosticar sus virtudes. Durante la corrida, antes de cada aparición de un toro nuevo, la atención del público se dirige a un tablón que se saca al ruedo para anunciar la procedencia genealógica del toro¹⁶. En el centro del ánimo de estos aficionados, durante el transcurso de la corrida, no está, como sería el caso de otros tipos de combates, el que el líder o representante del propio grupo de aficionados tiene que vencer al de la otra parte del público; sino que está –en el ánimo de estos aficionados– el ritual como conjunto y su ejecución por parte de ambos involucrados: los hombres y el animal. La esencia del ritual no está en que la secuencia de las suertes, realizadas por el torero, sea de una ejecución técnica y estéticamente satisfactorias, sino en la escenificación dual del peligro y su superación.

¹⁶ N. del T.: En el mencionado tablón se incluye el paso del animal y su número de identificación ante el Gobierno de la nación (como los hombres se identifican por el número de carnet de identidad).

A pesar de todo, el torero cumple durante la corrida un papel privilegiado. Este papel no sólo consiste en la cruel asimetría de un resultado conforme a las reglas, sino también en la supremacía de su arte que hace aparecer la sujeción del animal por el hombre como la inversión de los supuestos naturales de ambos. Si el arte consiste en la capacidad de hacer aparecer lo difícil como algo fácil, entonces el toreo es un arte que reintroduce lo difícil como apariencia de



Fig. n.º 104.- *El matador a hombros*. Una instantánea cinematográfica de la película *El momento de la verdad* (1965) en la que Miguelín hace de actor torero. Apud Feinel, M. (2002): *¡Torero! Los toros en el cine*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 134.

mayor grado en la gracia: el espectador debe sentir lo difícil que es lo que hace el torero; pero precisamente lo que parece ser lo más peligroso no suele serlo para el torero en la mayoría de los casos. Aquí parece ofrecérsenos una hipótesis practicable que sirve para explicar el acto de generación del sentimiento trágico: la encadenación compleja de percepción sensual y expectación, de dominación

del reglamento y amenaza de lesión durante la corrida. Este sentimiento de amenaza tiene la virtud de aumentar sistemáticamente la experiencia del peligro e intensificar de esta manera el placer que ofrece la vuelta a la normalidad.

Pero a pesar de la importancia de esta característica funcional, existen dos argumentos que impiden ver en ella el acontecimiento emotivo decisivo de la corrida. Primero: el momento del peligro es mucho menos visible en el caso del torero consagrado que en el torpe. Mientras que a éste se le castiga con el desprecio sin piedad, al otro se le dirige un deseo de triunfo y un encanto delirantes. Segundo: puesto que el arte del toreo debe funcionar como arte del peligro escenificado, presupone un alto nivel de conocimientos entre los aficionados, que no se dejan entusiasmar de manera ciega, sino que responden críticamente. Por esta razón, entre el público y el torero se suele establecer un juego discreto de engaños y humillaciones. Pues, los intentos del torero en el transcurso de la dominación y sujeción arriesgada del toro para ganar las simpatías mediante manipulaciones, trucos o gestos teatrales, no están ajenos a este arte cuyo contenido consiste en el engaño. El torero menos habilidoso, es decir, el torero corriente, siempre se ve tentado a emplear estos medios que le prometen una reacción superficial positiva del público masificado, pero cuyo reconocimiento es propio del afán del verdadero aficionado y a los que dirige su desprecio.

IV. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES DEL TOREO

Preguntábamos por el *significado* de la corrida y demostrábamos los determinantes de su percepción. Todo esto se basaba en la suposición de que estas formas sean elementos esenciales del proceso mismo. De este modo, no consideramos la corrida como simple forma artística para demostrar la habi-

lidad del torero¹⁷, tampoco sólo como enfrentamiento bidimensional entre el torero y el toro¹⁸ sino por lo menos como acontecimiento tridimensional entre el torero, el toro y el público. (Claro está que se va a demostrar que este diagnóstico todavía no es suficiente, que la comprensión de la corrida exige la introducción de una cuarta dimensión). Intentábamos con todo ésto dedicarnos a algunas cosas que irritan a la percepción (la fascinación por lo siempre igual, la ausencia de piedad por parte del público) y de esta manera topamos con algunas características de la corrida (la dialéctica entre percepción y expectación, la principal rareza respecto al cumplimiento de las reglas, el juego con el engaño). No obstante, la estructura de este arte de dominar al toro, quedó más bien oscura. Si a continuación añadimos la explicación de algunos elementos centrales del toreo, nuestro interés no se dirigirá preferentemente a éstos. Más bien intentaremos encontrar las raíces de las condiciones de percepción en la corrida tal como la experimentamos en primer lugar en nuestras propias reacciones y las de otros en la técnica del toreo y en la historia de la corrida. Es decir, reconstruiremos las coordenadas estructurales e históricas que generan el proceso sensual-emocional durante la corrida.

Observamos el baile de la muerte entre toro y torero. A primera vista, lo que hace el torero parece muy fácil, y el toro tonto. Pero, ambas impresiones son erróneas. El toro aprende rápidamente a distinguir entre el hombre y el paño, a veces demasiado rápido. Sólo embiste sobre la tela rosa o roja; el color es, a pesar de una

¹⁷ Este tipo de descripción de la corrida no sólo la encontramos en un autor pragmático como Michener, sino incluso en Cossío. El acercamiento de Hemingway es esencialmente el mismo, aunque va más allá al destacar el problema de la muerte.

¹⁸ Es este más o menos la concepción de McCormick y Mascareñas.

creencia muy extendida, de importancia secundaria¹⁹ si el torero lo maneja de manera correcta. El torero tiene que saber evitar, sobre todo, comportarse de modo que el toro pueda aprender en menos de aproximadamente veinte minutos a reconocer al hombre detrás del paño, para atacarlo. En el marco de este periodo, tiene que poner el toro en un determinado estado, y para eso sirven, técnicamente hablando, todas las suertes que le permiten matarlo de frente mediante una estocada entre las paletillas. Si no consigue ésto, un toro inteligente apenas le dejará otra oportunidad más. Si esto ocurre, la lucha (en este caso el término parece muy oportuno) queda interrumpida y el toro sale del ruedo en medio de una manada de vacas para ser sacrificado fuera, o es apuntillado en el ruedo. Es decir, lo fundamental del toreo consiste en que el toro bravo se enfrenta al torero por primera vez en el ruedo.

Esta norma fue introducida hacia finales del siglo XVI, después de que innumerables combatientes, casi siempre matadores no asalariados, cayeran víctimas de aquellos toros que no se dejaron lidiar al intento. Su imposición creó las condiciones técnicas básicas para que un juego brutal de sangre y violencia se convirtiera en una forma artística. Un toro experimentado apenas ataca de manera frontal sino más bien permanece quieto, para lanzarse encima del hombre en un asalto bien medido cuando el torero apenas puede librarse de sus astas. En este caso ya no caben las suertes elegantes. Sin duda, con la imposición de la norma del primer encuentro, el toro dejó de ser simplemente la víctima o el adversario para convertirse en el material resistente pero dócil a un *tratamiento*²⁰.

¹⁹ Así que no es, como dice Tucholsky (1927: 17) burlándose: «El toro se echa al paño rojo como un toro al paño rojo».

²⁰ Con ésto la corrida perdió mucho de su todavía virulenta indecencia pagana. A partir de entonces la Iglesia empezó no solamente a tolerar la corrida –antes, la afición del papa español Alejandro VI fue más bien una excepción–, sino a defenderla frente a los ataques que recibía (Conrad, 1957: 176).

Así, la norma representa un contrapeso en vista del exceso de carga simbólica heredada que sufre la corrida. Pues, el toro es, al mismo tiempo, evidentemente el mero animal, sin experiencia, inocente y precisamente por eso peligroso: sin consideración de apellidos célebres, de eventos festivos, de lugares importantes, de anteriores humillaciones o esperanzas por parte del público. El toro se convierte en examen objetivo del torero, en el destino allende de cualquier prevención favorable o desfavorable. Frente a esta naturaleza que interrumpe voluminosamente en las convenciones sociales,



Fig. n.º 105.- *Sebastián Castella, Semana Grande, San Sebastian, 2003.* Apud Fot. Joaquín Arjona, *6TOROS6*, (2003: n.º 477, 17). La instantánea muestra al torero, parado, sosegado logrando atraer al animal a su muleta.

el torero es obligado continuamente a mostrar sus buenas cualidades mediante su trabajo.

A comienzos del siglo XIX, Pedro Romero, uno de los *fundadores* del toreo moderno, denominó los tres elementos básicos del trabajo con la capa: *parar, templar, mandar*. El torero tiene que *estar parado*: está esperando al toro con una postura sosegada, sin mover los pies (Fig. n.º 105). En este caso no sólo tiene

que conocer el comportamiento de los toros en general así como dominar la técnica de atraerlos, seducirlos y engañarlos, sino que también debe reconocer las particulares predilecciones y defectos del toro concreto y anticipar sus reacciones más inmediatas. Tiene que *templarlo*: para conseguir esto tiene que observar y responder de manera adecuada a todos los cambios que muestra el toro en el transcurso de la lidia. Sólo de este modo conseguirá sugestionarlo durante todo el periodo para equilibrar así cautelosamente los defectos. Así que tiene que controlar no sólo al toro sino también a sí mismo. Por fin, tiene que *mandar* sobre el toro: hacerlo moverse de acuerdo con el movimiento del paño o pararlo, es decir, adaptarse a su propio, intencionado ritmo.

Queda claro por qué hemos evitado el término «lucha de toro». El torero tiene que dominar al toro desde el comienzo al acomodarse a las condiciones y reacciones especiales del toro. Si no es capaz de hacerlo e intenta combatir el toro con los medios crudos que quedan en este caso, se habla con desprecio de «lucha». En el arte del toreo²¹ no se trata, pues, ni de una lucha basada en una medición de fuerza entre dos adversarios principalmente de igual categoría en el sentido que empleamos en los casos del boxeo o de la pelea de gallos, ni de la lucha entre adversarios principalmente desiguales en el marco de la naturaleza, «la lucha por la supervivencia», basada en la movilización de todos los medios al alcance.

²¹ A diferencia de McCormick y Mascareñas no utilizamos el término *toreo* como concepto general más amplio. Independientemente de su presentación e interpretación muy instructiva de la técnica del toreo, estos autores, mediante su uso del lenguaje, refuerzan de manera subliminal-circular la plausibilidad de su tesis sobre la corrida como arte, una tesis que no nos parece lejos de ser problemática. No hay duda de que la corrida abarque elementos del arte al mismo tiempo que del deporte. En vista del ajuste superficial de las costumbres receptoras de la corrida a las del deporte, tal como suele ocurrir en la prensa taurina popular (por ejemplo mediante las tablas de posicionamiento de los matadores según la canti-

Hay por lo menos cinco aspectos que distinguen la corrida de una lucha:

Su final, a saber: la muerte del toro bien en la arena o bien, en el caso de que el matador falle o al toro posteriormente se le constate un defecto, está previsto de antemano.

El elemento de sorpresa en el ataque tiene un papel muy limitado, estrictamente sometido a normas. Las suertes tienen sobre todo el carácter de maniobras defensivas.

El torero no debe hacer uso de sus medios hasta el máximo de sus posibilidades, más bien se trata de conceder al animal vencido una oportunidad en el marco de un determinado margen de juego.

Esto quiere decir que no debe «violarse» al toro con el repertorio de sus técnicas, sino más bien «seducirlo».

El aumento de la tensión no es proporcional al aumento de la velocidad de cada una de las acciones, sino al contrario a su lentitud.

Si, por un lado, todas las suertes van dirigidas al fin de cansar el toro y de esta manera frenarlo, por otro lado no se trata de ninguna manera de privarlo de toda su fuerza, valentía y agresividad. Está muy bien calculada la doma, y el apresto del toro en

dad de los trofeos obtenidos), McCormick/Mascareñas prefieren oponer una preciosa crítica artística de la corrida que debe ser fomentada, entre otras cosas, por su investigación. No obstante, el hecho de que tal forma crítica institucional en ningún momento haya sido capaz de imponerse, que la información periodística no es crítica del arte sino, al contrario, «corrupta» —el matador la paga o el crítico está sometido a determinados intereses, lo cual es considerado como normal (véase Hemingway, 1932: 138 y ss.; McCormick/Mascareñas, 1967: 222 y ss.; Imhasly, 1982: 129 y 134)—, todo esto remite a la influencia preponderante de la función ritual de la corrida que consiste en la legitimación de la comunidad. A más: las tendencias hacia el individualismo y la autonomía, propias del arte, quedan muy limitadas en el caso de la corrida. Incluso en el marco estrecho que les está concedido a pesar de todo, amenaza con la destrucción de la dramaturgia de la corrida (Véanse Hemingway, 1932: 64 y ss., 74 y ss., y 137 ss.).

la corrida se suele dividir en tres tercios, iniciados y terminados cada uno por el Presidente mediante la exhibición de un pañuelo: las suertes con la capa y la vara desde el caballo, las suertes con las banderillas, y al final las suertes con la muleta y el estoque. La herida causada por la vara desde el caballo es la condición para frenar al toro, en un primer momento todopoderoso, en una situación defensiva, para colocarlo y que su incipiente rabia se reduzca en una orientada. A su inclinación natural de embestir hacia un lado determinado, se responde con las banderillas hábilmente puestas. Sólo de este modo será posible que el toro llegue a prestar la medida de atención concreta al torero, necesaria para realizar las suertes, cuya ejecución artística y lenta les confiere un carácter tan grácil como peligroso. El resultado letal no es algo ajeno al proceso de aprendizaje, más bien se trata de la consecuencia de lo que significa el toro para el torero y el torero para el toro. Al final el toro tiene que ser llevado a un estado de tranquilidad tensa mediante el poder en cierto modo hipnótico del matador, tiene que estar parado en un punto fijo, sin estar presionado definitivamente a la retirada (Fig. n.º 106). Su último esfuerzo hacia el quizás mortal contraataque es justamente el impulso que le convierte para el matador en la víctima digna de su triunfante *estocada*²².

Si esta dignidad del toro esta basada en su posible defensa, en ningún momento será más vulnerada que mediante el trabajo del picador en el primer tercio. Es aquí donde se nos muestra la extrema asimetría de sus posibilidades. Es más, incluso la terminología corriente, según la cual la acción de picar con la vara se denomina con la expresión *castigar* nos suena a cinismo sofisticado, aparece como sofisticación cínica. Pero intentemos imaginarnos el escenario tal como fue antes de la invención del peto

²² *Estocada*: golpe de gracia ejecutado con la espada entre los omóplatos del toro. Para conseguirlo, el matador se inclina mucho hacia su asta derecha.

protector de los caballos: el toro acaba de ahuyentar del ruedo a los hombres ágiles que le resistieron durante un tiempo más o menos corto. Ahora se lanza sobre el primer caballo, una verdadera víctima, que pronto queda con el vientre abierto. Ciertamente, también corre su propia sangre, pero su herida no puede pararlo de revolver el cuerpo del segundo y tercer caballo con su cuerno mortal. Al final ha vaciado la arena de todos los



Fig. n.º 106.- *Joselito*, Apud *6TOROS6*, (2004: n.º 511, 36). Todas las suertes dominan al toro y a veces se consigue de tal manera que queda paralizado ante su figura.

contrincantes y se encuentra sólo, el monstruo triunfante al que ahora le va a llegar su enjuiciamiento.

