

*CARTA PÓSTUMA A JULIAN PITT-RIVERS  
VARIACIONES SOBRE EL PETO Y LA COLETA'*

Annie Maïllis  
Institut d'Esthétique et de Sciences de l'Art



Querido Julian Pitt-Rivers:



El veintitrés de junio de 1992, en París y con motivo de una jornada de estudio consagrada a la *Etnología y Tauromaquia*, mientras usted identificaba el peto del caballo del picador recibiendo el asta del toro con los vestidos de lunares rojos sobre fondo claro de las gitanas (macho que hinca su sexo en la falda del caballo-ramera), todas las miradas se posaron sobre mi blusa de lunares rojos sobre fondo blanco y el público sonreía escuchando su interpretación erótica de mi atuendo... Sólo usted, querido Julian, no se dio cuenta de la divertida analogía; cuando se la señalaron, confundido, se apresuró a ofrecerme una dedicatoria de su texto como desmentido de la abusiva comparación: «Para Annie Maïllis, cuya hermosa blusa de lunares nada tiene en común con el peto del caballo de picador».

Los etnólogos son poetas, que ven lo que los demás no ven e ignoran lo que todos ven. Michel Leiris, del que usted se considera heredero, encarna la prueba más fehaciente, ya que sus brillantes ideas sobre la semiología de la tauromaquia hacen juego con los pases poéticos más logrados. Esto debe entenderse no sólo en cuanto que el etnólogo es capaz de hacer poesía sino, también, en que la etnología aplicada a la tauromaquia (al igual que toda producción que se ciñe a su práctica, incluidas las que pretenden la más pura objetividad), está relacionada con la poesía en su sentido más noble: la poesía hace surgir a la luz clarificadora de las palabras la esencia oculta de las cosas. El etnólogo-poeta revela en el espejo de la tauromaquia, por encima de las apariencias, su sentido transparente. Incluso las reseñas más tecnicistas, que pretenden ser estados de la cuestión casi científicos de la realidad taurómaca, desdoblán su referente, pretendidamente objetivo, con un lenguaje específico, codificado, un lenguaje secreto e impenetrable para los profanos y de ahí, *sacer*, es decir, *aparte*, *sagrado*. El idioma de las reseñas, como el de los dogones investigado por Leiris, construye, así, un universo en el que los iniciados se reconocen. Incluso los croquis explicativos de los códigos sexuales activos en las tauromaquias europeas, elaborados por nuestro amigo Frederic Saumade, poseen tanto la belleza depurada de los signos cabalísticos como el rigor del esquema científico.

Le agradezco también, querido Julian Pitt-Rivers, haber confirmado, con su alta autoridad, la idea de que en materia tauromáquica no existe una sola verdad: en efecto, la corrida no es ni un deporte ni una ciencia sino una formidable máquina de producir sentido y, por ende, discurso, derra-

mando emoción y esto es el privilegio del rito. Así decía usted del toro que «pertenece al territorio de los sueños más que al de la economía política» (Pitt-Rivers, J.: 1983, pp. 281-297). Si usted no ignora nada referente a las obligaciones técnicas y reglas taurómacas, cuyo conocimiento es esencial para apreciar el verdadero envite, tampoco olvida ponernos en guardia contra la tentación de ceñirla al ámbito estrecho de una práctica limitada a su estricto respeto. Así, los sarcasmos de los que critican sus interpretaciones ajenas a una comprensión pseudo-científica de la corrida testimonian una presunción y una visión corta de su espectáculo, cuya riqueza viene precisamente de su polisemia. La corrida es, en efecto, un *espectáculo crucial* en tanto que es un *cruce de caminos* —las palabras son de Leiris— de significados que no se excluyen los unos a los otros, sino que se interrelacionan o yuxtaponen.

