

Angel Crespo en pos del realismo mágico

POR
JOSE MARIA BALCELLS
Universidad de Barcelona

RESUMÉ

Le terme «réalisme» qui désigne habituellement la poésie d'Ángel Crespo postérieure à son étape d'avant garde est inadéquat, car l'analyse de son oeuvre poétique crée à partir des années cinquante montre que la dénomination la plus pertinente est celle de «réalisme magique», un «réalisme magique» qui se caractérise par la présence du merveilleux, de l'enchantement, du prodige dans un climat de magie et d'angoisse myst rieuse.

REPLANTEAMIENTO ESTETICO

Durante los seis meses de 1949 en los que cumplía el servicio militar en Marruecos, Angel Crespo tuvo oportunidad y perspectiva suficiente para someter a demorado examen los seis o siete años del camino poético andado hasta entonces y, en especial, su práctica postista. El replanteamiento est tico que se produjo como consecuencia de dicha reflexión fue debido, en buena medida, a experiencias propiamente no literarias que le condujeron al abandono del vanguardismo.

Según cuenta el escritor en «Per 'Una generazione realista'»¹, el mucho tiempo libre del que disponía en aquellos días norte-africanos acostumbraba a

¹ Cf. A. CRESPO, *Poesie*, a cura di Mario Di Pinto, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta - Roma, 1964, págs. 219-220.

pasarlo, no entre europeos, sino mezclándose con las gentes del lugar, convivencia que le hizo comprender que no eran tantas las diferencias que le separaban a él, y a otros como él, de los nativos. En conexión con esta idea, acabó concluyendo que el poeta no debiera proponerse, entre sus misiones, la de acentuar las diferencias que distinguen a los hombres, sino que, contrariamente, convendría que tendiese a reducir tales rasgos diferenciales. ¿Cómo? Creando, por ejemplo, un universo estético que redujera lo diverso a una superior unidad.

De ahí la desestima de todas las poéticas precedentes y en particular de la postista, cuya marginalidad ya no se compasaba bien con su aspiración a un clasicismo de nuevo cuño que armonizara las experiencias más dispares con el acontecer actual, mediante una fórmula que respondiese a un nuevo humanismo. He aquí, pues, un presupuesto teórico inesquivable que separa la prehistoria de la historia literaria de Angel Crespo, comenzada en 1950 con *Una lengua emerge*.

Con todo, el alejamiento del Postismo no implicó la negación drástica del valor de aquel experimento, o bien considerarlo intrascendente y sin ulteriores repercusiones, sino que, inversamente, Crespo no echaría en saco roto determinados rasgos postistas que seguirán operando en su obra a partir del cincuenta. Vanguardia y Postismo, por tanto, incardinaron su aprendizaje poético, y dejarían pervivencias, tantas que incluso se ha podido calibrar como neopostista el primer distanciamiento del Postismo.

DETERMINACION DEL REALISMO MAGICO

La primera etapa —o primera «salvación»— en la poesía crespiana, es decir la que va desde *Una lengua emerge* hasta *Docena florentina* (1966) exclusive, no ha sido caracterizada siempre del mismo modo. La mayor o menor perspectiva con la que se han enfocado aquellos tres lustros de creación poética, así como los distintos énfasis puestos por las sucesivas tendencias críticas, condicionaron —y aún condicionan— una aproximación más precisa a esta literatura.

Al escritor, en efecto, se le quiso ver en tiempos como partícipe de una hipotética poesía realista que sería corolario de su toma de conciencia histórica. Castellet fue el abanderado de esta interpretación², en buena medida sesgada, ya que en su famosa antología solo seleccionó ciertas composiciones

2 Ni que decir tiene que la discriminación del antólogo de *Veinte años de poesía española* (1939-1959), Barcelona, Seix Barral, 1960, 421 pp, obedecía a intereses extraliterarios que no se recató en confesar en la versión italiana del libro, *Spagna poesie oggi, La poesie sp. dopo la Guerra Civile*, a cura di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962. Castellet intentaba —y excúsese la obviedad— favorecer un programa realista a causa de la dictadura, y por mor de su propia politización personal, como ha recordado en la entrevista «J. M. Castellet: literatura i societat», aparecida en el diario catalán *AVUI* (16-II-1986), pág. 3.

susceptibles de ser esgrimidas, no sin hacer alguna fuerza, como abono de aquella tesis, desde luego sin efectuar una ecuánime valoración del *corpus* textual entero del autor. Quedaba adscrito Angel Crespo, así pues, a la corriente de realismo que, con arreglo a la antinomia del crítico catalán, representaba la alternativa, a la altura de las circunstancias, frente a un simbolismo vituperado tendenciosamente como poesía alienadora y de evasión.

