

SOBRE LA CORRIDA DE TOROS¹

Winslow Hunt²



El examen de los muy extensos repertorios de publicaciones de Psicología desde 1927 revela que sólo hay un artículo sobre la corrida de toros. Es sorprendente que una institución tan dramática y arcaica no haya recibido mayor atención de los estudiosos psicólogos y, en especial, de los psicoanalistas. Sin embargo, el único artículo reseñado es de un interés considerable y, de hecho, el presente estudio puede tomarse como una extensión de la línea desarrollada por aquél. El artículo lo escribió William H. Desmond y fue publicado por esta revista en 1952. La tesis central del Dr. Desmond es que la lidia del toro representa el asesinato ritual del padre por el hijo. Desarrolla esta idea a partir de una colección de datos históricos y antropológicos y traza una línea de continuidad entre los diversos rituales de sacrificio de toros, desde los más primitivos, pasando por la época en la que se extendió por el mundo la religión de Mitra, hasta la moderna corrida de toros.

Mis propias reflexiones derivan de haber presenciado varias corridas de toros contemporáneas y fueron formuladas

¹ Este artículo fue publicado originariamente en *American Imago*, 1955 n.º 12, págs. 313-353. Ha sido traducido al castellano por Rafael Mazarrasa.

² Departamento de Psiquiatría. College of Physicians and Surgeons Columbia University N.Y. City.

antes de que yo tuviera conocimiento de la carga histórica del espectáculo. Mirando el toreo como se puede observar cualquier obra de arte, apreciando su simbolismo y las emociones que suscita, yo llegué a la misma conclusión a la que había llegado Desmond cuando hizo uso de un análisis histórico, y ésta es que, en su significado inconsciente central, la lidia del toro es un drama edípico que representa la victoria del hijo sobre el padre. En este artículo vamos a examinar la estructura de la moderna corrida de toros con más detalle, considerando el significado inconsciente de los procedimientos, y con una especial referencia a la cuestión de cómo se evita la culpa de los impulsos parricidas.

El común de la gente no sabe cómo clasificar una corrida de toros. Se ha dicho que es un deporte, una fiesta, un arte, un drama (tragedia siempre) y un ritual. La corrida de toros moderna tiene elementos que justifican cada una de esas designaciones y sería un ejercicio vano defender una de ellas como más correcta que las otras. En realidad, los toros se han matado de diferentes formas en lugares distintos y en tiempos diversos y el significado que esa actividad ha tenido para los que participaban en ella ha variado ampliamente. Entre los tiempos en que los toros se mataban en espectáculos romanos y en ceremonias mitraicas hasta éste de la corrida moderna hubo un largo periodo durante el cual la lidia de toros era mero deporte. Correr toros era un pasatiempo aristocrático, en el que un hombre montado a caballo y con lanza perseguía al toro que huía o se enfrentaba al que embestía, ya fuera en campo abierto o en una plaza. El deporte, aunque, peligroso y excitante, no era artístico; nada había en la forma de matar al toro que confiriera fuerza dramática o significado emocional a los procedimientos. Hacia 1700 los aristócratas montados se retiraron de la arena y el deporte fue recuperado por plebeyos que lidiaban los toros a pie. La corrida moderna se ha venido

desarrollando desde entonces y su muy estilizada forma actual se debe a la creación artística de una serie de brillantes matadores, desde Francisco Romero, que introdujo el uso del estoque y la muleta, hasta Juan Belmonte, que perfeccionó el



Fig. n.º 59.- *Los tres hijos de Freud*. Apud Freud (1973: 1, Lám. 16).

actual estilo *decadente* en el que el torero se mueve lenta y delicadamente y deja que los cuernos del toro le pasen rozando su cuerpo casi inmóvil. Fueron éstos los hombres que transformaron un rudo combate deportivo en un hermoso ritual dramático (Fig. n.º 60).