Como hicieron Victor Turner, Marcel Mauss y Michel Leiris, usted se ha dedicado a observar la labilidad de los signos presentes en el ritual taurino. Los símbolos, no sólo «pueden poseer simultáneamente significados distintos y contradictorios» (Pitt-Rivers, J.: XVI, 1994.) si no que su mutación, en el interior mismo del desarrollo de la corrida, autoriza un amplio abanico de interpretaciones y percepciones y explica, también, tanto la gran disparidad de su público como la diversidad de sus enfoques: las discusiones post-corridas acerca del mismo espectáculo visto por todos acaban, así, por mostrar el protocolo intrínseco de la ceremonia taurina. La corrida es una cuestión de visiones más que de vistas y nadie tiene el monopolio de su sentido. Está situada bajo el signo de la ambigüedad, de la diversidad y de

la reversibilidad de los papeles que usted distinguió en el cambio de tercios, cambio que el poeta Jean Cocteau también captó: «El gran misterio de la Fiesta consiste en esta paradoja de dos adversarios que, cada uno en su turno, se feminizan y reencuentran su prerrogativa de virilidad» (Cocteau, J.: 1957 y Maïllis, A: 1997)

La fascinación experimentada ante el espectáculo tau-rino participa de esta ambivalencia de signos y de su ductilidad. Por otro lado, la corrida es la puesta en escena, con un formalismo ya consagrado, de un mismo mito polisémico, reinterpretado en cada lidia, según las sensibilidades de las épocas e individuos. Roland Barthes ha precisado la naturaleza eufórica y reveladora del mito: «organiza un mundo (...), un mundo cubierto de evidencia; fundamenta una feliz claridad: las cosas parecen significar por sí mismas». (Barthes, R: 1957).

La representación tauromáquica que se ve allí goza, pues, de una inmediatez a la que la vía-voz de las palabras obstaculiza. Cocteau escribía que «La corrida y el flamenco son un lenguaje que se habla con el cuerpo» (Cocteau, J.: 1957) y pensamos, igualmente, en la fascinación de Mallarmé ante la danza, en la medida que, a semejanza de la tauromaquia, instituye, según Andrés Schaeffner, un lugar donde «se presenta el mito, si no en su estado puro, al menos despojado de todo artificio de escritura, escapando a la trivialidad del lenguaje usual y a sus traiciones. La escritura corporal, expresión que los etnólogos envidiarían aún a Mallarmé (...) es, de todas las formas de comunicación, la más cargada de sentido y la más universalmente descifrable (Schaeffner, A: 1983). En la retórica de sus figuras, la sinta-

xis de los pases y la gramática de sus códigos, la tauromaquia vehicula un lenguaje que usted ha intentado descifrar, no a través de principios intangibles sino de leyes propias con «ritèmes» (utilizando su misma palabra) así como de su sensibilidad personal. Porque la tauromaquia, además de sí misma, habla de otras muchas cosas y, sobre todo, de uno mismo.

La glosa de Leiris «metafísica-fatiga de Teseo» había aportado la imagen del laberinto y de su héroe, matador fundador, con motivo, quizás, de esta búsqueda de un sentido jamás agotada, esta búsqueda de un más allá de las apariencias sensibles traducido en su etimología por la palabra griega *metafísica* —también adoptada por usted. De ahí el enfado de los partidarios de la interpretación unívoca y confortable de los tecnicistas frente a estas conclusiones suyas, ciertamente discutibles, pero legítimas y fecundas. Si la tauromaquia está regida por ciclos ternarios (el de los tercios; la alternancia de los matadores; la triada, público, toro, y matador; las tres virtudes *teologales*, parar, mandar templar);...está también situada bajo el número dos: dualidad y duelo, es el lugar de una dicotomía en su espacio arquitectónico (ruedo, graderíos), luminoso (sombra y sol), simbólico (toro lunar —forma de los cuernos y oscuridad de su pelaje— y matador solar —traje de luces—), agonístico (fuerza contra inteligencia, oscurantismo contra *Luces*), mítico (Apolo contra Dionisio; Hércules y Ónfalo, etc.). Este reparto se vuelve a encontrar en su periferia: de entrada, *los animalistas* se oponen a los aficionados, divididos, a su vez, entre *toristas* (que aprecian sobre todo el combate que ofrece el animal) y *toreristas* (que valoran la habilidad del hom-

bre), divididos, asimismo, entre defensores de un estilo u otro, por ejemplo, entre *Joselitistas* y *Belmontistas*, como hoy día entre *Poncistas* y *Tomasistas*. Esta dualidad se encuentra incluso entre los exégetas: *antisacrificialistas* y *sacrificialistas* de los que usted forma parte; los debates sobre su postura son parte integrante de la bipartición existente en la tauromaquia, de su ritual.