Esta «lógica» del procedimiento clásico, a la que todavía se refiere en el contexto anterior, el incomprensible término de *castigar*, es más sencilla y consecuente que en la corrida moderna. La pena a la que está sometido el toro, parece justificada como

venganza por la sangre derramada por el toro mismo. Pero debido al hecho de que el delito del toro es un acto aparentemente escenificado, un elemento del drama, resulta sencillísimo que el derramamiento de sangre en sí es el fin de la puesta en escena. Los «razonamientos» y «justificaciones» inmanentes, es decir, ofrecidas de manera escenificada, son: el carácter horrendo y peligroso del toro como razón del sufrimiento del caballo, el castigo del toro como justificación del hecho de que también corra su sangre, sin olvidar las posibles heridas que pueda sufrir el torero como castigo por su fracaso. En todos estos casos se trataría de distracciones demasiado perspicuas de las verdaderas fuentes del placer del público, de la satisfacción de sus impulsos sádicos.

No nos parece fácil imaginarnos este escenario y sobre todo su efecto de manera encarnada.²³ Está claro que aquí esta representación sólo debe servir como modo de contrastar para descifrar los efectos emocionales de la corrida en la actualidad. Mediante el invento de la manta protectora independientemente del grado de legitimidad de la sensibilidad moderna²⁴ la corrida queda castrada, desprovista de su *lógica* originaria, de modo que la afirmación de que realmente ya no existe, apenas es exagera-

²³ En las representaciones importantes desde Picasso hasta Tucholsky y Hemingway se pone de relieve que el destino de los caballos durante los años anteriores al reglamento del peto protector fue percibido como el más grande *escándalo* de la corrida. Hemingway (1932: Cap. 1) parece simplemente pasar por encima de este hecho, cuando percibe la muerte de los caballos como grotesco y ridículo. Picasso, a cuya interpretación pictórica de la corrida remitiremos más adelante, en sus cuadros de los años 30 ignora de manera significativa este nuevo reglamento.

²⁴ No permite ni el uso de las hoces de palo largo que en ciertos casos servían en el siglo XIX para cortar los tendones de las piernas de los toros que de otra manera hubieran sido invencibles, ni el uso de dogos entrenados a atacar a la boca o los genitales del toro. Por otro lado, las heridas internas causadas a un picador torpe por un caballo equipado con la manta protectora pueden ser más dolientes que la estocada.

da. Mientras que antes el toro era el dueño absoluto de la arena, que sólo encontraba su límite gracias a la astucia de sus inferiores, hoy se ha convertido desde el principio, en un ser vencido.

Además, el peto ofrece abundante ocasión para manipulaciones y trucos. Si, por ejemplo, se le añade peso por encima de lo permitido, el toro se cansa antes en el intento de levantar el caballo y los toreros pueden retardar su acción de desviar el toro del caballo, para que el picador pueda herirlo con más fuerza. Pero más decisivos que estos abusos es la inversión estructural. Mientras que anteriormente la muerte horrenda e indigna de los caballos sirvió para poner de relieve la seriedad trágica de la sumisión letal del toro por el hombre, ésta hoy se camufla mediante el aparente juego estético-virtuoso con la capa y la muleta. La estética parece engañar al espectador respecto al sentido del procedimiento para reconciliarlo con la pena del animal convertido en algo carente de razón.

Pero la virulencia de esta oposición²⁵ pone de relieve la fragilidad de la hipótesis del significado central de la satisfacción de los impulsos agresivos. Pues, ya en la corrida clásica ninguna de sus maniobras tenía como fin el derramamiento de sangre o el causar dolor, sino más bien producir lo que hemos denominado como *rabia retenida*. Y hoy igual que ayer, la satisfacción del público es inversamente proporcional a la cantidad de sangre derramada. No se adora al cruel matarife, sino al que aumenta su propio riesgo en el transcurso de la defensa y en el acto de matar. Si quisiéramos reducir el efecto de la corrida totalmente a la satis-

²⁵ Aquí nos limitamos al análisis de la corrida artísticamente diseñada. El toreo avanzado es un fenómeno urbano. Las rurales *capeas*, toros ensogados y corridas en las plazas centrales de los pueblos, con aficionados y los toreros en formación, celebran la muerte del toro, de un modo mucho más inmediato, como preparación de un sacrificio. En el trato frecuentemente cruel se suelen expresar sentimientos reprimidos de odio y rebelión. Una de esas capeas, la describe Goytisolo (1969: 199 y ss.).

facción sustitutiva de impulsos agresivos, imposibilitaríamos la perspectiva del contenido de sentido, tal como se deduce solamente a partir de la organización específica de la forma representativa. Pues, los impulsos agresivos no son simples fuerzas naturales, sino que son socialmente contruidos. Lo que se considera como cruel depende inmanentemente de los estándares morales de una sociedad. Con ésto no negamos que en la corrida dicha satisfacción pueda jugar su papel, pero no nos conformamos con ésto, porque una explicación tan abstracta no indica contra quién se dirige la agresión y por qué su representación requiere justamente este ritual tan complicado.

De acuerdo con la tendencia general de las formas de la corrida moderna, no sólo se prohíbe la muerte de los caballos, sino que también se quita algo de importancia a la muerte del toro. El escalofrío causado por la peligrosidad de la bestia y su muerte, mediante el acto valiente de un héroe, ha sido reducido a favor del escalofrío como elemento del efecto de su artesanía y realmente la convirtió en virtuosa y *juguetera*. Esta transformación se debió a diferentes factores: al desarrollo de la crianza, de las técnicas y de las expectativas del público. Aunque ésto es verdad y no, como se dice frecuentemente, fruto del invento de un singular matador; esta transformación está históricamente relacionada con un personaje concreto, con Juan Belmonte. Este torero, que al principio tuvo poco éxito, de pequeña estatura y físicamente débil, todo lo contrario a la imagen de un héroe, se convirtió en 1914, y de un día a para otro, en un ídolo, y a continuación en el matador más famoso, debido a que trabajó, de una manera aparentemente suicida, más cerca del toro que lo que se había hecho y pensado anteriormente. Durante varios años, Belmonte rivalizó con José Gómez, alias *Joselito*, un héroe brillante, que representó todas las virtudes clásicas de un matador. Todo el mundo suponía un pronto fin para Belmonte bajo las astas de un toro: «Si quieren ver torear a Belmonte, vayan a verlo

pronto, antes de que lo mate el toro»²⁶. Más tarde, en 1920, fue herido mortalmente no él, sino el gran *Joselito* (Fig. n.º 107).

Los toreros posteriores imitaron menos el estilo personal de Belmonte, pero se aprovecharon de una de sus descubrimientos intuitivos que permitió modificar de manera decisiva una de las reglas fundamentales de la tradición. Esta regla se basaba en el hecho observable de que el toro tiene un determinado territorio,

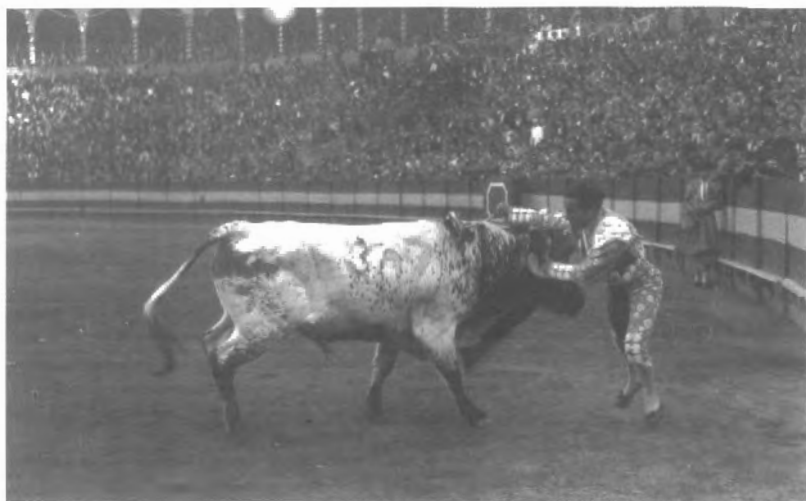


Fig. n.º 107.- *Juan Belmonte entrando a matar, 1937*, Fot. Serrano. Apud Carrasco, D. (Coord.) (2003): *Historia gráfica de la Plaza de Toros de Sevilla*, Fund. Real Maestranza de Caballería de Sevilla, pág. 268.

aproximadamente circular, cuya invasión se corresponde con su irritación. Belmonte descubrió que dentro de este círculo existe otra zona prácticamente libre de irritabilidad, a saber, inmediatamente delante del toro, entre las líneas prolongadas de sus astas. La cons-

²⁶ Frase pronunciada por el *Guerra*, matador de toros de una generación anterior. Apud Araúz de Robles, (1978: 27).

titución fisiológica de sus ojos miopes, situados en ambos lados de la cabeza, sólo permite al toro ver con claridad hacia los lados y hasta la altura de los ojos (McCormick/Mascareñas, 1967: 159 y ss.) Por esta razón Belmonte pudo ejecutar sus acciones aparentemente suicidas justo delante del toro, mientras que las maniobras de *Joselito* desde más distancia eran por lo menos igual de peligrosas. Pero, mientras que hoy los biólogos pueden explicar la supervivencia de Belmonte, el espectador emocionalmente limitado sigue insinuando que la zona de visibilidad del toro se corresponde a la suya y que no se trata de algo propio de un toro. Sólo con el realce del peligro inminente y mortal del torero a la mitad y al fin de la representación, obtuvo la corrida el carácter de una *arte* trágico. Desde esta perspectiva, el origen de este acontecimiento tradicional se nos revela como fecha sorprendentemente reciente.

V. IDENTIDAD Y COLECTIVIDAD

Cuando los alguacillos, al comienzo de la corrida, atraviesan solemnemente la arena para pedir al presidente la llave del portón, detrás de la cual están encerrados los toros, parece como si el desarrollo de la corrida no hubiera cambiado desde el siglo XVIII. Su acción forma parte de un marco ceremonial visualmente muy eficaz en vista de los acontecimientos venideros. Pone de relieve que el espectador participa en algo que ya existe desde hace mucho tiempo, que se ha conservado en su estado original, a pesar de todas las transformaciones. Para el transcurso de la corrida misma, la introducción no tiene ninguna función. Los uniformes de los alguacillos son simples disfraces, con una llave que ya no abre desde hace tiempo; tampoco las capas de paseo de los toreros las usan nunca. En cambio, con el evocado historicismo del acto se subraya el efecto ritual del toreo, el reconocimiento en la representación de lo siempre mismo.

Pero, frente al acontecimiento singular que espera el espectador, a lo vivaz-conmover al que sigue la muerte, este marco queda curiosamente rígido: la mera huella de una época pasada. Pues, el torero vive sobre todo de la expectativa en lo extraordinario de lo siempre igual, del momento. La historia es presente en lo que se cuenta sobre los momentos pasados. Cada función es única. No existe ningún marco referencial seguro para la cualidad de aquello que se ha visto. Apenas se encontrará a un aficionado que no insista en que el toreo ya no es lo que fue una vez. En ésto se expresa la debilidad del acontecimiento respecto a su decadencia y ruina, a la vez que las quejas sobre ello, pero también la posibilidad de exaltación y apoteosis, no sólo de la cualidad del pasado, sino también de su significado individual y social. Cualquier aficionado recordará una tarde que alcanzó los límites de la perfección y que fue percibida como una fuerte conmoción por parte de todos los participantes. Está esperando la repetición de esta experiencia independientemente de las quejas sobre la decadencia. El corsé ritual, al que pertenece también la monotonía de la música heroica que concentra el talante difuso en una expectativa concreta, parece garantizarlo por lo menos aparentemente. La razón de por qué la moderna *corrida de toros* se apoya justamente en estas alusiones historicistas y qué es su función, se precisa al acercarnos a su prehistoria, así como a los pliegues de su desarrollo.

Desde el siglo XVI se ha intentado repetidamente reducir la corrida a unas costumbres arcaicas: a costumbres de caza y juegos de jinetes moriscos, a luchas de gladiadores romanos, a cultos cretense-minoicos u otros cultos mediterráneos dedicados al toro, e incluso a ritos mágicos de origen paleolítico-preibéricos. Pero todas estas teorías son más o menos improbables e inclu-

²⁷ Respecto a la crítica compárese McCormick/Mascareñas (1967: 9 y ss.). La investigación etnológica e histórica se suele conformar con analogías cautelosas cuando se trata de establecer relaciones con otras culturas.

so erróneas.²⁷ No cabe duda de que existen elementos de la tradición que señalan en la dirección de estas costumbres. Pero en aquellos casos se trataba evidentemente de algo diferente: de propagar unas líneas de condicionamiento directas para satisfacer la necesidad de una revalorización nacional mediante la dignidad genealógica. Esta función ideológica del historismo nos prepara para descubrir una muy distinta y poca heroica raíz de la corrida.

Según informes del siglo XVII, es decir, poco antes de la aparición de la corrida moderna, ésta fue celebrada como fiesta de la gente sencilla del campo y de las urbes (Cossío, 1960: 834). En estas fiestas populares solían aparecer, entonces, tanto caballeros a caballo, es decir aristócratas, como toreros. La presencia de los nobles no parece haber sido común y los cronistas lo explican y justifican de especial manera, a saber, mediante la ética tradicional de los caballeros que obligó a estos a defender el pueblo indefenso y a pie ante los inminentes peligros. El matador aparece aquí como sucesor de un héroe mítico que libera al pueblo de una plaga. Esta forma de la corrida indica unas costumbres campestres más antiguas. Evidentemente, existen testimonios de éstas desde el siglo XIII y se puede suponer que las hubo incluso antes (Cossío, 1960: 815). En algunas zonas se han mantenido hasta el siglo XX. Se trataba de ritos nupciales donde se confundieron elementos totémico-paganos con cristianos: dos días antes de la boda, el novio y sus amigos corren un toro, singularmente fuerte y atado a una pata o a las astas, por el pueblo; lo irritan mediante prendas de vestir, lo hieren, manchan su ropa con la sangre y le ponen banderillas, que la novia había decorado antes con colores. Más tarde, el matarife acaba con el toro²⁸.