La moderna corrida de toros da comienzo con un toque de clarín que anuncia la salida de un toro al ruedo. Al principio, los peones de la cuadrilla del matador corren por el ruedo y dejan que el toro embista a sus capotes mientras el matador estudia la calidad y la idiosincrasia particular del toro. Esto dura escasos minutos; luego, los picadores entran en el ruedo montados a caballo. El toro embiste a los caballos, haciéndoles más o menos daño, según el espesor del peto que les sirve de protección, mientras tanto el picador hunde la punta de su larga pica en los poderosos músculos del cuello del toro. Este castigo sirve para parar al toro y hacerle que humille el testuz. En la fase siguiente de la lidia le clavan al toro tres pares de banderillas en el morrillo. Son unos palos de unos 90 centímetros, adornados de vivos colores y rematados por una acerada punta de arpón. Se ponen mediante una graciosa maniobra en la que un solo hombre, sin la protección de la capa, provoca la embestida del toro. La fase final, que es la que recibe el mayor énfasis, es la faena de muleta. Aquí el matador se queda a solas con el toro, dominándolo con un trapo de color rojo llamado muleta. Con ella provoca las embestidas en serie del toro, que a cada pase se va acercando más al cuerpo del torero. Aquí puede el matador lucirse con el toro mediante todo un repertorio de movimientos de la muleta, demostrando su habilidad y valor. Por último, cuando el toro está agotado, lo mata de frente con el estoque.

Cada corrida de toros es diferente y la variación depende de las cualidades individuales de toros y toreros, pero la secuencia general de hechos, como ya he dicho antes, es siempre la misma. La lidia entera dura unos veinte minutos. Tiene que sucederse a buen ritmo, porque el toro aprende rápido y, a pesar de su cansancio, no se vuelve menos peligroso en el transcurso de la lidia. Un toro que haya sido previamente toreado no sirve ya para la lidia en un ruedo, porque ha adquirido un resabio hacia

la capa que le puede resultar fatal al hombre en un segundo encuentro.

La reacción del público a la corrida de toros es muy variada, y esto es aún más cierto en el caso de visitantes extranjeros. La actitud del espectador es proclive a dejarse



Fig. n.º 60.- Vázquez Díaz: *Belmonte de caña y azabache*, Madrid, Museo Taurino de la Plaza de las Ventas.

influir por factores extraños, a la lidia misma, tales como los escrúpulos morales o humanitarios o, desde Hemingway, por un deseo de estar a la moda y disfrutar del espectáculo³. Pero

³ N. del T.: con este recurso a Hemingway el autor manifiesta su procedencia anglosajona ya que es premio Nobel. Creó en los Estados Unidos un interés por la fiesta de toros que, sin lugar a dudas, antes no existía.

entre aquéllos que han asistido a corridas de toros con la mente abierta y una voluntad de respuesta son muy pocos los que niegan que sea una experiencia emocionante. Que yo sepa, las emociones suscitadas nunca han sido descritas con gran precisión, pero han sido comparadas frecuentemente con las que levantan los dramas trágicos, y Hemingway nos ofrece la calidad general de estos sentimientos, aflorados al consciente, cuando dice,



Fig. n.º 61.- *Hemingway en los toros*. Apud López Uralde (2000: 1, 47).

«... la corrida de toros es muy moralizadora para mi porque me siento bien durante su transcurso y tengo una sensación de vida y muerte y de mortalidad e inmortalidad, y cuando termina me siento muy triste, pero bien» (Hemingway, 1932) (Fig. n.º 61).

No obstante, este *sentimiento trágico* es sólo la emoción última, y ha sido posibilitado por la catarsis que la corrida de toros procura a otros sentimientos que no llegan a hacerse conscientes.

Esos otros sentimientos son los suscitados por el drama

edípico subyacente que es el *argumento* de la corrida. Este *argumento* es la historia de un enfrentamiento entre un padre y su hijo. Al principio, el hijo alardea de su valor y virilidad, pero entonces es atacado por un padre más grande e inicialmente más poderoso; por último, tras una serie de encuentros, el hijo termina por dominar y vencer al padre. Esta sencilla historia se representa seis veces durante una *corrida* normal. Son muchos los aficionados que han presenciado cientos de corridas y, como



Fig. n.º 62.- *Pega portuguesa*. Apud López Uralde (2000: 8, 300).

gustan de ellas, no se aburren. Esta repetición sólo se explica por el realismo y la inmediatez con que se representa el drama. Al fin del espectáculo el toro se mata realmente. En Portugal se organizan corridas que tienen todos los elementos de la lidia en España con excepción de la conjura que se resuelve con la muerte del toro (Fig. n.º 62). Las corridas portuguesas, al parecer, sólo tienen interés local y carecen del poder emocional que tiene el espectáculo español.

