

¿En qué medida la tauromaquia pertenece al patrimonio mediterráneo?

POR
FRANÇOIS ZUMBIEHL*

Quiero empezar por advertir que mi especialidad no es la antropología, sino más bien la literatura clásica y comparada. Por lo tanto, las reflexiones que me voy a permitir hacer aquí son de orden intuitivo y de ninguna manera se apoyan sobre un método de investigación científica. Ya que vamos a hablar de un animal totémico, no quisiera que por mi culpa nadie tomase gato por liebre.

Desde que me he acercado a la tauromaquia por interés intelectual y afectivo —debo confesar que soy un aficionado apasionado, valga la redundancia—, siempre me ha parecido un fenómeno de una enorme complejidad, con aspectos y significados muy diversos, que necesita por lo tanto un verdadero esfuerzo de clarificación. Pues bien, no puedo ocultar mi decepción al constatar la relativa pobreza —salvo muy contadas excepciones—, en el país que ha visto nacer la fiesta, de los trabajos de investigación antropológica sobre el tema. La tauromaquia es todavía en este aspecto una tierra, si no virgen, por lo menos en gran parte incógnita. Cierto es que la gran suma dirigida por José María de Cossío sigue teniendo toda su vigencia, pero se trata más que nada de una obra de difusión o de vulgarización, en el sentido noble de la palabra, que señala caminos y perspectivas que merecerían ser detalladamente explorados. Los apuntes agudísimos de Ortega y Gasset, Caro Baroja y, desde una óptica más literaria, las revelaciones de un Lorca o de un Bergamín deberían por su parte despertar la curiosidad de los investigadores y tener de alguna manera su traducción en el campo científico. Pues bien, no deja de ser tristemente significativo que la última teoría coherente y de máxima envergadura sobre la fiesta de los toros, debida a Ángel Álvarez de Miranda, se elabore en los años 50. Y solo se trata del primer esbozo, muy prometedor, de una tesis que Álvarez de Miranda, precozmente desaparecido, no pudo llevar a cabo.

No sé cómo explicar tal inhibición por parte de la gran mayoría de los intelectuales españoles, con respecto a los toros sin aludir al complejo de culpabilidad que, con la generación del 98, se convierte en una actitud despectiva poco menos que institucionalizada en contra de una fiesta que constituye para muchos el síntoma mayor

* Casa de Velázquez.

del atraso de la sociedad española dentro del conjunto europeo. También hay que pensar en la molestia que uno puede sentir, a partir de los años 60, al ver que la corrida y el flamenco se convierten en los puntos mayores de atracción para forasteros, resumiendo por sí solos el consabido lema *Spain is different*. El problema es que se confunda la corrida con su circunstancia o, en otras palabras, que se achaque a la realidad taurina la superficialidad con que la enfocan los turistas, algunos políticos e incluso algunos intelectuales. En todo caso, creo que el análisis del general desinterés del mundo universitario español con respecto a los toros —salvando, ya lo hemos dicho, honrosas excepciones: Ortega, Laín, Tierno Galván y en la actualidad, García Baquero, Romero de Solís, Gil Calvo...— podría ser objeto de un trabajo específico en el campo de la antropología o de la sociología. Ese desinterés contrasta con la atención que se ha prestado al tema en otros países; pensemos, por ejemplo, en Estados Unidos y en Francia, donde en estos últimos años se han publicado valiosos trabajos sobre la fiesta taurina. Esta consideración preliminar no encierra ninguna crítica, sino el deseo de que la corrida, independientemente de la opinión personal que uno pueda tener al respecto, obtenga de este lado de los Pirineos la atención intelectual que merece.