Este rito nupcial parece ser un paso previo importante o una línea evolutiva independiente de la corrida, aunque habría

²⁸ N. del T.: Esta explicación del *Toro nupcial*, fiesta popular desaparecida a finales del siglo XVIII, fue recogida por Álvarez Miranda.

que incluir también otra raíz genealógica, a saber: la caza de toros salvajes casi siempre un privilegio aristocrático.²⁹ Quizás de esta manera se explica que en las corridas primitivas de los campesinos, el sacrificio heroico del toro no formaba parte del ritual nupcial mismo, mientras que fue bastante frecuente en las fiestas aristocráticas. Las entradas en escena de los llamados *matadores* asalariados, está atestiguada desde el siglo XIV. (Cossío, 1960: 857). Mientras que en la Alta Edad Media las corridas tuvieron lugar con frecuencia, aunque nunca de manera exclusiva, con motivo de las fiestas nupciales, la referencia más remota de una corrida se refiere a una boda aristocrática que tuvo lugar en Ávila en el año 1080 (Álvarez de Miranda, 1962: 98). Existe, pues, bastante evidencia que permite considerar la conexión con las bodas como algo más que una coincidencia.³⁰

Sin embargo, la corrida pierde mucho de este significado originario en la medida en que la variante heroica se impone sobre la no heroica. En el centro del ritual campestre no está la valentía del hombre, sino la conjura de la fertilidad de la novia; no el peligro de una lucha, sino el bien hogareño de una comunidad aldeana. Frente a ésto, en el centro del juego competitivo de los nobles está el problema de la individualización en el marco de la jerarquía de status caballeresco. Este problema se ve transplantado a la emergente sociedad burguesa con sus masas populares rurales o urbanas. Por esta razón el significado de la lidia, este elemento de lucha cultivado en la corrida, queda conservado cuando el pueblo vuelve a reapropiarse de la fiesta en el trans-

²⁹ Esta hipótesis es defendida como exclusiva por Cossío o Araúz de Robles.

³⁰ McCormick y Mascareñas defienden esta tesis siguiendo a Álvarez de Miranda al convertir sus cautelosas hipótesis en evidencias. Véase la crítica también por Holguin, 1966. Es Cossío quien, con más exactitud y complejidad, señala los testimonios medievales y premodernos.

curso de los siglos XVII y XVIII. Pero también el motivo rústico del ritual de fertilidad parece mantenerse, por lo menos de manera soterrada, para reaparecer en el marco de la corrida cortesana o de la burguesa como justificación de las ocasiones extraordinarias para enfrentarse en el ruedo a un toro. El hecho de que en 1527, Carlos V mató, él mismo, a un toro en la arena d una lanzada, señaló la cúspide de las fiestas con motivo del nacimiento de su hijo Felipe, el que posteriormente era Felipe II. Y aun el *espontáneo*, que el 15 de septiembre de 1981 se saltó la barrera de la plaza de Albacete para rajar al toro, en unos segundos, el pecho y la carótida, sólo quiso, como se informó celebrar el nacimiento de una hija (Imhasly, 1982: 52).

El acontecimiento aristocrático de los siglos XVII y XVIII fue el *rejoneo*, esto es, el dominio y la lidia del toro mediante una vara y desde el caballo. Los jinetes nobles tienen además ayudantes a pie en la arena, miembros del pueblo (Fig. n.º 108). Cuando, bajo la dinastía de los Borbones, (desde 1700) se contrapone en la Corte la cultura francesa a la supuestamente retrasada cultura española, los cortesanos abandonan la lidia de toros. Los hijos de campesinos, los pequeños burgueses y los gitanos se convierten en héroes, no solamente del pueblo frente a la nobleza, sino al mismo tiempo de la nacionalidad española en contraposición a la elite dominante francesa. Tras un periodo de transición en que los picadores son los actores más importantes de la corrida, pronto se convierten en meros ayudantes de los matadores de a pie. Ahora, cuando caen del caballo rajado, blandiendo grotescamente sus brazos, se han convertido en chifladas caricaturas de los señores aristócratas. Esta asociación se mantiene generalmente hasta el final del siglo XIX, y en casos aislados hasta el presente.

La corrida moderna se configura, pues, como fiesta del pueblo en contraposición explícita a la cultura cortesana. A pesar de todo ésto, o justamente por ello, hace uso de los atributos cortesanos, conservándolos de manera estricta durante los tiempos poste-

riores de aquel periodo. El reglamento rígido y el marco historicista tienen una función protectora frente a la fragilidad inmanente a la corrida. Así queda fuera de consideración la sospecha de que bajo la superficie habían tenido lugar cambios profundos de otra clase que aquella supuesta decadencia. Estos cambios fueron o impuestos por el gobierno, o conquistados por el pueblo en el transcurso de la historia de la corrida, o fueron la consecuencia del cambio histórico del significado de algunos de sus elementos y la manera de ejecu-



Fig. n.º 108.- Caballero al quite de su ayudante. (Detalle de la tabla de *San Cosme y San Damián* de Rodrigo de Osona, siglo XVI, Colegiata de Gandía). Apud Cossío (1986: 1, 575).

tarlos. No obstante, frente a ello, el marco conjura una historia imaginaria, estilizada en una manifestación de grandeza y unidad nacional. La inclusión de la historia corre pareja, pues, a su exclusión.

Sólo los matadores de a pie de la corrida moderna cuentan con una biografía apta para la tradición.³¹ Esto significa, que a

³¹ Francisco Romero (cerca de 1700-1770), el fundador de una *dinastía* de toreros famosos, es el primero de estos matadores.

partir de ahora son los méritos heroicos del individuo los que determinan de manera decisiva el valor de la corrida. El héroe ya no es noble por procedencia, sino por naturaleza. Como el héroe burgués-romántico de la literatura, suele nacer en la pobreza para adquirir celebridad y riquezas mediante unos esfuerzos extraordinarios. Como individuo se eleva por encima de la masa, se rebela contra las limitaciones de la tradición y establece un nuevo orden vivo de todo el pueblo, de la nación. El pueblo, pues, se reconoce en el matador también por ser éste su representante glorioso que encarna el ascenso social de aquéllos muchos que no pueden pagar los asientos en la sombra de la plaza. Se reúne simbólicamente con el matador triunfante que durante su vuelta de honor por el ruedo recibe flores, puros, monederos, sombreros o botas de vino, de las que bebe unos tragos. Pero los ídolos tienen fundamentos endeblés. El público se convierte en un censor sin piedad cuando su protagonista fracasa. Entonces tiran, con sarcasmo o rabia, almohadillas, botellas, zapatos y colillas. Generalicemos esta forma de relación entre el matador y el público para formular otra hipótesis sobre los efectos de la corrida: embriaga a los espectadores por su colorido y la vivacidad de una fiesta impregnada de historia, que sirve al pueblo para escenificar su identidad colectiva, sea frente a una clase dominante u otras naciones.

Queremos contrastar esta hipótesis respecto a dos pliegues de la historia de la corrida y, al mismo tiempo, demostrar sus límites: en el caso de la Guerra Civil española y en el de la relación con los espectadores y comentaristas extranjeros. En relación a la historia de la conciencia nacional, hasta finales del siglo XIX, apenas se puede adscribir a la corrida un latente significado revolucionario o rebelde. Las innovaciones estéticas y técnicas a comienzos del siglo XX, que culminaron en los logros de Belmonte, la acercan más y más a las corrientes sociales opuestas, para convertirla durante la Guerra Civil en un terreno disputado con ardor, cortejado y reclamado por ambos bandos

(Gutiérrez Alarcón, 1978). Aparte de la tradicional música del pasodoble, ahora se hace entonar en un bando el himno “Bandera Roja” o, en el otro, el “Cara al Sol”, mientras el público se levanta con el saludo correspondiente.

Los republicanos intentan democratizar la corrida: las mujeres toreras (Fig. n.º 109) deben tener los mismos derechos; en los carteles, en vez de mencionarse individualidades, aparece



Fig. n.º 109.- Juana Cruz dando un pase de pecho. Fot. Serrano, Apud. Carrasco, D. (Coord.) (2003): *Historia Gráfica de la Plaza de Toros de Sevilla*, Fund. Real Maestranza de Caballería de Sevilla, pág. 263. Una de las figuras femeninas más relevantes en el toreo en la época republicana fue Juana Cruz.

el nombre de colectivos de toreros. Pero tales intentos fracasan. Además, muchos toros tienen que ser sacrificados debido al hambre. La mayoría de las ganaderías se encuentran en el Sur, en los territorios ocupados por los falangistas. Allí, durante toda la Guerra Civil —excepto en una interrupción de aproximadamente

un mes desde su comienzo— se organizan corridas; hasta 1937 las hay también en la zona republicana, a pesar de las condiciones difíciles. Pero entonces el clima cambia repentinamente. La polarización política rompe, cada vez más, con las tradiciones y convenciones de la vida cotidiana. Importantes matadores se unen al bando falangista. Éste aumenta su capacidad en asimilar las costumbres y fiestas populares. Entretanto, los republicanos y anarquistas sacrifican rebaños enteros, no sólo debido a la escasez de carne, sino también como protesta contra los latifundistas. Una mal comprendida crítica, de ideología marxista, que reduce la estética a un utilitarismo inmediato de la lucha de clases, añade lo suyo. Desde este momento —y de manera adaptada hasta el presente— se impone una actitud que Jean Cau resumía de la siguiente manera: «A man of the Left makes it his duty to spit on the corrida»³².

Durante un largo tiempo, la Guerra Civil deja sus huellas profundas en la sociedad española, y los años posteriores son, a pesar de un aparente contento, también años de decadencia para la corrida. Permanecen unos abusos que no tienen suficiente explicación ni por la necesidad económica, ni por los conflictos de intereses entre ganaderos y empresarios. Con frecuencia se utilizan toros demasiado jóvenes o ligeros. O se les inyecta novocaína para ralentizar sus reacciones. O se les *afeitan*³³ los cuernos. Con estas y otras manipulaciones de la fuerza y dignidad del toro, aplicadas de manera generalizada hasta 1955 aproximadamente, se pone de relieve una pasión destructiva que había dado a la Guerra Civil el carácter específico a las erupciones de crueldad y odio contra las autoridades anteriormente reconocidas. La hipótesis folclorista desatiende la profunda ambivalencia de la

³² Citado por McCormick/Mascareñas (1967: 199). (N. del T.: «Un hombre de izquierdas considera que es su obligación escupir a la corrida»).

³³ Así se llama la acción de limar los picos de los cuernos. No se trata de embolar los cuernos, sino de cortarlos unos centímetros.

imagen del toro que oscila entre la adoración y la rabia, la identificación y el sentimiento de culpa.

Los años posteriores a 1955 están caracterizados por una progresiva adaptación de la España franquista a las relaciones de producción más avanzadas que caracterizan al resto de las naciones de Europa Occidental. Con esta adaptación viene una larga, y durante mucho tiempo sólo latente, *europización* de las actitudes de los españoles que, socavando el franquismo, después de la muerte del Caudillo, en 1975, convertirían pronto a este franquismo en algo obsoleto. Las transformaciones también afectaron a la corrida. Ya en la década de los cincuenta se inicia un proceso de autodepuración. Las reglas tradicionales no solamente vuelven a ser controladas con más rigor por las autoridades, sino que, incluso, son endurecidas. De esta manera, poco a poco, se mejora el grado de plausibilidad de la lidia. En este periodo, debido al creciente enlace con otras naciones, se impone la necesidad de enfrentarse a los puntos de vistas procedentes desde fuera. Se hace más patente la pasión por la corrida como manifestación singular del pueblo —aunque al mismo tiempo, y de manera particular, parece más expuesta al peligro—. Ya se había guardado desconfianza hacia los viajeros de los años veinte y treinta, también en casos donde había que concederles verdadero interés e incluso conocimientos profundos. Pero el sentido español de *pundonor*, el respeto ante la muerte y el dominio de sí mismo parece que los hicieron irreconciliables. «Creo —escribió García Lorca— que nadie hasta ahora ha sido capaz de hacer comprensible el sentido profundo, sublimado, casi sobrehumano del sacrificio de toros» (Holguin, 1966: 81).

A partir de los años sesenta, las masas de turistas hicieron, y lo hacen aún, más fácil perpetuar esta imagen de sí mismo. Historias acerca de forasteros pálidos que, poco después de empezar la corrida, huyen de sus asientos vomitando, confirman la imagen de la inherente fuerza. Pero esta imagen parece ser frá-

gil en la medida en la que cada uno de estos huéspedes ignorantes representa un reproche importante hacia el retraso del país. Apenas existen libros sobre la corrida que no disputen con un forastero imaginario que se muestra incomprensivo o negativo a la vista de los hechos. ¿Pero de dónde surge este apremio hacia la justificación, de dónde sale la mala conciencia, si no desde un rincón escondido de la propia actitud? El orgullo sentido por la singularidad de la tradición va unido al rechazo del asco y los escrúpulos. El forastero imaginario es la imagen de un fantasma que ha sido disipado del interior.

En la arena, se nos afirma³⁴, triunfa la vida popular sobre aquella restringida y reglamentada por las formas. Mediante fórmulas exaltadas se elogia la corrida como un acontecimiento vivaz, espontáneo y auténtico. Mientras que la historiografía oficial divide la Historia según los periodos de regentes, la Historia no oficial de España es la de sus grandes matadores. Los matadores son héroes populares. No obstante, si la fascinación que genera el espectáculo se explica con el argumento de que aquí se expresa el *alma popular* de manera colorista y ruidosa, estamos ante una tautología. El ruido y el colorido sólo camuflan los abismos del alma popular.

VI. NATURALEZA Y CULTURA

A la descripción de las profundas transformaciones de la corrida y de sus condicionantes, hace falta añadir otro aspecto más. Se trata del cuerpo del toro. Desde siempre, su temperamento fue considerado como el requisito básico del drama. El toro tiene la fuerza y, si se lo separa de la manada, también el impulso de atacar y destruir todo lo que está delante de sus cuernos. Esto queda patente mediante las imágenes, repartidas por la prensa, que mues-

³⁴ Véase, por ejemplo, Araúz de Robles.

tran como espectadores aislados se saltan las barreras y llegan al ruedo para demostrar su valentía y que luego son muertos. También lo demuestran los informes sobre las heridas de toreros, así como las anécdotas que giran en torno a los encierros como, por ejemplo, los de Pamplona. Se cuenta de toros que atacan a locomotoras, que se meten en casas para herir o matar a personas. Tales informes hacen presente y acentúan el peligro al que se expone el matador cuando lucha contra una bestia salvaje.

Pero, en contra de las apariencias, dicho toro no es de ninguna manera salvaje por naturaleza, sino que es producto artificial de un largo proceso de crianza que busca un siempre frágil balance entre los ideales de la valentía y de la nobleza. Cuerpo y temperamento están formados según criterios sociales que han variado mucho a lo largo del tiempo. El peso, la edad y la constitución están sometidos al reglamento estatal y están controlados con regularidad. Un sistema de instrucciones determina los derechos y deberes de los ganaderos, de los comerciantes y empresarios de plazas. Hoy se admiten toros más pequeños y jóvenes que en los tiempos de Belmonte —es esta una consecuencia del desarrollo del nuevo estilo que había hacia 1920—. Por otro lado, tienen que ser más grandes y mayores que durante la Guerra Civil y los años posteriores, cuando su crianza resultaba especialmente difícil. Desde entonces son, cada vez más, las federaciones de ganaderos exigentes que controlan la calidad de los toros. *Toro bravo* no es sólo una denominación genealógica, sino sobre todo un sello de calidad otorgado a aquellas manadas y animales considerados aptos para la lidia. Actualmente, toda esta organización compleja es necesaria para poner en escena el primer encuentro entre una bestia peligrosa, que ataca hasta la propia muerte, y un hombre a pie. Es la condición de su fiereza: una maquinaria mitológica³⁵,

³² Véase Roland Barthes (1957: 113). Barthes considera como el «propio principio del mito [cotidiano] el hecho de que transforma historia en naturaleza».

adiestrada con el fin de transformar historia en naturaleza (Fig. n.º 110).