Por influjo de esta tesis, llegó a adquirir carta de naturaleza la referencia al pretendido itinerario de Crespo hacia el realismo histórico, si bien el progresivo desmantelamiento, a partir de los sesenta, de aquella lectura bipolarizada, trajo consigo el comienzo de la revisión del marbete de realista con que se adjetivaba su poesía. Pero dicha revisión, orientada sobre todo a destacar los componentes no realistas del escritor, tampoco debe vencerse del lado del solo simbolismo, hasta el punto de hacer caso omiso del peculiar realismo crespiano, tan perceptible en la etapa literaria que acaba con *No sé cómo decirlo* (1965).

Pero en unas fechas en las que estaba en pleno apogeo etiquetarle como realista, se publica una de las más contundentes contestaciones contra esa visión, la tan perlúcida de José Albi³, para quien los poetas coetáneos de Crespo tuvieron en común la aspiración por desvelar «el misterio último de los hombres y las cosas», meta a la que iban a tender a través de dos vías, la de adentrarse por el dolor y la angustia humanas, y la que —y en ella sitúa a Crespo— «desemboca en un sorprendente juego de magia, de inquietud y de sueño».

Partiendo de esa dirección, Albi subraya la virtud crespiana de transmutar la realidad, confiriendo propiedades mágicas a las cosas, una veta que converge con otra más profunda, la de hacerse eco —desasosegadamente— de un misterio patético. El clima mágico traduciría la órbita onírica del poeta, mientras la angustiada tensión misteriosa resultaría estremecido sentimiento derivado de captar lo fantasmal.

En un escrito ya referido más arriba que, de algún modo, converge con el de Albi, es decir en su publicación de 1964 «Per 'Una generazione realista'», Crespo matizaba el concepto a la sazón aún imperante de realismo, concepto que se seguía contemplando como opuesto a lo imaginativo, a lo simbólico, y

3 La «Introducción a la poesía de Angel Crespo», que va al frente de la *Antología Poética*, Valencia. Ediciones de la revista «Verbo», 1960, págs. 9-20, constituye un hito, aún actualmente, en la ya muy densa bibliografía sobre la literatura crespiana. En la línea de negar que la poesía del autor responda a un realismo *sensu strictu*, deben mencionarse también, aunque su interés sea incomparablemente menor, referencias como las de Caballero Bonald, quien en el comentario titulado significativamente «Angel Crespo: la transfiguración poética de la realidad», *El espectador* (Bogotá), (8-I-1961), pone de relieve la metamorfosis a que Crespo somete el estímulo de las cosas; y de Carlos de la Rica, especialmente en «Mitología del hombre Crespo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 148 (abril de 1962), 113. A su vez, Lechner no dejó de advertir, en las líneas de la poética de compromiso del momento, una reticencia «misteriosa». Ver *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Parte segunda: de 1939 a 1974, Universitaire Pers Leiden, 1975, pág. 107.

a lo lúdico. Sin contradecir ahí que pudiera hablarse de realismo a propósito de su obra de los cincuenta, y primeros de los sesenta, el escritor va a manejar el concepto como equivalente de una poética compleja cuya vertiente realista era muy *sui generis*, ya que, a su carácter «sorpresivo», unía el trasfondo de sus numerosas lecturas de las más diversas materias⁴.

Muy pronto el escritor iría afinando más y más en la descripción de su propio quehacer literario, hasta el punto de que reconocería explícitamente que la poética de entonces no era otra que el «realismo mágico», una poética afirmada y enriquecida luego al arrimo diario de Dante, e incluso explorada con la frecuente lección de otros poetas que, cada uno desde su óptica original, también la practicaron⁵.

Dada la mayor perspectiva que hoy se tiene sobre la producción poética de aquellos años, últimamente se ha puesto más énfasis, si cabe, en esa nota esencial de A. Crespo, contraponiéndola al realismo al uso. Para la estudiosa italiana Bruna Cinti, el rasgo en cuestión es una constante del autor, si bien en la primera etapa no fue tan evidente como después. Cinti entiende que el mundo de este poeta está impregnado por la «presenza di qualcosa che non si vede, ma che fluttua intorno a noi, rende magico, fatato l'universo di Crespo»⁶.

