Mauricio Bacarisse y la generación del 27[1]

La obra poética de Bacarisse ha sido valorada por la crítica de muy diversa manera. Mientras unos afirman que apenas llegó a superar el modernismos[2], otros críticos prefieren considerar a Bacarisse como poeta de transición entre las dos generaciones del primer tercio del siglo[3], y no faltan los que le atribuyen una «andadura autóctona» o cierta «solidaridad independiente» con otros hombres de su tiempo[4]. Sin embargo, y entre el marasmo de afirmaciones irreconciliables, algún crítico llegó a establecer ciertas vinculaciones, tangenciales al menos, entre la poesía de Bacarisse y la generación del 27[5]

El estudio de la vida y obra de Mauricio Bacarisse me autoriza a confirmar estas apreciaciones y a considerar a este poeta como un miembro más de aquella generación a la que se incorpora de modo definitivo con su último libro de versos, *Mitos*[6]. En las páginas que siguen quisiera ofrecer unas consideraciones que justificasen esta pertenencia, diluída y olvidada por la temprana muerte del poeta.

Coetaneidad y elementos comunes

En principio y antes de entrar en otros aspectos estrictamente literarios, parece necesario repasar los diversos factores que desde un punto de vista externo adscriben a Bacarisse a la generación del 27.

[1] *Emplearemos indistintamente las expresiones «generación» o «grupo», como hace la crítica, sin entrar a discutir la pertinencia de los conceptos. Por lo que respecta a la denominación «del 27», la utilizamos por ser la más generalizada. Ello no significa rechazo de otras expresiones conocidas como «de los años 20» , «de la poesía pura», etc.*

[2] *Así R. Blanco-Fombona, «El poeta Mauricio Bacarisse»,* La Voz, *9 de febrero de 1931. Ricardo Gullón, «La generación poética del 25»,* Insula, *117, 1955, pág. 3.*

[3] *Véase Antonio Blanch,* La poesía pura española, *Madrid, Gredos, 1976, pág. 99. B. Ciplijauskaité,* El poeta y la poesía, *Madrid, Insula, 1966, pág. 251.*

[4] *Como G. Torrente-Ballester,* Panorama de la literatura española contemporánea, *3.ª edic., Madrid, Guadarrama, 1965, pág. 418. Juan José Domenchina, «La poesía española contemporánea»,* Romance, *México, XXIV, 1941, pág. 5.*

[5] *Así Juan Chabás refiriéndose a los dos últimos libros de Bacarisse,* El paraíso desdeñado *y* Mitos, *señala que «acercan a Bacarisse a los poetas más jóvenes de la generación de Alberti y Lorca»,* La literatura española contemporánea, *La Habana, Cultural, S.A., 1952, pág. 396. Por su parte Manuel Ruiz Lagos dice «La obra de Bacarisse está orientada hacia la creación de un nuevo léxico generacional muy cercano ya al lenguaje poético del 27», «Divagaciones sobre el poeta madrileño Mauricio Bacarisse»,* Anales del Instituto de Estudios Madrileños, *Madrid, C.S.I.C., VIII, 1972, pág. 445.*

[6] Cfr. *mi tesis doctoral inédita «Vida y obra de Mauricio Bacarisse», Universidad de Barcelona, abril 1985. Bacarisse publicó tres libros de poemas:* El esfuerzo, *Madrid, Tipografía de José Yagües, 1917.* El paraíso desdeñado, *Madrid, La Lectura (Cuadernos literarios), 1928.* Mitos, *Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.*

Conocidos son los ocho elementos de análisis que Julius Petersen ha establecido para valorar y definir una generación [7], y que han sufrido diversas precisiones por la crítica, llegando, incluso, a ser considerados como de escasa utilidad práctica [8]. No trataré de revisar los factores establecidos por Petersen, que han sido suficientemente discutidos, sino de poner de relieve los puntos de contacto entre Bacarisse y los considerados miembros del 27.

Debo referirme, en primer lugar, a las fechas de nacimiento. Bacarisse nace en 1895, es decir, cuatro años después que Salinas y dos después de Guillén. A su vez, es un año mayor que Gerardo Diego y tres que Aleixandre, García Lorca y Dámaso Alonso. Al margen de la extensión en años que deba concederse a cada generación, es evidente que Bacarisse entra de lleno, desde el punto de vista cronológico, en el grupo generacional al que queremos adscribirlo.

Pero es cierto que por su temprana incorporación al mundo de la poesía, tal vez por el hecho de nacer y vivir en Madrid tuvo alguna mayor oportunidad inicial, fue considerado por sus compañeros como de una generación anterior. Debe recordarse, en efecto, que Bacarisse publica su primer libro de poemas en 1917, varios años antes que cualquiera de los hombres del 27. Salinas, el más viejo, no publicó su primer libro de versos hasta 1923; Guillén hasta 1928, lo mismo que Aleixandre. Gerardo Diego y Dámaso Alonso en 1920 y 1921 respectivamente.

Cuando García Lorca y Gerardo Diego llegan a Madrid en 1919, Bacarisse es ya viejo contertulio de Pombo [9] y se relaciona con personas de más edad que él: Ramón Gómez de La Serna le lleva siete años, Francisco Vighi, cinco, Manuel Abril es once años mayor que Bacarisse, el venezolano Pedro Emilio Coll, el más viejo de la tertulia, había nacido en 1872. Sólo José Bergamín, nacido en 1897, era más joven.

Esta entrada, demasiado temprana, tal vez, en el mundo de la poesía con el parón subsiguiente hasta la publicación del segundo libro de versos en 1928, encasilló a Bacarisse en un determinado grupo del que para muchos críticos ya no salió. No es extraño que Dámaso Alonso al hablar de lo que él considera el primer acto público que la generación hacía con su comparecencia en el Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927, señale:

> También estuvieron con nosotros aquellos días el gran Adriano del Valle, que no vivía entonces en Madrid, y Mauricio Bacarisse, de nuestra edad, pero que poéticamente pertenece a un momento anterior [10].

El único libro de versos escrito por Bacarisse hasta entonces, publicado 10 años antes, naturalmente que pertenecía a un momento anterior; no así algunos de sus poemas aparecidos en revistas.