«La técnica de la tauromaquia es complicada y cada detalle posee una función práctica al mismo tiempo que contribuye, por su valor simbólico, a la significación de la totalidad del rito», escribió usted (Pitt-Rivers, J: *Le sacrifice du taureau*, 1983). Yo también quisiera entregarme a ciertas reflexiones basándome en las suyas, proseguir con usted un dialogo post-mortem. Quisiera volver sobre algunos de estos *detalles*, pues la multiplicidad de significados que se les pueden dar se fundan y confunden en la unidad del rito. Comencemos por el peto, motivo de su amable atención conmigo.

## I.- DEL PETO

Según usted, el toro debe enfrentarse al caballo *vestido con traje de gitana* —es decir, vestido de mujer desvergonzada— que llega a poseer, efectivamente, «clavando sus cuernos bajo su falda» (Pitt Rivers, J.: 1983) ¿Quién podría negar la fuerte connotación sexual de lo que llamamos el *encuentro*? Sin embargo, era aún más evidente el *encuentro* originario, cuando el caballo no estaba protegido por el peto, impuesto, obligatoriamente, desde 1928, por Primo

de Rivera, lo que provocó la condena por parte de los puristas, como Hemingway, o de los amantes de los símbolos, como Picasso, ambos afligidos por esta perversión del rito taurino. El faldón del caballo, como protección para impedir la penetración del asta, se ha integrado tardíamente en el ritual. Con la ocultación del vientre equino, el simbolismo sexual se ha disminuido en gran medida. La obra pintada por Picasso en la década de 1920 mostraba su fascinación por el destripamiento del viejo rocín derramando sus vísceras y tripas tras el *celo* mortal del toro. Leiris también vilipendia el peto y la nueva concepción del tercio de varas que se deriva de él, denunciando «el caballo hipócritamente acolchado» *Miroir de la tauromachie* o el «sucio engaño de los petos (gran vestimenta de cagalaolla)» *Toro*. Jean Cocteau, otro poeta mayor de la corrida, apoyará esta imagen depreciada del peto en su poema *Las bellas damas del torneo*: «A los Picadores ellas silbaron/ sus viejas faldas de torneo/ de tapices tenían aspecto/ sobre un caballo que se ahoga».

Gracias al peto, el caballo salva su vida pero al precio de su disimulación, de su desaparición y de una distorsión de la suerte de varas: pierde su estatus de víctima para convertirse en una simple pieza del dispositivo destinado a *castigar* al toro; su adopción también ha restado, parcialmente, mérito al caballero: el picador queda excusado de la necesidad de soportar plenamente la embestida del toro, enfrentado, de ahora en adelante, a la casi inexpugnable muralla del grupo ecuestre. La imaginaria a la que hacía usted alusión, querido Julian, es decir, la mujer-caballo penetrada por el toro y que se ve en Masson o Picasso, es

pertinente pero está relacionada con una práctica anterior al porte del peto, que da lugar a otra lectura que, sin excluir la suya, la completa, superponiéndose a ella. Supone la adopción del peto de protección una muestra de la negativa, tras la carnicería de la Gran Guerra (1914-1918), de ofrecer el espectáculo de la sangre derramada de una víctima indefensa? Esta nueva concepción se reactiva en Picasso con la imagen desgarrada-desgarradora del caballo del Guernica que denuncia el sufrimiento de los inocentes masacrados, lejos del lascivo enlace caballo-toro de sus obras anteriores a la guerra. Con el peto que evita la muerte del caballo, la condición de víctima sólo incumbe al toro, pero este muere luchando, como el héroe griego, y su naturaleza excepcional de bravura y nobleza puede integrarlo en la esfera de lo sagrado, héroe sacrificial cuyos restos reciben las aclamaciones de un público en pie y ante los que también se descubren los que los arrastran por el ruedo. En adelante, el instante heroico, antes reservado a la pica y a la estocada, se concentra en la suerte suprema, ratificando la definitiva supremacía del matador a pie sobre el picador, reducido al papel de sangrador, abucheado a menudo y rebajado, en ocasiones, a la esfera de lo grotesco.

