

La dimensión performativa del juego taurino popular y profesional, una interpretación

MARÍA XÓCHITL GALINDO VILLAVICENCIO*

La teoría clásica de los géneros teatrales, a saber, tragedia, comedia, tragicomedia, farsa, drama y melodrama, no suele ya definir al teatro ni delimitarlo. La realidad teatral del siglo XXI evidencia una voluntad desclasificadora y el teatro se abre caminos que le permiten renovarse y volverse sutil. Así, ciertos aspectos del espectáculo en escena se valen de estrategias de acción distintas. El desarrollo de la reflexión teatrológica de los últimos cien años ha abierto caminos hacia teatralidades diversas y la *performance* es una de las formulaciones teóricas que han tenido lugar como resultado de esa reflexión y renovación.¹

En tanto muestra escénica o género teatral, el *performance*, aunque conlleva una importante dosis de improvisación, no se trata de un evento teatral sin trama, se trata de un acontecimiento en el que los actores se preparan físicamente, y en palabras de Carlson:

No basan su trabajo en personajes creados anteriormente por otros artistas, sino, a partir de sus propios cuerpos, sus propias autobiografías y sus propias experiencias específicas en una cultura o en el mundo,

* Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM.

¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro, convivio, experiencia, subjetividad*, 2007, vol. 1, pp. 13-33.

se muestran a las audiencias. La persona física entonces permanece en el centro de tales presentaciones por lo que el artista de *performance* suele usar un entorno escénico poco elaborado.²

Tal como la define Javier Abad, el *performance* en tanto género escénico derivado de las formas clásicas del teatro, es:

Una experiencia multisensorial en la que participan todos los sentidos, además de percepciones y experiencias sensitivas de movimiento, luz, color, sonido y diferentes efectos visuales y multimedia. El espectador asume también una posición distinta a la del pasivo espectador tradicional. Exige una actitud más activa y participativa, pudiendo haber respuestas de forma intelectual y física. Frente a las formas teatrales, en la acción no suele existir un argumento o narración tradicional, aunque sí un cierto guión previo.³

El género del *performance* ha ayudado no sólo a ampliar las modalidades de acción escénica; también, desde su teorización, ha ampliado las herramientas explicativas de disciplinas como la antropología. En tanto género teatral, el *performance* ha sido repensada por la antropología en términos que tienen más que ver con sus necesidades explicativas que con las necesidades propias de los pensadores del teatro.

Desde el ámbito antropológico, entenderemos el concepto de *performance* como ha sido definido por Turner: “la presentación del sí mismo en la vida diaria”,⁴ y como lo concibe Wulf: “la imbricación de realizaciones culturales, actos de escenificación y presentación del cuerpo”.⁵

Caracterizaremos pues al *performance* como la presentación de uno o diversos participantes (*performers*) ante un espectador —que tampoco lo es en el sentido clásico— y que llevan a la acción una trama situacional estrechamente relacionada con su sistema cultural.

² Marvin Carlson, “What is Performance?”, en Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, 2004, p. 73.

³ Javier Abad Molina, “Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración”, en Salomé Díaz Rodríguez y Susana Montemayor Ruiz (eds.), *La educación artística como instrumento de integración intercultural y social*, 2007, p. 12.

⁴ Victor Turner, “La antropología del performance”, en Ingrid Geist (ed.), *Antropología del ritual: Victor Turner*, 2002, p. 116.

⁵ Christoph Wulf, “Teorías y prácticas del performativo”, en *Antropología: historia, cultura, filosofía*, 2008, p. 200.

Esta trama, además, articula la acción con las experiencias de los participantes y los espectadores.

Continuando con esta idea, entenderemos tanto al juego tauro-máquico profesional como al juego taurino popular denominado “encierro” a manera de escenificaciones humanas en las que el cuerpo cobra la mayor relevancia como portador de los significados de la acción, en las que no existe la vinculación estricta entre acción y texto típica del teatro clásico, sino que surgen nuevas posibilidades de escenificación. Tal que actos performativos, los espectáculos taurinos, profesionales y algunos populares, poseen un espacio acotado para su realización y las acciones llevadas a cabo tienen un principio y un fin. Intervienen en la creación de este tipo de escenificación: *performers* (los “toreros” en el caso del juego popular, y matador y subalternos en el caso del juego profesionalizado), otros aspectos de la *materialidad*⁶ (siendo los más importantes el toro y el espacio físico, bien del recorrido o circuito urbano donde se encuentran los toros desencerrados, o la arena en que se desarrolla la lidia), así como, en algunos casos, aspectos *estéticos*⁷ de la realización. Analizaremos dos modalidades de lo que denominamos *performance* taurina, una de ámbito profesionalizado y otra de carácter participativo y popular, cuyas formas de realización no están completamente reglamentadas.

La *performance* como modelo interpretativo

Dentro del debate antropológico actual se va consolidando una tendencia importante a conceptualizar la danza, la música, las artes escénicas y el ritual como *formas de cultura expresiva*. Algunas de las implicaciones teóricas y metodológicas que trae consigo este cambio de terminología están relacionadas con su reconocimiento como actos *performativos*.

⁶ Sobre esta clasificación véase Christoph Wulf, *op. cit.*, p. 201. En esta clasificación, que en adelante utilizaremos para enmarcar nuestros fenómenos de estudio, la *performance* tiene tres elementos constitutivos: en primer lugar, la *materialidad* de la realización, determinada por el espacio, por el cuerpo de los sujetos implicados, sus movimientos, los *accessoires*, el lenguaje y escenificación corporal, etcétera. En segundo término, la *medialidad* de la realización en su referencia al espectador, el posible uso de imágenes, secuencias fílmicas, etcétera. Y finalmente la *estética* de la realización, en la cual las acciones espontáneas y la ausencia de guión fijo tienen una función central.

⁷ *Idem.*

El marco teórico en el que hemos acotado las observaciones hechas en esta investigación, y la manera en que hemos interpretado el trabajo etnográfico sobre la fiesta taurina popular, está definido por la teoría de la performance desarrollada desde la antropología, en gran medida por Victor Turner,⁸ y la teoría desarrollada desde las artes escénicas por Richard Schechner.⁹

La teoría desarrollada por Victor Turner entiende el *performance* como “la presentación del sí mismo en la vida diaria”,¹⁰ y al hombre como “un animal sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, que usa símbolos; ni más ni menos, como un animal actuante, un *homo performans*, quizá no en el sentido de la actuación de un animal circense sino que es un animal autoperformativo —sus *performances* son, en cierta manera, reflexivos—; en el *performance* el hombre se revela a sí mismo”.¹¹ Esto puede ocurrir de dos maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de su actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el *performance* generado y presentado por otro grupo humano. En el primer caso la reflexión es individual, aunque el *performance* puede operar en un contexto social; en el segundo caso la reflexión es plural.¹²

Según Turner, el medio del ritual es también parte de su mensaje: puede contener casi cualquier cosa, pues cualquier aspecto de la vida social, de la conducta o ideología puede prestarse a la ritualización. Estas características formales de la ceremonia colectiva o el ritual son claramente transferibles a otros géneros y se comparten, por ejemplo, con el teatro y los juegos.¹³

Siguiendo a Turner, los *performances* nunca son amorfos o abiertos, sino que poseen una estructura diacrónica, un principio, una secuencia de fases sobrepuestas pero aislables, y un final; asimismo,

⁸ Victor Turner, “Social Dramas and Ritual Metaphors”, en *Dramas, Fields and Methaphors. Symbolic Action in Human Society*, 1974, pp. 23-59; Victor Turner, “The Anthropology of Performance”, en Victor Turner, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, 1985; del mismo autor véase *The Anthropology of Performance*, 1988, pp. 72-98. Ingrid Geist incorpora a su libro (*Antropología del ritual: Victor Turner, op. cit.*) la trad. al español de “The Anthropology of Performance”, incluido en su libro homónimo.

⁹ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, 1977; Richard Schechner, *Performance Theory*, 2003; Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 2006.