Su mayor antigüedad en las lides poéticas es lo que pone de relieve Jorge Guillén

[7] *J. Petersen,* Filosofía de la ciencia literaria, *México, Fondo de cultura económica, 1946, págs. 164-188.*

[8] *Así, por ejemplo, Andrew P. Debicki,* Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid, Gredos, 1981, pág. 53.*

[9] *En* Pombo, *Madrid, Imprenta Mesón de los Paños, 1918, Ramón Gómez de la Serna dedica una página a Bacarisse como viejo contertulio.*

[10] *Dámaso Alonso, «Una generación poética»,* Poetas españoles contemporáneos, *Madrid, Gredos, 1958, pág. 171, nota 7.*

cuando felicita a su amigo por el triunfo obtenido en las oposiciones a cátedra de Instituto en 1926: «Usted es más viejo —y por eso sabe más— que nosotros en el amor a la poesía»[11]. En efecto, Bacarisse era dos años más joven que Guillén, pero en la dedicación pública a la poesía era, ciertamente, más viejo. Quizá, por ello, se congratula Guillén en esta carta no sólo del éxito en las oposiciones, sino de su triunfo poético con la publicación de «Dafnis y Cloe»[12], poema que preludia algo nuevo;

> Pero yo quiero figurarme que el ejercicio decisivo para el Tribunal Ideal ha debido ser el de «Dafnis y Cloe». ¡Qué bien!

Esta misma carta de Guillén nos sirve para aludir a otro aspecto importante: la formación universitaria de Bacarisse y su vocación a la docencia que lo emparenta con otros poetas del 27. En efecto, en esta carta ya utiliza Guillén la expresión «poetas-profesores»:

> Pero ya le ganamos para nuestra promoción. Ya tenemos una razón, —una como excusa— más: los poetas profesores: Salinas, Gerardo Diego, ahora Eugenio Montes, casi Chabás, mañana Dámaso Alonso, —y yo—, sin contar con el gran ejemplo de Antonio Machado.

Dos aspectos queremos destacar de este texto: una cierta vocación docente, general en el grupo, que llevó a García Lorca a plantearse seriamente su preparación para ser profesor[13]. Y la incorporación de Bacarisse a «nuestra promoción» que no puede ser otra que la de la generación del 27. Este interés por la docencia y, en general, por la cultura que de modo extraordinario manifestaron todos, es interpretado por Siebenmann como un intento de «contribuir activamente a la renovación de la cultura española»[14].

El interés por la cultura no quedó reducido en los hombres del 27 a los límites de lo español. Unos viajaron al extranjero, Oxford, Londres, París, como Alonso, Salinas, Guillén; pero todos leyeron y estudiaron a los grandes maestros europeos. Bacarisse se inició ya con el bachillerato francés en la lectura y conocimiento de los poetas de aquel país que eran los que más influjo ejercían en la cultura española, según señala el mismo Guillén: «Los más leídos y amados poetas extranjeros son los franceses, desde Baudelaire hasta los superrealistas»[15], a muchos de los cuales tradujeron al castellano. Bacarisse también manifestó interés, en la segunda parte de su vida, por la cultura alemana. La muerte le sorprendió, precisamente, cuando preparaba un viaje a Alemania becado por la Junta de Ampliación de Estudios. En este sentido, las justas palabras que Siebenmann aplica a los hombres de la generación del 27: «Esta generación no creció en la ociosidad como una juventud dorada, sino, en su mayoría, en un trabajo disciplinado de educación»[16] puede aplicarse con todo merecimiento a Bacarisse con sólo escarbar por encima su biografía.

[11] *Carta inédita de Jorge Guillén a Bacarisse del 22 de mayo de 1926.*

[12] Revista de Occidente, *XI, 1926, págs. 362-368. Bajo este título se publicaron tres poemas que fueron recogidos más tarde en* Mitos.

[13] *Es conocida la carta de García Lorca a Jorge Guillén del 26 de septiembre de 1926, recogida en* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, en la que le pregunta qué hacer para ser profesor de poesía.*

[14] *Gustav Siebenmann,* Los estilos poéticos en España desde 1900, *Madrid, Gredos, 1973, pág. 191.*

[15] *Jorge Guillén, «Lenguaje de poema, una generación»,* Lenguaje y poesía, *Madrid, Alianza Editorial, 2.ª edic., 1972, pág. 186.*

[16] *G. Siebenmann,* Los estilos poéticos... *cit., pág. 191.*

Pero Bacarisse no es solamente hombre de la misma generación cronológica que los del 27. No sólo participa de una formación y cultura similar, sino que, además, alcanza a vivir y experimentar algunas de las realidades que más contribuyeron a aglutinarla como tal. Hemos aludido más arriba a su presencia en aquel acontecimiento decisivo en lo que a la constitución del grupo se refiere: los actos poéticos del Ateneo de Sevilla de 1927 [17]. Este acto puntual fue el colofón de todo aquel fervor poético que los miembros del grupo vertieron en la celebración del tricentenario de Góngora. Es cierto que Bacarisse no figura en la relación de asistentes a las reuniones organizativas previas, de las que Gerardo Diego ofreció una cumplida información en su «Crónica» de la revista *Lola*. Pero por aquellas fechas, abril y mayo de 1926, Bacarisse estaba metido de lleno en sus oposiciones a cátedras de Instituto, además de su habitual trabajo en la Compañía de Seguros [18]. Tal vez se encontrase entre los que Diego cita con estas palabras: «Y se adhirieron otros amigos que no podían acudir». Lo cierto es que a lo largo de 1927 Mauricio Bacarisse con sus conferencias y artículos sobre Góngora se sumó prácticamente a la celebración general, adoptando la misma conducta que otros que sí habían participado en las reuniones organizativas. A este respecto la revista *Alfar*, en sus noticias sobre el tricentenario incluía este breve:

> Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, José M.ª de Cossío, Rafael Alberti, Benjamín Jarnés, Mauricio Bacarisse, ruedan el trompo —rojo y oro— de su entusiasmo gongorino [19].

Entre los manuscritos de Bacarisse se han conservado algunas cuartillas con notas, comentarios y esquemas de trabajo sobre Góngora y su poesía. Tres de ellas desarrollan «El paisaje en Góngora», que fue el título de la conferencia que pronunció en el Ateneo de Córdoba en mayo de 1927.

Quiero aludir, por último, a ciertos testimonios de amistad que se han conservado entre Bacarisse y algunos miembros del 27. Entre ellos especial significado tienen las cartas de Guillén y Salinas que manifiestan una relación fácil y franca. Los testimonios de pésame, asisten a los funerales de Bacarisse recogidos por *El Sol*, el *Heraldo de Madrid* entre los que figuran Salinas, Dámaso Alonso, García Lorca. La última manifestación de amistad fue la *Antología* [20] publicada en tirada especial por sus amigos entre los que se encontraban todos los hombres del 27.