4 *Poesie*, págs. 224-225. Sin embargo, pese a esta salvedad y a que su poética no se acomodara con justeza a la idea de realismo que todavía figuraba en candelero, en su discurso teórico tampoco se acusaba un desafecto frontal hacia el realismo, sino solo una última reserva que, de hecho, se distanciaba un tanto de la enredadera de los oficinantes del oficialismo realista. En sus manifestaciones a Rubén Vela, por ejemplo, recuerda que su primera directriz poética —la sincrónica con «Deucalión»— ya es realista, y le cerciora que esta veta suya se ha incrementado con el tiempo. De sus asertos también parece desprenderse que, por entonces, él no valoraba teóricamente con la fuerza con que lo haría más tarde, su propia praxis simbolista. Cf. Rubén Vela, *Ocho poetas españoles* (Generación del realismo social), Buenos Aires, Ediciones Dead Weight, 1965, págs. 55-56. Con los años, empero, se haría frontal su oposición a la disyuntiva entre poesía de compromiso y poesía de evasión. El autor ha censurado en una entrevista que otrora se confundiesen órdenes de cosas distintos, como son la política y la poesía, y se tildara de evasión una literatura con temas eróticos, metafísicos, mitológicos, fantásticos, de misterio, de ocultismo, y de terror. Coherentemente, Crespo tampoco admite el concepto que los tales tenían de compromiso, hasta el punto que casi lo invierte. Por último, manifiesta que en todo poeta hay rasgos de ambas facetas dicotómicas, si bien en distinta proporción. Remito a la todavía inédita «Conversación con Angel Crespo», por Carmen Borja, a quien debo el conocimiento del texto de esta entrevista.

5 Muchas de las lecturas de Angel Crespo, e incluso de sus comentarios sobre poetas, tienen que ver con el afán por sumergirse más todavía en la esfera de lo real a fin de captar el espíritu íntimo de las cosas, de ahí su siempre renovado interés hacia escritores que, con Juan Ramón a la cabeza, presentan en sus textos los elementos constitutivos del «realismo mágico».

6 Cf. Bruna Cinti, «Traiettorie poetiche di Angel Crespo», *Ateneo Veneto*, XX (Iº e IIº semestre 1982), pág. 53. Abundando en esta cala, escribe también: «...non si trattò mai, tuttavia, di poesia realistica (i termini formerebbero una contraddizione reciproca): il mondo poetico di Crespo fu sempre, fin dall'inizio, permeato di presenze magiche, quando più quando meno intensamente, si può dimostrare che la disposizione della sua sensibilità di fronte al mondo, la sua stessa poesia di quel periodo, erano intrise da un aleggiare di presenze misteriose, percezioni di assenze che lasciano dei vuoti, delle orme visibili ed invisibili ma tuttavia esistenti per un altro genere di captazione». *Idem*, pág. 52.

El término realismo aplicado a la poesía creada por Crespo en este período resulta, en suma, a todas luces inadecuado ⁷, ya que la poética del escritor en esa hora nunca pretendió emular la estética del realismo socialista, ni ofrecer ejemplos para el realismo histórico programático de Castellet, ni erigirse en réplica literaria de la naturaleza, subordinando la idealidad y la imaginación a este fin. Contrariamente, tales versos están recorridos a menudo, como ha indicado la crítica más atenta, por el vector de lo maravilloso, del encanto y del portento extraordinario en un clima de magia y hasta de misteriosa angustia.

En consecuencia, realismo mágico es la denominación más pertinente para referirse a la práctica del autor en aquellos años. Realismo mágico que no supone, como se dice convencionalmente, la transformación de la realidad operada por la poesía, sino un transmutar la realidad desde y en la realidad interna, ya que lo real, en el realismo mágico de Crespo, no se desvanece y evapora por la acción poética, amén de que el poeta crea otro modo de realidad, a partir de las realidades exteriores, que converge con la realidad íntima e imaginativa. Di Pinto sintetiza la fórmula con estas palabras: «Quella che per la lirica di tipo simbolista era una transfigurazione *dal* reale, diventa qui una transfigurazione *nel* reale» ⁸.