Con objeto de comprender más plenamente el mecanismo por el que la corrida de toros logra su efecto comencemos con algunas teorías no analíticas sobre su atractivo emocional. Procederemos luego, mediante estas ideas, a una prospección psicoanalítica de lo que sucede dentro del espectador.

a) La teoría más ingenua es la divulgada por las guías de viaje, que te dicen que las corridas son divertidas por su tradición, color y tipismo. Esto no nos lleva muy lejos, porque hasta el mejor montaje de festival típico resulta hueca hopalanda si no lo justifica el significado de la ocasión; así, una ceremonia de coronación tendría para nosotros escaso interés si no fuera, porque supone aún hoy en día, algo para un pueblo que tiene un soberano.

b) La segunda teoría, generalmente defendida por críticos de la institución, sugiere que la corrida de toros es popular porque procura una gratificación de los impulsos sádicos que de otro modo estarían prohibidos por la sociedad. En una tarde se puede ver herir y matar a seis toros, con abundante derramamiento de sangre, y también existe la posibilidad de ver a algún torero cogido por un toro.

«... al comprar una entrada a la plaza sabemos que hemos adquirido un derecho a ver la muerte en acción, con certeza la muerte de varios toros, posiblemente la muerte de un hombre ... el público no había pagado para ver torear a *Manolete*, sino que había pagado para ver muerte, y con suerte (y un día la hubo) la muerte del propio torero. Blasco Ibáñez lo dijo perfectamente: «La única bestia en la plaza de toros es la multitud» (Lysander, 1954) (Fig. n.º 63).

Los apologistas de la corrida de toros alegan que ninguna de las maniobras tiene por fin causar un daño, ya que el dolor es sólo incidental, aunque necesario para realzar la vistosidad del espectáculo (Hemingway, 1932). En el caso de un paciente, si sus accio-

nes producen consistentemente un determinado resultado nos inclinamos, a sospechar al menos que está obteniendo algún tipo de gratificación del resultado⁴. Si mantiene que este resultado es tan sólo una concomitancia incidental de su conducta, y no algo



Fig. n.º 63.- Vázquez Díaz: *Manuel Rodríguez 'Manolete'*, Madrid, Colección Vázquez Díaz. Apud Morales Marín, J. L. (1987): *Los toros en el arte*, Madrid, Esparza-Calpe, 205.

que él desee o disfrute, tendríamos que verlo como una mera racionalización. No se reconoce aquí la necesidad de razonar de manera distinta sobre el dolor y la corrida de toros.

⁴ N. del T.: El autor no olvida que es un psicoanalista y que su actividad está ambientada a los enfermos por eso se refiere a un paciente.

c) Una tercera teoría, que algunos parecen tomar en serio, es aquella que ve en la lidia una representación simbólica de la lucha entre forma y caos, o entre espíritu y materia. El proceso durante el cual un matador, calmadamente y con movimientos precisos subyuga y mata a una bestia enorme y furiosa, es visto como la victoria de la inteligencia y el arte ante las fuerzas más ominosas y sobrecogedoras del mundo y de la propia naturaleza del hombre.

«... el matador, representa la naturaleza superior del hombre. El último tercio conduce al *momento de la verdad*, como aún se refiere simbólicamente, que supone el dominio gradual y completo por el hombre de sus pasiones ignorantes, y sólo lo puede ejecutar él de propia mano» (Brighton, 1954) (Fig. n.º 64).

Expresada en términos psicoanalíticos esta teoría parece decirnos que la corrida de toros consiste en una pugna entre el *ego* y el *superego* por una parte y el *ello* por la otra, donde la victoria cae del lado de las fuerzas de represión y de sublimación.