La actitud poética

Aunque los comienzos poéticos de Bacarisse se den dentro del modernismo, en absoluto deben descalificar al poeta para su posterior adscripción al grupo del 27. Debe tenerse en cuenta, como señala Pedro Salinas, que

[17] *Bacarisse figura en la fotografía de los participantes y organizadores de los actos. No así Cernuda, Adriano del Valle y otros asistentes. Véase, D. Alonso,* Obras Completas, *vol. IV, Madrid, Gredos, entre págs. 656-657.*

[18] *Desde 1911 hasta 1929, fecha en la que se incorpora a su cátedra de Instituto de la que estaba excedente desde 1926, Bacarisse trabajó en la Compañía La Unión y El Fénix Español.*

[19] Alfar, *La Coruña, n.º 61, 15 de julio de 1927, pág. 31.*

[20] *Nos referimos a Mauricio Bacarisse,* Antología, *Edición especial de 150 ejemplares costeados por sus amigos y fuera de comercio, Madrid, 1932.*

Los nuevos poetas formados en esta segunda quincena del siglo dejan ver, sí, bien claro, que el modernismo ha pasado, muy recientemente, por nuestra lírica. Rafael Alberti y Federico García Lorca, sobre todo, en su lenguaje, en su verso, delatan huellas de influencia del gran poeta nicaragüense a la que no podía escapar ninguna sensibilidad crecida en aquella época [21].

Cuánto más Bacarisse, algunos de cuyos poemas de *El esfuerzo* se remontan a 1912. Dentro del movimiento modernista sigue el primer poema impreso, «A Mozart», que apareció en *Lira Española* en 1914 [22], y, en general toda su poesía hasta 1916. Los últimos poemas de *El Esfuerzo* «Nisus», «Canto Apolíneo», manifiestan ya ciertos tonos vanguardistas.

El hecho, sin embargo, de que Bacarisse no publicase ningún libro de versos desde 1917 hasta 1928 y solamente algunos poemas sueltos en revistas en los años inmediatamente anteriores a la última fecha, parece que debe interpretarse como una muestra de disconformidad con el rumbo que tomaban las vanguardias, ya desde el desarrollo del mismo ultraísmo, hacia el que mostró cierto afecto inicial, pero en el que no llegó a integrarse [23] como lo hizo Gerardo Diego, por ejemplo. Parece que a Bacarisse, aunque no lo llega a decir explícitamente, se le heló la musa poética como a Dámaso Alonso, que sí llegó a decirlo:

> Si he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta. Mi primer librito (1921) es anterior a la constitución más trabada del grupo. Las doctrinas estéticas de hacia 1927 que para otros fueron tan estimables a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo.[24]

Lo mismo, pero unos años antes, con las doctrinas ultraístas, le ocurrió a Bacarisse. Durante los once años que median entre su primer libro y *El paraíso desdeñado,* Bacarisse se dedicó a su trabajo profesional, claro está, y a su preparación académica: bachiller español [25], carrera universitaria, doctorado, oposiciones a cátedra de Instituto, y a otras actividades literarias por vía de colaboraciones a revistas y traducciones del francés. Sólo en los últimos años de este período, desde 1925 aproximadamente, se empleó de nuevo en la literatura de creación publicando algunos poemas en la revista *Mediodía, Revista de Occidente,* y ensayó por primera vez la prosa, publicando en 1927 *Las tinieblas floridas* y escribiendo *Los terribles amores de Aqliberto y Celedonia* en una primera versión más breve. Durante este largo período la poesía pasó a ocupar un segundo lugar en los intereses de Bacarisse. *El paraíso desdeñado* manifiesta un cierto desdén por el movimiento vanguardista ofreciendo un conjunto de poemas que la crítica consideró de indiscutible sabor romántico [26].

[21] *Pedro Salinas, «Una antología de la poesía española contemporánea»,* Literatura española siglo XX, *Madrid, Alianza Editorial, 2.ª edic., 1972, pág. 138.*

[22] Lira Española, *2, 31 de marzo de 1914. Se trata de una modesta revista quincenal de música y literatura de la que Bacarisse fue Redactor Jefe en los primeros números, según figura en la cabecera de la misma.*

[23] *Recuérdese el famoso y borrascoso acto de la Parisina de Madrid a fines de enero de 1921, que presidió Bacarisse. Poco después llegó a proclamarse «Abogado defensor de la Gran Compañía Anónima del ULTRA», en «Otra vez Herrera y Reisig»,* España, *301, 5 de febrero de 1921.*

[24] *Dámaso Alonso, «Una generación poética», cit., pág. 169, nota 4.*

[25] *Bacarisse había estudiado el bachillerato en el Collège de la Société Française, que terminó en 1911. Más tarde hizo por libre el bachillerato español.*

[26] *E. Salazar y Chapela,* El Sol, *22 de abril de 1928. Véase también* La Gaceta Literaria, *1 de junio de 1928, pág. 3.*

Las primeras publicaciones de la ya constituida generación, nos referimos a las obras aparecidas en 1928 y, en especial, a *Cántico* y *Primer Romancero Gitano,* influyeron poderosamente en la actitud de Bacarisse. En una entrevista de *La Voz de Cantabria* de 1929 hace encendidos elogios de los Romances de García Lorca y de las décimas de Guillén [27]. Bacarisse se incorporaba así a la vanguardia en lo que tenía de estimable, sin dudar en la adopción de nuevos procedimientos poéticos, métricos y estilísticos. Fruto de esta nueva actitud poética, distinta y aun contraria a la que se vislumbra en el libro anterior, es *Mitos.*

Podría aplicarse a Bacarisse lo que García de la Concha, apoyándose en Dámaso Alonso, ha llamado el «dogma crítico de las dos épocas de la generación del 27, ceñidas a la *deshumanización* y a la *rehumanización*» [28]. En efecto, Bacarisse no acepta los conceptos vanguardistas de la deshumanización y eso le lleva a un largo paréntesis en la creación poética. Cuando a partir de 1927, aproximadamente, «la vida y la pasión que circulaban soterradas se desbordan en el surrealismo y en el neorromanticismo» [29], vuelve Bacarisse a encontrar su musa. Pero para cuando esto ocurre, ya estaba clasificado por sus compañeros y críticos. Cuando en 1932 publica Gerardo Diego su primera *Antología,* dice, tratando de justificar la ausencia de Ramón de Basterra:

> Muy nobles preocupaciones y muy espirituales intereses, pero preocupaciones e interés al fin y al cabo ajenos a la perfecta autonomía de la voluntad poética, lastraron sus bellos versos de una carga, de un equipaje desmesuradamente literario.

Y añade a continuación:

> Algo parecido, aunque por motivos y maneras distintas, podríamos decir de otro dilecto poeta y amigo de aún más reciente desaparición dolorosa: Mauricio Bacarisse [30]

Y con estas frases de tan difícil interpretación, «motivos y maneras distintas» pone en solfa interpretativa todo el párrafo, se excluye de la *Antología* a Bacarisse. Los críticos no estuvieron de acuerdo con esta medida. Díez-Canedo en su crítica de *El Sol* se quejaba de la ausencia de algunos poetas ya muertos, Ramón de Basterra y Mauricio Bacarisse precisamente, y de otros vivos que «tampoco figuran por capricho del recopilador» [31]. Salazar y Chapela presentó su crítica de *La Gaceta Literaria* en forma de poema, cuya quinta estrofa dice:

> Por muertos, por olvidados
> ni Mauricio ni Basterra
> que, a quienes tragó la tierra,
> son, según Diego, enterrados.