¹⁰ Victor Turner, *op. cit.*, 2002, p. 116.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Ibidem*, p. 134.

pueden contener momentos o elementos de caos y espontaneidad, pero éstos son prescritos en tiempo y espacio. Y en ellos, en tanto objeto de estudio, se trata de reconocer lo genuino y lo creativo que es capaz de emerger de la libertad de la situación performativa.¹⁴

Este autor reconoce dos tipos de *performance*. Por una parte, el *performance* “social”, que incluye los dramas sociales, por otra el “cultural”, que incluye los dramas estéticos o puestas en escena y los eventos rituales. En ese sentido difiere de Schechner, uno de los más importantes teóricos de la performatividad generada desde el ámbito teatral, quien no establece diferencias entre drama social y drama estético, y engloba todos los tipos de dramas (sociales, estéticos, rituales, sagrados, seculares e incluso deportivos).¹⁵

Hemos retomado conceptos de la teoría emergida desde la reflexión antropológica, y conceptos que nos han llegado a través del estudio de los modos de escenificación surgidos como evolución de las prácticas teatrales. Adelantamos que quizá nos hemos inclinado más hacia la interpretación de los juegos taurinos como escenificación performativa, tal como Schechner lo hace, sin atender demasiado a la teorización turneriana sobre el drama social.¹⁶ Richard Schechner, profesor de drama en la Escuela de Arte de la Universidad de Nueva York, director de *The Performance Group*, una compañía de vanguardia teatral, expone en *Performance Theory* la idea de que:

Las performances —artísticas, rituales o de la vida cotidiana— están hechas de “comportamientos doblemente comportados”, “comportamientos restaurados”, acciones ejecutadas para las que la persona se entrena, práctica y ensaya. Está claro que el entrenamiento y el esfuerzo consciente forman parte de la producción de arte. Pero la vida cotidiana también comprende años de entrenamiento, de aprender fragmentos de comportamiento apropiado, de descubrir cómo ajustar y ejecutar la vida propia en relación con las circunstancias sociales y personales.¹⁷

Retomaremos especialmente la afirmación de que detrás de la acción pública existe una serie de comportamientos culturales apren-

¹⁴ *Ibidem*, p. 114.

¹⁵ Ingrid Geist, “Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro”, en Ingrid Geist (ed.), *op. cit.*, 2002 pp. 145-188.

¹⁶ Victor Turner, *op. cit.*, 1974, pp. 37-41.

¹⁷ Richard Schechner, *op. cit.*, 2003, p. 186.

didos que tendrán estrecha relación con la experiencia propia del *performer*, y en consecuencia, con la puesta en escena que sea capaz de crear.

Schechner señala que la estructura lúdica, si bien implica reglas, también conlleva contingencias e introduce momentos abiertos donde no se sabe qué va a pasar. Cualquier cosa que suceda durante la puesta en escena es parte de la *performance*.¹⁸ El autor resume la *performance* como el binomio eficacia/ritual-entretenimiento/teatro. Ello incluye el impulso de ser serio y de entretener, de recoger significados y de pasar el tiempo.¹⁹

La *performance* en el juego taurino popular: la Huamantlada

La “tradicional Huamantlada” consta del desenfauje de unos veinticinco toros de lidia desde distintos puntos en secciones de las principales calles de la ciudad: Allende, Juárez, Reforma, Matamoros y Negrete. Tiene lugar el siguiente sábado a la celebración de “la noche que nadie duerme”. Esta última es la procesión de la Virgen de la Caridad, de celebración fija en la madrugada del 14 al 15 de agosto.

La salida de las reses de los cajones de madera es anunciada a la gente que se encuentra en los alrededores del escenario por tres cohetones. Al estilo de las llamadas en una obra teatral, el primero atrae la atención de quienes se encuentran en las inmediaciones del escenario para que ocupen sus lugares. El segundo cohetón anuncia que se cerrarán las puertas de los circuitos, para que nadie pueda salir o entrar caminando. Con el estallido del tercero, se abren los cajones y salen los toros. Los cajones que contienen a los animales han sido colocados en función del diseño de los circuitos, que tradicionalmente son tres y se distribuyen entre las calles mencionadas. Tras la apertura de los cajones comienza propiamente este espectáculo, en el que los participantes intentarán por todos los medios citar a los bovinos y realizar acercamientos de poca o mediana peligrosidad. Cuando haya transcurrido alrededor de una hora y media, estallará el cuarto cohetón para anunciar que iniciará el encajonamiento de los toros sueltos, labor que puede llevar en promedio una

¹⁸ *Ibidem*, p. 169.

¹⁹ Richard Schechner, *op. cit.*, 1976, p. 218.

hora. Con el estallido de un quinto cohete, se anuncia al público asistente y participante que todos los toros de la fiesta se encuentran ya en sus respectivos cajones, es decir, que es seguro abandonar los burladeros e ingresar a los circuitos cuyas entradas se encuentran nuevamente abiertas.

Los recorridos en Huamantla, de manera similar a lo que ocurre en Pamplona, están definidos espacialmente por los burladeros y se encuentran cerrados, es decir que las reses, de acuerdo al diseño espacial del evento, no deben escapar de las lindes que establecen los improvisados burladeros. Pero a diferencia de su asumido referente formal, la Pamplonada, y como peculiaridad propia, la Huamantlada tiene una duración que se extiende alrededor de las dos horas y media.²⁰

Con el énfasis puesto en que no hay un guión estricto, el acto performativo corporal realizado durante las diversas fiestas taurinas no sólo está estrechamente vinculado a las posibilidades creativas de los actores humanos que intervienen, sino a las posibilidades que proporciona a la escenificación el animal que coprotagoniza, junto con los actores, los tipos de *performance* de que hablamos, el toro. Éste, sin duda, es uno de los más importantes recursos aportados en favor de la creatividad de la escenificación y uno de los factores definitorios de su espontaneidad e improvisación.

Del carácter agonal y lúdico de los participantes de la Huamantlada

Del evento destaca el despliegue lúdico por parte del mayor colectivo de los participantes. Independientemente de su pericia o experiencia en ediciones previas de este evento, se les conoce como “toreros” y en ocasiones como “maletillas”, este último término referido al profesional en ciernes y símbolo romántico del espontáneo en la plaza de toros. Sin embargo, aunque verdaderos maletillas se presentan en este evento, los apelativos de “torero” y “maletilla”

²⁰ La duración del encierro en Pamplona actualmente no se extiende más allá de cinco minutos. Asimismo, la duración de los encierros/desencierros de toros durante las festividades en la zona de la dehesa castellana no es de más de 30 minutos. Sin embargo, es interesante tomar en cuenta el dato que ofrece Iacinto de Aguilar y Prado, *Escrito Histórico de las solemnes fiestas que la Antiquísima y Noble Ciudad de Pamplona cabeça del Nobilísimo Reyno de Navarra a hecho en honra y comemoracion del gloriosissimo S. Fermin*, 1628. El autor nos da a conocer que los encierros, que incluían toros encohetados y embolados (con artilugios de pólvora en los lomos y astas de fuego), permanecían sueltos por las calles alrededor de dos horas.

se utilizan indistintamente para todos los participantes. Éstos realizarán pases, acercamientos y citaciones de todo tipo al toro, sin reparo muchas veces de echar mano de golpes con los capotes y de lanzar objetos que puedan llamar la atención de los animales: latas vacías, espuma, confeti, o bien jalarlos por el rabo.

“Maletilla” se denomina al participante en general de la Huamantlada en la “Oración de la Huamantlada”, rezo colectivo ante la imagen de la Virgen de la Caridad que tiene lugar el mismo sábado del festejo frente al Museo Taurino de Huamantla. El museo es, por otra parte, sede de la Peña Taurina Huamantla, asociación civil de la que se hablará posteriormente y que se encarga, en gran medida, de la organización y logística de este evento:

Virgen de la caridad patrona de Huamantla, reina y madre de los huamantlecos.

A tus pies venimos implorando tu bendición.

Te pedimos reina madre que con tu santísimo manto nos protejas del peligro que encarna esta bella fiesta como lo es la Huamantlada.

Que más que una simple fiesta, es una celebración en tu honor. Que tu bello manto con el que estás cubierta se vuelva un capote, que nos libre de la embestida del peligro de los toros. Cuando estén ahí los maletillas toreando en plena calle, su actuación vaya hacia a ti con honor [...].²¹

Los gestos y maneras de citar al toro características de esta modalidad popular y practicadas por este colectivo son adquiridos en el mismo contexto de las fiestas taurinas populares. “Toreros” y “maletillas” constituyen la inmensa mayoría de los que, voluntariamente, se colocan a lo largo de los circuitos de la Huamantlada durante el evento. En su mayoría pertenecen a la población local de Huamantla, aunque también acuden a este evento jóvenes y familias de otras localidades tlaxcaltecas, de la ciudad de México y los estados de Puebla e Hidalgo, principalmente.

Por otra parte, de una minoría de los participantes, destaca la capacidad creativa sobre el terreno, desarrollada en gran medida a partir de algunos conocimientos empíricos del toro y de la práctica y observación de actividades taurinas profesionalizadas. Esta minoría, compuesta de verdaderos maletillas que aspiran a abrirse

²¹ Fragmento de la oración celebrada el sábado 20 de agosto de 2011.

camino en el toreo, se distingue del resto de los participantes por no hacer gala de comportamientos fuera del *fair play* tauromáquico, en el sentido de la máxima taurina de que “al toro no se le toca”: ejecutan pases de capote y acercamientos dotados de una estética más propia de la fiesta profesional. La Huamantlada supone, para este reducido grupo de participantes, la oportunidad de poner en práctica algunas suertes taurinas con reses de lidia, ocasión de valía para quienes conocen las dificultades de dedicarse a la actividad taurina de manera profesional.