Debemos entonces ver en la imposición del peto el síntoma civilizador de un mundo donde el asesinato de un inocente (el caballo) desacreditaría al toro en beneficio de la autentica suerte suprema, donde cada combatiente arriesga su vida? Habría que interpretar la protección que impide al asta hundirse en el vientre y que hace fracasar al macho como una alegoría del *coitus interruptus*, emblemática de una condición femenina reajustada a otras funciones





Fig. n.º 41.- Prof. Pitt-Rivers ante el arco romano de la ciudad de Medinaceli con motivo de la celebración de la fiesta del Toro de Fuego (Fot. de autor desconocido, Archivo Pitt-Rivers, Maison René Ginouvès, Universidad de Nanterre, París).

que las típicas a las que su naturaleza femenina le reducía sobre todo tras la Primera Guerra Mundial- y de ahora en adelante alejada de la imagen pasiva y dolorosa de la víctima sometida al asalto del macho todopoderoso? ¿Y qué diría usted, querido Julian, de la última mutación de este «ritème», donde se ve la textura del peto ya más ligera convertido en cobertura plastificada: analogía con la práctica del sexo seguro y del amor en látex, en la que el contacto de las carnes y las mucosas ha de ser evitado? Paralelamente se han cambiado las banderillas –supervivientes de viejos ritos, retomados en sus análisis, en los que la víctima sacrificial estaba adornada con coronas de flores– por nuevos garfios funcionales montados sobre muelles: si su finalidad es la de evitar al torero el estorbo causado por las banderillas, no es menos cierto que el nuevo dispositivo cambia el juego ritual, pues ya no son pequeños palos floridos que se unen en un *ramo cruel de malvarosas*, sino viejos husos ensangrentados que cuelgan sobre la panza del toro, como tampones higiénicos usados que degradan a su portador. Pero también aquí quizás podría usted haberse atrevido a una interpretación de este cambio en un sentido que le es familiar, a saber, el de la sangre del toro confundida con la menstruación y que la conecta tanto al ciclo lunar como a la mujer? Así, su afirmación: «Según la lógica onírica del ritual (...) la polisemia de los símbolos nos autoriza a no excluir ninguna de (sus) posibilidades, sino, ciertamente, a aceptarlas todas» (Pitt-Rivers, J.: 1983), ratifica la multiplicidad de las percepciones de la corrida que, sin anularse, se confirman, convirtiendo la tauromaquia en un inagotable pozo de analogías.

## II.- DE LA COLETA

Usted ha recordado la teoría de Turner sobre el ritual «útil para permitirnos decir cosas diferentes a la vez y, por tanto, ratificar contradicciones» (Pitt-Rivers, J: 1994). Para ilustrar sus ideas, yo he optado por hablar, sucintamente, de la coleta. Este atributo del matador es, en efecto, emblemático de las contradicciones que pueden coexistir en el interior de un mismo elemento del ritual taurino, como la ambivalencia que, según usted, le caracteriza y le confiere un carácter religioso. Como todo elemento del rito que perdura desconectado de sus lazos originales, la coleta se ha vaciado de su significado para invertirse de otros. Hoy en día, objeto incongruente, protuberancia apenas visible confundida en la masa del cabello, escorpión agarrado a la nuca de los toreros, su rareza se presta a multitud de interpretaciones. Su origen histórico se confunde con el momento en el que el traje de luces se fija con Montes para no cambiar ya, salvo en algunos detalles. Se debe a Belmonte su transformación en postizo prendiendo la moña a la trenza encorvada, fijándose con un alfiler con tornillo al cabello del torero. Sobre este tema, qué se podría añadir a su magistral trabajo sobre las *luces* del traje, salvo recordar que aparecen con el *siglo de las Luces* francés, dando así lugar a la metáfora. Algunos historiadores hacen de la trenza un signo plebeyo, de la clase desfavorecida a la que pertenecían los primeros matadores de a pie que llevaban el pelo largo. Pero, a la inversa, se podría pensar que las coletas o las colas de caballo, de las que el postizo del torero es una derivación irrisoria, ennoblecería a su portador, en la medida que son signos de