[27] *«Bacarisse y sus recuerdos literarios»,* La Voz de Cantabria, *Santander, 19 de enero de 1929. Dice: «La vanguardia ha producido, desde luego un gran poeta, Jorge Guillén, cuyo reciente libro* Cántico *es lo más logrado y lo más perfecto que conozco». Y en otro lugar: «La poesía en imágenes encuentra en la métrica clásica un vaso que le sirve de maravilla, el romance, Federico García Lorca ha conseguido en este aspecto realizaciones sorprendentes».*

[28] *Víctor García de la Concha,* Historia y Crítica de la Literatura española, *vol.: VIII* Epoca contemporánea 1914-1939, *Barcelona, Edit. Crítica, 1984, pág. 250.*

[29] Ibídem. *A Bacarisse le tentó más el neorromanticismo que el surrealismo, aunque algún poema de* Mitos, *como «La bañista», sean de corte surrealista.*

[30] *Gerardo Diego,* Poesía española contemporánea, *Madrid, Taurus, 5.ª ed., 1970, pág. 574.*

[31] *E. Díez-Canedo, «Poetas en antología»,* El Sol, *Madrid, 13 de marzo de 1932.*

Y termina con una estrofa cargada de humor e ironía:

> Ay! Gerardo, áspero cardo
> de tierra, piedra sombría,
> quien fuera tu amigo bardo
> por ir en tu antología [32]

El mismo Gerardo Diego, al publicar en 1934 su nueva *Poesía española. Antología,* reconocía los muchos ataques a su anterior recopilación y ensanchaba los horizontes de la muestra dando cabida a 15 poetas más. En esta publicación se recogen ocho poemas de Bacarisse: uno de cada uno de los dos primeros libros y seis de *Mitos,* que reflejan el final de una trayectoria poética; la última meta conquistada por Mauricio Bacarisse.

En *Mitos,* en efecto, la poesía ha evolucionado hacia una mayor presencia de la imagen, hacia un metaforismo más audaz, pero no exageradamente deshumanizado, en línea, creemos, con lo que Jorge Guillén expresaba a mediados de 1926 a Fernando G. Vela:

> Como a lo *puro* lo llamo *simple* me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, «una poesía bastante pura» *ma non troppo* si se toma como unidad de comparación el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta «poesía bastante pura» resulta, todavía, ¡ay! demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida [33].

Estas palabras definen, a mi juicio, la actitud poética de Bacarisse a la altura de su último libro que pretende, precisamente, un poema con poesía y otras cosas humanas.

La métrica

La métrica que nos ofrece *Mitos* no difiere de la utilizada por la generación del 27, máxime teniendo en cuenta que:

> Si bien tienen principios estéticos generales muy claros y precisos que son comunes a todos ellos, la realización particular varía, con infinidad de divergencias, pero, eso sí, con otro tanto de puntos comunes, que unen estrechamente unos con otros, hasta formar la unidad diferenciada y original que caracteriza a esta generación poética tan personalizada [34].

Sirviéndome del estudio de Díez de Revenga he podido establecer diversos paralelismos y observar cómo las concomitancias o, si se quiere, esos «puntos comunes» entre Bacarisse y el 27 justificarían desde la perspectiva de la métrica la pertenencia de *Mitos* y su autor al mencionado grupo generacional.

La tendencia que predomina en Bacarisse, su sujección a la métrica tradicional, viene a ser la misma que caracteriza a las primeras obras de Salinas, Guillén o García Lorca. Y por lo que respecta a los metros y estrofas utilizados, señala Díez de Revenga:

[32] *E. Salazar y Chapela, «Oda a la muy arbitraria antología poética que acaba de publicar, no sabemos todavía por qué, Gerardo Diego»,* La Gaceta Literaria, *n.º 123, 1 de marzo de 1932.*

[33] *Carta de Jorge Guillén a Fernando Vela, Viernes Santo de 1926, recogida en G. Diego,* Poesía española contemporánea, *cit., pág. 327.*

[34] *Fco. Javier Díez de Revenga,* La métrica de los poetas del 27, *Universidad de Murcia, Departamento de Literatura, págs. 413-14.*

En García Lorca, en Alberti, en Gerardo Diego tiene la tradición romancera española generales continuadores, que supieron captar con singular sensibilidad todo el sabor y el espíritu tradicional del romancero. Siendo esto así, el verso octosilábico es muy utilizado, pero siempre dentro de los cauces de esta tradicional estrofa, o de alguna otra como la décima, tan utilizada por poetas como Guillén, Gerardo Diego o Luis Cernuda [35].

Difícilmente podríamos encontrar un párrafo que mejor conviniera a la métrica de *Mitos*. Son el romance y la décima las estrofas más significativas de este libro, y el verso octosilábico predomina en él. En efecto, de los 45 poemas que presenta *Mitos* en sus 9 partes, 12 poemas están escritos en décimas y 10 son romances, estrofas que no había utilizado Bacarisse con anterioridad si se exceptúan tres romances de *El paraíso desdeñado*. Y con respecto al verso, hay que señalar algo parecido. Mientras el octosílabo apenas significaba algo en el primer libro, casi un tercio del segundo son versos de ocho sílabas y en el tercero, *Mitos*, 24 poemas están escritos en octosílabos con un total de 538 versos de los 1278 que tiene el poemario. El interés por la métrica tradicional se va acentuando de modo progresivo en este poeta.

También por lo que se refiere a la rima encontramos paralelismos significativos. En la generación del 27 se adoptan posturas muy distintas en relación a la rima, y mientras unos prescinden de ella, otros, sin embargo, la prefieren, en sus primeros libros sobre todo, como Luis Cernuda o Dámaso Alonso que utilizan tanto la consonante como la asonante. Caso especial de rima asonante sería García Lorca. En todo caso, la rima está, en mayor o menor grado, presente en todos los poetas del grupo [36]. Bacarisse opta decididamente por la rima tanto consonante como asonante, según las circunstancias y exigencias de cada poema. En *Mitos*, 19 poemas que totalizan 733 versos riman en asonante, mientras que los otros 26 poemas con un total de 545 versos lo hacen en consonante. Aunque en libros anteriores había ensayado el poema sin rima, siempre con gran moderación, al fin parece decidirse por la rima de modo definitivo, sin distanciarse por ello de los poetas de su generación.