La exhibición que pueden hacer los participantes durante el desarrollo de la fiesta, comporta dos caracteres. Por una parte el carácter agonístico que suele tener la forma de una competencia con el toro: cuando en los inicios del evento, en la inminencia del desencierro, algunos participantes se sitúan cerca de los cajones y corren delante de los animales, que en un primer momento son sumamente peligrosos. El carácter agonístico del evento también lo imprimen los participantes que se acercan con sus capotes a realizar algunas “verónicas” y salen airoso de los pases que ejecutan. Se trata de esa minoría ya referida, cuya motivación llega a ser competitiva en razón de que requiere un mayor acercamiento al animal durante un lapso más amplio de tiempo, y en ese sentido se asume un riesgo mayor. La participación de esta minoría, además, se realiza durante la primera media hora del evento, lapso de tiempo en el que los toros poseen brío suficiente para reaccionar agresivamente al estímulo de un pase de capote.

Podemos decir que el carácter agonal del evento lo imprimen, entonces, sólo ciertos participantes que satisfacen un gusto o ponen en práctica algunas habilidades que no son generalizables a los gustos, intereses y capacidades de todos los *performers*. La intención de este sector de los participantes se centrará en realizar una *actuación* lo más cercana posible a las formas del toreo profesional. Sobre este aspecto volveremos.

La competencia que se genera durante la puesta en escena también puede ser generalizada al ámbito del pueblo entero. A partir de la valoración del resultado del encierro, que tiene que ver con la resistencia de las reses, con la duración y eventualidades diversas —caídas de los participantes, cornadas leves, de gravedad e incluso muertes, derribo de burladeros, salida accidental de los toros de los recorridos previstos, lluvia, o bien, como ha sucedido en diversas ocasiones, el desplome de graderíos—, la gente de la localidad cali-

fica sus eventos y es capaz de compararlos con los de otros lugares, o con ediciones del evento en años anteriores.

En segundo lugar, la Huamantlada comporta un carácter lúdico. En la mayoría de los casos, durante el desarrollo de los encierros se puede observar al grupo mayoritario de los participantes caminando en el terreno de los toros, realizando acercamientos y citas cuyo riesgo va siendo menor a medida que los animales se debilitan. Como hemos apuntado anteriormente, se trata de participantes que se incorporan al espacio de la *performance* y se ubican de manera intermitente entre el espacio de los toros y el del público, los graderíos y burladeros. Muchos de estos “toreros” simulan pases de capote o realizan citaciones con cualquier otro objeto que pueda llamar la atención de los astados. En su caso, el componente lúdico está sin duda más acentuado que el agonístico. Dentro de esta mayoría podemos categorizar a otro grupo de participantes que, alejándose en lo posible de los riesgos de ser alcanzados por los toros, se limita a situarse en el espacio establecido para el avance de los animales y a observar de cerca las acciones ejecutadas por quienes azuzan a los toros, pero sin acercarse a ellos ni correr más riesgo que el ya implícito en situarse dentro del circuito. Este colectivo también forma parte de la *performance*. De sus experiencias, menos cifradas por el desafío o el peligro, ha de valorarse la efusión y el miedo.

Se puede afirmar que en todo el desarrollo del evento prima la componente lúdica sobre las posibilidades agonísticas. Estas últimas, habitualmente señaladas como fin y fundamento del evento, sólo pueden atribuirse a una pequeña porción de los participantes.

En razón de que la participación en este evento no está determinada por una sola motivación, la Huamantlada da lugar a distintas experiencias performativas que, a su vez, constituyen esta escenificación singular que año con año tiene lugar en el marco de las festividades de la Virgen de la Caridad.

Definido como actividad lúdica, el encierro está caracterizado —en todas las modalidades de participación— por el desconocimiento de su desenlace, por lo que en su desarrollo cabe el error y la sorpresa, y en todos los casos el jugador tiene un margen de acción y capacidad de respuesta dentro de los límites de unas reglas tácitas. Como juego, participar en el encierro es una actividad libre, a la cual no está obligado ninguno de los participantes.²² Cualquiera que sea

²² De la definición de Huizinga de juego, hemos destacado y retomado tres caracterís-

la motivación que impulsa la participación de los distintos tipos de *performers*, tenemos que en cualquier caso, tal como expresa Wulf, “en el centro de la acción está el cuerpo determinado culturalmente y el saber performativo y práctico que le es propio, este saber es corporal, espontáneo, ritual y, al mismo tiempo, histórico, cultural”.²³

Por otra parte, la renovación de la afición por la fiesta taurina, que se puede generar a partir de la asistencia a estos festejos anuales, es una de las funciones importantes que encontramos en la realización de dichas fiestas. Los toros y sus circunstancias, es decir, su espacio y tiempo festivo, propician el acceso a la experiencia taurina tanto en el terreno propiamente de la acción como en el terreno de la observación. Desde ambos es posible generar y mantener una afición, que a la postre será quien sostenga el festejo vigente. La participación en la *performance* brindará a los “toreros” la oportunidad de acceder al *know how* taurino indispensable para desarrollar las habilidades que, en el futuro, puedan ser objeto de una valoración positiva por parte de quienes lo observen.

Los espectadores

Perteneciente al mismo ámbito temporal, fuera del escenario, pero en los límites de éste, tiene lugar otro acto significativo interesante. Entre observador y *performer* se crea y se favorece un vínculo comprensivo: quien presencia el acto no es un espectador pasivo, sino que comparte la experiencia del actor, en mayor medida porque comprende en los términos de un código tácito lo que está observando.

ticas: que “todo juego es antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego”; Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1972, p. 19. Destacamos también la idea de que el juego “comienza y, en determinado momento, acaba. Mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace” (*ibidem*, p. 22). Y con respecto al espacio en el que se desarrolla el juego, que éste “se desenvuelve dentro de su campo que material o tan sólo idealmente, está marcado de antemano. [...] Así como por la forma, no existe diferencia alguna entre un juego y una acción sagrada, tampoco el lugar sagrado se puede diferenciar formalmente del campo de juego” (*ibidem*, p. 21)

Roger Caillois, otra referencia obligada en el tema del estudio antropológico del juego y crítico de algunos aspectos de las teorías de Huizinga, entre ellos, que desestimara otro tipo de juegos que no fuesen competitivos; establece una clasificación distinguiendo cuatro características que pueden predominar en el juego, a saber: la competencia, el azar, el simulacro y el vértigo; Roger Caillois, *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*, 1986, p. 41.

²³ Christoph Wulf, *op. cit.*, p. 202.

En otras palabras, el observador que tiene las herramientas culturales para valorarlo y gozarlo, comparte un marco común de entendimiento con los participantes, en el cual se valora positivamente la intrepidez y la osadía.

Así, ovacionará a quien habiéndose puesto en peligro sin mediar en ello muchas veces una acción más “valiente” que “bravucona”, en propias palabras del espectador, consigue escapar de las astas de un toro que “le ha perdonado la vida”. Lanzará olés a un “torero” que *simula* un pase de capote al que el toro ha respondido en razón de que al simular el pase, aquél ha usado también el capote para golpear al animal; ovacionará, si cabe aún más, a quien alcanzado por los cuernos del toro, haya tenido que ser rescatado por los servicios médicos, y la ovación tendrá lugar no importando si una cornada ha sido infligida en razón del alto grado de ebriedad de quien la ha recibido azuzando al animal.

Asimismo, el público reconocerá positivamente las acciones que otros “toreros” lleven a cabo para “rescatar” de las astas de un toro a aquellos que se encuentren por azar o se pongan voluntariamente en una situación de peligro, aun siendo estas acciones golpes de capote o patadas al astado para distraerlo de su eventual blanco. El código comprensivo del espectador es interpretado en ocasiones como un código violento, cifrado por el gusto y la expectativa de ver heridos, sangre e incluso muerte. Sin embargo, debe señalarse que entre espectador y *performer* es posible observar un vínculo de solidaridad que se explica mediante tales muestras de adhesión del público a la causa de los “toreros” por escapar del peligro. Escape que, en términos de esta fiesta popular, debe producirse a como de lugar.

