

la generación natural siguiente a la suya quedaba, pues, clara, entre sus propios contemporáneos. La superación de los moldes generacionales estrictos invita, pues, a considerar a Ramón como un creador proyectado, en busca de su ubicación natural entre la joven literatura, empuñada, en torno a la década de los veinte, en la renovación del lenguaje poético.

La revisión que la figura de Ramón Gómez de la Serna experimentó en el año 1988, con motivo de celebrarse el centenario de su nacimiento, tuvo el acierto de mostrarnos al creador de una estética, que «sitúa la modernidad literaria en el centro de su quehacer espiritual»⁸.

También en la década de los ochenta se produce la aportación de César Nicolás, el cual en su tesis de doctorado, que ha dado lugar a posteriores publicaciones, investiga la relación entre Ramón y los escritores del 27⁹. En general, hoy se admite sin reservas que hubo una «influencia difusa» de Ramón, que tiñe de ramonismo toda la literatura de la época¹⁰. Sin embargo, es necesario concretar esa influencia difusa, siguiendo la invitación de Luis Cernuda, mediante la investigación de los préstamos y las intertextualidades que la literatura de la época buscó y recibió de Ramón. Confrontar y desmenuzar los préstamos es, para Fernando R. Lafuente, «un trabajo que considero esencial para una clara delimitación de unas correspondencias creadoras que la crítica reciente ha sospechado más que fijado»¹¹.

Por este camino ha avanzado la crítica al referirse a la novela de la época, descubriendo los préstamos formales y temáticos de Ramón en los jóvenes narradores del 27. Jaime Mas Ferrer descubre la presencia de la greguería en la novela de Antonio Espina; Pedro Carrero Eras lo hace en Mauricio Bacarisse; Germán Gullón señala en el uso del humor de Antonio Espina, «una voz que repite los acentos ramonianos»; César Nicolás señala constantes temáticas en la novela de la época como el humor, el erotismo, lo cosmopolita o lo excéntrico, que provienen de Ramón¹². Todas estas coincidencias se derivan del interés de los jóvenes creadores por la imagen poética como «célula bella» (en expresión de Ortega) de la literatura, sintetizadora de las aspiraciones simultaneístas y sensacionistas de la vanguardia. Y es en Ramón donde encuentran al más cercano de sus cultivadores.

Mi intención en este trabajo es mostrar el trasvase de sustancia lírica (plasmada en materias y en formas) que

se produce entre una novela de Ramón Gómez de la Serna, *El torero Caracho* (1926) y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca (1935). No se trata de caer en un comparatismo vacío a la búsqueda de fuentes, imitaciones o plagios, sino de mostrar, en un ejemplo concreto, la coincidente visión metafórica en dos géneros distintos, propia de la modernidad, y la persistente maestría de Ramón en la construcción imaginaria de la cumbre poética de García Lorca.

Agustín Sánchez Vidal, que reconoce la presencia de Ramón en el 27, apunta a la posible exclusión de Lorca, «que no parecía excesivamente adepto al creador de las greguerías», apoyándose en una anécdota relatada por Santiago Ontañón, que más parece broma entre amigos que animadversión personal o estética¹³. Federico asiste, según consta en la crónica de *El Sol*, al banquete ofrecido por sus amigos a Ramón el 13 de marzo de 1923, en el que se producen los discursos de Azorín y del propio Ramón a los que antes me he referido¹⁴. Figura, pues, entre los amigos que agasajan a quien el poeta granadino llama, con admiración evidente, «el gran Ramón».

⁸ Fernando R. Lafuente, «Solo Ramón (a los cien años)», *Ínsula*, 502 (octubre 1988), págs. 16-17; pág. 16.

⁹ La tesis doctoral Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27 fue defendida en la Universidad de Extremadura en 1983. El tomo III es un análisis semántico de imágenes. Vid., «Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna», *Anuario de Estudios Filológicos*, VII (1984), págs. 281-297; «Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia», *Ínsula* 502 (oct. 1988), págs. 11-13; Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo, Madrid, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988. Recientemente el mismo César Nicolás ha editado para Austral (Madrid, 1991) una selección de las greguerías de Ramón.