El matador no hace otra cosa que *liquidar* esta *naturaleza*, es decir, moldear o plasmar historia mediante un acto heroico a partir del material originario. Refrena la fiereza mediante la forma. Su inteligencia triunfa sobre la materia cruda. Esta oposición entre cultura y naturaleza es muy estimada, desde siempre, en el marco de los sistemas culturales autointerpretativos y permite otra hipótesis, según la cual su representación es el principal significado de la corrida: no se trata de reasegurarse solemnemente una identidad colectiva específica, sino ni más ni menos que la humana, basada en la superación de la naturaleza exterior que sirve, al mismo tiempo, como patrón para la naturaleza interior. Pues el matador, al superar la naturaleza peligrosa, supera igualmente su propia dependencia de la naturaleza.

En el marco de la religión cristiana, la antítesis de razón-cultura e impulso-naturaleza, se plasma en la del bien y el mal. Por esta razón, no sorprende la asimilación de la corrida por parte de la Iglesia católica. Sin duda, desde el siglo XVI son frecuentes los intentos de la Iglesia de proscribir y reprimir la corrida, evidentemente porque todavía era demasiado patente su cercanía a los ritos de fertilidad y de sacrificio paganos. Repetidamente, los toreros fueron amenazados con la excomunión y la prohibición de un funeral eclesiástico. Pero las prohibiciones resultaron inútiles, tanto contra los defensores feudales y cortesanos de la corrida, como contra las tradiciones y la singularidad campesinas. Además, incluso dentro de la Iglesia los opositores a las medidas represivas fueron mayoría. Según ellos (Marrero, 1957: 30 ss.), la corrida era un símbolo de la *conditio humana*: Del hombre es el escenario de una lucha entre el ángel y la bestia salvaje. La bestia salvaje de la concupiscencia arremete contra la lanza de las virtudes cristianas hasta que su muerte avisa la soberanía del espíritu sobre la carne concupiscible. Bajo la protección de tal inter-

pretación se impuso de nuevo e indiscutiblemente la centenaria tradición, según la cual no pudo haber fiesta eclesiástica sin corrida (Cossío 1961: 801).

El lenguaje de la religión utiliza el de la corrida como cantera de metáforas, igual que ésta se refiere metafóricamente a aquella. Se compara, pues, a los mártires con los matadores vencidos por toros imprevisibles, crueles. Denominaciones usuales



Fig. n.º 110.- Magritte: Minotauro, cubierta del n.º 10 (1937) de la revista *Minotaure* dirigida por A. Skira.

de la corrida, como *verónica* o *torear como los ángeles*³⁶, se basan en elementos cristianos. Por lo menos desde el punto de vista de aquéllos que están convencidos de la afinidad de

³⁶ *Verónica*: importante suerte con la capa. En este caso, el torero lleva la capa como la Santa Verónica, en las imágenes corrientes, el sudadero de Cristo. *Torear como los ángeles*: luchar como un ángel. N. del T.: «Torear como los ángeles», quiere decir «torear divinamente, excelentemente».

sus actos simbólicos, las figuras del sacerdote y del matador se prestan mutuamente el esplendor y la seriedad para su extraordinaria tarea ritual. Al igual que el sacerdote está consagrado en su oficio, también el matador recibe su confirmación, la *alternativa*, mediante una ceremonia pública. El sacerdote lleva la tonsura como forma específica de corte de pelo de la misma manera, el matador la coleta. Ambos visten trajes vistosos que los distinguen de la profanidad de la vida cotidiana. En ambos casos el acto de vestirse forma parte del ritual; al sacerdote lo asisten monaguillos, al matador algunos confidentes. Tampoco después de quitarse sus trajes vuelven simplemente a su vida burguesa. La tarea del matador determina la forma de pensar y sentir del hombre de manera integral como sacerdotal, por lo menos así se expresan algunos autores (como Marrero, 1957 u Holguin, 1966), para los que estas similitudes son como indicios de la identidad de su origen y su carácter.

«Debes ser un joven sacerdote. [...] Debes ser un torero veinticuatro horas al día», hacen decir McCormick y Mascareñas a su instructor de matadores, cuando éste se dirige a sus alumnos. Pero, con esto no se refieren a un sentimiento religioso, sino a la entrega absoluta a un arte, que exige la plena dedicación de la persona. A pesar de que rechazan con todo derecho la apoteosis del torero en un héroe elegido por Dios o la Naturaleza, su característica revela, al mismo tiempo y de manera no intencionada, tanto el romanticismo implícito de su propia teoría del arte de la corrida, como también la afinidad de éste con su interpretación cristiana. Ya en el siglo XIX, el romanticismo en la literatura, la pintura y la música, que invade España sobre todo desde Francia, se convierte en una potente fuente más de la comprensión de la corrida como representación de la dicotomía entre cultura y naturaleza. Para los franceses Mérimée y

Gautier³⁷ España es el país exótico-salvaje que, a diferencia de la Francia civilizado-degenerada, aún es capaz de las verdaderas pasiones, donde en cualquier lugar avizoran las fuerzas de la naturaleza o bandidos que provocan la osadía y determinación del hombre valiente. En lugar del acento exótico, los españoles, por su parte, han puesto el término *pundonor*, igual a orgullo, honor individual o colectivo. El afecto romántico-crítico de la civilización todavía resuena en la afirmación heredada de un matador referente al peligro en la arena: «[...] tenga en cuenta que aquí no se muere de mentiras, como en las tablas» (Cossío, 1961: 767). El hecho de ejemplificar el honor mediante la figura de un hombre excepcional, que se enfrenta a la fuerza de la naturaleza convertida en un toro bravo, remite a un concepto romántico por excelencia.

Tanto en el escenario cristiano como en el romántico de la corrida, el toro ejerce un papel claramente negativo. Representa el material obstinado que exige la virtud positiva del matador o frente al que se rinde. Este papel se refleja en toda una serie de proverbios españoles donde aparece el toro como metáfora para la perfidia, maldad, crueldad o el peligro (Marrero, 1957: 40). En este sentido, la corrida presenta, desde la perspectiva cristiana, la manera cómo es desterrado y superado el mal, lo irracional, las pasiones e impulsos primitivos, en fin la sombra oscura que pesa

³⁷ Gautier, *Viaje por España* (1834), Mérimée, *Carmen* (1845). En la novela de Mérimée, el interés etnológico está dirigido, todavía por completo, hacia la vida de los gitanos. Primeramente con Henri Mailhac y Ludovico Halévy, los autores del libreto de la ópera de Bizet (1874), los toreros aparecen como contrincantes voluptuosos del oficial celoso don José en el centro de la obra, equipados con un cliché persistente:

«¡A la lucha, torero!

Con orgullo en el pecho, seguro de la victoria.

Aunque te espera el peligro, ten en cuenta,

que te vigila un ojo y te espera dulce amor» (Bizet, 1874: 41 y, parecido: 75).

sobre la humanidad. La sangre del toro es la prueba visible de la limitación del mal.

Los cuadros de Picasso sobre la corrida son ejemplos de la persistencia de esta percepción del toro como la personificación de una fuerza oscura, a pesar de que la cosmovisión cristiana-optimista, que forma su base, ya ha sido destruida. En muchos de sus cuadros³⁸, el toro aparece como bestia satánica llena de vitalidad agresiva y potencia sexual o como encarnación mítico-fatalista de lo amenazador o de la perversión. Pero Picasso añade a esta interpretación tradicional un matiz decididamente pesimista, pues aquí ya no hay un torero que podría parar con éxito a este toro. Incluso con el estoque entre las paletillas sigue arrastrando al caballo y al torero.³⁹ Las más de las veces, para Picasso, a parte del toro, sólo existe la víctima, es decir, el caballo, que, perforado por el toro, denuncia la pena inocente, muda o chillona del mundo. Por otro lado, Picasso ha presentado el toro en ciertos cuadros de una manera que indica una dirección muy distinta, sobre todo en las gráficas del Minotauro de 1933 a 1936, el toro sirve como encarnación de una fuerza vital dionisiaca dirigida contra el cristianismo e, igualmente, un pesimismo comprometido con éste.

En este punto, la asimilación de la corrida; y con ella su interpretación como lucha entre el espíritu y la materia, la cultura y la naturaleza; encuentra su límite. Y esto porque la imagen

³⁸ Véase sobre todo *Guernica* (1937). El sufrimiento del caballo a la vista del toro encarna aquí el sufrimiento del hombre ante el bombardeo sanginario de toda una ciudad. Picasso se expresó con respecto a este cuadro de la siguiente manera: «El toro significa [...] brutalidad y oscuridad [...] el caballo representa al pueblo [...] el mural "Guernica" es simbólico [...] alegórico. Esta es la razón por la cual utilizo el caballo, el toro y lo demás». Citado según Penrose 1958: 605, n.º 11). Referente a la interpretación de Picasso ver Marrero (1957).

³⁹ Así en *Course de Taureaux* (1933).

cultural del toro no se agota de ninguna manera en la idea de la fuerza natural amenazadora. Su significado ambivalente se hace comprensible en el marco de una formación social agraria, tradicional, en la que el toro, durante siglos, ejerció un papel central, tanto en el sentido real como simbólico.⁴⁰ Esto se nos revela con claridad si explicamos las connotaciones de la conciencia cotidiana, aunque no de la nuestra. Porque, mientras que en el alemán o el inglés el toro se usa como una metáfora relativamente rígida para una fuerza donde se unen la torpeza y la brutalidad (*Stiernacken*: «pescuezo de toro»; el policía como *Bulle*: «toro»; *the bull in a china shop*⁴¹) en el español existe un vocabulario muy extenso para la descripción de su apariencia y de sus atributos de carácter⁴², por lo cual estamos ante un campo diferenciado de metáforas. En el primer plano de estos atributos está la fuerza como cosa controlada, no torpe: el orgullo, la intrepidez sin precedentes y la valentía, la agilidad, la elegancia, la belleza masculina. En breve, el toro es la metáfora central del machismo (Fig. n.º 111). *Macho* se refiere al animal masculino, y el signifi-

⁴⁰ Históricamente, la ambigüedad se podría remontar en sus orígenes; el toro es una de las más antiguas y pertinentes representaciones simbólicas de la civilización en general. Entonces encontraríamos las dicotomías de lo venerado y de lo prohibido, del Bien y del Mal, propias del concepto de lo sagrado, tal como aparece en los mitos y religiones de la Antigüedad. Fue el cristianismo el que relacionó inequívocamente lo sagrado con el Bien. El Concilio de Toledo del año 447 de nuestra era define, por primera vez —desde la teología— el diablo y, a saber, como «un ser grande, negro, monstruoso, con cuernos en la cabeza, pezuñas hendidas, orejas de burro, pelo, garras, ojos ardientes, dientes terribles, un inmenso falo», y *olor a azufre*. (Cit. según Conrad 1957: 165) Evidentemente, estas características coinciden ampliamente con las del toro. La razón de ésto parece ser el rechazo cristiano de la religión de Mitra, percibida como competencia amenazante, extendida en toda la cuenca mediterránea y en cuyo centro se encontró el culto al toro.

⁴¹ N. del. T.: *toro* en una tienda de porcelana china.

⁴² Imhasly (1982: 107) menciona hasta 22 adjetivos que se refieren al color de su piel.

cado positivo de *machismo* se debe al uso metafórico en primer lugar del macho toro bravo. Sin duda, el uso negativo ya está incluido en éste. El animal como metáfora de atributos humanos siempre ha sido ambivalente. La expresión «él piensa que es bravo como un toro», también puede ser modificada por «*él piensa que es malo como un toro*». Incluso en el uso técnico del predicado idealizador de la nobleza, aplicado a la corrida, resuena un doble sentido que convierte al toro corriente de manera indirecta en un ser inclinado hacia la perfidia y la maldad agresiva. Pues noble es aquel toro, deseado por todo matador, aunque pocas veces conseguido, que ataca por derecho, sin astucia, y que por esta razón es manejable sin problemas y que el propio matador puede engañar con facilidad, sin peligro.

Aquella hipótesis, según la cual, en la corrida se celebra la victoria de la cultura sobre la naturaleza, niega la actitud ambivalente frente a ambas. Pues, por un lado, se admira la *naturaleza* como imagen de la fuerza y del poder, por otro, se atribuye a la *cultura* un grado de crudeza, que se aleja claramente del estándar normalmente reconocido o incluso defendido como ideal. El torero no es el mozo angélico, el «que se parece a la paloma»⁴³, al que se convierte mediante aquella polarización. No es sólo héroe, sino también primitivo matador. Encarna valentía, agilidad y sensualidad, igual que el toro, al que mata, y por ésto se le admira. Sin duda, como pudimos ver, en la corrida moderna existe la tendencia histórica hacia una estética del baile. Pero como consecuencia, resulta imposible establecer una disociación limpia entre el

⁴³ En un poema, una elegía, de García Lorca dedicada al matador Sánchez Mejías, citado por Imhasly (1982: 150 ss.), y leemos:

«Ya luchan la paloma y el leopardo
[...] y un muslo con un asta desolada».

Bien y el Mal; el drama queda sustituido por la técnica. Ésta enciende las emociones y expectativas del público enterado. La interpretación cristiano-romántica reniega también este aspecto de la disciplina técnica en el matador, así como de su conocimiento por parte del aficionado, a saber: del juego por la credibilidad del gesto teatral.



Fig. n.º 111.- Toro de la ganadería partido de Resina antes Pablo-Romero. Apud *6TOROS6*, (2005: n.º 565), reses que siempre se han caracterizado por su belleza: en este aspecto constituyen la metáfora central de la virilidad.