Tal como se está resaltando, este realismo mágico no liquida la realidad de las evidencias efectivas, pero las subordina y arrincona a un lugar muy secundario, e incluso con el tiempo las relegará Crespo aún más. En efecto: poemas hay, sobre todo en *Quedan señales* ⁹, en los que lo objetual cotidiano y el detalle costumbrista tienen importancia, aunque no tanta como para caracterizar una praxis. Con todo, el poeta todavía redujo estas menciones a un papel más marginal con motivo de la edición de *En medio del camino* ¹⁰.

7 Sería plausible el empleo del concepto si se usara en el sentido que le daba Crespo en aquel entonces: «Non è realista la poesia che si limita a descrivere ciò che è considerato reale, ma quella che *ci porta verso* la realtà con spirito di avventure e senza prescindere dal ruolo che l'immaginazione deve avere in ogni opera d'arte (...) Non basta dire che il realismo consiste nel chiamare le cose con il loro nome. La prima cosa che bisogna sapere è quale nome hanno le cose: può essere molto diverso da quello che si continua a dargli». Cf. *Poesie*, págs. 224-225.

8 Cf. *Poesie*, pág. 25. El realismo mágico es una de las patentizaciones de la poesía genuina, según un aserto de Angel Crespo, que parece hacerse eco de la expresión de Mario Di Pinto: «Y es que la poesía no es una evasión *de* la realidad, sino una evasión *dentro* de ella, es decir, un cambio de lo aparente por lo verdadero». Ver Angel Crespo, «La belleza de la serenidad (selección del diario de Marià Manent)», *El País*, Libros, 2 (24-IV-1986).

9 Por ejemplo, «Los pequeños objetos», «El pan moreno», «Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide».

10 Esta cuestión ha sido advertida y explicada satisfactoriamente por Alfonso Sanz Echevarría (seudónimo de José Luis García Martín) en el denso artículo «Todo está vivo: la poesía de Angel Crespo», publicado en *Jugar con fuego* (Avilés), VIII-IX (1979), págs. 78-79.

Por lo demás, y pese a tratarse de una edición revisada, *En medio del camino* (Poesía, 1949-1970), Seix Barral, Barcelona, 1971, en adelante *EMC*) participa un tanto de la antología, ya que no recupera todos los materiales de los conjuntos precedentes. A título de ejemplo, hago notar que, si bien el escritor selecciona normalmente, en ese libro de libros, textos de cada poemario, en algunos deja de incluir muchas composiciones, así en *Quedan señales*, de donde

UNIVERSOS SEMANTICOS FUNDAMENTALES

Durante la primera etapa de su poesía, en la obra de Angel Crespo ya comparecen los orbes semánticos esenciales de su literatura, aun cuando estos distintos núcleos inflexionan distintamente en cada período. Tres son los campos, y con diversas imbricaciones entre sí: la naturaleza, la cultura y la poética. Acto seguido, se procederá al comentario de los mismos, y por este orden, no sin advertir que, en el fondo, la creación crespiana gira siempre en torno a *la* y a *su* poesía.

La presencia del ámbito de la naturaleza en la obra poética de Angel Crespo nunca ha dejado de ser notada, incluso acentuadamente, por la crítica. Dentro del mundo natural, el orbe campesino, concretado en la tierra manchega, constituye sin disputa uno de sus centros semánticos más representativos, pero a lo largo de la década de los cincuenta. Este tema culminaría en *Junio feliz*, recuperación poética del entorno nativo y de la historia familiar desde la soledad del campo. Acaso en virtud de tal constatación se haya podido pensar que, a diferencia de otros autores coetáneos, en quienes predomina el motivo urbano, tipifica su literatura la atención preferente al entorno rural y paisajístico.

Pero prescindiendo de mencionar opiniones a vuelapluma de las que, a vueltas de una lectura somerísima, se desprende que el mundo natural se utiliza como adorno, como enjoyamiento, en los libros de Crespo, también importa mucho no enfatizar la vinculación entre el escritor y el contexto rural primigenio, ya que estos vínculos, que ciertamente se dan, podrían hacer creer a los menos avisados que sus versos surgen solo al albur del apego y del reclamo terruñero. Cualquiera de las dos desorientaciones debe ser postergada, por tanto, ya que ambas desconocen por igual la inscripción profunda, metafísica y ontológica, que ata estrechamente la lírica de Crespo a la naturaleza.