¹⁰ César Nicolás, art. cit., 1988, pág. 12.

¹¹ Fernando R. Lafuente, «Entre el lujo y el desperdicio», *ABC literario*, 2 de julio, 1988, pág. X.

¹² Jaime Mas Ferrer, «El arte de novelar de Antonio Espina: teoría y práctica», *Ínsula*, 529 (enero 1991), pág. 28; Pedro Carrero Eras, «Mauricio Bacarisse, el lugar de un escritor», *Ínsula*, 529 (enero 1991), pág. 16; Germán Gullón, «Una invitación a la vanguardia: la poesía de Antonio Espina», *Ínsula*, 529 (enero 1991), pág. 22; César Nicolás, art. cit., 1988, pág. 11.

¹³ «De Ramón al surrealismo», *Ínsula*, 502 (octubre 1988), pág. 14.

¹⁴ Automoribundia, ed. cit., págs. 370-375. Puede verse foto de ese banquete, con Lorca en primer término, en José Camón Aznar, Ramón Gómez de la Serna en sus obras, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pág. 321. La visita de Ramón a Granada en el año 25 para conferenciar en el concurso de cante jondo, la asistencia de Ramón y Lorca a las tertulias del Henar con Ortega, el contacto en Revista de Occidente atestiguan algunos otros contactos personales entre ambos.

La presencia de la greguería de Ramón en la obra de Lorca ha sido puesta de relieve por Manuel Durán, para quien en el *Romancero gitano* hay «docenas de versos, frases, giros que nos recordarán las greguerías de Gómez de la Serna», y señala una doble afinidad hacia la greguería: por su carácter popular y por su esencia onírica y antilógica¹⁵. Insisto en que estas greguerías lorquianas, como las de otros muchos integrantes de la joven literatura de los veinte, son producto, a mi entender, del «imaginismo» de la poesía de la época. Sin embargo, mi propósito ahora es comprobar el trasvase de sustancia lírica profunda y materia metafórica entre dos obras de géneros distintos con el mismo referente inmediato en el mundo taurino.

*El torero Caracho*¹⁶ supone una manifestación del papel de lo costumbrista en la novela de Ramón. «Novela de toros» la llama Gómez de la Serna, inspirada en sus recuerdos taurinos, donde aparecen las «fechas negras de la historia de España mezcladas a fechas luminosas de toros»¹⁷.

En la caracterización de los dos toreros protagonistas parecen intervenir rasgos que forman parte de la biografía de Ignacio Sánchez Mejías, ya consagrado como torero cuando Ramón escribe su novela. Ignacio se casa con la hermana de Joselito, pero mantiene una relación amorosa con Encarnación López, La Argentinita, famosa cupletista a quien dedica Lorca su *Llanto*. El Caracho de Ramón se escapa con la hija de un torero de fama, Pascuala, con la que luego se casa, pero mantiene relaciones apasionadas con otra, la Rosario. Si bien esta caracterización, un tanto folclórica, no demuestra que Ramón se inspirase en Sánchez Mejías para la historia sentimental de su Caracho, hay otro rasgo caracterizador de su rival, Cairel, que apunta más, por su peculiaridad, al protagonista de la gran elegía lorquiana. Me refiero a la relación de Cairel con el mundo de la cultura. Escribe Ramón: «Cada vez se acentuaba más el pugilato con Cairel, el torero flaco, sombrío, que llevaba demasiada melancolía en el alma, el torero de los letrados que le daban larga conversación como si las palabras al caer en él no cayesen en un oscuro abismo».

Caracho, cuando se refería a él, decía: «es un intelectual» (ed. cit., cap. XI, pág. 68).