Sin entrar en el tema de la polémica que este acto festivo genera, sobre todo desde los ámbitos de la protección animal,²⁴ se puede señalar que una de las polémicas más interesantes que surge durante la Huamantlada no está relacionada con la reflexión sobre nuestro comportamiento con los animales, sino con una reflexión sobre las formas canónicas de un tipo de fiesta, la profesional, y su oposición a las formas populares que en la Huamantlada se ponen en práctica. Las voces discordantes provienen de la afición taurina profesional, pues argumenta que el trato que debe recibir un toro de lidia no

²⁴ Un panorama reciente sobre la polémica antitaurina que se ha generado en los últimos años desde fuera del ámbito taurino, puede leerse en Fernando Savater, *Tauroética*, 2010.

corresponde al observado en este popular desencierro. La frase del poeta y ensayista José Bergamín, al mismo tiempo que habla sobre el *deber ser* tauromáquico, nos da pistas sobre la raíz de la oposición desde la afición de la fiesta profesional hacia las formas desordenadas de esta fiesta popular: “Y por eso, siendo una cosa tan poco o nada razonable el toreo, es una cosa tan aparentemente racional. En todo: en su disposición y orden, en su finalidad y principio, en su ejecución y ejercicio. La racionalidad de este ‘acto de juego’ [...] es tanta que puede el torero ejercerlo, ejecutarlo, si consigue su maestría, de una manera racionalísima, con exactitud y seguridad matemáticas”.²⁵

En esta lógica, la ejecución de los participantes de los encierros populares no conseguirá la *apariencia* racional que las reglas del toreo —en opinión de Bergamín y de muchos aficionados— son capaces de aportar a la fiesta taurina profesional. Así, mientras los *performers* de todo tipo que interactúan con los toros en los circuitos huamantlecos reivindican con sus acciones (lúdica y agonalmente) un discurso alusivo a la fiesta taurina profesional, los afectos a la tauromaquia, en aras de una historia y una liturgia festiva bien instituida, se distanciarán de las formas que adquiere la Huamantlada.

Los organizadores

Otra dimensión importante del evento la constituye la Peña Taurina. Esta asociación civil con residencia en Huamantla se encarga de la logística del encierro, y entre sus actividades se encuentra diseñar las entradas y las salidas de emergencia para los servicios médicos, elegir la ganadería a la cual cada año serán comprados los toros, transportar el ganado hasta los límites del espacio festivo, desencerrar a los animales de los cajones y entorillarlos una vez que ha culminado el espectáculo. La Peña resguarda el Museo Taurino —único existente en el estado de Tlaxcala—, y en su momento organizó también los desaparecidos encierros en la capital, “Pamplona en Tlaxcala”.

La eficacia de la Peña como principal entidad organizadora de la Huamantlada, será calificada en función de la consecución del guión tácito de esta *performance*: lo esperado será que el encierro dure alrededor de dos horas y media, que los circuitos permanezcan cerrados

²⁵ José Bergamín, *Obra taurina*, 2008, p. 20.

durante ese periodo de tiempo, que todos los toros concluyan el encierro y que las víctimas que haya que lamentar, no sean consecuencia de una mala organización por parte de la Peña.²⁶ Esto es, que se esperan incidentes en el desarrollo normal de la Huamantlada, pero se espera que la credibilidad de la Peña como garante de la seguridad no se vea afectada por esta circunstancia.

Durante el evento se valorará positiva o negativamente el tipo de toros que se hayan puesto a disposición del festejo, y el baremo de esta evaluación será distinto de aquél con que la afición califica al toro del espectáculo profesional. La valoración de las características morfológicas y de trapío del animal quedarán subordinadas al llamado “juego” que los animales sean capaces de ofrecer, el cual no es otra cosa que su resistencia física y el tiempo que consigan mantenerse en movimiento, generando oportunidades de interacción con los *performers*.

A través del buen eco que consiga esta fiesta se pondrá en evidencia la relevancia taurina de la región, no sólo en virtud de la celebración del encierro de toros más conocido del país, sino porque también la corrida de toros en el colofón de la fiesta de la Virgen de la Caridad es una de las más esperadas en el año por la “afición de montera”.²⁷ La peña taurina de Huamantla, que le ha dado forma y relevancia a este festejo, se ha convertido también en su garante, y la mantiene o actualiza en tanto espectáculo de representación, resguardando y reproduciendo su tradición narrativa.

“El desfile de noche de burladeros”

Los cajones individuales que contienen a cada toro son colocados desde la madrugada del mismo sábado. El traslado y disposición tiene lugar como parte final de una verbena popular conocida como “desfile de noche de burladeros”: un desfile repleto de alusiones tauromáquicas que avanza desde la entrada de la ciudad por la

²⁶ En el encierro de agosto de 2012, una víctima mortal fue un vendedor de la misma localidad que fue alcanzado por un toro escapado del cajón en que ya había sido encerrado. Este error logístico, no cerrar bien uno de los cajones, escapa al guión del que hablamos; eventualmente puede restar confianza en los organizadores, pero finalmente forma parte de las características que la *performance* puede adquirir.

²⁷ Con el término, “afición de montera” se reconoce a los aficionados de la fiesta taurina profesional: corridas de toros, festivales taurinos y novilladas.

carretera nacional 136, que llega de Apizaco y recorre cada uno de los circuitos taurinos en los cuales se realizará el desencierro de los toros. Para ese momento ya están construidos los escenarios, gradetríos y burladeros desde los que se presenciarán los desencierros. La verbena popular de la noche de burladeros es precedida por los integrantes de la Peña Taurina, A.C., de Huamantla. Hombres y mujeres en vestimenta campera, pañuelo rojo atado al cuello y divisas gualda y amarillo colocadas en la camisa, inauguran el desfile ante el aplauso de los huamantlecos. Tras ellos, exponentes de compañías de títeres de la ciudad,²⁸ *camadas* de huehues de municipios tlaxcaltecos (Yauhquemecan, Panotla, Huactzinco, Cuapiaxtla, Zitlatepec y Altzayanca). Charros, chivarrudos y latigueros de Tepeyanco; una camada de Terrenate que representa la danza de los cuchillos, mariachis de Huamantla, la banda de guerra de la telesecundaria de Zitlaltepec interpreta “El gato montés” (conocido pasodoble torero), tlachiqueros que obsequian pulque a los asistentes. La reina de la fiesta de Huamantla, las reinas de las respectivas fiestas de Ixtenco, Santa Ana Chiautempan y El Carmen Tequexquitla, además de otra reina elegida para la fiesta de Huamantla por la Peña Taurina, desfilan ante los huamantlecos sobre autos adornados con parafernalia taurina: cabezas de toro disecadas, capotes, muletas, banderillas, espadas y divisas. Carros de alegorías taurinas que publicitan negocios huamantlecos. *Dulcerías Huamantla* presenta el suyo y se publicita con una frase de Enrique Tierno Galván que reza: “El torero sigue siendo mítico y, cuando expresa la valentía el pueblo se enardece y los viejos entusiasmos reaparecen”.

Todos los carros de los negocios locales avanzan adornados con temática torera, los patrocinadores foráneos, como cerveza Corona, llevan una batucada brasileña que ameniza su avance en el desfile por las calles de Huamantla.²⁹

El escenario

En la dimensión presente e instantánea del evento surge la oportunidad, única en periodo anual, de la apropiación —por parte de

²⁸ En Huamantla se celebra la mayor parte de las representaciones de teatro de títeres que tienen lugar en el marco del Festival Internacional de Títeres Rosete Aranda, llevado a cabo en Tlaxcala anualmente el mes de julio.

²⁹ Orden del desfile realizado en Huamantla el 17 de agosto de 2012.

público y participantes— del singular escenario donde tiene lugar toda la *performance*. Los actos lúdicos públicos que se desarrollan sólo pueden ser llevados a cabo en este marco que nace de la circunstancia temporal festiva y de la circunstancia espacial escénica. El levantamiento del escenario consiste en la adaptación de las azoteas —regularmente utilizadas por los dueños de las casas para presenciar el evento junto a sus propios invitados—, la improvisación de burladeros frente a las fachadas de las casas que están sobre cada uno de los tres circuitos, la elaboración de graderíos bajos, altos, metálicos o de madera, con menor o mayor estabilidad tras los mencionados burladeros y la preparación de adornos con alusiones taurinas que penden de las fachadas de las casas ubicadas en cada uno de los tres recorridos.

Los lugares para observar la Huamantlada desde estos graderíos y burladeros serán alquilados a los visitantes que acudan a presenciar el espectáculo. El precio de la entrada que cobran los dueños de las casas frente a cuyas fachadas se construyen las gradas, varía 70 y 300 pesos.

Todo ello acontece en razón de la escenificación taurina de ese día festivo. Su uso efímero está acotado previamente por el desfile de la noche de burladeros: los graderíos son levantados con el propósito de que los constructores y sus familias observen pasar el desfile desde las 8 de la noche del viernes hasta pasadas las 2 de la mañana del sábado. Situación que también puede aprovecharse para comenzar a beber desde la noche anterior a la esperada Huamantlada.

Tras realizarse el encierro, y tan pronto como el estallido de un cohete anuncie que los toros del encierro se encuentran nuevamente dentro de sus respectivos cajones, el escenario será levantado. Quienes han construido el escenario festivo se apresurarán a desmontar el efímero recinto puesto en pie tan sólo un día antes.

Historia, representación y simulación

El llamado encierro de toros, en su versión no festiva, tiene su referente funcional en acciones ganaderas cuyo fin estuvo siempre relacionado con la ejecución de una faena campestre. En primer lugar, la conducción y traslado de los bovinos durante la trashumancia, actividad que ha acompañado a la historia del hombre y sus ganados y tiene como finalidad aprovechar los ciclos climáticos mediante el

desplazamiento anual de los ganados desde las zonas destinadas a pastos de verano hasta las zonas donde los animales pasaban el invierno.