¿Pertenece la tauromaquia al patrimonio mediterráneo? La respuesta parece obvia, pero no lo es. En primer lugar, porque las tierras donde se extienden a lo largo de la historia los juegos taurinos —entre ellas Gran Bretaña y las Landas francesas— sobrepasan la región mediterránea. Por otra parte, la corrida española actual, cuyas reglas se formalizan al final del siglo XVIII, nace en gran parte de tradiciones anteriores que tuvieron su vigencia en la Andalucía atlántica y en Navarra. En segundo lugar, porque los juegos taurinos que hoy en día se pueden presenciar evidencian valores y significados muy diversos, y casi antagónicos, como muy bien lo han demostrado las reflexiones de Frédéric Saumade y Bernard Traimond. En la Francia sureña, por ejemplo, coexisten la corrida landesa, la camarguesa, y la corrida española. En las dos primeras los protagonistas son una vaca y un toro castrado, en actitud casi siempre “levantada”, y son además los verdaderos dueños del ruedo en que se lidian, la mayoría de las veces en un ámbito rural. No se matan, y son objetos de un culto *post mortem* (las tumbas y las estatuas de algunos toros de Camarga triunfadores son famosas). En cuanto a la dinámica del juego, Traimond resalta, hablando de la corrida landesa, la movilidad de los actores, las líneas rotas de las embestidas y de los quiebros y el carácter puntual de los encuentros entre el hombre y la res. Por último, en el arco de círculo que dibuja el *écarteur* esquivando la acometida de la vaca, su vientre se mueve hacia el exterior. En la corrida española el toro tiene toda su integridad, pero en vez de ser el protagonista del juego es más bien el colaborador del torero, que lleva la voz cantante. La belleza de la faena exige que el toro “humi-

lle” en el engaño, y su culminación implica el sacrificio del animal. Por otra parte, la estética de la corrida actual supone una búsqueda de la inmovilidad —la del hombre en todo caso— y una reducción de las tensiones y rupturas: la unión entre el torero y el toro debe ser prolongada al máximo en el pase, el momento del encuentro debe ser igualmente alargado gracias al temple y a la ligazón de los pases. Por eso mismo, el toreo moderno tiene una marcada preferencia por los pases en redondo, en los cuales el círculo se cierra sobre sí mismo, es decir, da una sensación de nunca acabar. En ese círculo el vientre del torero está orientado hacia el toro; en otras palabras, hacia el interior.

Sin embargo, es obvio que una antropología historicista de los juegos taurinos, tal como la que desarrolla Conrad en su libro *The horn and the sword* (1961), no tiene más remedio que constatar la extensión del culto del toro en todas las civilizaciones mediterráneas y en casi todas las épocas. Incluso se puede hablar de identidad interpretativa a pesar de las variantes: el toro simboliza la fecundidad y las fuerzas intactas de la naturaleza que el hombre tiene que apropiarse y dominar con su inteligencia; es el eterno diálogo entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo malo es que no se ve claramente el vínculo histórico de la corrida española con estos ritos y juegos antiguos. Toda la obra de Ángel Álvarez de Miranda, especialista en historia de las religiones, tiende a resolver esta incógnita. Sin llegar al resultado esperado, su análisis, expuesto en *Ritos y juegos del toro*, es admirable y verdaderamente esclarecedor. La tesis principal de Álvarez de Miranda es que la corrida es la degeneración en un juego de un rito originario. Lo único que se puede saber de este rito es que tenía un marcado simbolismo sexual, que se verifica en varias fiestas rurales de la Edad Media, tales como el toro nupcial en Extremadura. La fiesta taurina es ante todo una exaltación del principio de la vida. La muerte, originalmente, no forma parte del rito; es introducida en la fiesta a posteriori, por una contaminación con la caza y con los juegos caballerescos, si bien es verdad que con la evolución de la corrida, viene a tener un papel determinante: “La gran paradoja del toreo español —escribe Álvarez de Miranda— consiste en que solo cuando dejó de ser sacral comenzó a parecer sacrificio”.