distinción social que encontramos en los mandarines, los hidalgos o los nobles franceses del Antiguo Régimen. Queda, pues, la evidencia primaria de que la coleta permite a los hombres del ruedo ser distintos y distinguirse.

La coleta es el primer elemento de la vestimenta que reviste ritualmente al matador, como si inaugurase el paso de hombre profano a oficiante de la ceremonia del ruedo. Los toreros la eligen ellos mismos con gran esmero (color, forma más o menos acusada del trenzado). Algunos añaden reliquias personales, como cabellos de su infancia o de la mujer amada, trenzados a los de la propia coleta. Al igual que la medalla que llevan sobre el pecho, materializa lazos afectivos, sirve de amuleto, insertándose, así, en las prácticas rituales de los hombres enfrentados a la muerte. Desde una perspectiva etnográfica y según su tesis de la corrida ligada a lo sagrado, su maestro Leiris ha relacionado la coleta con la tonsura de los sacerdotes. Como para usted, el matador es para él el oficiante de un sacrificio. Sin embargo la tonsura significativa del paso de hombre a sacerdote renunciando a todo comercio sexual («te harás eunuco de Dios», según las *Epístolas* de San Pablo) representa la castración simbólica y aparece como lo opuesto de la coleta o de la trenza que, por el contrario, enfatiza la virilidad de los combatientes. De ahí la inversión del ceremonial, según el cual, el corte de cabellos indica la retirada de su profesión para el torero (que conserva una mecha-reliquia metonímica de su condición torera) y el inicio de su ministerio para el sacerdote. Esta costumbre capilar tiene su raíces en un pasado muy antiguo: los gladiadores romanos lucían la coleta, signo a la vez de infamia y prestigio; los beluarios antiguos compartían con los

toreros (sobre todo los primeros, originarios del pueblo llano) la misma ambivalencia social: a la vez parias (la condición de gladiador no es una elección sino un estatus jurídico o servil) alcanzan, a veces, la divinización por sus proezas y son objeto de culto. Gladiadores y toreros se enfrentan a la muerte de manera valerosa y la coleta cualifica en ellos al combatiente, como la colita en el caso de los guerreros samuráis o las colas de caballo en los húsares, incluso cuando su aspecto funcional desaparece. La trenza protegería del golpe y la degollación como el conjunto mouna y coleta servirían de almohadilla de protección en caso de caída.

Sin aventurarse demasiado lejos con Freud pero sin obviar otras pistas semiológicas que a usted le he han sido familiares, la dimensión erótica de este atributo del torero es patente e indisoluble de su montera, también muy fantasmagóricamente cargada. Su primer sentido «cola» incita a una interpretación erótica fácil, ya que así aparece esbozada, como caudal colgante montado sobre las dos protuberancias del tocado, signo fálico patente. Esta cedilla real o postiza, connota la sexualidad triunfadora del que la ostenta, una virilidad visiblemente conferida a quien osa enfrentarse a la muerte en su *negro embajador*, el toro. De ahí la ocultación de la coleta a lo largo de los dos primeros tercios en los que usted, querido Julian, ha enfatizado la dimensión femenina del matador (juego con el capote, posturas coreográficas etc...) y su exhibición en el último tercio, en el que el matador recobra, plenamente, su naturaleza masculina, según sus análisis. Sin embargo, nada impide pensar que, a la inversa, la coleta participa, igualmente, en la feminización visible (prolongada por todos los otros detalles del traje) del mata-