En territorio mexicano este periplo estuvo regulado tempranamente por el Consejo de la Mesta, creado en 1537. De este consejo formaron parte los ganaderos de ovejas.³⁰ Más adelante, con respecto al ganado bovino tenemos las Ordenanzas del Agostadero, que entre 1550 y 1560 estuvieron encaminadas a atender los habituales conflictos entre ganaderos y agricultores. Con ellas se reguló la trashumancia, se legisló sobre el aprovechamiento de rastrojos, generalmente desde el principio de diciembre hasta finales de marzo. Se legisló también sobre el sacrificio de animales para abasto de las carnicerías, controlando el número de reses con tal destino, su procedencia, los hierros que acreditaban la propiedad y el número de cuernos producidos.³¹ En nuestros días esta actividad se practica mayormente en el norte del país, en una región que abarca los estados de Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí, Durango, Zacatecas, para trasladar al ganado caprino desde los pastos de verano hasta los de invierno.³²

El ganado de lidia todavía se traslada con la finalidad de aprovechar pastos nuevos; sin embargo, no llamamos trashumancia a la actividad que consiste en conducir a los bovinos de una finca a otra cuando el propietario del ganado también es dueño de extensiones suficientemente amplias para realizar dicho movimiento.

En un contexto más cercano al festivo, en el marco de las fiestas reales de toros del siglo XVII se observará un fenómeno popular: desde pastizales y dehesas, los caballeros (regidores, corregidores y comisarios de las ciudades) conducirán con sus garrochas a los hatos de toros que serán lidiados en las plazas públicas.³³ El común de la gente del pueblo solía aprovechar este paso para ejecutar pases con sus capas y citar a los toros, mientras los caballeros, en su camino hacia la ciudad, otorgaban la pausa que estas acciones a pie reque-

³⁰ José Tudela de la Orden, *Historia de la ganadería hispanoamericana (Homenaje en su centenario)*, 1993, p. 63.

³¹ Miguel Cordero del Campillo, *Crónicas de Indias, ganadería, medicina y veterinaria*, 2001, p. 58.

³² Ma. Isabel Mora Ledesma, "‘Vámonos con todo y chivas’, sistemas de supervivencia en las culturas ganaderas del norte de San Luis Potosí", en *Revista del Colegio de San Luis, Nueva Época*, año 1, núm. 1, enero-junio de 2011, p. 50.

³³ José Campos Cañizares, *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado sociocultural*, 2007, pp. 316-320.

rían.³⁴ A partir de las descripciones de las fiestas reales de la monarquía hispánica en ese mismo siglo³⁵ puede verse el boato con que se presentaba al pueblo la gran puesta en escena de las fiestas oficiales, las cuales incluían música, artificios con fuego y toros, y que según las narraciones estaba dirigida a “regocijar” a la gente de la ciudad que se volcaba en multitud a presenciar el espectáculo. Sobre todo, se solazaba azuzando a estos animales, que en ocasiones eran soltados por las calles con aditamentos de cohetería y fuego en las astas. Además, los ayuntamientos de las ciudades organizaban corridas populares con motivo de festejos religiosos, cuya finalidad era la diversión colectiva.³⁶ Si bien es cierto que las fastos reales cumplían la función social de representación del poder a través de las elites relacionadas con el monarca, la participación no estaba acotada a dichas elites. La gente del pueblo tomó parte en las celebraciones de manera regular, aunque dicha participación correspondió durante todo el periodo de los Austrias a una actuación más o menos desordenada en el marco del juego caballeresco.

Con respecto a Huamantla, no es la trashumancia en el marco de la ganadería extensiva de bovino la referencia de lo que ha sido convertido en el espectáculo público. Incluso no es referencia formal de éste la conducción del ganado mayor entre fincas en razón de su compra o venta, de su traslado de lugar para efectuar curaciones o herraderos, ni el traslado de reses por las calles hasta los corrales de la plaza. La función estrictamente ganadera que todas estas acciones tienen, al ser trasladada a un espacio y tiempo festivo, se convierte en totalmente lúdica, todas las acciones son recursos de la celebración y no tienen relación alguna con la faena ganadera.

El surgimiento de la Huamantlada se remonta apenas a la segunda mitad del siglo XX, y nace a semejanza de los encierros taurinos en honor de San Fermín que tienen lugar en Pamplona, la capital Navarra. Según datos del Instituto Tlaxcalteca de Desarrollo Taurino, en 1953 un ganadero local, después de visitar Pamplona en fecha cercana al 7 de julio, inicio de las fiestas, volvió a Huamantla con la

³⁴ En el cuadro *Vista del Alcázar Real de Madrid y del puente de Segovia con escenas de toros hacia 1650*, un anónimo madrileño de la colección Museo Soumaya en la ciudad de México, puede observarse el detalle del traslado de los toros y los juegos populares en un coso improvisado junto al río Manzanares.

³⁵ Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 1903.

³⁶ Bartolomé Bennassar, *Historia de la tauromaquia, una sociedad del espectáculo*, 2000, p. 35.

idea de instaurar una fiesta taurina parecida a la que había visto en España. Al siguiente año el encierro quedó inaugurado como la actividad previa a la corrida de toros, que tenía lugar como acontecimiento último de las fiestas en honor a la Virgen de la Caridad. Es decir, el encierro atravesaba la ciudad, llegaba hasta los corrales de “la Taurina”, su plaza de toros, y tenía en efecto un desarrollo similar al que tradicionalmente vemos en Pamplona. Para finales de la década de 1960, con motivo de las reclamaciones con respecto a que los toros llegaban “tentados” hasta la plaza, ganaderos y organizadores deciden cambiar la dinámica del evento: compran toros especialmente para el encierro, con lo cual cierran el recorrido y alargan el espectáculo. Cuando el desarrollo de los “encierros estilo Pamplona” es modificado, surge el nombre de Huamantlada. En lo sucesivo también aumentará el número de toros que serán soltados, desde los iniciales siete que constituían la corrida hasta llegar a 30. Hoy en día, el promedio de astados que compone el espectáculo es de unos 25. Entre las modificaciones del diseño inicial, también se amplió el espacio festivo, estableciéndose tres circuitos cerrados simultáneos en lugar de uno.

La Huamantlada se ha convertido hoy en día en referente formal del “encierro” en su versión mexicana y, a su vez, en la referencia más importante de este tipo de eventos en todo el país. A partir de estos festejos, otras localidades han adoptado el esquema taurino de Huamantla. Como ejemplos tenemos la tlaxconada de la localidad de Tlaxco, en el mismo estado, y las ahora desaparecidas Sanmigueladas en San Miguel de Allende, Guanajuato.³⁷

El hecho histórico reconocido como originario de esta tradición huamantleca es el mencionado de su implantación en 1954, fecha para la que el encierro de Huamantla constituía un evento taurino, ciertamente más parecido a su referente. En el sentido de evento primigenio, a partir del cual se establece una tradición que se mantiene vigente, concedamos pues que aquella fiesta taurina que dio origen a la tlaxcalteca le ha otorgado también parte de su significado.

³⁷ Saumade menciona la “Ixtencada y Atzlayancada en las respectivas localidades tlaxcaltecas; Frédéric Saumade, *Maçatl-Les transformations mexicaines des jeux taurins*, 2008, p. 185. Además, Romano Garrido señala fiestas patronales en las que se sueltan toros por las calles en las localidades tlaxcaltecas de Totolac, Cuapiaxtla y Zacatelco; Ricardo Romano Garrido, “El espectáculo y el drama de la violencia. Los toreros del carnaval y la huamantlada en el volcán de la Malinche”, 2011, p. 97.

Estrictamente, la Huamantlada tiene más semejanzas con algunos juegos taurinos populares de localidades mucho más pequeñas de la Castilla del centro peninsular, donde se conocen como “encierros urbanos”.³⁸ Este tipo de juegos están más adaptados en su carácter performativo y lúdico a las necesidades de fiestas rurales que el encierro en Pamplona, porque los circuitos cerrados permiten la interacción de los participantes con los toros durante más tiempo, y porque la fiestas de localidades pequeñas no cuentan con carteles taurinos como es el caso de la capital navarra. En Huamantla, donde las fiestas patronales sí incluyen carteles taurinos con diestros profesionales, para los cuales se requiere ganado de primera categoría, se ha adaptado un modelo híbrido: el encierro de las calles, que materialmente después de horas de desgaste queda inhabilitado para la lidia, es desechado. Por otra parte, para la corrida de toros se utiliza ganado no tentado.

