

teatrales del llamado «género chico» o del naciente cante flamenco.

Algunos extranjeros hastiados del racionalismo y de la homogeneización que la modernidad provocaba en sus naciones, pretendieron desvelar las posibilidades, el potencial literario y cultural que aquellos fenómenos encerraban. Pero sus intervenciones, sus obras, fueron reinterpretadas como una prueba más de que ese mundo sólo podía interesar en los reductos casticistas y a extranjeros decadentes, ansiosos sólo de cuanto el país podía ofrecer de exótico y pintoresco.

Sin embargo, las fiestas de toros —aunque de espaldas a la intelectualidad más significativa, la de aquellos hombres que vivieron la esperanza de la primera República, o sufrieron la decepción del 98— continuaba presente, determinando el gusto y las predilecciones de la mayoría de los españoles. Subrepticamente se introducía en el lenguaje cotidiano y le proporcionaba referencias, símbolos y metáforas para explicar o comprender la vida de cada día.

Debió hacerse, pues, cada vez más imposible permanecer ciegamente desdenoso ante algo que no se dejaba reducir al estatuto de simple epifenómeno anacrónico sino que desbordaba su propio territorio. Y con un cierto pudor, algunos intelectuales, como Unamuno, en las primeras décadas del siglo, proyectaron alguna mirada, ya no sólo inquisitiva, más condescendiente sobre un mundo que movilizaba la voluntad de tantos españoles. Más tarde, Pérez de Ayala franquea la tradicional escisión, se confiesa y coloca en el lado de los personalmente partidarios de la fiesta, le dedica casi un ensayo monográfico y se atreve a plantear desde una perspectiva «moderna y culta» que, más allá de las cuestiones éticas y morales que la corrida encierra, en ella yacen elementos estéticos ante los que una sensibilidad exquisita y refinada puede rendirse.

Ortega juega una vez más, también en esto, el papel de audaz y lúcido desvelador. Y siguiendo las mismas pautas que le han permitido valorar el teatro popular y el casticismo dieciochesco, anuncia y casi declama con su peculiar retórica la total imposibilidad de comprender la historia de España si no se recurre a vincularla con el discurrir que en la península ha tenido la tauromaquia.

Para aquellos para los que una de las formas de manifestar su mala conciencia ante los *males de la patria* consistía

en alejarse cuanto más posible de la España de pan y toros, ya se ponía más difícil exhibir su tradicional y displicente distanciamiento. Voces tan cualificadas como las aludidas —que no podían denunciarse como contaminadas por los efectos adormecedores de la charanga y la pandereta— llamaban cuando menos a una confrontación reflexiva.

Esa actitud rompedora, surgida en el campo ensayístico, autorizaba la ruptura con el tabú separador y excluyente. Sin pudor teórico ya podía abordarse el mundo de las fiestas de toros.

Pero esa llamada incitadora de Pérez de Ayala y de Ortega, de poco hubiera valido de no contarse con una sensibilidad que, por otras motivaciones, estaba predispuesta a recuperar sin mala conciencia todo cuanto potencialmente escondía la tauromaquia. Mundo del que la cultura popular había sabido hacer uso, pero cuya presencia había quedado vedada en los ambientes cultos desde hacía casi dos siglos.

La misma predisposición que llevó a muchos de los miembros de la generación que hoy nos ocupa a indagar las formas expresivas populares de los romances, de los teatros de títeres, del flamenco, y a recuperar tipos ancestrales, figuras anteriormente marginadas, indujo también a adentrarse sin prejuicios en las fiestas de toros.

Por tanto, lo que surgió por entonces no fue labor de un convencido, ni militancia de un apologista de la fiesta: fue un clima colectivo asumido con naturalidad, como si ese componente les hubiese estado aguardando desde siempre para formar parte de su espectro temático.

Porque, además, lo que se dio no fue la mera utilización decorativa de lo mucho que la tauromaquia ofrecía para un uso poético. No fueron figuras y símbolos, captados como simples recursos metafóricos. Fue algo mucho más latente y compartido, en un grupo además en el que las complicidades eran tantas y tantas las afinidades que se trasvasaban. Fue una eclosión múltiple en personas y en géneros. Desde la prosa ensayística de Bergamín, que con su *Arte de birlibirloque*, *La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera*, recoge el testigo pasado por Ortega y lo trastrueca, sometiendo el toreo, a través de las suertes expresivas de José y Juan, al más riguroso análisis geométrico-poemático, hasta esas, tantas veces citadas piezas literarias —pero además son poemas entroncados y surgidos de la fiesta, de su vertiente ale-