Ahí está el punto clave de nuestra interrogación sobre la pertenencia de la corrida al patrimonio mediterráneo, y por esta razón misma Frédéric Saumade queda en la duda: en el Mediterráneo cualquier rito, y por lo tanto cualquier rito taurino, implica el sacrificio. Precisamente, en la corrida española, como acabamos de ver, esta dimensión es una añadidura circunstancial y puramente histórica; no es constituyente de su esencia. De ahí a pensar que se trata de una manifestación meramente festiva e intrascendente solo hay un paso. Pues bien, yo quisiera exponer mi intuición al

respecto: ciertamente, la corrida actual es el producto de una herencia híbrida y oscura. Sin embargo, por un sistema un tanto subterráneo de parentescos y de coincidencias con otras fiestas, artes y mitologías, se ha producido una especie de nueva cristalización de un rito, una “neorritualización” que hace de la corrida una de las últimas y auténticas fiestas mediterráneas.

Podemos partir de una evidencia: la tauromaquia es una puesta en escena de la muerte; convierte la muerte en espectáculo, desde luego no con el sadismo y los sentimientos inconfesables que denuncian los antitaurinos, sino en el mero sentido de representación. Como la tragedia griega, la ópera italiana y las semanas santas andaluzas, la corrida arroja una luz muy cruda sobre el dolor, la sangre y la muerte, para enseguida transfigurarlos por una catarsis artística peculiar. La belleza majestuosa del toreo hace la muerte aceptable o, mejor dicho, hace nacer la ilusión de que la muerte se presta a la coreografía de los pases, que de alguna manera se deja seducir y amaestrar por el arte. En este sentido no hay nada menos “realista” que el toreo; en primer lugar, porque todas sus expresiones responden a una exigencia absoluta de estética —el fracaso sucede cuando esta no impera— y, en segundo lugar, porque su meta es dejar al espectador la impresión de que en los mejores momentos el torero y el toro están reconciliados, que la muerte y el miedo han perdido la partida, que por unos minutos podemos saborear un perfume de resurrección.

En resumidas cuentas, en el mundo occidental existen dos tipos de civilizaciones: las civilizaciones del norte, para las cuales la muerte es siempre obscena y debe ser en todo caso escondida, apartada del público (se entiende que para ellas la tauromaquia es un verdadero escándalo); y las civilizaciones del sur, para las cuales no se llega a la madurez e incluso al sabor de la vida si no se acostumbra a convivir con la muerte, si esta no forma parte de los ritos más cotidianos. Al mismo tiempo existe la idea, tal vez la ilusión, de que por medio de estas ceremonias y de estos espectáculos se aprende a domeñar esta fatalidad que nos acecha.

La tauromaquia es un ritual con una escenografía rigurosa: los tres tercios equivalentes a los actos de una tragedia, la división del espacio (medios, tercio y tablas) y el repertorio de las suertes —de alguna manera unas figuras impuestas—, sin olvidar los famosos cánones: parar, templar y mandar... Al mismo tiempo, este marco un tanto rígido no tiene otro objeto que el de poner en escena la fragilidad, lo imprevisible, que constituyen el trasfondo de la función. El público está llamado a juzgar los logros y fracasos de los protagonistas, su manera de imponerse a la tan bien llamada suerte. En nuestro ámbito cultural solo existen dos concentraciones de gente en las cuales se admite toda la escala de las manifestaciones, incluyendo los pitos y la bronca: en los toros y en la ópera. Es porque allí se puede llegar al paroxismo del

triunfo o de la decepción, y porque el papel del respetable es determinante para valorar lo que ha sucedido en el instante. Como el coro en la tragedia griega, el público en los toros no es un protagonista —ni debe serlo—, pero con sus reacciones subraya el color de ese momento único e irrepetible que se acaba de producir. Y hablo de coro porque la emoción compartida despierta una verdadera comunión que cuaja, por ejemplo, en el famoso ¡olé! que miles de voces, sin haberse consultado, pronuncian en el mismo segundo ante la evidencia de algo bello o valioso. Es la unanimidad del entusiasmo que jamás se equivoca, como tampoco se equivoca el público de la Scala con sus gritos de admiración que brotan del patio de butacas y del gallinero para saludar un aria felizmente lograda.