Cuando se llama la atención sobre la metafísica y la ontología del tras-mundo crespiano, se está invitando, por eso mismo, a afirmar la óptica hacia lo que hay en el fondo, no en la superficie, de esta poesía, en cada una de cuyas fases se traduce una relación determinada, y distinta, con la naturaleza. Hasta tal punto es así que ni la literatura ni la vida de Angel Crespo pueden ser entendidas sino en función y al trasluz de la naturaleza, término en el que se contempla el campo y el paisaje, pero que no se limita a él, sino que apunta a realidades más complejas de diverso signo, entre las que se involucra la realidad humana, la trascendencia, lo inmanente, el esoterismo.

sólo se recogen seis de los quince poemas, o en *Suma y sigue*, del que caen doce de los 31. En consecuencia, a sólo una numéricamente exacta edición de su *Obra Poética Completa* procede ya remitir el rescate, acaso en apéndices al efecto, de todos los versos que, por circunstancias diversas, no constan en *EMC*. En dicha edición, si se quiere crítica, será interesante contrastar las variantes que se ofrezcan, en especial las del primer período, pues si no son demasiadas, las hay muy significativas.

En esta etapa, la poesía de Angel Crespo revela una visión del mundo contemplado como espectáculo que trasciende al hombre, un espectáculo susceptible de ser descifrado como alfabeto, tal como lo habían entendido los simbolistas. En convergencia con esta visión, la naturaleza es dilucidada por momentos como *teofanía*, como una forma de patentización divina o paradvina en la cara oculta de lo visible. Se diría que, de alguna manera, Crespo reelabora originalmente el asunto secular de lo natural en tanto que instancia religiosa¹¹.

No obstante, frente a la presencia divina en la intimidad de la naturaleza, ya en algunos de sus primeros libros se advierte una vereda de agnosticismo —y en otros lugares de aire de paganía— que desembocará en una progresiva ausencia de Dios en su lenguaje poético, de suerte que, en textos de fines de los cincuenta, su cosmovisión se caracteriza por la progresiva desvinculación de Dios o, mejor dicho, del Dios en mayúscula tradicional con sus caracteres, ya que, a la religiosidad en clave unitaria del principio, sucede posteriormente el registro de lo divino en plurales atributos, los dioses en minúscula.

Respecto a la dimensión esotérica, debe indicarse que en la poesía crespiana se aprecia, desde muy temprano, la tentativa por captar trasmundos secretos sólo perceptibles para el poeta, y por ende presentidos a través de su experiencia personal. En este orden de cosas, en el poema «Junio feliz» se concitan elementos sobrenaturales que ni pueden interpretarse como mitológicos ni como espiritistas, sino que han de leerse como esotéricos al remitir a la oscuridad del misterio¹². He aquí los versos iniciales de la composición:

Junio feliz
entre los vivos y los muertos,
no entre el ser y el no ser
sino todo lo más
entre el rebaño y las ortigas.
Junio
para los muertos y los vivos
que venimos detrás
con nuestro cargamento, oscureciendo
el árnica y la grama
que su estrecho contacto desconocen.

11 Esta veta es secular, ciertamente, pero Crespo tal vez la reelabora desde incitaciones como las de Gautier, los parnasianos y Juan Ramón.

12 A menudo, este misterio parece experimentado por Crespo personalmente, tal como cerciora esta cita: «No es, por lo tanto, preciso huir a un mundo soñado para percibir el misterio: basta con contemplar a la naturaleza con una mirada capaz de no dejarse engañar por las apariencias dependientes de nuestros sentidos corporales». En su comentario al poema de Juan Ramón «Ruiñeñor de la noche», en su *Antología de la poesía modernista*, Tarragona, ed. Tarraco, 1980, págs. 338-339.

La soledad es imposible
 en donde los que fueron
 descabalgan ahora, cuando yo
 toco la amarga almendra,
 y, las riendas llevando
 con negligencia, piden
 mi oración para el campo, que ellos no necesitan ¹³.