VII. PODER Y SEXUALIDAD

Al término de nuestra interpretación de la corrida hemos topado con diferentes explicaciones posibles de su efecto emocional: partimos de la alusión de Hemingway a una metafísica trágica de la muerte (cap. I), para encontrarnos después, median-

te un análisis de su forma de percepción, con el deleite de la vivencia de un peligro aparentemente superior y su superación por parte del matador (cap. III); después, respecto a la manipulación escenificable del toro, esta vivencia parecía reducible al placer relacionado con la crueldad (cap. IV); a diferencia de ésto, una reflexión de tipo histórico del carácter festivo de la corrida hizo descubrir su significado como vivencia de una identidad colectiva basada en las raíces tradicionales, así como la dignidad nacional y la superioridad (cap. V), y –en última instancia– como confirmación escenificada del triunfo civilizador de la astucia de la razón (cristiana) sobre la naturaleza cruda (cap. VI). Pero contra todas estas interpretaciones podrían formularse enseguida objeciones que demostrarán que, en cada uno de los casos, se trata de aspectos aislados que no debieran ser tratados como fórmulas generales en sentido absoluto. Por todo ello, estas interpretaciones todavía carecen de precisión, respectivamente son demasiado abstractas, para explicar la estructura emocional profunda de la corrida en su totalidad, y de este modo sólo permiten sacar conclusiones en la medida en la que dejan sin respuesta a otras interrogaciones. Especialmente, con eso todavía quedan inexplicados los fundamentos de la corrida como escenificación social y ritual colectivo en las formas de interacción de los observadores participantes. Hay que aclarar, pues, la correspondencia de la escenificación social del juego corporal en torno a la vida y muerte con las experiencias fundamentales de la corporalidad individual, ya que sus estructuras son asimismo huellas de una confrontación de necesidades *a vida o muerte*.

Este aspecto del análisis escénico nos conduce a una formulación más precisa de la pregunta planteada al comienzo del capítulo IV y responderla respecto al tipo de actores que participan en las diferentes secuencias de la corrida y en qué relación mutua se encuentran. En el centro está la figura del toro citado, cansado y finalmente muerto. Su contrapartida es el torero, más

exactamente el grupo de toreros (incluyendo los caballos), del cual empiezan a separarse determinados especialistas para dejar el campo al torero solo. El público como conjunto forma un tercer polo de interacción, al que se reserva una *actitud de decisión* independiente. El público es, pues, una facción más, que participa de manera unilateral o recíproca, al mismo tiempo que es juez independiente. O más bien, sólo reparte, ya que para ser



Fig. n.º 112.- *Palco de la Presidencia*, Apud López Uralde (2000: 1, 79). El presidente durante la corrida está asistido por un veterinario y un asesor técnico en materia artístico-taurina.

juez, le falta la soberanía de la acción, su cortesía en un juego controlado. Pues, desde el principio participa una cuarta dimensión en el acontecimiento, la del Presidente (Fig. n.º 112). Su función no consiste en supervisar el cumplimiento de las reglas—lo hacen otros en su lugar, que le proveen con sus consejos—sino en constituir el juego mismo. Da los avisos del comienzo y del final de cada tercio, autoriza, sanciona y detiene: concede—en su caso, a petición del público—el trofeo al matador o al toro

muerto la vuelta de honor. La relación del público y de los toreros con el Presidente es, en general, respetuosa. Sin duda, existen informes acerca de pequeñas insubordinaciones de los toreros, por ejemplo relativo a unas referencias superficiales-negligentes o cínico-exageradas (Hemingway, 1932: 56). También el público, que se comunica con el Presidente de manera activa y pasiva mediante la agitación de pañuelos, se rebela en ocasiones con voz alta contra alguna de sus decisiones desaprobándola, sin que —claro está— éste suela doblegarse fácilmente a la demanda del público.

Mucho más pronunciada, también en el aspecto negativo y, de este modo, equilibrado-ambigua, es la relación del público con el toro. Más arriba hemos hecho referencia a la metáfora ambivalente del toro, abierta tanto a una diabolización como, también, a una idealización. Ambas tendencias son imágenes proyectivas que no tienen nada que ver con la *naturaleza* del toro; más bien surgen del aparato total que constituye la corrida: desde la crianza, pasando por la separación del toro bravo individual de su manada (mediante la cual este animal gregario, intrépido por naturaleza, es convertido en agresivo), hasta su llamada en la arena. El toro representa la masculinidad agresiva tanto en el sentido positivo como negativo, la gracia y sublimidad a la vez que el terror, tanto el Bien como el Mal. Encarna fuerza y soberanía, admiradas y temidas, queridas y odiadas a la vez.⁴⁴

Este significado remite a una afinidad estructural de las figuras del toro y del Presidente. Ambos son encarnaciones del poder, equipadas con cualidades diferentes. Ambos son elementos constitutivos del drama, sin ser figuras activas del mismo en sentido estricto. El toro es el sacrificado; al presidente se le ofrece en sacrificio. Si traducimos esta relación de condicionamiento del nivel administrativo-técnico al nivel de las figuras interactivas,

⁴⁴ Véase al respecto Hunt (1955), quien interpreta la corrida como drama edipiano, en cuyo transcurso el hijo vence a su padre.

esto quiere decir que la condición para la escenificación, en cuyo transcurso se puede matar, con un plus de placer, a una autoridad a la vez querida y odiada, es la segregación del ambivalente estado emotivo en dos elementos básicos. La función del toro —que gracias a la escenificación aparece como autor de la agresión y, además, en condiciones de igualdad—, consiste en asumir la rebelión contra una terrible imagen del padre. La función del Presidente es evitar que el principio de la misma autoridad paternal naufraga en el remolino de la rebelión simbólica.

La función del público, que otorga su favor al rebelde victorioso, nos hace sospechar que se trata de un premio sexual lo que el matador intenta ganar. Pero, el placer sexual no actúa como premio de una lucha, más bien es ya su propio transcurso el que de una manera particular tiene tinte sexual. Recordemos, una vez más, el pase con la capa o muleta como elementos nucleares de la corrida. Más arriba lo hemos caracterizado como seducción con el fin de delimitarlo de una simple maniobra deportiva o combativa. El baile enlazando al torero y al toro, sus acercamientos y alejamiento rítmicamente ondulados se parece a los movimientos de un acto sexual, como el baile en general representa su promesa. Como delirio erótico, la secuencia acumulada de pases ligados unos con otros, empuja hacia el cumplimiento inmediato, el enlace total, hacia el apogeo de una fuerza radiante o al desenlace letal. La dinámica inherente de este impulso queda refrenada por una voluntad artística, culturalmente creada, hacia la dilación, una actitud en cierto modo ascética en función de una gradación del placer. Los gritos rítmicos del público son la expresión y, a la par, la animación de la excitación, manifestaciones del placer y del miedo en vista tanto de una posible interrupción de la tensión como también de su aumento, que parece casi insopportable. Y mientras que la unidad de torero y toro, tras una tensa secuencia de su baile, queda disuelta transitoriamente o en

definitiva tras el último ataque del estoque, el escalofrío lascivo del público se descarga en la salva de aplausos.

A esta analogía, no le contraviene la rareza manifiesta de tal unidad y ovación. Porque también la sensación del orgasmo, al que recuerda aquel baile de los pases, es poco frecuente, si no nos referimos a una simple relajación, sino a la de una disolución instantánea de los límites del ego; una sensación, que en toda su vehemencia es tanto esperada como temida. Por ésto, la última estocada del torero recuerda menos a la definitiva fusión erótica misma, que a un distanciamiento agresivo del acto sexual como consecuencia de un desengaño relacionado con el frustrado deseo de fusión. Pero el desengaño calienta de nuevo el deseo y prepara la expectación para la siguiente vez. Tanto los amantes como los aficionados no son consumidores de ocasión, son adictos.

No es nada difícil prolongar la cuenta de insinuaciones sexuales de la corrida, reconocer su matiz sexual.⁴⁵ Está presente en todo y de una manera tan llamativa, que apenas se puede referir a ella si no es en el sentido de un contenido latente. El torero, vestido con una chaqueta refulgente, cortada a la altura de las caderas y metido en pantalones de media pierna, muy ceñidos, que pronuncian su masculinidad; inicia cualquier cita al toro con un movimiento que expone su propio cuerpo al toro haciendo una "S", al dar un paso adelante con los hombros retenidos y, de esta manera, empujando sus caderas como si quisiera seducir al toro con su sexo. Exactamente a esta altura, el toro atacando mantiene sus cuernos inclinados. La postura provocadora del torero se considera la expresión y el símbolo de su valentía y orgullo. Mediante ella se da una idea clara de lo que se trata si se refiere

⁴⁵ Michel Leiris (1937) los ha presentado por primera vez y de manera especialmente impresionante. Además, ha sacado conclusiones respecto al erotismo a partir de la función de la corrida y, de esta manera, ha anticipado la teoría de Bataille sobre la unidad de Eros, impulso de muerte y experiencia de *lo sagrado* (Bataille 1957).

metafóricamente a su (y, de manera generalizada, la masculina) valentía como plenitud de *cojones* (testículos). En el caso inverso se dice de un torero cobarde que le faltan cojones. Los cojones del toro también tienen su importancia como encarnación de la potencia masculina. Comérselos para ingerir esta potencia es, o fue, una solemne u orgiástica culminación de la asistencia a una corrida con la que quedó alzado su hechizo.⁴⁶ También las orejas cortadas, o el rabo, como trofeos; otorgados a un matador excepcional, indican un significado sexual del toro. El cuerno es una imagen de la permanente erección. El toro es el símbolo fálico de la potencia masculina por excelencia.

Los mismos colores fuertes determinan la corrida y el flamenco. La negrura del toro⁴⁷ se reencuentra en el vestido del bailarín: el rojo vivo de la parte interior de la capa, de la sangre, y (del interior del animal), en el dibujo de la falda de volantes. El amarillo del ruedo se corresponde con el envés de la capa. El oro y la plata de los vestidos bordados del torero corresponden con el color preferentemente blanco o claro del vestido y su dibujo.

Sin embargo, esta comparación no tiene nada realmente sorprendente si se tiene en cuenta el común arraigo y la relación folclóricas del flamenco y la corrida con la cultura gitana de Andalucía.⁴⁸ Pero el paralelismo no solamente pone de relieve el clima sexual de la corrida, sino en primer lugar indica una diferencia irritante. Aunque en ambos rituales se está haciendo uso de

⁴⁶ Y de ninguna manera un simple invento literario de Bataille hecho para la escena correspondiente de su *Historia del Ojo* (1928: 36 y ss.); compare, por ejemplo, Hemingway (1932: 28), o Cossío (1961: 801 y ss.).

⁴⁷ Con esta analogía esquemática no se intenta ignorar las desviaciones espontáneas y naturales. Los bailarines y las bailarinas están tan poco uniformados como los toros, que no siempre son negros.

⁴⁸ Como lugar de nacimiento de la corrida contemporánea se nombra a la ciudad andaluza de Ronda. Un número significativamente alto de toreros procede de familias gitanas del Sur de Andalucía.

los mismos elementos estéticos configurativos, éstos están organizados de manera muy diferente respecto a las identidades de género. Apenas puede ser de otro modo, pues tanto el toro como el torero son seres masculinos. Ahora bien, tampoco se trata de que uno de los participantes simplemente adquiera unos atributos femeninos. Más bien la corrida disuelve las identidades sexuales relacionadas con el flamenco, y lo hace de una manera al principio desconcertante. Sólo así el machismo de la corrida consigue su base específicamente sexual.

Las figuras de la corrida, y no sólo los toreros, están caracterizadas, sin excepción, por una ambigüedad sexual.⁴⁹ Esto ya se encuentra en el caso de los cojones como símbolo de la masculinidad. El reconocimiento asombroso de la masculinidad mediante la metáfora de los cojones también puede expresarse con otras palabras coloquiales como «muchos huevos». *Huevos* recuerda, al mismo tiempo, la fertilidad femenina. El torero es *masculino* y *femenino*. El cuerpo, en los pases, inclinado de manera recto-fálica hacia atrás, la lanza, el estoque que penetra entre las paletillas del toro, la coleta (la cola del torero, que se corta cuando se retira del oficio), así como su fama (justificada o injustificada, pero notoria) de mujeriego, todo ésto son señas de masculinidad. Pero también expone ciertas cualidades de lo femenino: los colores vivos de su traje, las zapatillas estrechas (parecidas a las que se usan en el ballet), el uso de paños que se van oscureciendo a medida que avanza la lidia, desde el rosa de la capa hasta el rojo de la muleta (como se intensifica el color de los labios durante la excitación, de labios seductores, simbolizando la vagina estimulada), el pase de la *verónica*, en fin, todo el repertorio de danzas como distintos gestos de seducción. Estas posturas no son sólo

⁴⁹ A pesar de que Leiris, siguiendo sus asociaciones, describe esta ambigüedad, no la denomina como tal ni tampoco deduce consecuencias.

gestos masculinos del posicionamiento geométrico del cuerpo y del dominio sobre la mujer, sino también, alternándose, gestos femeninos de provocación pasiva, de seducción y de retirada.

Pero también el toro no es sólo un símbolo fálico. Por un lado es el coloso potente que exhibe su fuerza de manera agresiva cuando ataca a un enemigo o rival. Por otro lado, es *virginal*, tanto en el campo (nunca se lo dejó acercar a las vacas) como también en el ruedo (el encuentro con el torero es el primero de este tipo; hecho garantizado evidentemente mediante la entrega de la llave del toril al alguacilillo al comienzo de la corrida). En el ruedo la desnudez peluda del toro se ve herida por el arma del torero. La sangre y la herida abierta son signos del sexo femenino sometido al miedo y los tabúes. Una expresión muy corriente del toro, *fiera* (animal salvaje) se usa de manera jergal como denominación no sólo para un muchacho valiente, sino también para una mujer loca o, en sentido diminutivo, para una fierecilla.

También en el caso del caballo se nos muestra una ambigüedad sexual parecida. Como atributo del caballero, viene presentado desde siempre como símbolo de la fuerza y el dominio masculinos. En la corrida, tal significado es inherente incluso al penco más triste con un ojo vendado⁵⁰, cuando la lenta entrada de los picadores, inadvertida en un primer momento por el toro atareado con la capa, avisa la dura presencia de la muerte. No obstante, este significado queda perturbado a lo largo de la corrida misma (por lo menos, a la anterior de la reforma de 1928) por el trato de los caballos. El caballo se convierte en la figura receptora, sufriendo y resignada. Picasso ha sintetizado de manera sensual esta contradicción del toro masculino-agresivo y del caballo femenino-pasivo. En

⁵⁰ Tucholsky (1927: 14) los recordó como «caballos de salteadores de camino [...] en las ventas durante la Guerra de los Treinta Años».

el núcleo de la mayoría de sus cuadros sobre la corrida⁵¹ está la confusión erótica o mortal de toro y caballo (Fig. n.º 113). Todas las energías se traspasan del torero, cuyo papel en los cuadros es marginal, al caballo. Éste representa los atributos de lo femenino (casi siempre lo blanco, el color de la piel en la pintura clásica), la postura sumisa y con el cuello y la cabeza extáticamente torcidos, de modo que la mirada (masculina) recae en su parte delantera e inferior.