En el caso de Tlaxcala, los códigos en la vestimenta no han sido depurados hasta el punto de inaugurar una tradición como en Pamplona; sin embargo, es evidente que de los encierros en honor a San Fermín se ha adoptado exitosamente el pañuelo rojo atado al cuello. Originario del típico traje de los labradores de aquella región Navarra, esta prenda, una de las mercaderías que es posible adquirir, con estampados en diversos modelos que aluden a los toros, ha sido adoptado y puede reconocerse como el *souvenir* más comercializado de la Huamantlada. Por otra parte, los cohetes que se lanzan como señales de inicio y término del desencierro en Huamantla también se conocen entre algunos sectores de la afición huamantleca como “chupinazos”, en alusión al nombre que reciben los cohetes que se lanzan en los encierros de Pamplona.

Los Sanfermines pueden ser calificados de eventos performativos en tanto representación o conmemoración del hecho que les da origen: el traslado y encierro de las reses, provenientes de las dehesas navarras, a los chiqueros de la ciudad de Pamplona, para así dar lugar en días subsecuentes a las corridas de toros en honor a San Fermín. Este tipo de acciones previas a las corridas, que propiciaron siempre la participación popular, son las que se *representan* en Pamplona.

³⁸ Xóchitl Galindo Villavicencio, “Juegos con toros: de la dehesa castellana a la Cuenca de México (performance y representación)”, 2011.

A diferencia de lo que sucede con encierros cuya realización data de cientos de años —tales como el mencionado de Pamplona u otras fiestas taurinas emblemáticas, calificadas por la legislación española de “eventos taurinos tradicionales” en aras de haber demostrado documentalmente una realización ininterrumpida de por lo menos 200 años—,³⁹ en el caso tlaxcalteca no se señala como parte de la tradición ningún hecho histórico en el pasado cuya relevancia haya dado lugar a la representación ritual de su mito de origen.

Así, mientras en Pamplona se *simula* o *representa* el encierro del ganado en los corrales de la plaza de toros, como parte de una actividad tradicional pero desfuncionalizada, como parte de la corrida de toros en Huamantla no se representa ninguna actividad primigenia ni tradicionalmente realizada. En Huamantla se *simula* la fiesta profesional.

Este evento lúdico taurino reivindica a su manera la fiesta tauromáquica. La reivindican los participantes que se presentan con capotes y muletas y sin conocimiento de su uso, lo *simulan*. La reivindican las alusiones tauromáquicas del desfile de noche de burladeros, cabezas de toros disecadas, trajes de luces y trajes “de corto”, divisas taurinas y pasodobles toreros. Nos hablan de esta simulación las mercaderías que los comerciantes ofrecen: monteras y trastos de torear de juguete. También se ofrecen puros y botas de cuero para beber vino como un supuesto emblema, en primer lugar de “lo español” y en segundo, por añadidura, de la fiesta taurina profesional.

Reivindica la fiesta tauromáquica, el estilo narrativo de las “acciones pro-huamantlada” que la Peña Taurina proclama como el “respeto” al toro durante el evento. Se observa la simulación en las acciones que una minoría es capaz de llevar a cabo, ceñido a la actuación real del profesional, pero que también es imitada por muchos de quienes se acercan al toro con capotes. La simulación, como hemos señalado, no suele ser del agrado de la afición “de montera”; sin embargo, constituye el contenido y la temática de esta representación performativa. Constituye lo que Huizinga denominó *pretending* en el marco del juego, el “hacer como” o la “simulación de un acto”.⁴⁰

Los *performers*, en sus representaciones corporales en el escenario festivo, *simulan* fragmentos de la fiesta profesional y pretenden ha-

³⁹ Como el caso del toro de la Vega en Tordesillas, Valladolid; el enmaromado de Benavente, Zamora, o el jubilo de Medinaceli, Soria.

⁴⁰ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, 1996, p. 345.

cerse eco de las formas de la tauromaquia para escenificar la audacia, valentía y arrojo que, de acuerdo con la propia narrativa de la fiesta profesional, caracteriza a sus protagonistas. La fiesta de Huamantla, más que una representación histórica, es una representación del drama que el toreo profesional lleva a escena. Es la escenificación de otra escenificación, de la que se hablará más adelante.

El caso tlaxcalteca cobra especial relevancia, en tanto escenificación, en aras de una característica propia: el amplísimo espacio de tiempo en el cual tiene lugar la acción. En la Huamantlada se ha buscado alargar el tiempo de interacción entre los *peformers* y los toros y se han delimitado arbitrariamente los espacios escénicos donde tienen lugar las acciones.

Además esta fiesta revela, entre sus formas de realización, las raíces hispanas de una exitosa tradición adoptada, y actualmente puede considerarse como el escaparate que pone de manifiesto la pujante actividad ganadera tlaxcalteca. Tlaxcala, reconocida como una de las entidades más “taurinas” del país, posee el mayor número de ganaderías para toros de lidia.⁴¹ Las actividades taurinas en el estado alcanzan tal interés como recurso turístico, que, en 2003, en favor de “preservar el prestigio taurino del estado” y de gestionar las distintas actividades taurinas (profesionales, populares y culturales en torno al mundo taurino) que tienen lugar en Tlaxcala, se crea el Instituto Tlaxcalteca de Desarrollo Taurino del que hemos hablado antes. Sin duda una de las localidades que más interés suscita en este sentido es Huamantla, sede de los encierros más famosos del país, sede del único museo taurino del estado y, en el ámbito taurino-ecuestre, sede del campeonato estatal charro más importante, realizado también en el marco de las festividades de la Virgen de la Caridad.

La *performance* taurina profesional

La corrida no es exactamente un deporte y, sin embargo, tal vez sea el modelo y el límite de todos los deportes: elegancia de la ceremonia,

⁴¹ Wolfgang Bahr, “La ganadería de toros de lidia en Tlaxcala”, en *Comunicaciones*, núm. 3, 1971, p. 11. Y según datos actualizados de la Asociación Nacional de Criadores de Toros de Lidia en México.

reglas estrictas del combate, fuerza del adversario, ciencia y coraje del hombre [...] Pero este teatro es un falso teatro: aquí se muere de verdad. El toro que entra en el ruedo va a morir; y la corrida es una tragedia justamente porque esta muerte es fatal.⁴²

Al toreo profesional, como espectáculo público trasladado a un espacio propio para su realización, se le puede caracterizar entre las formas más cercanas al teatro. Su realización, como proceso en tres actos llevados a cabo en un recinto *ad hoc*, así como su concepción por algunos sectores como arte, en tanto posee cualidades estéticas, expresivas y creativas, lo acercan de manera clara a las escenificaciones teatrales clásicas: porque tiene lugar en un espacio convencional de realización y porque su estructura se asemeja formalmente al teatro dividido en actos. A pesar de lo anterior, señalamos al toreo profesional como acto performativo por tratarse de puestas en escena que a la vez constituyen su contexto de ejecución, porque el cuerpo humano se presenta como el medio más importante de la escenificación, y por sus características de realización procesual, en las que, a pesar de existir reglas definidas, caben la espontaneidad y la sorpresa. Asimismo, por las implicaciones que tiene, como acto simbólico que se realiza en el presente, para el medio cultural que lo recibe y experimenta.

Para el caso del toreo profesional, desde que en su evolución histórica apareció la suerte del rejón —que sustituyó a la lanza en el espectáculo—, los fundamentos del toreo viraron de las básicamente dos formas de matar al toro de una sola lanzada y en el menor tiempo posible,⁴³ a las formas de hacerlo con el rejón. Este viraje propició no sólo que la lidia se alargara y se convirtiera escénicamente en un espectáculo más vistoso, sino que lo enriqueció con prácticas más variadas y mayores posibilidades de que el hombre a caballo demostrara su dominio sobre el toro. En ese sentido podemos decir que, en la historia del toreo, el diseño de su liturgia ha primado sobre ciertas características del lucimiento del *performer*. Ese final de la lidia, con la muerte de la res, se fue postergando cada vez más para alargar también la escenificación y para que la muerte apareciera como la culminación de la acción del torero no sólo como un fin, sino como un triunfo.

⁴² Roland Barthes, *Del deporte y los hombres*, 2008, p. 17.

⁴³ Bartolomé Bennassar, *op. cit.*, pp. 24-25.

Las diferencias entre las modalidades populares que hemos denominado escenificaciones y la modalidad profesional por excelencia que es el toreo, residen en la ordenación del ritual. Es posible señalar que en ambos casos se atiende a un guión previo que da lugar a contingencias; sin embargo, en el toreo profesionalizado tenemos un guión más formalizado, una liturgia festiva más compleja.

A lo profesional y a lo popular en tanto *performance* los iguala la presencia del toro, recurso sin el cual no es posible concebir el espectáculo y a partir del cual se desarrollan gran parte de sus características espontáneas y contingentes. Y si para la *performance* popular es necesario un toro de características suficientes, tal como ya se ha señalado, para la profesional es indispensable la casi perfecta conformación física de su cuerpo y de sus defensas, en términos del canon zootécnico de las razas de lidia. El llamado *trapío*, que en términos tauromáquicos define la belleza del animal, está dado en función de sus proporciones armónicas y del uso funcional que le pueden proporcionar durante su lidia.