Otro de los campos semánticos significativos de esta primera etapa es el relacionado con las acciones culturales, en particular con las pertenecientes al ejercicio del arte y, más en concreto todavía, con las manifestaciones pictóricas. La faceta concerniente al fenómeno artístico se patentiza, en especial, en poemarios como *La pintura*, *Oda a Nanda Papiri* y *Cartas desde un pozo*, si bien la motivación del poeta por el arte se ofrece, asimismo, en textos de otros libros de este período. Empero, es verdad que esta veta se intensificará durante las siguientes fases de su literatura.

Esta faceta, consistente en la creación de poemas de contenido esencialmente cultural, faceta que, en consecuencia, puede denominarse culturalista, supone una de las muestras de esta tipología más tempranas de la postguerra, y recupera madrugadoramente durante esos años las conexiones con el circuito culturalista español que encabeza, en el XX, Manuel Machado. Es cierto, con todo, que el *leit-motiv* cultural de estos conjuntos se apoya en temática contemporánea, y que habrá que esperar a la composición de «Carta al siglo XII», de *Cartas desde un pozo*, para que pueda levantarse acta de su original sentido de la historia y de la cultura pretérita.

Como es de ritual en el paradigma del culturalismo, en los antecitados tres libros de Crespo resuena la voz confraternizadora del poeta con otros seres singulares que también se sintieron vocados hacia la belleza por medio del arte. Se trata, por tanto, de versos inspirados por el impulso al homenaje. Homenaje a la creatividad humana a través del medio pictórico (*La pintura*), a través de la estética lúdica (*Oda a Nanda Papiri*), y a través de plurales instancias artísticas, como ocurre en *Cartas desde un pozo*, donde se rinde tributo a literatos, a pintores, al arte del grabado, y a las creaciones monumentales arquitectónicas erigidas por el hombre.

Por lo que hace al tercer epicentro semántico, el de la poética, procede reiterar nuevamente que su obra cabe verla como monotemática, ya que su asunto primordial es el de la poesía, de guisa que su crear poético —en lema y decir— remite a cuantas cuestiones de cualquier signo concita la poesía, y especialmente las que suscita la suya propia. Quien esté familiarizado con la trayectoria literaria de Angel Crespo atestiguará la veracidad del aserto, que subrayó el autor al encabezar *Una lengua emerge* con el texto titulado «La voz».

¹³ EMC, pág. 79

Desde entonces —hasta el último de sus libros— su itinerario constituye un inveterado y siempre nuevo monólogo (a veces, por desdoblamiento del poeta, diálogo) sobre la poesía y su poetizar personal. Nadie se engañe, pues, con unos u otros motivos de inspiración, con estos u aquellos asuntos tomados como pretexto, porque en su mundo poético cada tema no es más que una evidencia concreta y superficial del tema perenne y siempre latente de la poesía.

Conviene insistir, desde luego, en la extraordinaria lucidez artística que le hizo situar, en el quicio mismo de *Una lengua emerge*, y por ende de su historia poética, composiciones como «La voz» o «Mi palabra», en las que Angel Crespo se interroga acerca de la verdadera índole y de la ventura de su lengua creadora, y testimonia su convencimiento de que su obra logrará salvarle. Se abre así un arco de plena confianza en su literatura que empalma con versos de las épocas sucesivas, segunda y tercera, en las que el escritor plasma su convicción definitiva de haber encontrado la poética ideal en la que cifraba el objetivo salvífico de partida.

LA TEMATICA COMPROMETIDA

Un registro que tiene notable interés, aun cuando se circunscribe a la etapa inicial, es la faceta que se denominó «comprometida». Tocante a determinar en qué libros se patentiza esa corriente, son admisibles tres enfoques que, por lo demás, se diferencian muy poco: el de quienes, como Lechner, la circunscriben a *Suma y sigue*, la de Luisa Capecchi, para quien la participación del escritor en la literatura comprometida no alcanza completamente a ningún título¹⁴, y la que representa el que suscribe al pensar que esa vertiente se recoge en el poemario antecitado, es obvio, pero no de manera exclusiva.

No se computan al efecto aquellos textos que reflejan una conciencia muy lúcida, y una actitud muy solidaria, desde una óptica social. Sin embargo, hay que dejar constancia de que, desde su primer libro, el poeta deja entrever un rasgo que, potenciado con los años, alimentará su «compromiso». Así, la cara del «nosotros» está presente en «Las cosas», de *Una lengua emerge*, la revalorización de los enseres humildes de la vida diaria-cerilla en el suelo, ceniza, uñita del pequeño recortada...— se aprecia en «Los pequeños objetos», de *Quedan señales*¹⁵, poemario en el que la solidaridad se trasluce a través de asuntos y escenas del orbe cotidiano, doméstico y laboral, empapado de sudor, a veces de tragedia, pero siempre de humanidad, como quería Neruda para la poesía de la impureza.