La dificultad de esta teoría radica en el hecho de que lo que sucede en una corrida de toros se suele producir en un nivel más profundo, ética y culturalmente, que el del comportamiento público de la sociedad de su entorno. No sólo están allí las ya mencionadas sangre y matanza, sino que también se puede ver al matador, cuya vida está en peligro en ese trance, recibir, en contra de la habitual exigencia de simpatía, silbidos y abucheos de personas que están sentadas en lugar seguro y que le recriminan su falta de valor o de aplomo, o el haber hecho algo para reducir su riesgo. Esta teoría del espíritu y la forma sobre la materia y el caos es esencialmente una racionalización, una negación del hecho de que los impulsos fuertes y primitivos, lejos de reprimirse y sublimarse, están siendo ampliamente gratificados en la corrida de toros.

d) Una cuarta teoría popular atribuye el atractivo de la corrida al peligro con el que se enfrenta el matador y el espectáculo de

su superación. El elemento de peligro actúa en dos direcciones. En primer lugar está lo que podríamos denominar el *efecto de montaña rusa*, donde el placer se deriva de la generación de ansiedad, tras liberarse ésta súbitamente. Cuando el toro irrumpe en el ruedo el público comprende que ese animal puede ser muy fuerte o demasiado listo e, identificándose con el matador, siente miedo. Y llegado el final, con el toro muerto y el torero vivo y en



Fig. n.º 64.- Like Price: *El momento de la verdad*, grabado iluminado de la Serie *The bull-fights of Spain* de este artista inglés romántico. Sevilla, Museo de la Real Plaza de Toros.

buen estado, el público experimenta un profundo alivio. Además, a cada *pase* que da el matador, la ansiedad crece con las embestidas del toro, pero cuando éste pasa y al matador se le ve a salvo se produce un agradable alivio de la tensión. Pero este efecto, como el de las gratificaciones sádicas, no es la emoción de la corrida, sino tan sólo un elemento que contribuye al efecto del drama general, que no es otro que la pugna del hijo con su poderoso padre.

El elemento de peligro también actúa en otro sentido más profundo. Los aficionados le dan mucha importancia a las formas y al *estilo* de un matador y a la *originalidad* de su actuación en el ruedo. Si se pregunta qué es exactamente lo que hace que un determinado movimiento resulte artístico y genuino, se descubre que el elemento esencial es que cuando está en buena forma el matador incrementa deliberadamente su propio riesgo y soporta el peligro adicional sin destemplarse (Fig. n.º 65). Hemingway explica este importante punto con claridad:

«Pero el matador, cuando conoce su oficio, puede hacer que aumente el peligro que corre de muerte hasta exactamente el punto que quiera ... va a su favor cualquier cosa que haga de las que sabe hacer acentuando el peligro y sin perder su compostura geométrica.

... en vez de dejar que el cuerno le pase rozando el pecho se ha echado atrás prudentemente y, alejado el peligro, el hombre y el toro ya no forman un conjunto sino que son dos entidades distintas a las que ya no une ni la emoción ni la composición plástica. *Una postura que podría ser artísticamente correcta se convierte en ridícula sin el peligro de los cuernos* y la necesaria presencia del toro, que le confieren dignidad» (Hemingway, 1932).

En este extraño arte es absolutamente esencial que el personaje central esté en peligro, y si alguna vez ocurriera que el deporte evolucionara de manera que los matadores no resultaran *nunca* cogidos o muertos, entonces la corrida de toros perdería la emoción y se extinguiría. Es necesario que la lidia genere la ilusión de un combate equitativo entre el hombre y la bestia, esto es, entre el hijo y el padre. Esta ilusión no es muy difícil de crear. Cuando uno ve al gran toro poderoso con sus largos y afilados cuernos, tan rápido y resuelto en el ataque, el hombre parece expuesto y frágil a su lado, y da la sensación de que el combate es desigual porque

el toro es evidentemente superior. Por supuesto, basta una simple estadística para demostrar que es seguro que el toro va a morir, y que para un matador experto y en buena forma el riesgo real es más bien escaso. Pero el inconsciente hace poco uso del razonamiento estadístico y, sin embargo, se deja influir vivamente por las impresiones visuales directas (Fig. n.º 66).