Una tarde de toros es una fiesta platónica por antonomasia. En efecto la belleza de una tanda de capotazos o de muletazos está basada en la reminiscencia, y eso por dos razones principales que comentaré a continuación.

Hoy en día, más que nunca, la belleza del toreo exige la ligazón. El impacto emocional de un pase es aún mayor cuando se apoya en el recuerdo del pase anterior con el cual viene encadenado. Si Bergamín define el toreo como “una música callada”, es también porque las series de muletazos que componen la faena le dan su peculiar fraseo. La arquitectura en movimiento, que se edifica de forma instantánea sobre la arena, da la impresión de que quiere elevarse gradualmente hacia una cumbre que es como la coronación del conjunto, pero que, sin embargo, no parece alcanzable. La referencia a esta cumbre modélica, tan impactante en la conciencia del aficionado como apartada de la realidad, pues se sitúa siempre más allá del presente, en un pasado mítico o en un porvenir hipotético, inspira los dos sentimientos más duraderos en un público de toros, la esperanza y la desilusión. En cuanto a la gradación, Michel Leiris, en su *Miroir de la tauromachie*, apunta la emoción “agridulce” del aficionado, desgarrado entre el placer intenso de presenciarla y la angustia de que esta se interrumpa por cualquier percance. Antes que esto suceda, o sencillamente “que la faena se marchite”, el torero debe demostrar su agudo sentido de la medida, rematando a tiempo la serie. De lo contrario caería en el pecado mortal de “pasarse de faena”. El remate, que es la traducción en el arte del toreo de este sentido de la medida, básico en la cultura mediterránea, corta y a la vez consagra como un eco definitivo toda esta fase que se ha desarrollado y acabado. Es la firma (como sabemos, existe un pase del mismo nombre) que corresponde a la expresión tan genuinamente taurina: “¡Ahí queda eso!”

La estética de un pase aislado se aprecia también por referencia a todos los pases de la misma índole embellecidos por la memoria; componen esa faena teórica que sirve como modelo de perfección, pero que nunca existió sino en el recuerdo o la

imaginación del aficionado. Cada natural es una expresión concreta, forzosamente reducida, del natural ideal que le confiere la aureola de su belleza y al cual trata de ser lo más fiel posible. Pero al mismo tiempo su particular sabor proviene del elemento de sorpresa que trae al nacer en el instante y que tiene algo iconoclasta con respecto a su modelo ideal y esperado. Ahí, claro está, juegan un papel importante la personalidad de cada torero y la incógnita de cada toro. El caso es que el espectador quiere ser a la vez confirmado en la idea que se hace del toreo eterno, y sorprendido por las aportaciones originales de los artistas. Por eso los revolucionarios —llámen-se Belmonte, Manolete o El Cordobés— son tan populares, cosa infrecuente en las otras ramas artísticas.

La memoria es tan fundamental en el mundo de los toros que sin ella no se pueden entender los ritos sociales que son como la antesala o el epílogo de la fiesta. Quiero hablar de las innumerables charlas y tertulias que se celebran en las peñas y en los bares. Detrás de la superficialidad aparente —y tan denunciada— de dichas conversaciones se esconde el afán desesperado de luchar contra el olvido. Cada uno compara sus recuerdos con los del vecino para forjarse su propio tesoro de momentos cumbres y evitar que con el tiempo, como granitos de arena, escapen de los dedos de la memoria. Y no se sabe muy bien si el *¡olé!* que surge a veces, cuando un orador se muestra inspirado, jalea sus flores retóricas o la belleza de la faena que está resucitando.