Sólo una diferencia notable podría establecerse entre la métrica de *Mitos* y la de los componentes del grupo del 27. Me refiero a la utilización del verso libre, que Bacarisse elimina de su obra. En los dos primeros libros se constata la presencia de algún poema (uno en cada libro) de lo que podemos considerar verso semilibre; en *Mitos* hasta de él se prescinde. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que entre los poetas del 27 el empleo del verso libre tampoco está igualmente generalizado. Si Aleixandre es la figura más representativa en este sentido, «contrasta Federico García Lorca con sus compañeros de generación en la escasez de muestras de su poesía en verso libre, que, prácticamente, se reduce a los límites de su *Poeta en Nueva York*» [37]. Y esto sería hasta cierto punto justificable desde la afirmación de José Antonio Rey: «El verso libre se acomoda más a la necesidad de expresar nuestro mundo con su división, su diversificación y su caída de certezas absolutas» [38]. Esta caída de certezas absolutas parece que se dio en García

[35] Ibídem, *pág. 65*.

[36] Cfr. Ibídem, *págs. 343-346*, passim.

[37] Ibídem, *pág. 303*.

[38] *José Antonio Rey, «El poema de ritmo variable», en el vol. colec.* Elementos formales en la lírica actual, *Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo. 1967, pág. 186.*

Lorca en su choque con la ciudad de Nueva York. En este sentido la métrica de Bacarisse se asimila a la del García Lorca anterior a su experiencia neoyorquina y al Guillén del primer *Cántico* más reacio al verso libre, en la medida en que ha predominado en su obra la versificación regular.

La influencia a la que hemos hecho alusión más arriba de Guillén y García Lorca en Bacarisse parece confirmarse también por cierto paralelismo en cuanto al empleo de la métrica, lo cual aproxima a nuestro poeta al grupo del 27 a través de algunas de sus figuras más relevantes.

La temática

Es curioso observar cómo los temas más frecuentes, los constantemente creados y recreados por los poetas del 27, son los que constituyen los grandes interrogantes del hombre, que vienen a ser los temas de la poesía de todos los tiempos. Jorge Guillén decía:

> Los grandes asuntos del hombre —amor, universo, destino, muerte— llenan las obras líricas y dramáticas de esta generación. (Sólo un gran tema no abunda: el religioso)[39].

Y esos temas son los que rebosan las páginas de sus propios libros, incluído el religioso que falta en otros poetas.

También Vicente Cabrera refiriéndose a las obras más importantes de tres de los poetas del grupo, Salinas, Aleixandre, Guillén, dice:

> Los temas de las seis obras centrales sobre las cuales han girado los estudios de los capítulos anteriores, son, sobre todo, el ser, el mundo, el amor. Si bien estos son los asuntos que sobresalen, hay otros que, integrados con y enfocados desde aquellos, han sido conjuntamente desarrollados; tales son, sobre todo, el tiempo y la muerte[40].

Si tenemos en cuenta que «ser y mundo» vienen a ser integrantes del universo y que el tiempo se vertebra íntimamente con el destino y la muerte, tenemos que los temas señalados por Cabrera vienen a coincidir, en sustancia, con los establecidos por Guillén de modo más genérico.

En Bacarisse el tema fundamental de su poesía es el amor. Dejando aparte los temas circunstanciales de su primer libro, el amor se eleva como clave temática de su obra en una vertebración de vida y obra frecuentes en otros poetas del 27. Así lo pone de relieve Biruté Ciplijauskaité que establece en un epígrafe de su libro la equivalencia «Poesía = vida del poeta»[41] y nos recuerda cómo «una parte de la obra de Salinas, por no decir toda ella, es el amor vivido tan intensamente que sólo él se puede cantar»; o cómo «Jorge Guillén canta el gozo que produce la realidad», para terminar afirmando que «ninguno de ellos (se refiere a los poetas del 27) canta a la poesía, ya que la preocupación vital es el tema fundamental. Es imposible desligar el vivir y el crear». Pero además del tema del amor, en Bacarisse aparecen también otros de los temas señalados como

[39] *Jorge Guillén*, Lenguaje y poesía, *cit., pág. 191.*

[40] *Vicente Cabrera*, Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre, Guillén, *Madrid, Gredos, 1975, pág. 218.*

[41] *Biruté Ciplijauskaité*, El poeta y la poesía, *Madrid, Insula, 1966, pág. 357.*

dominantes en la generación. Así el tema del destino está presente en varios poemas de *Mitos* como «Salambó», «La doncella raptada», y en algunos de vinculación mitológica como «Mármol», «Resurrección», «El pino», etc.

«La muerte» es el título de la última parte de *Mitos*. Este tema ya había aparecido tratado con cierta profundidad en el largo poema «De profundis» de *El paraíso desdeñado*, aunque ahora se vertebra con los temas del amor, del tiempo y del destino. Los cinco poemas de esta última parte del libro que comentamos abordan el tema de la muerte desde diversas perspectivas. Se da la contraposición entre la muerte física del hombre frente a su supervivencia en la obra literaria en el poema «A Rodó»; la muerte de la naturaleza recobrada por «un sol hermano» en «Procul urbe», e, incluso, algunas referencias del culto a los muertos en «Lamparillas».

El acercamiento al mundo, el contacto con la realidad también aparece poetizado en *Mitos*. Se trata del reencuentro con el universo a través de sus seres menos importantes. La colección de décimas de la parte VIII del libro de influencia formal guilleneana, también temáticamente parece influída por el poeta vallisoletano. Suponen un descubrimiento poético del mundo y de la vida. Y lo mismo podríamos decir de otros poemas como «Vilanos» o «Aguadora». El tiempo no es, sin embargo, tema de tratamiento directo en esta obra de Bacarisse. Aparece de modo secundario en algunos poemas como «El reposo», «Jardín de convento», «A Rodó», etc. Sí goza, para concluir, de cierta presencia en *Mitos* el tema religioso. Al menos tres poemas se ordenan desde la perspectiva de la religión católica. Nos referimos a los dos romances a la Catedral de León y al poema «El Dios grande». En otros casos se dan referencias de contenido religioso sin concreción de confesionalidad. Así ocurre en «Lamparillas», «Campanas de Pascua», «Ruiseñor».

Este breve recorrido por la temática del último libro de versos de Bacarisse nos permite constatar cómo en lo que a este aspecto se refiere nuestro poeta no se diferencia sustancialmente de los hombres de la generación del 27. Bien es cierto que así como de los cuatro o cinco temas generales predominan unos u otros según de qué poeta se trate, así también en Bacarisse podemos afirmar que se impone el tema del amor, ocupan lugares destacados los temas del destino, del universo y el tema de la muerte, quedando más relegados el tema religioso y el del tiempo, que ocuparía el último lugar en importancia. En todo caso, la temática de *Mitos* se alinea con los que Guillén consideraba «los grandes asuntos del hombre», los temas de su generación.

