

Concha Zardoya analiza la metáfora en García Lorca desde el punto de vista de la realización concreta<sup>49</sup>. 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 pertinentes 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»<sup>50</sup>. 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

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

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 22.

teatro. Cada elemento de lo creado se transfunde a otro, aunque pertenezca al plano más alejado <sup>51</sup>.

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» <sup>52</sup>. 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 «Bólide», «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.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>52</sup> *Ibidem*, 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, característica 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»<sup>53</sup>. 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»<sup>54</sup>. 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»:

<sup>53</sup> Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, cit. 232-233.

<sup>54</sup> Antonio Blanch, *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 13.

<sup>55</sup> Gustav Siebenmann, op. cit., pág. 245.