gre, vistosa, heroica o trágica, que todo eso conlleva el anillo del ruedo— de Rafael Alberti, de Vicente Aleixandre, de Manuel Altolaguirre, de Gerardo Diego, de García Lorca, de Adriano del Valle, de Fernando Villalón. Este último parece venido al campo de la poesía sólo para convencer a los incrédulos de que el mudo mítico del toro permanecía inédito y real, aguardando su voz, en las toriadas de su marisma. Pero también fue el teatro, con *La Gallarda* de Rafael Alberti, y *El torero más artista*, de Miguel Hernández, y la traducción de *Los Bestiarios* de Montherlant, realizada por Pedro Salinas, y la misma figura emblemática, antes y después de su muerte, de Ignacio Sánchez Mejías, factor y producto de tantos va-

lores que el grupo generacional ambicionada. Y tantas otras vivencias que podrían desgranarse y catalogarse de forma más o menos erudita. Pero lo relevante es esa recuperación sin prejuicios de una fiesta excluida hasta entonces del ámbito de la literatura culta. Recuperación que, adaptada a su sensibilidad, les permitió elaborar unas obras que tal vez sin ese soporte temático no hubiesen alcanzando esa plenitud que hoy nos permite degustarlas.

Alberto González Troyano



Grabado de Pablo Picasso

Federico, Ramón y el toreo

Carlos Bousoño ha señalado cómo la cosmovisión propia de una época aparece vinculada a unos géneros literarios predominantes, en los que la esencia de esa cosmovisión se comunica de forma más apropiada¹. Una de las características esenciales de la modernidad es la superación de las barreras entre los géneros mediante su constante permeabilización. Este trasvase entre géneros se muestra especialmente activo durante la llamada vanguardia, ya que repercute no sólo en el ámbito literario, sino estableciendo lazos estrechos entre las distintas artes². Poesía, pintura, música y cine conviven, sin que sea posible entender plenamente la primera sin la atención a las demás.

La modernidad, época caracterizada por el radical intrasubjetivismo que lleva a la progresiva aniquilación del mundo objetivo, aparece marcada por la fuerte impronta que lo lírico impone sobre todos los géneros. En este sentido se expresa Pedro Salinas, al distinguir el lirismo radical como actitud profunda de los espíritus creadores del siglo XX ante la literatura³. Así, la novela lírica, en todas sus manifestaciones peculiares, sería ejemplo evidente de ese subjetivismo que impone la modernidad a los géneros literarios.

Entre el lirismo radical y la individualidad exaltada debemos entender, en mi opinión, uno de los capítulos más interesantes de la literatura española de la primera parte del siglo XX: la influencia que Ramón Gómez de la Serna ejerció sobre los poetas del 27. Ya Luis Cernuda, al incluir en sus *Estudios sobre poesía española con-*

temporánea un capítulo dedicado a Ramón Gómez de la Serna defendía el carácter esencialmente lírico de la obra del escritor madrileño y mostraba su huella en los poetas de la generación siguiente. Al mismo tiempo, invitaba a espigar entre las obras de los poetas que él llamaba «del 25», ejemplos de versos cuya deuda con la greguería es evidente (pág. 135).

Es frecuente desde entonces la referencia a Ramón como maestro y como puente entre las vanguardias europeas y la literatura hispánica. Hasta tal punto, que la llamada «generación unipersonal» de Ramón, con que Melchor Fernández Almagro, primero, y Víctor García de la Concha, después⁴, se han referido a su originalidad, podría replantearse proyectando su figura sobre la generación siguiente. En ambos estudiosos parece haber pesado la afirmación del propio Ramón: «Yo puedo decirlo; soy el único de una generación que se anuló, que no existió. Parece que en mi año no nació nadie al mismo tiempo que yo, que fui el único aparecido en una laguna de las generaciones»⁵. Sin embargo, no suelen mencionarse las palabras que preceden a esta declaración, en las que Ramón declara: «Aquello que yo atisbé en no sé qué lejana estrella una noche de gran lunatismo, es lo que ahora comienza a triunfar y a ser fórmula del arte de una generación, de toda generación»⁶. Ambas declaraciones de Ramón se producen en un banquete celebrado en su honor el 14 de marzo de 1922 y en el que Azorín, en discurso de presentación, saludó en Ramón «a una de las más brillantes representaciones de la moderna generación literaria»⁷. La ubicación de Ramón junto a los poetas de

¹ Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 39, n. 30. Vid. también, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, vol. II, pág. 209, y «Significación de los géneros literarios», *Ínsula*, 281 (abril 1970), págs. 1 y 14-15.

² Vid. Andrés Soria Olmedo, «Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1909-1931)», 1616, *IV* (1981), págs. 93-103.

³ Pedro Salinas, «El signo de la literatura española del siglo XX», en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, págs. 34-35.

⁴ Melchor Fernández Almagro publica su artículo en la revista *España*, el 23 de marzo de 1923; Víctor García de la Concha, «La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna», *Cuadernos de Investigación Filológica*, III (1977), págs. 63-86.

⁵ Automoribundia, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 373.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Automoribundia, ed. cit., pág. 372.