En los pases, el ataque fálico se transforma en seducción, en galanteo, atestiguando de esta manera sus impulsos sexuales. Movimientos que sólo son comprensibles como acto de relación mutua, muestran al mismo tiempo la primacía de la dominación radical. Violencia y muerte aparecen como aumento orgiástico del Eros. Debajo de la rivalidad de poder autoritario-antiautoritario topamos, pues, con un estrato de mezcla homosexual de los géneros. La figura ideal del matador tiene algo pueril; así por lo menos describe Bataille, en su *Historia del Ojo*, al matador Manuel Granero:

«A sus veinte años, el torero alto y de buena presencia, que dispuso de una desenvoltura infantil, ya fue popular. [...] Granero se distinguió de los demás matadores debido al hecho de que, de ninguna manera, daba la impresión de ser un matarife, sino la de un príncipe encantador, muy masculino, realmente crecido. En este sentido, el traje del matador acentúa todavía más la línea recta, la erección tiesa, este chorro que parece encumbrarse cuando el toro, al embestir, roza el cuerpo masculino (y este traje está muy ajustado al trasero)» (1977: 36).

⁵¹ Recuerde por ejemplo *Course de taureaux*, 1933, o *Toro y Caballo*, 1934. En el primer cuadro el toro lleva en su espalda una aglomeración revuelta de caballo y matador. Éste último es presentado con los senos femeninos desnudos.

Efectivamente, incluso los matadores mayores de cincuenta años mantienen su apariencia pueril y su agilidad, a pesar de que de cerca se les nota en la cara todas las fatigas de su oficio de feriante. Sin embargo, en el ruedó, la cuadrilla aparece como grupo inspirado por lo juvenil-homosexual, cuyos integrantes se estimulan entre ellos, compiten entre sí, pero pueden fiarse intuitivamente los unos de los otros en



Fig. n.º 113.- Picasso: *Toro victorioso*, 1935, Boisgeloup, lápiz/papel, Zurich, Col. Part. Apud Bernadac et alii (1993): *Picasso. Toros y toreros*, Cat de Exp. París, Reunión Musées Nationaux, Lám. 79).

momentos de peligro. Pero también el toro juega su parte en este escenario, pues hay que amarlo para dominarlo y poder matarlo finalmente. Pero este componente homosexual es ocultado; por el contrario, todo el esfuerzo apunta a la represión de la propia feminidad. El matador intenta con frecuencia deslindarse estrictamente de su cuadrilla, incluso

humillarla.⁵² Como protagonista de aventuras amorosas es un don Juan. Su masculinidad expuesta es más bien una compensación, un deseo secundario, que una realidad precisa.

En la corrida se evoca la dimensión femenina del hombre, al mismo tiempo que se la reprime. Bajo esta perspectiva queda disuelto, también, lo desconcertante que es la ambigüedad sexual de las demás figuras de la corrida. Los avisos sexuales son, pues, repartidos de manera desigual en el transcurso de la corrida.⁵³ Al principio, el matador está todavía integrado completamente en su cuadrilla y al grupo de los demás toreros que se enfrentan a cada uno de los toros nuevos, lo llaman y lo hacen correr al vacío. En aquellos instantes, la iniciativa la tiene el toro, mientras que los toreros se limitan a reaccionar. Después, la agresividad humana celebra sus primeros triunfos. El toro embiste al caballo y la puya se clava en el toro. En el transcurso siguiente, el matador empieza a aparecer de manera progresiva como individuo y distinguirse del grupo, cambia la ondulante capa, con la que cubre y descubre repetidamente su cuerpo, por la más pequeña muleta, que se distingue claramente del cuerpo como instrumento, para, finalmente, convertirse, en el acto de la estocada, en el agresor y el héroe triunfante. El matador se convierte, hablando de manera esquemática, de un ser femenino-

⁵² Sobre esto escribe Hemingway: «En España, un hombre se siente más hombre mientras menos paga a su gente, y también se siente más hombre en la medida en la que es capaz de convertir a sus súbditos en esclavos. Este es el caso especialmente de los matadores que proceden de los estratos más bajos de la población. Ellos son afables, generosos, caballerosos y estimados por todos que les superan el rango, y son negreros rácanos frente a todos aquellos que tienen que trabajar para ellos» (1932: 79). Por parte de los adversarios de la corrida éste en ocasiones mencionado rasgo cínico de los matadores, es usado como argumento dirigido contra cualquier «supuesta metafísica de la corrida» (Goytisolo, 1969: 197), sin tener en cuenta que el cinismo puede servir como máscara para camuflar el miedo.

⁵³ Fue Ingham (1961) quien lo señaló por primera vez.

homosexual en un ser masculino, mientras que –de manera inversa– el toro se está transformado poco a poco de un ser masculino en un ser femenino (Fig. n.º 114). La actividad del toro queda sistemáticamente quebrada y pasa a ser reactiva. La herida y la sangre son signos de su carácter femenino. Las banderillas multicolores lo adornan, la víctima, la novia. Por último, se lo capa simbólicamente en el caso de que el matador se haya ganado el trofeo, quedando reducido de esta manera a sus partes femeni-

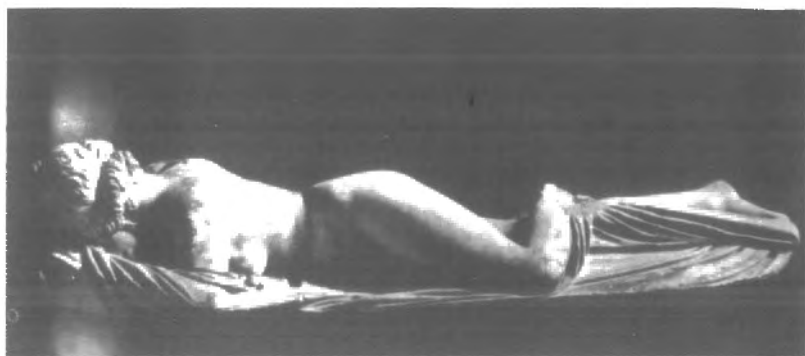


Fig. n.º 114.- *Hermafrodita*. Museo Nacional Roma Apud Freud (1973: II, Lám. 58). El secreto de la tauromaquia parece desvelarse, en parte, a la luz de la teoría de la ambigüedad de la que el hermafrodita es su paradigma.

nas. Cuando en la última fase queda parado, debido al agotamiento, para recibir la estocada mortal, entonces parece haberse convertido –a pesar de su inicial ferocidad– en un ser diferente.

En el acto de la superación de la naturaleza exterior se manifiesta igualmente la de la propia dependencia de la naturaleza. Y es esa superación la que ahora se ve amenazada por la femeneidad, opuesta a la masculinidad o elemento integral de ella misma. En la figura del matador, lo femenino se reescenifica de manera masculina con el objetivo de despotenciarlo. Lo mismo vale decir res-

pecto a la actitud del público que se identifica con los méritos del matador. Partiendo del sentido de la corrida podemos sospechar, en el espectador individual, una orientación latente que encuentra satisfacción en esta escenificación. En el caso del hombre, la superación de un peligro apunta hacia un miedo básico: el ser femenino es imaginado como algo superior y amenazador. Este miedo está enraizado en la confrontación con la superioridad de una relación sexualmente estimulante y frustrante con la madre en el proceso de la socialización primaria y adquiere la configuración fanasmática según la cual la mujer es un ser con unas exigencias sexuales sin límite. Esta interpretación explica la acción mortal, a la que nos hemos referido, del espontáneo de Albacete, siempre que el acontecimiento no se deba simplemente a una coincidencia casual. Para él, el nacimiento de su hijo es causa de amenaza y miedo, a la que responde con una masculinidad exagerada. La fantasía de la identificación abre al espectador una esfera del peligro y de su superación, de los afectos fuertes que normalmente le serían inalcanzables, porque en realidad no dispone de las destrezas del matador. Sin embargo, bajo condiciones especiales puede fracasar la objeción de la conciencia de la realidad frente a la fantasía. Aquél espontáneo lleva a cabo —de manera tan consecuente como irracional— los afectos previstos exclusivamente para ser contemplados. En este caso extremo se demostraría cómo sigue vivo —de manera subcutánea— el viejo ritual de fertilidad. Frente a la fuerza femenina (representada mediante el nacimiento de un niño), el espontáneo opone su propia fuerza masculina, que parece tan amenazada que sólo puede optar entre el triunfo ciegamente deseado o el hundimiento.

En el transcurso de la corrida se reparten las características sexuales, difusas en un primer momento, entre dos identidades enfrentadas de manera antagónica. Así queda demostrada la creciente dominación de la masculinidad sobre la feminidad, de la heterosexualidad sobre la homosexualidad. Pero a pesar de todo

no podemos quedarnos satisfechos con este mensaje simplista sometido al criterio de poder. Pues, la diferenciación heterosexual de los géneros pone de relieve —en el mismo momento— el abismo de su sintonía. Ellos mismos sólo son elementos en el juego de la vida mantenido vivo mediante la muerte. Mientras las *figuras* ganan susceptibilidad sexual, su *interacción* es cada vez más ambigua. En un principio, los contrastes chocan de manera espectacular y sangrienta, pero sólo en la faena se llega a una seducción íntima, a un entrelazamiento fervoroso. El juego sexual de dominación se transforma en la excitación y el engaño heterosexuales. La disminución de las distancias en los pases de la faena convierte al toro en algo igual de pérfido que el matador mismo que esconde el estoque mortal tras la muleta. A esta reducción de la distancia en el espacio corresponde la dramaturgia de la retardación del tiempo. La disminución del espacio y la retardación del tiempo son elementos esenciales del aumento del placer erótico. Aquí, por supuesto, están estilizados hasta el ímpetu oscuro de un sacrificio. La velocidad disminuye en dirección hacia el punto cero, la muerte, y lo hace en la misma medida que aumenta la peligrosidad del conflicto. El movimiento del paño, que sirve al matador para cegar al toro al pasárselo por encima de la cabeza cuando lo vacía, recuerda al gesto con se cubren los cadáveres con la mortaja. Así, la muerte no queda conjurada como acto final único, sino como presencia permanente. Pero no sólo se trata de la muerte del toro, sino de manera directa sobre todo de la del matador. Cuando hace pasar el cuerno por su cadera, desafía la desgracia. Mientras más predomina en este acto la masculinidad, más amenazada se ve por la castración. La interacción de lo masculino y lo femenino está representada como desdichada, como «emanación del Mal» (Leiris 1937: 132). Los sexos si se diferencian mutuamente, es para refundirse de nuevo, para ponerse en duda uno a otro, para amenazarse, engañarse, ensuciarse y destruirse. Los actos finales e intermedios de este baile excitante,

tanto la estocada como las suertes de los picadores y los banderilleros, más explícito aun en el hecho antaño frecuente de los caballos heridos por los cuernos del toro, descubren el interior del cuerpo, la carne y la sangre. En la violencia mortal de un acto de sacrificio se refleja, como aquí, la diferencia erótica entre la carne oculta y la desnuda. La revelación de la carne señala el traspaso de fronteras fundamentales en la vida social. Tanto en la convulsión erótica como en el acto de matar, los límites de los seres individuados quedan perforados, perturbados, o destruida la estructura de su «discontinuidad» (Bataille, 1957). En el trance sexual, o en la participación en el acto de sacrificio, se levanta durante breves momentos el velo del tabú para poder fijar la vista en la poderosa vorágine de la naturaleza, en el vertiginoso abismo de la unidad de la vida y la muerte. Su presentimiento se funde con el anhelo reprimido por el cuerpo de la madre y la vuelta a él.⁵⁴ A lo largo del proceso de dominación de la identidad sexual desarrollada sobre la identificación homosexual con la madre y el amor paternal, queda manifiesto que la formación de un tabú significa la disolución, deseada y temida, en la *díada* originaria, donde no existen identidades sexuales separables y, de este modo, ni «objetos» ni «sujetos». Esta *díada* queda representada por la *unidad* sexual-agresiva de toro y matador. Pero, la mirada no encuentra ningún amparo en el transcurso de lo asexual. El secreto de la vida se le escapa en seguida, porque el sacrificio violento destruye lo vivo, del que no queda nada más que la materia muerta. No obstante, también en este caso el desengaño vuelve a producir el deseo que sólo encuentra su sosiego pasajero en la repetición infinita.

El problema de socialización, representado y tratado en este ritual, no queda solucionado. Por esta razón, el ritual se repi-

⁵⁴ Con esto, Freud explica por qué ciertos «hombres neuróticos declaran que las partes genitales femeninas les parecen como algo inquietantes» (1919: 267).

te permanentemente mientras que las condiciones y objetivos de la socialización, tal como los define la sociedad, no cambian. Por lo demás, este problema no tiene solución en si mismo, pues tiene la forma de una paradoja. Es decir, el hijo tiene que disolver y mantener al mismo tiempo la unidad precaria con la madre. Sólo con su superación consigue la libertad del ser-masculino, pero sólo con su conservación la del ser-humano. Por esta razón, la libertad y la prohibición están fundidas irresolublemente, la violación de una prohibición elemental organizada mediante la fiesta no significa ni una vuelta a la violencia animal-natural, ni la conquista de una libertad más allá de la prohibición (Bataille, 1957: 59 y ss.). Más bien, traza el campo de la vida socialmente regulada, es decir incluye la prohibición. Lo indescriptible allende de este límite se ve invocado, mirado fijamente y retenido en la escenificación de la corrida. Picasso ha reproducido también este aspecto de la corrida en sus cuadros al estar éstos orientados no hacia el *punto final* mortal, sino hacia la violencia permanente del toro temeroso que domina caballos y toreros; incluso cuando tiene metido el estoque en la cruz. Al mismo tiempo que en el ruedo se ha reestablecido un estado donde todo tiene su orden previsto: «El toro ha muerto, como es debido. El hombre vive, como debe de ser, y muestra una pizca de sonrisa» (Hemingway), como Picasso fija el momento de la conjura de aquellas fuerzas que *amenazan* al orden elemental. Al inclinar el matador la parte superior de su cuerpo sobre la del toro para meter el estoque, la confusión amenazadora queda anulada y suspendida fulminantemente en el momento de su manifestación evidente. En el acto de la muerte del toro el orden queda reestablecido de tres modos: la autoridad vencida se reemplaza por una nueva, la del héroe; la masculinidad vence sobre la feminidad conjurada; la tentación y la amenaza de una confusión maternal y su consecuente disolución de la identidad, quedan eliminadas (Fig. n.º 115).

VIII. LA CADENA DE SIGNIFICADOS

En conclusión, hay que mostrar como el sentido latente de la corrida —la rebelión contra la presión de la autoridad masculinopaternal y la sumisión bajo ésta, la representación y represión del componente homosexual del machismo y, finalmente, la superación del placer por el miedo frente a la fusión femenino-maternal— puede ser interpretado con los estratos de significaciones argumentadas anteriormente. No hemos atribuido estos estratos de manera inconfundible, ni a la parte de los contenidos latentes ni a la de los manifiestos. Manifiesto es, como en cualquier juego, sobre todo el conjunto de reglas que lo definen. Pero la forma de su realización señala, como vimos, hacia un tejido de significados *más o menos* conscientes y aptos para entrar en la conciencia de elementos singulares o de todo el proceso. El estrato latente de la implicación corporal, al que se llegó en última instancia, no está en oposición a estos elementos, sino más bien explica su modo de funcionamiento que queda latente aun donde los significados, como esquemas de interpretación socialmente aceptadas, son aptos para formar parte de la conciencia. El sentido latente no es sustancial para sí mismo, sino sólo en relación con el manifiesto. Es el *hilo* que sirve para ensartar las *perlas* de los elementos más cercanos a la conciencia que hemos perfilado uno tras otro, aunque ahora lo hacemos en un orden inverso.