El toro, independientemente de la ganadería desde la cual sea llevado a la plaza, además de aprobar el reconocimiento de su belleza, debe poseer íntegras sus habilidades sensoriales: ni cuernos afeitados, romos o astillados que afecten la capacidad del toro de “medir” su embestida, ni taras físicas como ceguera o cojera. En tanto ecotipo animal, adecuado culturalmente a las necesidades del espectáculo tal como ha sido diseñado por el hombre, es un coprotagonista de esta presentación, no exactamente un antagonista. Su presencia en el ruedo, por lo tanto, idealmente no debe limitarse a acompañar la actuación de un torero, o a ser la comparsa en su lucimiento. El toro es importante en el espectáculo porque las necesidades creadas en éste así lo establecen. El animal, por supuesto, no actúa en el sentido de ninguna representación escénica, el toro *es*, pero como elemento de la escenificación, no se limita a ser simple elemento de la *materia-lidad*⁴⁴ en la conformación de la *performance*; por el contrario, es el medio material por excelencia, posibilitador del despliegue de creatividad del *performer* y artífice de gran parte de las contingencias durante el proceso de la lidia.

Durante el proceso (lidia) los actores “estudiarán” al toro y, según las habilidades técnicas aprendidas a lo largo de su carrera y sus propias capacidades corporales y escénicas, orientarán su lidia.

⁴⁴ Véase la nota 6.

Mediante su propio cuerpo generarán un espectáculo que, en teoría, deberá bascular entre la vistosidad y la eficacia.

Que exista un guión previsto no excluye la posibilidad de una cornada, hasta de un desenlace opuesto por completo al previsto. La muerte de un torero o de un subalterno constituye la mayor de las contingencias de la *performance* taurina profesional, y aunque esta eventualidad es contraria al argumento o a la forma narrativa tradicional de lo que *debe* suceder en escena, como dimensión de lo factible todos los accidentes, incluso funestos, se asumen como parte del acto performativo.

Los preliminares de la lidia, que por supuesto forman parte de la *performance*, son el momento en que son presentados ante el público, todos los actores que intervendrán en ella. Las figuras que simulan o representan a actores que antaño realizaban una acción encaminada al orden del espectáculo, el desfile realizado por los *performers* según protocolos que indican su antigüedad, así como los atavíos actuales de todos los participantes y que evocan la indumentaria del siglo XVIII, forman parte todos ellos, de la ceremonia del ritual taurino y esconden tras de sí gran parte de su dimensión representacional. En esa dimensión caben no sólo las formas ideales y la teoría del toreo; cabe también la narrativa histórica que subyace a las formas que ha sabido guardar el espectáculo taurino profesionalizado.

El proceso de la lidia

La primera fase de la *performance* (durante toda la lidia se apreciarán tres procesos performativos con principio y final) se denomina tercio de varas y acontece inmediatamente después de que se ha conseguido detener al toro tras su entrada a la arena. El toro, tras ser citado, debe “entrar” al caballo o mejor dicho, a la puya del picador. Este primer recibimiento al toro será valorado por la efectividad con que la acometida del picador reduzca el ímpetu del toro y “ahorme” su próximas embestidas. De la misma manera que el torero, el picador será considerado por el público según las cualidades que éste tenga en escena. Si con la acometida quebranta más de lo debido el poderío del animal, la valoración será negativa.

En esta fase, el espectador estimará la bravura del toro a partir de que éste no se “humille” rápidamente ante el caballo y embista

aun después de haber recibido el primer puyazo. El espectáculo hasta ese momento es el de la resistencia del toro, elemento a partir del cual el verdadero *performer* desarrolla su actividad. En esta fase se desarrolla la parte del guión que señala que los recursos materiales del espectáculo no deben superar los recursos del protagonista de la *performance*; es decir, el toro debe parecer poderoso —y en ello radica la importancia y efectividad del picador— durante el resto de la lidia, pero la merma de sus facultades es indispensable en cumplimiento de uno de los argumentos de la escenificación, a saber: el triunfo del *performer*.

El segundo tercio o tercio de banderillas consiste en la colocación de dos a tres pares de banderillas en el cerviguillo del toro. En esta etapa de la lidia, tanto el banderillero que ejecuta la suerte como el matador que se presentará en escena una vez terminado este tercio, siguen con atención los movimientos de la res, y con ello tendrán oportunidad de “pronosticar” cómo será la embestida del toro con la muleta. En este tercio obtendrán datos para intuir los defectos y las virtudes del astado, en referencia a las posibilidades que el matador tendrá en la siguiente fase de la lidia.

En el tercio de muleta, el último, el *performer* principal tendrá la mayor oportunidad de toda la escenificación para su despliegue lúdico y demostrar su efectividad clavando la espada y dando muerte al toro. Ésta es la etapa en que, según el desarrollo ideal de la lidia, el toro está agotado y el torero debe dominarlo, aunque en términos reales el animal tiene bríos suficientes para dar la vuelta por completo al argumento de la representación.

El momento en que el torero entra a matar, deberá ser rápido y efectivo si quiere ser bien valorado por los conocedores, dar muerte requiere de una ejecución cuya certeza en la trayectoria de la espada es fundamental. Un matador que ejecute una muerte rápida y *limpia* en la que el estoque entre por la cruz del toro, será mucho mejor estimado que uno que falle en repetidas ocasiones, o que incluso no lo consiga. En tal caso, existe entre los profesionales de la lidia un personaje que se encargará de dar muerte al toro con la llamada puntilla.

Posteriormente a la muerte de la res, se la engancha a un hatillo de percherones denominados mulillas, que la conducirán hacia el patio de arrastre. El espectáculo debe mantener un tono solemne en todo momento y, en aras de esa ceremonia y de la vistosidad del mismo, el toro muerto debe ser arrastrado de acuerdo a ciertos códigos

visuales que también son contemplados en un guión, que en este caso no es tácito sino explícito: el Reglamento Taurino.⁴⁵ Si su *actuación* fue excepcionalmente buena, se le arrastra lentamente o sus restos dan la vuelta al ruedo. En este momento, el público, que ha estado durante todo el proceso de la lidia presente con sus opiniones, otorgadas mediante aplausos o rechiflas, manifiesta su conformidad o disconformidad con el resultado final. Promedio de la actuación de *performers* y recursos, es decir, también se pronuncia en favor o en contra del comportamiento del toro lidiado. Esta especie de juicio popular cobra mayor relevancia, como parte de la escenificación total, cuando la corrida concluye.

Finalmente, cada uno de los tercios de la faena, entendidos en sus dimensiones pragmáticas y visuales, conforman la puesta en escena cuyo nivel de experimentación, en el sentido de la liturgia taurómaca, es compartido por una gran parte de los asistentes a la plaza.

La experiencia estética del toreo, en la que media la valoración y apreciación de ciertos aspectos técnicos y creativos del torero, así como etológicos del toro, puede ser coincidente entre muchos de los asistentes al espectáculo. Y como toda experiencia estética, en su percepción y estimación mediarán preconcepciones, sin las cuales será imposible experimentarla.⁴⁶

La representación, la contingencia y el triunfo

Como hemos señalado, el momento posterior al arrastre del toro muerto es en el que se tienen todos los elementos para calificar la *performance* en tanto proceso creativo. Pero a nuestro juicio, el desenlace de la escenificación total de la lidia no concluye con la muerte

⁴⁵ Se ha revisado el correspondiente al Distrito Federal, publicado en la *Gaceta Oficial* del Distrito Federal el día 20 de mayo de 1997, reformado el 25 de octubre de 2004.

⁴⁶ Mientras lo artístico se refiere primordialmente al acto de producción, la estética nos habla de la percepción y del goce. La experiencia estética es, entonces, "la experiencia estimativa, percipiente y agradable del arte"; John Dewey, *El arte como experiencia*, 1949, p. 44. En ese sentido, la estética, denota el punto de vista del consumidor más que el del productor —aunque el artista también percibe su propia obra de arte—; dicho de otra forma, del receptor más que del transmisor. Señala Dewey que, para percibir, un contemplador debe *crear* su propia experiencia, y esta creación debe incluir relaciones comparables a las que sintió el productor original. No son las mismas en sentido literal, pero en el contemplador como en el artista debe producirse un ordenamiento de los elementos del todo. En ambos, artista y contemplador, hay comprensión. De parte del percipiente hay un trabajo que hacer como lo hay de parte del artista. *Ibidem*, pp. 50-51.

del toro, como se ha querido interpretar desde las teorías que enfatizan dicho momento como culmen del proceso, en tanto escenificación y con respecto a sus cualidades simbólicas.