Ese desfase inevitable entre lo esperado y lo inesperado, entre lo ideal y lo real, que constituye el nudo de la emoción suscitada por el toreo se verifica en la geometría misma del pase de muleta. Conviene aquí remitirse al análisis de Michel Leiris. Existe en el dibujo del pase un ideal de rectitud, de convergencia entre el cuerpo del hombre y la masa del toro, que nunca puede ni debe ser colmado, so pena de producirse la catástrofe, en otros términos, la cogida. Para evitarlo, el torero está obligado a imprimir un *gauchissement*, a torcer la línea recta del pase cargando la suerte, o sea, desviando con el movimiento del engaño la trayectoria de la embestida una vez que el toro se haya arrancado. En la frustración de la línea impecable está la salvación. El torero no debe fundirse con el toro entregándose a la espontaneidad de la embestida (acertadamente, en su *Función de toros*, Enrique Gil Calvo insiste en que el mando en el toreo consiste principalmente en aplazar la embestida). Del mismo modo, en esa manera de introducir la curva en la línea recta —torciendo el viaje, lo que sin lugar a dudas hubiera salvado a Ícaro, si tan solo hubiera renunciado a ir al encuentro del sol— reside la carga patética de la tauromaquia actual. En ella la perfección clásica y la transgresión barroca van constantemente entremezcladas, uniendo sus respectivos poderes.

La corrida española es no solamente la representación, sino la expresión viva del mito de Teseo y del Minotauro en su significado más hondo, la bajada a los infiernos. En la tauromaquia moderna, posbelmontina, la esencia del gesto torero —los pases de capote y muleta unidos a la estocada— consiste en hundirse en el reino de las sombras, de la animalidad, de la muerte. Hoy en día hay que torear bajando la mano en lo posible, lo que da la impresión de que el torero acompaña al toro en la bajada, aunque sea con la mirada y con el movimiento de la cabeza, si su cuerpo se mantiene erguido. Además, con la ligazón de estos pases por bajo, y con el temple, se alarga esa travesía durante la cual el hombre va unido a la bestia, estando casi tanto en su poder como ella en el suyo, antes de emerger a la luz en el último momento con un pase de pecho o cualquier remate de filigrana. Y no creo que el hecho de que algunos artistas actuales hayan inventado lo que podríamos llamar una tauromaquia de laberinto sea pura casualidad. Me estoy refiriendo, claro está, a Paco Ojeda y a algunos de sus seguidores, que han cultivado un toreo en el que los pases se encadenan sin que haya apenas una solución de continuidad, e incluso dan la impresión de estar enredados por su dibujo complejísimo, que a veces se cierra sobre sí mismo cuando, por ejemplo, un natural en redondo se combina con un pase de pecho del mismo recorrido, pero en el sentido contrario. Ese toreo parece no tener salida; tampoco parece tener salida el toro, mantenido a una distancia muy reducida del torero, y encerrado en estas curvas de nunca acabar, si no es llevándose por delante al hombre. Cada vez que este sale ileso de una tanda, da pie para que el público crea en un milagro.

La estocada, cuando el matador hunde la espada en la cruz fundiéndose con el toro (ahí conviene cruzarse y no salirse de la suerte), constituye el definitivo punto clave de la estancia en los infiernos. Es el momento de máxima expectación, la exacta antítesis del do de pecho tan temido y ansiado en la ópera italiana.

La suerte del torero recuerda la de los míticos pasajeros de los reinos infernales, tales como Teseo y Ulises. Su luz cobra una intensidad especial por el hecho de haber atravesado la oscuridad. Triunfa plenamente en la medida en que ha sido capaz de hundirse en los pases, de asomarse al balcón en las banderillas, de cruzarse con el toro en la muleta y de dejarse ver en la suerte suprema.

Al comienzo de mis reflexiones he dejado entender que el significado más profundo de la corrida es el hecho de lograr que la muerte quede transfigurada por el arte del toreo, hasta despertar la ilusión de que se deja hipnotizar, de que no se deja vencer, sino vencer del todo. En este caso el torero es un nuevo Orfeo. Es, sin embargo, importante observar que no se trata solamente de la muerte del toro —y representada por él. Aquí no se viene a ver morir a un ser individual (¡eso sí sería un acto de crueldad y de puro voyeurismo!); se viene a ver una ceremonia en la cual la muerte