Comencemos con la relación de la corrida con la religión católica (cap. VI). Hemingway acerbó al recordar la *hybris* no-cristiana de adornarse gozosamente con el atributo divino de poder dar la muerte. Pero ni tuvo en cuenta ni explicó por qué la Iglesia consiguió asimilar la corrida. Al contrario, otros autores⁵⁵ comprendieron la corrida como un tipo de drama de pasión cristiana

⁵⁵ Desde la perspectiva histórico-cultural: Marrero (1957), Holguin (1966); desde la perspectiva psicoanalítica: Desmonde (1952), Grotjahn (1959).

sin observar la tensión entre ella y los patrones de interpretación y de comportamiento de la Iglesia, codificados por los teólogos. Pero esta tensión queda patente incluso en los conflictos centenarios en el seno de la Iglesia, que condenaba y aceptaba la corrida de manera alternativa. Tucholsky la describió como tensión dentro de la imagen de Dios mismo:



Fig. n.º 115.- *El toro ha muerto como es debido*. Retrato de Costillares dibujado por Juan de la Cruz y grabado por Devere. Apud Carrete y Martínez-Novillo (1989): *El Siglo de Oro de la Tauromaquia*, Cat. de Exp., Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, Lám. 126.

«Dios de España: Si el domingo por la mañana miras a tu tierra, aromas placenteros se te subirán a la nariz, dulce incienso junto con los panegíricos de tus frailucos satisfechos. Pero si escuchas por la tarde hacia abajo, oirás desde treinta o cuarenta plazas el '¡Olé!'-, escucharás el toque de las bandas, los gritos confusos y el bramar de los animales moribundos. Todos los domingos [...] consagran tu día de fiesta» (1927: 19).

En la usurpación teológica de la corrida se olvida que no se trata de un patrón interpretativo abstracto sino de un ritual vivo. Como conjunto simbólico no-verbal, sensual-directo se ofrece como forma expresiva preferida a la típica distancia de los españoles y sus matadores frente a la Iglesia.⁵⁶ La burla y el desprecio hacia la Iglesia y sus sacerdotes existieron paralelamente a la estrecha conexión de éstos con la vida cotidiana. Por un lado, se la reconoce como institución del orden social e instancia de creación de sentido, por otro se la hostiga. Durante la Guerra Civil fueron quemados numerosos monasterios, perseguidos y maltratados los curas. Aun en las anécdotas inofensivas sobre curas que fueron perseguidos por toros se nota la actitud ambivalente: si el cura se defiende con valor ante el toro, su prestigio aumenta de manera extraordinaria, a pesar de que, o incluso porque, vulnera el modelo del defensor célibatario o *femenino* de la moral.⁵⁷ El sacerdote, en este caso, cae en la tentación de gozar con la crueldad, aunque sea él mismo quien la denuncia. Sobre esta distancia con respecto a la Iglesia el «maestro» dirá a McCormick: «Somos religiosos sin religión» (1967: 256). Queda clara la distancia que existe entre los símbolos de la Iglesia que se perciben como oferta representativa para la estructuración de la personalidad, y las exigencias represivas de sus dogmas.

En esta laguna pudo imponerse mediante la corrida y su color de cristianismo, una vuelta ritual a la *hybris* no-cristiana. El vencimiento cristiano de la muerte, su superación por Cristo, queda desublimado. Aquí ya no se trata de seguir a Cristo en un sentido

⁵⁶ Esta distancia es parecida a la de los italianos del Sur (Véase Lorenzer 1981: 138 y ss.) Para explicar la singularidad de la corrida en virtud del parentesco con determinadas culturas, se podrían buscar los equivalentes funcionales con, por ejemplo, el caso de los italianos del Sur y su institución de los altares callejeros, con la veneración a la Madre de Dios y, sin embargo, las blasfemias que contra Ella profieren, etc.

⁵⁷ De un historia como ésta informa Araúz de Robles, (1978: 158 y ss.).

metafórico de la vida cristiana, sino de tomar las riendas del problema de las angustias mortales en sus propias manos al participar en el drama y la simpatía por la acción del matador. El auto-sacrificio cristiano se reduce en su realización práctica a su núcleo pagano, es decir, al sacrificio del animal o del enemigo. Este sacrificio no representa la superación de la sensualidad amenazadora, sino sólo la de sus componentes femeninos en el hombre. Ahora, mientras que en la imitación de Cristo la concupiscencia, la polaridad entre lo masculino y lo femenino, se sublima en el goce trascendental de la polaridad entre lo humano y lo divino, en la corrida se restablece aquella primera polaridad entre los géneros.

En la corrida, mientras más intensivamente se conjura el «Mal» en la figura del toro con el fin de eliminarlo, más claro aparece en este acto de conjuración la fascinación que evoca para desmentir el dualismo cristiano que ha eliminado lo oscuro, lo peligroso y lo malo del conjunto de lo numinoso⁵⁸ que debe ser venerado. De esta manera, el significado de la sangre taurina se combina realmente con la sangre de Cristo, y el engaño seductor con la capa recibe su sentido y su nombre en consonancia con el gesto consolador de la Santa Verónica –aunque como antítesis al culto cristiano, como parodia o «misa negra»⁵⁹. La corrida lo consigue al pronunciar la fórmula cristiana «Amad a vuestros enemigos» de otra manera: «Amad vuestros enemigos». Como compromiso desacralizado entre los ritos paganos y cristianos,

⁵⁸ N. del T.: *Lo numinoso* se refiere a la función de las experiencias del temor, de la fascinación y de la aniquilación que caracteriza, según el filósofo y profesor de teología R. Otto (1869-1937), la experiencia religiosa como experiencia del ser y, en última instancia, metafísica (Véase Ferrater Mora, J.: *Diccionario de Filosofía, K-P*, noción "Otto, Rudolf", Barcelona: Ariel, 1994, 2672).

⁵⁹ «La misa negra» como elemento de blasfemia opuesto a la misa es la respuesta extremadamente antitética, compensatoria al dualismo cristiano de Dios y el Diablo, el Bien y el Mal, lo claro y lo oscuro. Pero la Iglesia nunca consiguió plenamente eliminar la veneración de lo oscuro de sus propios rituales (Véase Zacharias, 1970).

como ceremonia profana secundaria de las fiestas religiosas, se estableció junto con la corrida una tendencia contraria a la rigurosa función de domesticación ejercida por la Iglesia. Contra la identificación con un Cristo sangrante y sufriente se construye la identificación con el matador, que *hace* sangrar y sufrir, como defensa e identificación contraria. El problema virulento de la homosexualidad reprimida (Jones, 1922), especialmente presente en la variante católica del cristianismo y su veneración de María, encuentra en la corrida una válvula de escape, pues permite expresar, al mismo tiempo que redirigir, las fuentes de emociones virulentas, pero mal vistas en sus vías heterosexuales. Con el dominio sobre el toro, la amenaza de castración propia del cristianismo se compensa con un *rito negro*.

Al igual que el ritual del sacrificio en la misa (Lorenzer, 1981: 180 y ss.), la corrida es una instancia de socialización que organiza experiencias elementales de los conceptos de la vida a través de la participación emocional. Como ritual profano sirve mejor que lo sagrado (universal) para la representación de identidades particulares. También se distingue del sacrificio eclesiástico sobre todo por el hecho de que se desarrolla sin el uso de portadores de significado discursivos, es decir, que se orienta, desde el principio, en la simbología corporal demostrativa.⁶⁰ Esta ponderación permite compensar, o minar, el conjunto verbalmente codificado de las normas sociales. La corrida no reproduce simplemente un problema básico específicamente cultural de la estructura de la personalidad, sino tiene sobre todo la función de eliminar los obstáculos para la construcción de una identidad social causados por este problema básico y, de esta manera, de consolidarla (cap. V). Enlaza con una claridad inexistente en ninguna otra parte de esta cultura la formación de personalidades individuales con la identidad social del grupo, del lugar o de la nación.

⁶⁰ N. del T.: Se refiere el autor al hecho de que la corrida sea algo cruento, frente a lo incruento de la celebración de una misa.

Investigaciones psicológicas y sociológicas de la familia en España y algunos países de Latinoamérica, sobre todo en México (Pratt, 1960: 329-331; Conrad, 1957: 185-189), confirman la concordancia del contenido latente de la corrida, explorado de manera interpretativa, con las características culturales típicas de la socialización masculina. Como regla general, la familia está dominada por una madre fuerte que mantiene una especialmente intensiva y cariñosa relación con su crío. Pero cuando éste crece, sobre todo si nace otro hijo más, la anterior díada se rompe de forma traumática. A partir de ahí, el hijo percibe la madre como algo frustrante y que le abandona, sin tener la posibilidad de dirigirse hacia el padre. Las características de la figura del padre oscilan entre la debilidad frente a la madre, la distancia autoritaria frente a los niños y la ausencia física (que puede comprenderse como abandono donjuanesco de la mujer y, de este modo, como reacción al propio miedo de desamparo por parte de la madre). En la fase pre-genital, el hijo se identifica inconscientemente con la madre al mismo tiempo que reprime la agresión, no admitida en el seno de la familia, dirigida contra el padre. El rechazo de la actitud latentemente homosexual se funde con el machismo, aquella imagen ideal culturalmente exagerada de la potencia masculina, junto con el desvío de la agresión, originariamente dirigida contra los hermanos rivales y el padre, hacia otros rivales masculinos o instancias sociales autoritarias (Iglesia, Estado, privilegios económicos). Para ésto hacen falta entidades culturales capaces tanto de desahogar, de un modo socialmente aceptado, los participantes del dominio amenazante realizado por (y la identificación con) las mujeres fijadas en la maternidad, como de reducir de manera sustitutiva y controlada la enemistad latente contra la autoridad paternal así como la enemistad abierta frente a rivales y autoridades sociales.

Esta estructura básica proyectiva refuerza la cohesión de la familia o el grupo de referencia del individuo. La vida pública y

privada de este último está esencialmente orientada hacia la familia. En lugar de la fijación incestuosa, heterosexual en la madre, se establece una actitud hacia el padre acentuada por una homosexualidad sublimada, que oscila entre la sumisión y la rebelión. El apego al grupo, sustentado por potentes fuentes eróticas, se traslada, en la corrida, al nivel de la identidad del pueblo o de la nación. El acontecimiento entero del ritual se opone al fraccionamiento ya que no existen partidos entre el público sino sólo la masa redonda de éste público que se ve en ella como en un espejo. Los otros, los que limitan la propia identidad, no son los adversarios que están en el otro lado de la arena, sino los no-aficionados ausentes, o aquellos que se encuentran fuera del ámbito cultural de los hispanohablantes. Esta oferta es a la vez el medio de resistencia y de adaptación. Siendo un símbolo nacional de las masas, el torero apacigua la contradicción, desenfrenada en un primer momento contra las autoridades represivas, mediante una victoria virtual sobre la naturaleza (envilecida y a continuación castigada por ello).

No importa si el matador convence al público debido a su valentía o impresiona el toro gracias a su invencibilidad, si el toro o el matador son insultados como castrados, el público siempre vive y gratifica la victoria del principio masculino. La disposición mutua a identificarse nos permite definir con más precisión el elemento del sadismo (cap. IV) expresado en el drama extrínseco de sumisión y dominación. A esta disposición corresponde el rechazo y el autocastigo del *drama intrínseco* de la estructura de la personalidad. La manifestación llamativa del hacer daño sólo es la parte inversa y menos llamativa de la posibilidad y disposición a identificarse de manera masoquista con la parte sufriente. A ambos aspectos subyace la dicotomía de actividad y pasividad, cuya proporcionalidad se pone en escena de manera dramática en la corrida. El sadismo fálico es el de un ataque homosexual que sirve de defensa ante la identificación con la madre.

De este modo se le atribuye a la satisfacción respecto a la superación de un peligro omnipotente y amenazante (cap. III) su sentido exacto. La presentación de *cojones* culmina en la mínima distancia al cuerno potencialmente amenazador. El estremecimiento que causa la imagen de los pases es el de una castración inminente. Si el torero muestra su destreza en este juego de aumento del riesgo, acalla la posible objeción que la conciencia formula contra el juego con la autoridad, pues esta aparece a la vivencia directa-sensual como instigador del peligro y como



Fig. n.º 116.- *La frágil virilidad siempre amenazada.* Sergio Marín es cogido por un novillo de Prieto de la Cal en el escroto el 9 de marzo de 2005 en la plaza de Zaragoza. Apud 6TOROS6, (2005: n.º 563).

agresor. Mediante la virtuosidad, con la que el peligro queda conjurado, el torero soberano no sólo crea la impresión de haber evitado su castración, de haber superado el estado de sumisión bajo una madre dominante y frustrante, sino también un sentimiento de omnipotencia, de un dominio absoluto sobre el objeto, sobre la muerte misma (Fig. n.º 116). Esta virtuosidad permite dar una forma artística a la relación dramática entre el amor entregado, el

deseo de muerte y el miedo, y convertirla en un equilibrio estético placentero. La posición del espectador en este juego es la de un participante que jamás puede perder. En el peor de los casos es el espectador quién hubiera sabido superar el peligro.

La estructura elemental del toreo es la preparación de un toro para la muerte. El placer que produce indica que se trata de una «rebelión contra la muerte» (Hemingway, 1932: 169). Pero a diferencia de Hemingway no hemos interpretado la corrida como dicha rebelión pagana (Cap. I), sino la calcábamos en el folio de la estructura de la personalidad con lo que explicábamos el tema de la muerte como rebelión deducida. Las ocasiones en las que los tabúes sociales son atravesados mediante actos simbólicos se organizan en las sociedades tradicionales como fiestas. El mecanismo que suspende las normas sociales mediante su violación colectiva o simbólica al mismo tiempo que las confirma, está muy extendido y ha sido descrito con frecuencia.⁶¹ En nuestra cultura, la tradición viene de las fiestas llamadas Saturnales en la Antigüedad y se prolonga hasta el Carnaval. El ritual festivo establece un mundo inverso durante un tiempo limitado en el cual se practica de manera colectiva o (más tarde) se representa como drama lo que quede excluido debido a la censura que impone el sistema de normas en uso. Las costumbres preferidas en este conjunto circulan en torno a manifestaciones de satisfacción de impulsos elementales: comida y bebida excesiva, sexualidad, violencia.