La metáfora

La importancia del lenguaje en la creación poética ha sido puesta de relieve con frecuencia por la crítica. El poeta, en efecto, no es sólo el creador de un mundo, sino también del lenguaje que expresa el mundo imaginado. Y en este esfuerzo por crear constantemente su propio lenguaje, el poeta no parte de un código de lengua poética. Es él quien debe dotar a cada término del valor poético necesario. Y, en este sentido, resultan especialmente clarificadoras las palabras de Jorge Guillén:

La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluída; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto [42].

Guillén rechaza, por tanto, la existencia de un lenguaje poético ya que «no hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto». De ahí que cada poeta trate de configurar su propia lengua seleccionando el vocabulario, dotándolo del peso poético necesario. Y este trabajo, absolutamente personal, lleva a cada poeta por caminos diferentes. Así lo ha manifestado el mismo Guillén, al hablar de su propia generación:

Alrededor de una mesa fraternizan, se comprenden, hablan el mismo idioma: el de su generación. A la hora de la verdad, frente a la página blanca, cada uno va a revelarse con pluma distinta [43].

También Bacarisse sintió la necesidad de renovar el léxico, de buscar una lengua no gastada por el uso, de crear, en definitiva el lenguaje de cada poema. En un artículo de 1919 ya manifestaba la necesidad de renovar la lengua del poema librándola de los usos rutinarios:

Cada día me haré más difícil para los vocablos, e iré a buscarlos a las ciencias más recónditas, en las oquedades en que no penetran los periodistas, ni los jefes de negociado, ni los cantores ambulantes [44].

Una de las manifestaciones más claras del lenguaje de cada poeta, de lo que constituye su fundamental vehículo de expresión es, sin duda, la metáfora. No es únicamente un elemento ornamental. «La metáfora es el poeta. Para comprender a un poeta es esencial comprender sus metáforas» [45]. Dado el culto especial que los diversos movimientos de vanguardia de la década de los años 20 tributaron a la metáfora, culto en el que se vieron envueltos tanto Bacarisse como los demás componentes de la generación del 27, parece pertinente establecer algunos puntos de reflexión comparativa entre uno y otros poetas en lo a la actitud frente a la metáfora se refiere y en lo que respecta a algunos modos concretos de realización.

Vicente Cabrera analiza el desarrollo metafórico en Salinas, Aleixandre y Guillén, y después de pasar revista a los diversos modos de realización de la metáfora en estos poetas viene a concluir que

Salinas, Aleixandre y Guillén tienen una actitud común frente a la metáfora. Para ellos ésta no es un fin en sí. El poeta, para ellos, es el ser que tiene el don especial de hablar figurativamente con el fin de alcanzar la justa y exacta expresión de la intuición respectiva [46].

Esta conclusión sería aplicable a Bacarisse puntualmente. Tampoco para nuestro poeta la metáfora o la imagen constituyen un fin en sí mismas. Más bien sería el vehículo para trasmitir al lector del modo más adecuado la intuición personal. Pero esta coincidencia se observará mejor si continuamos con las conclusiones de Cabrera. De la ante-

[42] *J. Guillén,* Lenguaje y poesía, *cit., pág. 195.*

[43] Ibídem, *pág. 193.*

[44] *M. Bacarisse, «Meditaciones de abril»,* Cervantes, *abril de 1919, pág. 49.*

[45] *Vicente Cabrera,* Tres poetas a la luz..., *cit., pág. 27.*

[46] Ibídem, *pág. 209 s.*

rior consideración este autor deduce tres características comunes al arte de estos tres poetas, que expone así:

> Primero, se tiene la ausencia de todo formalismo hueco, de todo artificio sin función estrictamente poética, de todo juego lingüístico caprichoso e insustancial. Segundo y como resultado de lo dicho, la autenticidad prima en esta poesía. Lo auténtico de un poema no está necesariamente en la transcendencia o intranscendencia del tema desarrollado a través de la palabra, sino en la funcionalidad de ésta que se define en la necesidad que tiene el poeta de usarla para expresar su intuición con la máxima exactitud y justeza. (...)
> Tercero, la palabra hallada (...) será la idea misma concretada; de aquí que se haya afirmado que la metáfora en un buen poeta es la idea misma hecha imagen, que en definitiva equivale a la fusión o unión esencial entre fondo y forma, tan característica de esta poesía.

Es cierto que Bacarisse, igualmente, huye de toda imagen hueca, de toda metáfora convertida en momia. En la introducción a *Mitos* señala como un objetivo del libro «demostrar que las metáforas no se quedan en esqueleto verbal o momia imaginativa» [47], que era lo que él atacaba en los movimientos de vanguardia. Antonio Machado, comentando en carta personal a Bacarisse el libro *Mitos* que éste acababa de enviarle, le dice

> Lo nuevo de su obra es, a mi juicio, la carencia del culto supersticioso a las imágenes que caracteriza a nuestros llamados poetas de vanguardia. Las imágenes por sí mismas son muy poca cosa [48].

La segunda característica, según Cabrera, se refiere a la autenticidad de la poesía, que es algo de lo que en absoluto podríamos dudar de Bacarisse. Desde el primer libro manifiesta una conciencia sumamente elevada de lo que constituye el quehacer poético. Es algo que se observa tanto en la lectura de sus versos como en la de los juicios que sus amigos y compañeros emitieron sobre él. Esta autenticidad no reside, ciertamente, en la transcendencia de los temas, muchas veces triviales, cuanto en la realización de la necesidad expresiva sentida por el poeta. La tercera característica se refiere a la metáfora como concreción de la misma idea que, naturalmente, conlleva una perfecta fusión de fondo y forma. Parece claro que la valoración de esta tercera característica dependerá en buena medida de la consideración personal del crítico. Desde el estudio de *Mitos* creo poder afirmar que esta característica que Cabrera encuentra en algunos poetas del 27 está presente en la mayor parte de las metáforas de Bacarisse. Señalamos algunos ejemplos:

> Los husos del ciprés con lana negra
> ven devanar madejas de áureos hilos. (*Mitos*, pág. 39)
> Granada de cuentas rojas
> e innumerables hechizos,
> rosario de olvidadizos,
> corazón que la luz mojas (*Mitos*, pág. 143)

El soneto «Mármol» comienza así:

> Vena sinuosa y fina que tortura
> la blancura serena del Carrara. (*Mitos*, pág. 73)

[47] *M. Bacarisse*, Mitos, *Mundo Latino, Madrid, s.a. (pero 1930), pág. 17.*
[48] *Carta de Antonio Machado a Bacarisse, sin fecha, publicada en* El País, *7 de diciembre de 1980.*

Concha Zardoya analiza la metáfora en García Lorca desde el punto de vista de la realización concreta [49]. Recoge lo señalado por diversos críticos y lo que su personal investigación le ha hecho descubrir, pasando revista en 20 apartados a otras tantas categorías de realización metafórica. Para establecer un paralelismo con la metáfora de Bacarisse elegimos aquellos modos de realización metafórica más significativos en García Lorca que, por otra parte, resultan fácilmente extensibles a otros poetas de la generación.