No creo necesario recordar la aureola de intelectualidad que rodea a Ignacio Sánchez Mejías (aunque tam-

bién a Juan Belmonte), derivada de su dedicación a la literatura, y de su amistad con los poetas de los veinte o con el crítico José M.^a Cossío, ni creo necesario tampoco referirme a su papel como organizador del viaje a Sevilla para conmemorar el aniversario de Góngora en el Ateneo sevillano. Es historia bien sabida. En estos rasgos caracterizadores de sus personajes de novela parecen encontrarse referencias al personaje histórico Ignacio Sánchez Mejías. El propio Ramón comenta en su *Automoribundia* que la construcción de su novela se lleva a cabo con recuerdos contemporáneos de las corridas «más grandes y reveladoras de cada temporada»¹⁸. En 1926, cuando Ramón escribe, Sánchez Mejías es ya un matador de fama, por lo que no parece improbable que su figura forme parte de los recuerdos taurinos de Ramón. Sería ésta, pues, una primera vinculación puramente anecdótica entre la novela de Ramón y el poema de Lorca.

Un segundo vínculo, externo, es el que se deduce de la coincidente temática, que convoca en el texto elementos caracterizadores semejantes. Todos los referentes del mundo de los toros se ponen en juego en ambas obras para establecer la fuerte conexión con la realidad de la que parte la imaginación poética de ambos creadores: la plaza, el campo, los mayores, los olivos, las banderillas, el toro, la muchedumbre, la sangre, etc.¹⁹. Tam-

¹⁵ Manuel Durán, «García Lorca, poeta entre dos mundos», en I.M. Gil, ed., Federico García Lorca, Madrid, Taurus, 1973, págs. 165-173; pág. 169. Cf. Richard Jackson, «La presencia de la greguería en la obra de García Lorca», Hispano, 25.

¹⁶ Publicada por la Editorial Agencia Mundial de Librería, París-Madrid-Lisboa, 1926. Las citas se referirán a la edición Madrid, Espasa Calpe, col. Austral (n.º 1441), 1969.

¹⁷ Automoribundia, ed. cit., pág. 452. «Entre mis emociones más inolvidables de la infancia estaba el eco de la discutida corrida de toros que se dio el mismo día de la pérdida de las colonias».

¹⁸ Ed. cit., pág. 452.

¹⁹ Emilio de Miguel ha señalado para el Lorca del Romancero gitano «la base absolutamente realista de todo el libro, al igual que ocurre, a mi entender, en toda la literatura lorquiana. Me refiero con ello a la perfecta armonía existente en el libro entre la imaginación más libre y audaz para acuñar metáforas o expresiones sorprendentes y la base solidamente realista de cuanto está poetizando Lorca», «Introducción» a Romancero gitano, Madrid, Austral, 1990, pág. 38. Pedro Salinas escribe a propósito del Llanto: «La mayoría de los elementos verbales que maneja el poeta, el vocabulario, pertenece todo a la esfera de lo concreto (...), ofrecen al lector todos los asideros plásticos rememorativos de la escena real».

bién es coincidente la puesta en relación de la corrida de toros con un sacrificio ritual: «En esa ofrenda a lo alto queda algo para el cielo. A los dioses hambrientos no se les dedica ya más que esa ofrenda del toro caliente. No hay otra ara que la plaza» (ed. cit., pág. 128), ampliamente señalada por la crítica en la configuración del *Llanto*²⁰. Para Ramón, como para Lorca, rito y tragedia caminan unidos: frente a la corrida portuguesa, «fiesta de plazoleta verde» o «juego de patio de colegio», donde «no podía haber luto ninguno, ni el del toro» (pág. 35), en la corrida española se riza «el rizo de la muerte» (pág. 90). Sin embargo, lo que en Lorca va a adquirir una dimensión épica y trágica, que convierte al poema en una meditación sobre la muerte, y a su protagonista en un héroe mítico, en Ramón no trasciende los límites del costumbrismo, grotesco a veces, a pesar de la continua presencia de la muerte como elemento integrante de la fiesta²¹. *El torero Caracho* deshumaniza la figura del héroe, en una trama grotesca de farsa o sainete²². Además, al final de la novela, Ramón pone en boca del «hombre sensato» que ve el entierro de ambos toreros, su crítica personal ante tanta desmesura, con técnica narrativa de distanciamiento: «El hombre sensato sostenía que si se desorbitaban aquellas desgracias es porque había estado enfocada con telescopio una agonía y no se suele enfocar así la de un tuberculoso ni la de un oficialillo de carpintero que muere llamando a su madre. Toda agonía, bajo la lupa de la publicidad, era así de desgarradora (...) todos quieren cuidar a estos dos o tres hombres voluntarios del morir» (pág. 146)²³. Sin embargo, la más importante de las coincidencias entre ambas obras, y la que justifica este trabajo, es la que permite apreciar las similitudes en el planteamiento metafórico, el trasvase de elementos integrantes de la metáfora y sus asociaciones en las imaginaciones creadoras de Ramón y de Lorca.