Se insiste en el peligro muy real que corre el matador, sobre todo cuando entra a matar. Sólo se admite una forma de matarlo,



Fig. n.º 65.- Arruza, célebre matador mexicano, ciñéndose el toro en un pase de su repertorio. Apud López Uralde (2000: 1, 19). Compitió con *Manolete* por el cetro de la torería de su tiempo y destacó por su valor temerario.

una forma que resulta harto arriesgada. El matador tiene que colocarse directamente frente a la cara del toro, echarse sobre el testuz humillado, entre los cuernos, y meter la estocada entre las agujas del animal. Si el toro levanta la cabeza en ese momento el torero no podrá evitar la cogida.

En la corrida de toros, la ilusión producida por tratarse aparentemente de un combate justo y entre iguales es la que hace posible escenificar el asesinato del padre de manera tan plena y directa. El *superègo* siempre tiene, a punto, la acusación:

- ¿Qué significa esta perversidad? Estás torturando, humillando y matando a tu padre, y lo estás haciendo en público. Eres una asquerosa mala persona.

El ego responde a esto:

- Aquí no hay tortura ni matanza. Lo que hay es una lucha justa y limpia. Él era una animal fuerte y peligroso que ha hecho lo posible por matarme. Pude haberme acobardado, pero no lo hice. Me enfrenté al peligro valientemente y por eso merezco la victoria.

Si el matador ha toreado bien y ha sorteado los peligros por los que le pagan, la defensa del ego es convincente, el *super-ego* se apacigua y la corrida resulta a la postre una experiencia satisfactoria. Pero si el torero se acobarda y mata al toro evitando correr riesgos, entonces al espectador le asaltan sentimientos de culpa que le llevan a mofarse y a zaherir al diestro. Sólo el temple del matador y su aceptación del riesgo de una cogida ocasional hacen posible que los espectadores gratifiquen sus inconscientes fobias iniciales sin pagar un precio excesivo de culpa.

Por su tamaño, su fortaleza y su temperamento el toro se adapta bien al rol simbólico que juega. Nuestras suposiciones sobre la virilidad del toro están confirmadas por los hechos. En la dehesa donde vive la ganadería hay normalmente un semental por cada cincuenta vacas, lo cual es suficiente. A este respecto, el matador no se deja aventajar por su oponente. El matador no suele estar casado. Sus seguidores esperan que tenga muchos líos amorosos, y rara vez son defraudados (Hemingway, 1932). No sólo en el ruedo, sino también en su vida social el matador juega el papel del hijo que vence al padre y se lleva a todas las mujeres.

Es un hecho curioso que los toros que se lidian en los ruedos sean todos vírgenes (*Encyclopedia Britanica*, 1953: 371-373). Esto no encaja muy bien en nuestra teoría analítica. Puede que el hecho tenga una explicación técnica, pero yo no la conozco.

Existe una tradición que permite que, a petición del público, se indulte a un toro que haya dado un juego extraordinario en el ruedo. Esta costumbre se menciona con frecuencia pero es muy difícil presenciarla (Marks, 1953), aunque es un hecho que en sí refleja la ambivalencia que se siente respecto a matar al toro.



Fig. n.º 66.- Baldomero (Fot.): *El riesgo. Caída al descubierto de Belmonte tras la suerte de matar*, Madrid, 1919. Apud Martínez-Novillo, A. (Com.) (1991) *Baldomero & Aguayo. Fotógrafos taurinos*, Madrid, Turner, Lám. 115 (fragmento).

Otra costumbre que se sigue practicando sirve de apoyo a nuestra interpretación de la corrida de toros. Cuando el matador hace una buena faena la autoridad presidencial puede premiarle concediéndole como trofeo las orejas del toro. Si a lo largo de la lidia ha demostrado un valor excepcional y gran habilidad puede recibir en premio las dos orejas y el rabo del toro (Fig. n.º 67). Aquí el simbolismo no es oscuro. En una de estas ocasiones he visto a un joven matador, con la exaltación del triunfo dibujada

en el rostro, dar dos vueltas al ruedo con sus trofeos en alto para que los viera todo el mundo. Individuos del enardecido público arrojaban sus chaquetas y sombreros al ruedo a modo de ofrenda al héroe, le pasaban botas de vino de las que bebía, y hacían todo lo posible para mostrarle su afecto y su deseo de asociarse a él. Puede ser que el público también tenga un papel especial que jugar en el drama. El público parece representar el papel de la madre que, apartada, presencia el conflicto y luego se muestra dispuesta, bajo determinadas circunstancias, a conceder su amor al vencedor⁵.