Después de la muerte, el toreo —entendido como acto performativo— todavía guarda entre sus fases una muy importante, la del reconocimiento por parte de la autoridad y del público a la actuación de los *performers*, aunque de manera especial a la actuación del matador. El proceso de la corrida de toros puede concluir entonces en una especie de apoteosis, si la actuación del matador consigue superar las expectativas del público y de la autoridad. El otorgamiento de orejas y rabo en tanto trofeos, la ovación, la vuelta al ruedo o la salida a hombros por la puerta grande, suponen la conclusión llevada a buen puerto de ese guión que contiene el *deber ser* del toreo profesional. La escenificación que se lleva a cabo servirá entonces para representar el triunfo del torero, a pesar, pero sobre todo en razón, de las contingencias acaecidas y de las concesiones y posibilidades de lucimiento que el toro proporcione al *performer*.

En el ámbito profesional, el enfrentamiento al toro es entonces, en un primer nivel, la representación personal por antonomasia; en un segundo nivel, una ejecución azarosa en la que el comportamiento de una parte de las variables es ajeno a quien compete, en esa supuesta igualdad de circunstancias, por la gloria personal.⁴⁷

Durante la lidia, y en aras del éxito de la escenificación, el toro ha tenido una importancia proporcional a la del torero, y sólo entre ambos habrán conformado un proceso cifrado por las posibilidades que cada uno haya *otorgado* al otro. En la escenificación de estas supuestas concesiones reside la dimensión performativa del toreo profesional.

⁴⁷ Si nos remitimos a la tipificación del juego hecha por Caillois, podemos señalar que el toreo profesional comprendería características lúdicas tanto de *agón* como de *alea*. En el primer caso, en los juegos agonísticos, destaca el espíritu de competencia, el ejercicio del agón requiere entrenamiento, disciplina, perseverancia, y aparece como la forma más pura del mérito personal. En el segundo caso, Caillois utiliza la palabra *alea*, que en griego designa la tirada de dados. En este tipo de juegos no se trata de vencer al adversario sino de triunfar sobre el destino. En estos casos, el jugador no tiene influencia alguna sobre el resultado. El *agón* “es una reivindicación de la responsabilidad personal, el *alea*, una renuncia de la voluntad, un abandono al destino”. En reflexión de Caillois, ambas caracterizaciones del juego manifiestan actitudes opuestas y en cierto modo simétricas, “pero ambos obedecen a una misma ley: la creación artificial entre jugadores, de las condiciones de igualdad pura que la realidad niega a los hombres”; Roger Caillois, *op. cit.*

Dimensión teatral que servirá al final del acto en su totalidad para decir a los hombres “por qué el hombre es el mejor”, a pesar de que llegando el tercer tercio “el toro sigue siendo el más fuerte y no obstante, es seguro que va a morir”.⁴⁸ La escenificación del toreo es entonces la representación en la arena de un drama que terminará idealmente con la muerte del poderoso cornúpeto, aunque este epílogo fatal no será ni el verdadero desenlace de la representación ni el argumento sobre el cual se construya el guión. El argumento versará en torno a la proeza que consigue el matador, quien —en supuestas condiciones de igualdad de poderíos— logra la victoria en una lucha a muerte con el toro.

El desenlace ideal, sin embargo, no equivale a la muerte del toro, sino a la completa demostración del triunfo del *performer*. Ambas situaciones no son necesariamente sinónimos: el toro muere siempre (por la espada del matador o por el descabello del matarife), pero el torero no siempre conseguirá la victoria, es decir, no necesariamente habrá logrado ejecutar una actuación digna de conseguir un triunfo.

El toreo no es, entonces, la escenificación clásica de una tragedia. Esta representación, aun poseyendo un guión bien establecido, dará lugar a que elementos contingentes, espontáneos y creativos lo conviertan en un proceso en construcción, con un fin deseado pero incierto. Durante el proceso de la lidia se pondrá en escena, y a consideración del espectador, la actuación de unos hombres que deberán demostrar su capacidad de representar el argumento del guión y de desenlazarlo exitosamente. Por tal razón hablamos de *performance* y no de teatro clásico, porque entendiendo como texto al guión tácito de esta representación, la acción en escena no puede corresponder siempre al texto. Porque, tal como señala Barthes, “este teatro es un falso teatro: aquí se muere de verdad”. Y podemos añadir que la muerte, siempre que sea la del toro y no la del torero, también pasará a ser un recurso más de la *materialidad* de esta *performance*.⁴⁹

Finalmente, no se trata sólo de escenificar el episodio del “hombre contra la bestia”, se trata de hacerlo exitosamente, para lo cual —también idealmente— no existirán las garantías suficientes.

⁴⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ Véase nota 6.

Bibliografía

- Abad Molina, Javier, "Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración", en Salomé Díaz Rodríguez y Susana Montemayor Ruiz (eds.), *La educación artística como instrumento de integración intercultural y social*, Madrid, Ministerio de Educación-Secretaría General Técnica, 2007, pp. 37-76.
- Aguilar y Prado, Jacinto de, *Escrito Historico de las solemnes fiestas que la Antiquisima y Noble Ciudad de Pamplona cabeça del Nobilísimo Reyno de Navarra a hecho en honra y comemoracion del gloriosissimo S. Fermin*, Pamplona, impreso por Carlos de Labàyen, 1628.
- Alenda y Mira, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Bahr, Wolfgang, "La ganadería de toros de lidia en Tlaxcala", en *Comunicaciones*, núm. 3, Fundación Alemana para la Investigación Científica, Puebla, 1971.
- Barthes, Roland, *Del deporte y los hombres*, Madrid, Paidós (El arco de Ulises), 2008.
- Bennassar, Bartolomé, *Historia de la tauromaquia, una sociedad del espectáculo*, trad. de Denise Lavezzi Revel-Chion, Valencia, Real Maestranza de Caballería de Ronda/Pre-Textos, 2000.
- Bergamín, José, *Obra taurina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres, la máscara y el vertigo* (trad. de Jorge Ferreiro), México, FCE (Popular, 344), 1986.
- Campos Cañizares, José, *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado-sociocultural*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/Fundación de Estudios Taurinos/Universidad de Sevilla (Tauromaquias, 9), 2007.
- Carlson, Marvin, "What is Performance?", en Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2004, pp. 70-75.
- Cordero del Campillo, Miguel, *Crónicas de Indias, ganadería, medicina y veterinaria*, Salamanca, Junta de Castilla y León/Consejería de Educación y Cultura (Estudios de la historia de la ciencia y de la técnica, 18), 2001.
- Dewey, John, *El arte como experiencia* (trad. de Samuel Ramos), México, FCE (secc. de Obras de Filosofía), 1949.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro, convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, vol. 1.
- Galindo Villavicencio, Xóchitl, "Juegos con toros: de la dehesa castellana a la Cuenca de México (performance y representación)", tesis de doctorado, Salamanca, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Salamanca, 2011.

- Geist, Ingrid, "Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro", en Ingrid Geist (ed.), *Antropología del ritual: Victor Turner* (trad. de Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist), México, ENAH-INAH, 2002, pp. 145-188.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza/Emecé (El Libro de Bolsillo), 1972.
- _____, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1996.
- Mora Ledesma, Ma. Isabel, "'Vámonos con todo y chivas', sistemas de supervivencia en las culturas ganaderas del norte de San Luis Potosí", en *Revista del Colegio de San Luis*, Nueva Época, año 1, núm. 1, enero-junio de 2011, pp. 49-68.
- Romano Garrido, Ricardo, "El espectáculo y el drama de la violencia. Los toreros del carnaval y la huamantlada en el volcán de la Malinche", tesis de doctorado, FFyL/IIA-UNAM, 2011.
- Saumade, Frédéric, *Las tauromaquias europeas. La forma y la historia, un enfoque antropológico* (trad. de Adela Fábregas García), Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/Fundación de Estudios Taurinos de la Universidad de Sevilla/Universidad de Granada (Tauromaquias, 8), 2006.
- _____, *Maçatl-Les transformations mexicaines des jeux taurins*, Bourdeaux, Presses Universitaires de Bourdeaux, 2008.
- Savater, Fernando, *Tauroética*, Madrid, Turpial, 2010.
- Schechner, Richard, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, Nueva York, Drama Books Specialists (Publishers), 1977.
- _____, *Performance Theory*, Londres, Routledge, 2003.
- _____, *Performance Studies: An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2006.
- Tudela de la Orden, José, *Historia de la ganadería hispanoamericana (Homenaje en su centenario)*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones de Cultura Hispánica/Agencia Española de Cooperación Internacional, 1993.
- Turner, Victor, "Social Dramas and Ritual Metaphors", en *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Nueva York, Cornell University Press, 1974, pp. 23-59.
- _____, "The Anthropology of Performance", en Victor Turner, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, Arizona, University of Arizona Press, 1985.
- _____, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1988.
- _____, "La antropología del performance", en Ingrid Geist (ed.), *Antropología del ritual: Victor Turner* (trad. de Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist), México, ENAH-INAH, 2002, pp. 72-98.
- Wulf, Christoph, "Teorías y prácticas del performativo", en *Antropología: historia, cultura, filosofía* (trad. de Daniel Barreto González), México/Barcelona, Anthropos/UAM-I, 2008.