dor, convertido en objeto privilegiado de diversas proyecciones. Sin evitar el ya manido tema del Eros y el Tánatos conjugados en el ruedo, es posible traducirlos en otros términos que los empleados por usted. Así, en la estocada, que usted ha identificado con la imagen de un *coitus inter menses*, violación de un tabú que reintroduce al hombre en el reino animal y recoloca a cada participante en su correcto lugar, recordando «lo que los hombres deben ser y lo que las mujeres son» (Pitt-Rivers, J: 1983), el toro convertido en mujer que ofrece su *veneris mons* al dardo mortal del macho, otros han visto, como Cocteau, una metáfora de la homosexualidad y reconocido otras elecciones sexuales: «la tauromaquia busca, sea a través del asta o de la estocada, imitar a esta penetración por la cual nuestras soledades pretenden ilusionarse y obtener, con la ayuda de un acto desviado de todo fin procreador, una especie de triunfo fugaz, de victoria sobre el número dos, signo de la muerte» (Cocteau, J.:1957). Sin duda alguna, Cocteau es un poeta ¿pero qué contra-argumentos objetivos oponer al que habló del *sexo sobrenatural* de la belleza tauromáquica y evocó a menudo en sus poemas de los años de 1910 *la encantadora pequeña trenza*, que le maravillaba, la coleta de su amigo el torero Bombita?

¿Podría escapar la tauromaquia a una seria interpretación semiológica? ¿Se puede decir todo a este respecto? La ambigüedad de su estatus hace delicada la respuesta. Ciertamente, existe el núcleo duro de su práctica, donde, como en el deporte, las reglas de combate están fijadas, conllevando su inobservancia una sanción. Pero esta realidad, para ser objetivamente apreciable, no conlleva forzosamente un sentido. Si la red apretada de códigos sirve para conjurar,

como en la neurosis obsesiva, la angustia de la muerte, no es menos que los significados ocultos o perdidos de los *detalles* ligados a la corrida no puede dilucidarse más que a la luz de un enfoque antropológico multiforme. Julian Pitt-Rivers, usted ha sido uno de esos investigadores que han abierto una nueva vía en el amplio campo de la tauromaquia; a nosotros nos corresponde proseguir por ella y hacerla fructificar, sin olvidar la lección de Leiris: «El arte de la tauromaquia revestirá el aspecto de uno de esos hechos reveladores que nos aportan luz sobre ciertas partes de nosotros mismos en la medida en que actúen por una especie de simpatía o parecido, y cuyo poder emotivo radica en que son espejos que ocultan, objetivada ya y como prefigurada, la imagen misma de nuestra emoción» (Leiris, M., 1938).

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1957): *Mythologies*. Edit. du Seuil, coll. Points.

Cocteau, J. (1957): *La corrida du premier mai*. Paris, Bernard Grasset,.

Leiris, M. (1938): *Miroir de la tauromachie*. Paris. G.L.M

Maïllis, A. (1997): "Jean Cocteau et l'art tauromachique" Actas del coloquio *Cocteau et l'art Universidad de Kiel*. Alemania

\_\_\_\_\_ (2001): "L'image tauromachique chez Jean Cocteau", en Actas coloquio *Cocteau et l'image*. Universidad Paul Valery, Montpellier III.

Pitt-Rivers, J (1983): "De lumière et de lunes: analyse de deux vêtements andalous de connotation festive" en *Vêtements et société*, Deuxième colloque du Musée de l'homme, Paris.

\_\_\_\_\_ (1983): "Le sacrifice du taureau". *Le Temps de la réflexion*, IV, Paria, pág. 281-297

\_\_\_\_\_ (1994): "Sainte Véronique, patronne des arènes". *Gradhiva Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, Jean jamin (Dr.) Paris, Musée del l'Homme. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, n°16, pags. 85-92

Schaeffner, A (1983): "Rituel et pré-théâtre" en *Histoire des spectacles*. Encyclopédie de la Pléiade.