

nunca, y las nubes ponían cipreses de sombra en el ruedo» (pág. 128), que el torero en el ruedo llega a percibir: «Caracho notaba la galerna de los malos momentos, esa tempestad eléctrica y agorera que de pronto se levanta en la atmósfera clara de la plaza» (pág. 128).

En el comienzo del poema de Lorca se condensan las expresiones simbólicas, pero se mantienen los referentes de la construcción ramoniana. Así, en la «espuerta de cal ya prevenida» encuentro la referencia a las huellas de la sangre en la arena que habrá que secar; y en el verso «el viento se llevó los algodones», las resonancias del nublado, el escalofrío y, sobre todo, la galerna agorera de Ramón, que conducirá necesariamente al verso «cuando el sudor de nieve fue llegando», anunciador de la muerte del torero.

En los últimos versos de la II.^a parte del *Llanto*, «La sangre derramada», Lorca pone en juego toda una serie de referencias encadenadas a la religiosidad popular relacionada con la Semana Santa andaluza²⁵:

Que no hay cáliz que la contenga
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto, ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.

A partir de la misma referencia Ramón construye el pasaje de su novela en el que el cuerpo moribundo de Caracho es trasladado desde la enfermería de la plaza a su casa: «Esperaban la salida de la camilla de Caracho, que al fin se puso en marcha lenta, parsimoniosa, como pesado paso de procesión» (pág. 137). «Tenía una marcha equilibrada, pausada, como si el paso de la procesión llevase las imágenes y los jarrones sueltos» (pág. 138). La mención del cáliz incapaz de contener la sangre derramada aparece en *El torero Caracho*: «La cuidadosa procesión (...) como no queriendo verter la sangre del cáliz colmado» (pág. 138).

La saeta a la que se refiere el verso de Lorca «no hay canto, ni diluvio de azucenas», también se presenta en la trágica procesión de Caracho moribundo: «Algunas [mujeres] dejaban entresalir de sus labios un ¡ay! de saeta» (pág. 138). La custodia a la que se refiere el «no hay cristal que la cubra de plata», resuena en la mención del viático con que Ramón ilustra su referencia a la procesión: «Una clase especial de procesión, la pequeña procesión del viático, engrosada hasta el delirio, parecía aquella

comitiva» (pág. 137). Por último, la falta de luz, de cantos, de ornamentos, en Lorca designa también la procesión ramoniana: «Sin luces, sin campanillas, y sin palabras, tomaba aquella muchedumbre un aspecto de manifestación contra la muerte» (pág. 137). En relación con todos los referentes religiosos que he señalado, y como su culminación, la figura del torero aparece en la novela de Ramón comparada por contraste con la figura de Cristo: «Como a otro mártir de los hombres al pobre torero, también lleno de heridas, aunque redentor caído en tierra sin ascensión posible» (pág. 141).

La proyección de Ignacio Sánchez Mejías como Cristo ha sido abundantemente señalada por los comentaristas del *Llanto* lorquiano y puesta en relación con la tradición elegíaca cristiana²⁶. El título de la II.^a parte, «La sangre derramada», los versos finales de esa misma parte, con las referencias religiosas ya señaladas, y sobre todo los versos 77-84 sugieren esa mitificación cristiana de Ignacio:

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.

Andrew A. Anderson ha comentado con acierto estos versos, relacionándolos con el mito de Sísifo, pero también con claras resonancias que sugieren la ascensión de Cristo al Calvario cargado con su cruz²⁷. La misma figura ve Francisco García Lorca, que glosa: «La figura del hombre, cargado con su muerte, asciende por la inmensa gradería hacia un imposible amanecer»²⁸. La imposible ascensión del torero Caracho, «redentor caído en tierra» se ha desarrollado en el poema de Lorca. Pero además, otra serie de pasajes de la novela, parecen resonar en los versos citados de Lorca. La búsqueda de amanecer: «aquella mirada que buscaba los horizontes

²⁵ Cf. Francisco García Lorca, *Ferico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 215.

²⁶ Calvin Cannon, art. cit., pág. 234.

²⁷ Op. cit., pág. 191.

²⁸ Op. cit., pág. 216.

de la mañana» (pág. 109); la visión de los graderíos de la plaza como escaleras: «los tendidos resultaban escalones de piedra, escalinatas de vida» (pág. 90); y, sobre todo, la ascensión por ellas del torero muerto en la plaza: «Si había muerto en la plaza, ¿cómo no había visto nadie la ascensión del torero hacia el cielo de la tarde?» (pág. 130).