El mayor número de coincidencias y las más evidentes se producen a partir del capítulo XVIII de la novela, en el que se narra la corrida en la que Cairel y Caracho son cogidos de muerte, la agonía y muerte de Caracho y el velatorio. La tragedia aparece precedida por una serie de presagios: «Siempre el vestirse para la corrida tiene algo de amortajamiento y embalsamaje (...) Algo de caricias últimas tenían las caricias de aquel Manolo que le vestía (...) Se miraba en el nicho del espejo como la vez última (...) El que se veía parecía que se iba a

lanzar a una tarde llena de navajas, a un miércoles de ceniza de borracheras trágicas (...) Se presentía que en su bolsillo del pecho estaba la cartera con los últimos documentos, la bula de los muertos, el pase para Caronte, el resguardo de la tumba a perpetuidad (...) Trenzado trágico era el de la coleta momentos antes de la corrida» (ed. cit., págs. 110-111). También los presagios abren el *Llanto* lorquiano, con la inicial «blanca sábana»²⁴, que en Ramón aparece ya vinculada al lecho del herido: «Pronto estaba el moribundo en el lecho limpio con las mejores sábanas, de esas que son hilas frescas para el herido» (pág. 139). El clima de presentimiento de tragedia va avanzando en la novela a través de referencias simbólicas al clima y a las sensaciones: «La tarde se anublaba por momentos y en todos los costados había un raro escalofrío» (pág. 124). «Ya la plaza estaba removida con las huellas de la sangre y del peinarla con el escardillo» (pág. 121). «La arena tenía más cuajarones de sangre que

²⁰ *Dos elegías a un torero: García Lorca y Rafael Alberti*, en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, págs. 198-203, pág. 199.

²¹ Abundan en la novela de Ramón las referencias rituales: los toreros son «compañeros de los dioses en el paraíso de la plaza», que «habían tomado parte en la liturgia completa de un toro» (pág. 56), que llevan «su capa como una casulla» (pág. 24) y que se enfrentan a un toro «con algo de Buey Apis» (pág. 31). Respecto a Lorca, vid., Calvin Cannon, «Lorca's Llanto por Ignacio Sánchez Mejías and the Elegiac Tradition», *Hispanic Review*, 31 (1963), págs. 229-238, especialmente pág. 233. Andrew A. Anderson, *Lorca's Late Poetry: A Critical Study*, Leeds, Francis Cairns, 1990, especialmente págs. 153-236.

²² Para J. Camón Aznar, la muerte es una constante en la visión de la realidad de Ramón: «cada una de sus cosas lleva como su sombra, su muerte», op. cit., pág. 49. La visión casi esperpéntica de la fiesta se comprueba, por ejemplo, en ese «caballo blanco — mortal para símbolo de la buena esperanza—, con las ballenas de las caderas salidas, con la armazón de mimbre de las costillas al descubierto, estrecho como si se le viese en un espejo grotesco» (ed. cit., pág. 125).

²³ «Sainete dramático» llama Eugenio de Nora a la novela de Ramón, en *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958, vol. II, pág. 128. Alberto González Troyano (*El torero héroe literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág. 328), considera la novela de Ramón como un epitafio de la narrativa taurina.

²⁴ El «espejo grotesco» (vid. supra, n. 21) y el enfoque con telescopio o con lupa, nos dan clara referencia del proceso de deformación al que Ramón somete a la realidad, que tiene evidentes resonancias esperpénticas.

²⁵ Recuérdense los versos finales del «Romance del emplazado», en donde sábana-mortaja y muerte se relacionan: «y la sábana impecable/ de duro acento romano/ daba equilibrio a la muerte/ con las rectas de sus paños».