Es preciso empezar confirmando el predominio de la metáfora sobre la comparación, que si bien García Lorca no llegó a rechazar, sí fue relegando progresivamente. En Bacarisse también se puede constatar la progresiva desaparición de la comparación en beneficio de la metáfora desde el primer libro hasta el último. Mientras en *El esfuerzo* la comparación es recurso habitual del poeta, en el segundo libro sólo aparecen seis casos de imagen con elemento nexual expreso y en *Mitos* sólo he contado una única comparación.

Siguiendo a Concha Zardoya vamos a pasar revista a algunos casos de realización metafórica estableciendo los paralelismos pertienentes de *Mitos:*

a) Dinamización de formas estáticas: la transformación del ser inanimado en fuerza dinámica comporta un verdadero canto a la vida según la equivalencia «Estático = muerte; dinámico = vida». En *Mitos* encontramos bastantes casos de este tipo de metáfora. Se dice a la veta de mármol: «Das alma al cuerpo de la piedra clara». Las auras «arrastran mariposas en tropeles». Los vilanos son «pajes del invierno». El campanario «va volteando sus melenas». La luna es «la nocturna catarata» que «cae rauda entre prisa y celo».

b) Vivificación de todas las formas de la naturaleza: cosas, minerales y vegetales actúan y se vivifican y hasta parece que están dotados de conciencia vital. Veamos estos ejemplos en *Mitos:* «Aleteos de abril / asustan a la hoja plácida». «El campo la ve correr / con su miopía entornada». «Este campanario mozo / no da queja ni lamento». «Rompía a cantar la fuente».

c) Humanización y personificación: «García Lorca —dice Concha Zardoya— no sólo dinamiza y vivifica las formas estáticas, sino que también las humaniza y personifica con tanta o mayor frecuencia» [50]. En Bacarisse ocurre lo mismo. Algunos de los ejemplos del apartado anterior podrían valer para este caso. Añadimos: «Pensaba en su flor el lino» dice el poema «Las cunitas». Y en «El Dios grande» se dice: «Reza en los árboles contento / su verde amor la mañana». En ocasiones todo el poema se organiza en torno a la humanización de una forma natural, como ocurre en «El pino» en el que se canta la fidelidad de su esposa la sombra; o en «Campanas de Pascua» en el que el campanario de la iglesia «canta la Pascua con gozo / y no llora su escarmiento».

d) Intervalencia y plurivalencia. Señala Zardoya esta característica de la metáfora lorquiana:

> Las imágenes intervalentes y plurivalentes constituyen el fenómeno metafórico más continuo y constante de toda la obra lorquiana, pues no falta en ninguno de sus libros y ni aun en su

[49] *Concha Zardoya, «La técnica metafórica de Federico García Lorca»,* Poesía española siglo XX, *Vol. III, Madrid, Gredos, 1974, págs. 9-74.*

[50] Ibídem, *pág. 22.*

teatro. Cada elemento de lo creado se transfunde a otro, aunque pertenezca al plano más alejado [51].

En virtud de este juego metafórico los elementos de la naturaleza, de la fauna, de la flora, objetos inanimados o partes del cuerpo humano resultan intercambiables entre sí. En *Mitos* encontramos también abundantes ejemplos. En el poema «Limón» este fruto es «madeja de lana», «ovillo de seda». En «La bañista» el ocaso se convierte en playa y las nubes son «oleajes encendidos». Elementos de la naturaleza pasan a ser partes del cuerpo humano. Así los collados son «suaves senos», y los arbustos llenos de flor son «pezones vergonzosos». Pero también ocurre el fenómeno contrario y las rodillas pasan a ser «camelias» y el seno «umbelas de hortensia». Otros ejemplos: «el vino de tu mirada»; los zapatos son «vencejos de alegría». La veta de mármol es «arroyo de sombra».

e) Metáforas sinestésicas. Este recurso rico y abundante en la poesía lorquiana se generalizó en toda la poesía de la época, como en estos ejemplos de *Mitos:* «olientes tormentas», «música bruñidora», «líquido sol», «áureas sonrisas», «musical aroma».

Todavía continúa Concha Zardoya analizando otras manifestaciones metafóricas de menor significación, como las metáforas cromáticas, metonímicas, de materia, apositivas, etc., que encontramos también en Bacarisse con regularidad y de las que no creo necesario poner ejemplos para no alargar excesivamente estas páginas. Sí resultan interesantes las metáforas que la autora denomina «internas», las cuales «no son evidentes por la estructura y la apariencia externa, sino que se adivinan o descifran gracias al sentimiento o a la intuición» [52]. Zardoya pone el ejemplo de «Madrigalillo» del libro *Canciones.* También encontramos ejemplos en *Mitos.* Son poemas cuyos juegos de metáforas sugieren mucho más de lo que aparentemente indican las palabras, que pueden adquirir, incluso, un aire infantil. Así los poemas «Bólido», «Lamparillas» o «Vilanos», cuya última estrofa dice:

¿Queréis daros cuenta
o saber de algo
del pobre universo,
y vais hacia el santo
colegio celeste
a clase de párvulos? (*Mitos,* pág. 117)

en la que el mismo carácter interrogativo de los versos deja espacio libre a la intuición del lector. En todo caso, tanto en García Lorca, como en Bacarisse o en cualquier otro poeta siempre quedan una serie de metáforas indeterminables que responden a intuiciones o vivencias del poeta que ni él mismo podría racionalizar.

En las últimas páginas he querido poner de relieve que la metáfora, como manifestación más significativa del lenguaje del poema, se fundamenta y caracteriza tanto desde el punto de vista de la actitud, como desde el de su categorización de modo muy similar en Bacarisse y en otros poetas del 27. Bien es cierto que otros aspectos más inmediatos, como grado de sorpresa, eufonía, originalidad, precisión semántica, varían notablemente de un poeta a otro. Pero eso entra ya dentro de lo que constituye individualidad y estilo personal.