Otro rasgo de configuración metafórica coincidente entre la novela de Ramón y el poema de Lorca afecta a lo que podría llamarse «taurización» del cosmos. Me refiero a esa capacidad de traslación metafórica de los referentes taurinos para caracterizar al Universo. Así, la escena que cierra la novela, depositados ya los cadáveres en el cementerio, «la plaza de toros de la muerte» (pág. 147), se nos presenta de la siguiente forma: «Todos habían saltado la barrera de la muerte y allí, en aquel último refugio en que el sol y la sombra eran más vivos que en ningún otro sitio, todos estaban vestidos con el traje de luces negro y oro de la muerte en el último caso, tomando parte en la corrida a puerta cerrada del domingo interminable del cementerio...» (pág. 147). Con el mismo procedimiento, los gritos de la amante de Caracho, al verlo muerto debían oírse «en la enorme plaza de la muerte» (pág. 143), con evidente relación con «la plaza redonda de la luna» o con «la plaza gris del sueño», del poema de Lorca; las nubes son «portadoras de rayos como el mozo de estoques es portador de estoques» (pág. 114), o son «como pañuelos con que el presidente eternal indicaba un cambio de suerte» (pág. 56); España es una gran plaza en el verso de Lorca «¡Oh, blanco muro de España!» y en la referencia de Ramón al «gran corral de España» (pág. 56); la jeringuilla con la que inyectan a Caracho en la enfermería de la plaza es una «banderilla de cristal» (recuérdense las referencias a la enfermería en los primeros versos del *Llanto*); el toro que origina la tragedia adquiere dimensión cósmica: «Si alguna vez había caído sobre la vida el tauro del Zodiaco, había sido aquella tarde» (pág. 22), como los «toros celestes» y los «mayorales de pálida niebla» del poema de Lorca. Bajo el mismo prisma podemos considerar la animación de lo inanimado: «En aquel toro se encorajinaban esas piedras que están para caer en los abismos y todo lo que es inmóvil en el paisaje tomaba empuje» (pág. 121), cuya resonancia parece impregnar los versos de Lorca:

Y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.

Y también la fusión de lo humano con lo taurino: «En toda la plaza resonó aquel mugir como en un sitio lleno de ecos, como de la desesperación que amenazaba ya en límites ultramundanos. Mugieron todas las almas al unísono (pág. 31), que en Lorca indica el triunfo de la muerte sobre la vida en la lucha que mantiene el torero agónico: «El toro ya mugía por su frente».

Además de esa configuración metafórica coincidente en Ramón y en Lorca (la mención de los presagios y las referencias religiosas, con la figura de Cristo como dignificador de la muerte del torero, que adquiere un sentido trascendental, la «taurización» del cosmos), podemos encontrar otros rasgos concretos entre ambos creadores, que muestran el coincidente pensamiento metafórico aplicado a realidades similares.

La expectación originada por la presencia del torero herido en la enfermería («mucho público se dirigió a la enfermería», pág. 135) provoca en la imaginación de Ramón una expresión hiperbólica de gran fuerza expresiva: «les hubiera hecho romper los cristales de los balcones» (pág. 139); la misma expresión con la que Lorca aporta la idea de expectación a su poema: «el gentío rompía las ventanas», potenciando aquí la expresión de acumulación violenta por el doble acento sobre la vocal /i/ y la recurrencia del grupo formado por nasal + oclusiva (/nt/ y /mp/). Con la misma intención de transmitir al lector la expectación y la tensión emocional de ese gentío funciona la imagen del verso «en las esquinas grupos de silencio», donde se combinan dos de las referencias de la novela de Ramón, la primera que recoge la ansiedad de la muchedumbre: «Esos desconocidos que forman las tertulias de las esquinas en los momentos trascendentales» (pág. 140), y la que incorpora, con una feliz sinestesia, las sensaciones de silencio preocupado ante el drama del moribundo: «Aquella multitud hasta hubiera querido apagar los faroles para que el silencio de la calle fuese mayor» (pág. 138). En la unanimidad trágica que remite a un destino inexorable del verso: «Eran las cinco en todos los relojes» resuena la misma nota de unanimidad de la frase de Ramón: «Todos los relojes pensaban en la corrida» (pág. 114) o «todos callaban las

horas» (pág. 138). La camilla-ataúd del verso: «Un ataúd con ruedas es la cama» aparece también en la novela, cuando Ramón escribe: «La camilla, en el portal, tuvo dificultades de féretro que sube con el muerto» (pág. 139). El aprovechamiento de las connotaciones simbólicas del árbol para convertir la plaza de toros en una entidad onírica con ribetes trágicos: «Y la plaza gris del sueño / con sauces en las barreras», la encontramos latente en la metáfora de Ramón que convierte las nubes en cipreses que proyectan su sombra sobre el ruedo: «Las nubes ponían cipreses de sombra en el ruedo» (pág. 128).