Hasta aquí hemos venido elaborando sobre el supuesto de que la emoción del espectador deriva de su identificación con el matador. No obstante, al haber substratos bajo los estratos, ahora nos corresponde mirarla desde el punto de vista de la identificación del espectador con el toro. Como el destino del toro es sufrir y morir, la identificación con el toro ha de implicar masoquismo y el deseo de morir. Todos hemos pensado en la muerte en términos de paz y de descanso, como una esperada liberación de la tensión que atenaza nuestras vidas. El deseo de morir es demasiado conocido para que sea necesario tratarlo aquí.

Sin embargo, ni siquiera nuestra conducta en el lecho de muerte escapa al severo escrutinio de nuestra conciencia. El placer que pueda provenir de la muerte, o del pensamiento de muerte, suele ser destruido por el *superego*, que nos puede apuntar que la forma en que estamos muriendo es absurda, débil, pasiva, o sucia. Son muy pocos los que eligen la forma de morir, y casi todas las formas son, cuando menos, feas e inarticuladas.

No obstante, este no es el caso del toro. Como el héroe de una tragedia, muere con gracia y estilo y, por así decirlo, tiene

⁵ N. del T.: Quizá valga la pena recordar que al conjunto más enardecido de los espectadores se les llama *aficionados*, voz que proviene de la latina *afectatus*, movidos por el afecto, y que, por consiguiente, la voz misma incorpora esa dimensión de amor a la que se refiere el autor.

una buena salida de escena. La existencia de la corrida de toros depende, no sólo técnicamente sino también emocionalmente, de la existencia de una veta de toros cuyo instinto les hace embestir furiosamente y sin provocación y que siguen embistiendo sin descanso hasta el final. El toro muere admirablemente: un hombre se sentiría orgulloso de morir de esa manera. (Fig. n.º 68) Es una gran satisfacción identificarse con el toro, que nos mira



Fig. n.º 67.- *El triunfo. Eduardo Dávila Miura corta oreja en la Feria de Sevilla de 2005.* Apud Arévalo J. C. (Dr.): *6TOROS6*, (2005: n.º 563, 21).

como si él tuviera garantizado el placer de la muerte sin tener que avergonzarse de la forma de morir.

Hay dos líneas de pensamiento que pueden abrirse aquí, pero que habrá que dejar inacabadas. Una se refiere a la personalidad del matador. Podemos especular que los conflictos edípicos pueden darse en el matador con inusual intensidad y que de alguna manera desconocida las defensas que rodean a estos conflictos le permitan, durante su actuación, sacar a relucir este

material con el excepcional grado de espontaneidad necesario para sobrevivir en el ruedo. Más tarde o más temprano acudirá un matador al diván, y es posible que entonces tengamos un conocimiento más amplio de todo esto.

La segunda pregunta: ¿Por qué las corridas de toros tienen sólo lugar en España y en países muy influidos por la cultura española? El hecho de que los toros de lidia sean nativos de



Fig. n.º 68.- Massón: *Toro agonizando de estocada mortal*. Apud Leiris, M. (1989): *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 7.

Iberia puede explicar sus orígenes en España, pero no su capacidad para expandirse a otras culturas. La respuesta a esta pregunta es que pueden incluir factores relativos al grado de industrialización, a la estructura de la familia española y a todo ese oscuro asunto del carácter nacional. Sin embargo, yo en este momento no puedo hacer más que formular el problema.

BIBLIOGRAFÍA

- Bright, R. (1954): "Toros without tears", *Discovery*, 4, Lysander Kemp New York, Pocket Books Inc.
- 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.
- Encyclopedia Britanica* (1953): acudir a la voz *Bullfight*, Vol. 4. Chicago, Encyclopedia Brittanica, Inc.
- Hemingway, E. (1932): *Death in the Afternoon*, New York, Charles Scribner's Sons.
- Kemp, L. (1954): *Discovery*, 4, New York, Pocket Books Inc.
- Marks, J. (1953): *To the Bullfight*, New York, Alfred A. Knopf.