[51] Ibídem, *pág. 41.*
[52] Ibídem, *pág. 71.*

Tendencias y movimientos poéticos

La crítica sobre la generación del 27 ha tendido sistemáticamente a analizar y diferenciar los diversos movimientos y tendencias que se dieron dentro del grupo generacional y a adscribir a unos u otros poetas a tal o cual determinado estilo. Se han barajado las expresiones «poesía pura», «neopopularismo», «surrealismo» para los movimientos de importancia, y «gongorismo», «humorismo», etc., para tendencias de menor significación.

Dado que, como se ha pretendido exponer en páginas precedentes, Bacarisse no se diferencia básicamente de otros poetas del grupo del 27, sino que su último libro *Mitos* cae de lleno dentro de lo que se puede considerar como primeras obras de la generación, parece necesaria una última referencia a las tendencias y movimientos que más se dejan sentir en su obra.

Y he de referirme, en primer lugar, al humorismo, caracterísica que se observa en Bacarisse desde el primer libro y se mantiene hasta el último. Siebenmann considera el humorismo como un rasgo fundamental que puede ser propio de todos los estilos de vanguardia, ya que «el humor es la forma más elegante y, ciertamente, la más extendida de desrealización» [53]. No se trata, pues, de un acuñado estilo de grupo, sino de algo que puede formar parte de cualquiera de las poéticas de Gerardo Diego, de García Lorca, de Alberti o de Bacarisse. En efecto, en su libro *Mitos,* podemos señalar diversos ejemplos de este humorismo que con frecuencia impregna sus poemas. Encontramos humor en «Mi amante la nube», «Luna de miel», «Diluvio» y otros poemas como «Limón», «Uvas» o «Perejil, fina hierba», cuyos últimos cuatro versos dicen:

> Rocías tu propedéutica
> en las oleosas balsas,
> pero endemonias las salsas
> con fraudes a la mayéutica. (*Mitos,* pág. 194)

Más importante, sin duda, es el movimiento denominado «poesía pura», aunque la expresión no signifique lo mismo para todos los críticos. Antonio Blanch al tratar de precisar el concepto de poesía pura en nota preliminar de su libro, señala las tres modalidades de la poesía francesa «la de la pureza expresiva, la de la pureza formal y la de la pureza creadora» [54]. Los poetas españoles se adscribieron, según este autor, a la tercera modalidad aunque no olvidaran las otras dos. Tanto Blanch como Cano Ballesta o Siebenmann coinciden en afirmar que los verdaderos conquistadores de la poesía pura en España son los miembros de la generación del 27, aunque Siebenmann, algo más exigente, llega a afirmar refiriéndose a la «poesía pura»:

[53] *Gustav Siebenmann,* Los estilos poéticos en España desde 1900, *cit. 232-233.*
[54] *Antonio Blanch,* La poesía pura española, *Madrid, Gredos, 1976, pág. 13.*
[55] *Gustav Siebenmann,* op. cit., *pág. 245.*

El mayor y, en realidad, el único representante de este estilo poético es indiscutiblemente Jorge Guillén [55].

Parece cierto, sin embargo, que aunque Guillén sea el más claro testimonio de este movimiento, todo el grupo descubrió el camino de la desrealización o, como dice Cano Ballesta, de la depuración, en busca de la esencia del poema [56]. En este proceso de depuración Guillén se decanta por la tendencia que Blanch denomina realista, según la cual

El poeta no debe mirar su alma, sino el mundo y las cosas del exterior; y esta visión pura de las cosas es lo que determina su propia situación ante ellas, dándole así un sentido a su vida [57].

En Bacarisse encontramos poemas que se sitúan en esta misma perspectiva y pretenden la misma afirmación de la realidad e, indirectamente, de la propia vida. Así creo que deben entenderse las décimas de la parte VIII de *Mitos,* inspiradas, sin duda, en el mismo Guillén.

Por último he de referirme a ciertos poemas que muestran una tendencia al neopopularismo. Tanto el término como el concepto quiero entenderlos en el sentido con que la crítica los ha aplicado con frecuencia a algunos poetas, en especial a García Lorca y Alberti, y que Siebenmann precisa con estas palabras:

Ese descubrimiento de procedimientos modernos en la poesía tradicional y su posterior ejecución en las creaciones propias, es lo que quisiéramos entender bajo el nombre de neopopularismo [58]

También Bacarisse toma inspiración en la poesía tradicional, en sus procedimientos de repetición estructural, paralelismos, estribillos, formas métricas muy simples, efectos fónicos sencillos, presencia de diálogo, etc. En esta línea se sitúan los poemas «Las cunitas», «Luna de miel», «Bólido», «Vilanos», «La luna de Zamora», entre otros.

De cuanto acabo de decir puede concluirse que *Mitos* no es un libro uniforme en lo que a estilo se refiere. Son varias las tendencias manifiestas y creo que de forma absolutamente intencionada por parte de su autor. Tanto desde el punto de vista de la temática como desde el de el estilo, *Mitos* está formado por una colección de poemas que bajo el denominador común de los modos de vanguardia ensaya diversas direcciones. Pero con este libro, Bacarisse se incorpora de modo incondicional a los óptimos resultados del proceso vanguardista de la década, aunque no se incline de modo definitivo por ninguna tendencia. En este sentido, *Mitos* debe ser considerado como fruto de la generación poética a la que cronológicamente pertenece su autor y a la que llega después de un particular proceso personal. La prematura muerte de este poeta no permitió que se decantaran sus tendencias y su mundo poético se convirtiera en algo más sólido y extenso. Pero ello no sería óbice para que pudiera ser considerado como un miembro más de la generación del 27. ¿Por qué no lo ha considerado así la crítica? Una

[56] *Juan Cano Ballesta,* La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), *Madrid, Gredos, 1972, pág. 40.*

[57] *Antonio Blanch,* op. cit., *pág. 168.*

[58] *Gustav Siebenmann,* op. cit., *pág. 270.*

pregunta similar se formula asimismo Juan Manuel Rozas sobre la pertenencia a la generación de Hinojosa, Garfias y Chabás, y su respuesta vale también para nuestro caso:

Sin duda, porque la muerte o el aislamiento no les permitieron entrar en el molino de la crítica que se ha hecho después de la guerra por los propios poetas del grupo, o por gentes que eran, directa o indirectamente, sus portavoces [59].

En el caso de Bacarisse fue la muerte temprana lo que lo excluyó de los círculos críticos posteriores a la guerra, sumiendo en el olvido al autor y su obra [60].

Roberto Pérez

Mauricio Bacarisse

[59] *Juan Manuel Rozas,* El 27 como generación, *Santander, La Isla de los Ratones, 1978, pág. 41.*

[60] *La obra poética de Bacarisse, agotada antes de la guerra civil, no volvió a ser reimpresa. Tengo preparada una edición de su poesía completa que, si los hados son propicios, verá la luz en un futuro no lejano.*