Si tales escenificaciones funcionan como mecanismos de control social dirigidos contra la conducta desviada, como válvulas, que permite librar los impulsos peligrosos de forma controlada, o si la acción simbólica se convierte en acción directa mediante la representación de lo clandestinamente

⁶¹ Véanse por ejemplo Bataille (1957) o Burke (1981). De importancia elemental respecto al mecanismo psicológico de la fiesta: Freud (1913). La corrida como resto de una fiesta arcaica en torno al tótem está descrita por Desmonde (1952).

deseado, depende de una serie de factores sociales que están ubicados fuera del orden de la fiesta misma. La historia de la corrida da evidencia para ambas posibilidades. En todo caso, la tensión frente a las autoridades sociales es inherente al drama. Con la fórmula tradicional de anuncio «si el tiempo no lo impide» se ha incluido el pretexto para suprimirla.⁶² Eso porque la corrida es una permanente provocación:

«Esta es la fiesta española
que viene de prole en prole
y ni el gobierno la abola
ni habrá nadie que la abole».⁶³

Pero aun así, tal fiesta alcanza un alto nivel de adaptación, si la misma autoridad atacada acuerda su destronamiento simbólico al aceptar la Presidencia honorífica del acontecimiento. El hecho de que el toro sea dedicado solemnemente al Presidente de la corrida, quien controla de manera visible y centralizada cada uno de los pasos en el ruedo sin tener ninguna función propia para el arte del toreo, que no es el matador triunfante quien coge los trofeos sino que es el alguacil quien quita al toro sus atributos fálicos para entregarlos al matador; todo esto demuestra la diferenciación perfectamente ritualizada entre la autoridad buena y mala. Y de este modo enseña tanto la abierta como la inconsciente confesión de su identidad.

⁶² N. del. T.: *El tiempo*: los autores se refieren a las dos acepciones de *tiempo* que existen en la lengua española.

⁶³ Cit. en Conrad (1957: 191), según un artículo de revista de John Marks (1948). El autor de la estrofa es desconocido.

IX. EPÍLOGO

— Señora mayor: Recuerdo que me ha prometido al principio no excluir sus sentimientos ante la corrida, tal como lo ha criticado en ciertos autores.

— Autor: Lo admito, señora mía, hemos hecho poco uso de nuestros comentarios al respecto.

— Señora mayor: Quizás demasiado poco. Pues, no estoy enterada en un punto. ¿Es usted un aficionado o no?

— Autor: Para un aficionado, la corrida es una parte integral de su vida. Para mi no lo es. Pero, al verla, me he impresionado mucho. Por otro lado, si fuera español, probablemente la despreciaría, como lo hace en su país la mayoría de la gente progresista.

— Señora mayor: No entiendo esta contradicción.

— Autor: La transgresión fantaseada del propio horizonte es un medio de conocimiento.

— Autora: En mi caso, la corrida ha dejado una impresión muy profunda. Ha producido unos sentimientos, e ideas, serenos, bellos sobre la muerte y la vida en general a la vista de la muerte. Se trata de una fiesta llena de color, no es una broma barata sino un acto solemne.

— Señora mayor: Es usted una verdadera aficionada.

— Autora: No. Muchas veces no pude mirar. A veces es realmente asquerosa y repelente, por ejemplo, cuando el toro escupe sangre y saca la lengua antes de morir. Es algo agresivo y autoritario, del peor machismo.

— Señora mayor: También usted se contradice.

— Autora: Hemos intentado profundizar en estas contradicciones. Pero, quedan los sentimientos contradictorios.

— Autor: Tucholsky (1927: 19) lo ha formulado así: «Una barbaridad. Pero cuando mañana se repita volveré a ir». Por cierto, si antes quise ver

todo desde muy cerca, ahora preferiría los asientos baratos, más alejados. Sería menos penoso.

— Autora: La muerte es un secreto, porque lo es la vida. Si observamos la muerte esperamos revelar este secreto. Pero no lo conseguimos siendo espectador. A pesar de todo esperamos conseguirlo y queremos verlo sin cesar, incluso cuando es horroroso.

— Señora mayor: ¿Se refiere usted a la muerte de los humanos o a la de los animales?

— Autora: A la de los animales, pero sólo lo es en lugar de la de los hombre. No he visto morir ningún hombre en el ruedo y, por supuesto, no lo deseo. A pesar de ésto, también esta posibilidad es un elemento de excitación en la corrida. No hay remedio, no deberíamos dar vueltas alrededor de este hecho. La conciencia de que el torero se expone al peligro voluntariamente sólo lo enmascara y lo hace soportable. Pero no lo hemos vivido. Hablemos de la muerte de animales.

— Señora mayor: A mi no me ha afectado ver la sangre. No soy vegetariana.

— Autor: Señora mía, la admiro por el hecho de que no necesita reprimir los antecedentes de este filete que se está en este momento comiendo. Para mí, la herida del animal sigue siendo un espectáculo espantoso. Pero si tengo en cuenta la suerte de los animales en nuestra sociedad, se añade otra contradicción más. La corrida me hace recordar esta realidad terrible. Al mismo tiempo, debido a estos recuerdos, la corrida pierde mucho de su espanto. A sólo uno de los toros vencidos con arte en el ruedo vienen cientos de vacas y cerdos mantenidos en condiciones lamentables y sacrificados sin dignidad, de liebres, gatos y erizos atropellados y aplastados, de animales peludos, de peces condenados a una muerte lenta por asfixia, de aves cuyas cabezas se cortan con máquinas, ni hablar de especies enteras extinguido debido a la destrucción de su entorno natural.

— Max Horkheimer: En la ceguera referente a la existencia de los animales se ha mostrado en la sociedad europea hasta ahora el des-

arrollo retardado de la inteligencia y los instintos. Su suerte en nuestra civilización refleja todo el frío y la torpeza del tipo humano predominante.⁶⁴

— Autor: Sí. Pero frente a la gran envergadura de esta ceguera, la corrida me parece ser casi perspicaz. Al animal todavía se le toma en serio.

— Autora: Sin embargo, la contradicción sigue en pie. Pues, también aquí se mata.

— Señora mayor: Usted sabe que no tengo ninguna relación sentimental o regresiva respecto a los animales.

— Max Horkheimer: El amor sentimental hacia los animales pertenece en esta sociedad al conjunto de los espectáculos ideológicos. Si los individuos emplean de manera consciente los medios más sangrientos, suelen no haber aún descubierto su amor por los animales, por lo menos defendido. La confesión de crueldad, el reconocimiento de sentir placer con la crueldad, estaría en completa discrepancia con el clima necesario de esta era.

— Autora: En este sentido, la corrida es bastante anacrónica. Tampoco le prevemos un gran futuro. Dentro de las décadas venideras probablemente decaerá en un más o menos inofensivo espectáculo folklórico para turistas apresurados.

— Señora mayor: ¿Usted reduciría, pues, la muerte de la corrida a una creciente represión de la crueldad?

— Autora: Esta represión es un rasgo característico de las sociedades modernas, industrializadas, a las que se empeñan en pertenecer, en todos los sentidos, gente de países como España o México.

— Señora mayor: En efecto, lamentaría la desaparición de la corrida. Pero deberíamos aceptarlo si del precio para el progreso, para una forma más humana de la sociedad, se tratara.

⁶⁴ Esta y las siguientes frases de Horkheimer pertenecen a *Egoísmo y movimiento de libertad*, (1936: 228). El orden de los párrafos ha sido cambiado parcialmente.

— Autor: A mí me parece más plausible otra interpretación de esta tendencia. La represión de la crueldad como una manifestación indecente subjetiva es un indicio para el hecho de que la destrucción de la vida como elemento de los cálculos objetivos de nuestras sociedades modernas es cada vez menos escandalosa. Exponerse a la muerte de manera voluntaria o no hacerlo se convierte en un problema anacrónico en vista de las mega-máquinas sociales que se usan por el Estado con el fin de administrar la vida y la muerte y en las que no se pregunta a los sujetos sobre sus decisiones.

— Señora mayor: A pesar de todo, la corrida sigue teniendo su público.

— Autora: A los cambios en la sociedad corresponden cambios en las formas de socialización, mediante las cuales la corrida se ve desprovista de su base psíquica. Con la disolución de las estructuras familiares tradicionales, queda obsoleta también la vieja actitud represiva, machista. Mas, en otro sentido, esta modernización es al mismo tiempo una pérdida importante.

— Alfred Lorenzer: Exactamente, debido al hecho de que en el ritual y en la música, o en el ritual y en la simbología figurativa, se trata de construcciones «significativa» por debajo de la alianza entre el lenguaje y las normas de la dominación, existía aquí un espacio limitado de libertad para los reprimidos, para expresar de manera simbólica sus conceptos de la vida y sus deseos vitales. Independientemente del hecho de que estos sistemas simbólicos siguieran determinados por la maquinaria represiva, de que no contenían (y contienen) ningún (o raras veces) principio para la acción y la resistencia revolucionarias, fueron y siguen siendo decisivos para su realización: mediante la organización de identidad y colectividad (Lorenzer, 1981: 229).

— Autor: El desarrollo de la sociedad parece tender hacia el estrechamiento o desecamiento de estas esferas de una sensualidad colectiva capaces de rehuir el control normativo. Por otro lado, con seguridad pertenece a una utopía que podemos diseñar a partir de una sociedad libre, en la que también queda disuelto el encanto de la violencia sobre la naturaleza proclamado hasta el momento por los hombres. No obs-

tante, la desaparición de la corrida seguramente no tendrá nada que ver todavía con la realización de dicha utopía.

— Señora mayor: Su imaginación de una relación con la naturaleza libre de violencia es muy abstracta.

— Autor: Me temo que tiene usted razón. Parece que todavía hay algo que queda poco claro».

BIBLIOGRAFIA

- Álvarez de Miranda, Á. (1962): *Ritos y Juegos de Toros*, Madrid, Taurus Editorial.
- Araúz de Robles, S. (1978): *Sociología del Toreo*, Madrid.
- Barthes, R. (1964) [1957]: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main. La edición española: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- Bataille, G. (1977) [1928]: “Die Geschichte des Auges”, *Das obszöne Werk*, Reinbek. La edición española: *Historia del ojo*, Tusquets, Barcelona.
- _____(1974) [1957]: *Der heilige Eros*, Frankfurt. La edición española: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Bizet, G. (1974) [1874]: *Carmen*, Oper in vier Aufzügen, Stuttgart.
- Burke, P. (1981): *Helden, Schurken, Narren, Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, Stuttgart. La edición española: *Cultura popular en la Edad Moderna Europea*, Madrid, Alianza).
- Conrad, J. R. (1957): *The Horn and the Sword. The History of the Bull as Symbol of Power and Fertility*, New York, Dutton.
- Cossío, José María (1960), *Los Toros*, Madrid, Espasa Calpe.
- _____(1961): *Los Toros*, tomo IV, Madrid, Espasa Calpe.
- Desmonde, W. H. (2005)[1952], “The Bull-Fight as a Religious Ritual”, en *The American Imago*, 9, South Dennis, Mass. George B. Wilbur. Traducido en “Los toros como ritual religioso” *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 19/20, págs. 83-118, Sevilla.
- Freud, S. (1956) [1913]: *Totem und Tabu*, Frankfurt am Main. La edición española: *Totem y tabú*, Madrid, alianza, 1997).
- _____(1919) [1970]: *Studienausgabe*, tomo IV, Frankfurt am Main.
- Frisch, M. (1976) [1951]: “Spanien-Im ersten Eindruck”, en *Gesammelte Werke*, tomo 5, Frankfurt am Main.

- Gautier, Th. (1977) [1843]: *Tras los montes*, después publicado bajo el título *Voyage en Espagne*, Impresión parcial en alemán bajo el título *Reise in Andalusien*, Frankfurt am Main.
- Goytisolo, J. (1982) [1969]: *Spanien und die Spanier*, Frankfurt am Main. La edición española: *España y los españoles*, Barcelona, Lumen, 2002.
- Grotjahn, M. (1959): "On Bullfighting and the Future of Tragedy", *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol. XL.
- Gutierrez Alarcón, D. (1978): *Los Toros de la Guerra y del Franquismo*, Barcelona.
- Hemingway, E. (1982) [1932]: *Tod am Nachmittag*, Reinbek. La edición española: *Muerte en la tarde*, Barcelona, Contemporánea de Bolsillo, 2005.
- Holguin, A. y Holguin C. (1966): *Toros y Religion*, Bogotá.
- Horkheimer, M. (1936): "Egoismus und Freiheitsbewegung", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5.
- Hunt, W. (2005)[1955]: "On Bullfighting", en *The American Imago*, 12. South Dennis, Mass. George B. Wilbur. Traducido en "Sobre la corrida de toros", *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 19/20, págs. 143-162, Sevilla.
- Inhasly, P. (1982): *Corrida*, Berna.
- Ingham, J. (2005) [1964]: "The Bullfighter. A Study in Sexual Dialectic", en *The American Imago*, 21. South Dennis, Mass. George B. Wilbur. Traducido en "El Torero", *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 19/20, págs. 183-198, Sevilla.
- Jones, E. (1922): "Eine psychoanalytische Studie über den heiligen Geist", *Zur Psychoanalyse der christlichen Religion*, Frankfurt am Main.
- Leiris, M. (1982) [1937]: *Spiegel der Tauromachie*, Múnich. Hay traducción española por A. Martínez Novillo y P. Romero de Solís en Madrid, Turner, 1995
- Lorenzer, A. (1981): *Das Konzil der Buchhalter*, Frankfurt am Main.

- Marrero, V. (1957): *Picasso und der Stier*, Nurembergo. La edición española: *Picasso y el monstruo. Una Introducción*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- McCormick, J. y Sevilla Mascareñas M. (1967): *The Complete Aficionado*, New York.
- MacNab, A. (1959): *Fighting Bulls*, New York.
- Mérimée, P. (1979) [1845]: *Carmen*, Frankfurt am Main. La edición española en *Carmen*, Madrid, ed. EDAF, 2003.
- Michener, J. A. (1969): *Iberia*, Múnich.
- Nietzsche, F. [1872]: “Die Geburt der Tragödie”, *Werke*, tomo I, Múnich. La edición española: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- _____(1969) [1883-91]: “Also sprach Zarathustra”, *Werke*, tomo II, Múnich.
- Ohrenberger, G. (1982): “Kampfplatz, Schauplatz. Ein Augenzeugenbericht”, *Diskus, Frankfurter Studentenseitung*, 3.
- Ortega y Gasset, J. (1942): “Meditationen über die Jagd”, en *Gesammelte Werke*, tomo IV, Stuttgart. La edición original: *Meditaciones sobre la caza, los toros y el toreo*, Madrid, Alianza, 1986.
- Penrose, R. [1981] (1958): *Pablo Picasso*, Múnich. La edición española: *Pablo Picasso*, Barcelona, Ediciones 62/Península, 1992.
- Pohren, Donn E. (1964): *Lives and Legends of Flamenco. A Biographical History*, Madrid und La Mesa, California, EE.UU.
- Pratt, D. (2005) [1960]: “The Don Juan Myth”, en *The American Imago*, 17, South Dennis, Mass. George B. Wilbur. Traducido en “El Mito de Don Juan”, en *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 19/20, págs. 163-182, Sevilla.
- Tucholsky, K.(1927): *Ein Pyrenäenbuch*, Reinbek (1980).
- Zacharias, G. (1970): *Satanskult und Schwarze Messe. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Religion*, Wiesbaden.

HERIDA