La estrecha relación entre «piedra» y «muerte» de toda la tercera parte del poema de Lorca, «Cuerpo presente», aparece también recogida en la descripción del cadáver de Caracho, que se nos presenta «como si la muerte le hubiese hecho ya de piedra» (pág. 138), y en la de los dos toreros el día del entierro, cuyos «rostros, de mucha armazón ósea, se esculturizaban en piedra» (pág. 141). Las notas de «ruptura» e «imposibilidad de movimiento» que dominan los versos que describen el cuerpo muerto de Ignacio:

Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte,

son las mismas que describen el efecto de los dos cadáveres de los toreros ramonianos: «dos hombres rotos, que iban a quedar perdidos y quietos para siempre» (pág. 147).

La hipérbole que colora del amarillo del miedo la plaza donde torea Caracho, «toda la plaza estaba pálida» (pág. 33), parece resonar en los mismos elementos retóricos y simbólicos del verso de Lorca: «cuando la plaza se cubrió de yodo».

Otro conjunto de coincidencias son más tenues y, quizá, más esperables. La referencia a la valentía y al riesgo asumido que se aprecia en llamar a los toreros «voluntarios del morir» (pág. 146) podría dejar resonancias en la «apetencia de muerte» de Ignacio. La lucha ancestral entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo salvaje de: «En el valle del mundo se repetía la primera lucha del hombre con el bisonte» (pág. 52) podría percibirse en: «Ya luchan la paloma y el leopardo».

Por último, la relación muerte/olvido con que Lorca

construye toda la parte final de su *Llanto*, «Alma ausente», aparece en Ramón, cuando se refiere a «la desmemoria de la muerte» (pág. 136; recuérdese el verso de Lorca «No te conoce tu recuerdo mudo»), o «la muerte, que es donde todo gesto se pierde» (pág. 147).

No creo necesario insistir en las diferencias, evidentes, que entre ambas obras se producen, a pesar de la semejante figuración metafórica que he tratado de mostrar²⁹. Las imágenes lorquianas, aunque puedan tener su punto de partida en la lectura de la novela de Ramón, como en otras lecturas de clásicos y modernos, son personales y sugerentes, y potencian su expresividad desde las múltiples perspectivas de interpretación que adquieren al funcionar en el poema. Esta polisemia falta, con frecuencia, en las metáforas ramonianas, cuya lectura es siempre unidireccional.

Se ha señalado la presencia, en el *Llanto*, de las coplas de Manrique, del romance de los Infantes de Lara, de coplas andaluzas, de Góngora, de Quevedo³⁰, pero se ha olvidado con frecuencia la resonancia de creadores contemporáneos, como Ramón en su novela de toros, o como el Neruda elegíaco de «Alberto Rojas Giménez viene volando» o el Gerardo Diego del «poema del toreo» *La suerte o la muerte*³¹. Lorca compone con resonancias de sus lecturas, de la misma manera que con autocitas de su propio mundo poético. Pero actualiza cada presencia haciéndola funcionar en un sistema particular, donde potencia la capacidad de sugerencia de metáforas e imágenes, que nunca son, y menos que nunca en el *Llanto*, de lectura unívoca. «En los poetas de primera fila —recuerda Hugo Friedrich—, la influencia literaria no es un mero proceso pasivo, sino consecuencia de una afinidad que los ha conducido a confirmar y acentuar

²⁹ Escribe Carlos Bousoño a propósito de las metáforas lorquianas: «aunque Lorca no inventa, la mayoría de las veces, los medios genéricos destinados a deslumbrarnos (...) si inventa su concreta plasmación en cada verso, en cada palabra», en «Metáforas lorquianas», *El País*, 19 de agosto de 1986, Extra Lorca, pág. IV.

³⁰ Vid. Francisco García Lorca, op. cit., págs. 216 y ss.

³¹ Un primer acercamiento al poema de Neruda parece mostrar ciertas resonancias en la tercera parte del *Llanto*, tanto de construcción como de imágenes, de clara estirpe surrealista. Respecto a la influencia de Gerardo Diego, la dificultad para establecer la fecha de los distintos poemas (el libro está escrito entre 1926 y 1963), excepto los que se refieren a sucesos posteriores a la composición del poema de Lorca, impide determinar el sentido del trasvase.