Aunque muy en el trasfondo, es posible captar determinadas connotacio-

14 Cf. LECHNER, obra cit., págs. 68-69; L. CAPECCHI, «Un viaje por la poesía de Angel Crespo», *Insula*, 402 (mayo de 1980), pág. 7.

15 Como textos *ad hoc* del mismo poemario, mencionamos «La orla» y «Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide».

nes sociales en poemas como «La lluvia», de *Todo está vivo*, merced a la atmósfera de impotente sometimiento societario que se transmite, o en «El círculo», de *Junio feliz*, que contiene versos con claras resonancias de esa índole, como en

Contra justicia e injusticia
no se alza más verdad
que la que cabe dentro de un abrazo ¹⁶

Empero, y como ya se adelantó, hay que esperar a *Suma y sigue* para que se dé un alto índice de frecuencia en esta dirección, lo cual no obsta para que esa poética no afecte a varios poemas, ni tampoco para que opere, igualmente, por vía alusiva, como en momentos de «Las afueras», «Pausa de otoño», «Campo abertal», «Piedras», etc. Por cierto que, en algunas de estas composiciones, el compromiso adopta un registro en el que va implícita, como era tan recibido en la época, una visión contraria no ya a la Iglesia que se hace cómplice de la injusticia, sino incluso a la creencia religiosa misma en tanto cuanto puede comportar de alienante.

Como ha estudiado pioneramente Juan Manuel Rozas, en la poesía social de postguerra se cultivó el tema de la intrahistoria, concepto de raigambre unamuniana según el cual en la entraña de la historia vive el elemento intrahistórico, que tantos escritores españoles contemporáneos suelen afirmar como opuesto al histórico. Rozas recordaba que, en la literatura castellana, la dialéctica entre ambos factores se puede apreciar ya en el famoso episodio de la niña de «nuef años», del *Cantar del Cid*, escena en la que los seres intrahistóricos, representados en aquella criatura, comparten el protagonismo del héroe ¹⁷.

Bajo ese prisma se deja interpretar el poema «El pueblo», de *No sé cómo decirlo*, texto que, en virtud del concepto de intrahistoria, y amén de que posibilite otras lecturas, supondría una ramificación de la poesía social crespiana. Es más: en la composición gravita, probablemente, y sin excluir otras instancias, el recuerdo del *Cantar* cidiano. Pero «El pueblo» ya pertenece a la segunda singladura poética de Angel Crespo, cuya creación intrahistórica más importante en la primera época es la «Carta al siglo XII», de *Cartas desde un pozo* ¹⁸.

16 *EMC*, pág. 97.

17 Cf. *Intrahistoria y literatura*, Salamanca, Universidad, 1980, esp. págs. 77 y ss.

18 La decantación hacia lo intrahistórico como contrapunto a lo histórico no termina en estos poemas, sino que se prolongará aún en varios libros, si bien muy espaciadamente, desde *Docena florentina*. Anoto textos con este enfoque: «Il Ponte Vecchio» y «Cambios (Mercado de la Paja. Florencia)», de *Docena florentina*; «Figura en el Trastévere», de *Claro: oscuro*; y «San Esteban de Gormaz», de *El ave en su aire*.

OTROS MOTIVOS INSPIRADORES

Una de las notas sobresalientes del mundo poético de Angel Crespo es la originalidad temática, originalidad que remonta a la praxis de su prehistoria literaria, y en especial a su paso por el Postismo. En este punto, ha de hacerse notar que dicha singularización obedece, *grosso modo*, a tres factores, como son haber plasmado temas inusitados en la poesía contemporánea hispánica, el tratamiento singularísimo de motivos universales, y el enfoque tan peculiar de asuntos clásicos.

Original fue, por ejemplo, la pretensión de poetizar las claves astrológicas de planetas y dioses, incluidos el Sol y la Luna, empeño del que, al cabo, sólo quedó el libro *Júpiter* como testimonio de todo un sistema planetario que se quiso ver poéticamente. No menos original, también, es su mitología animalística, es decir la población de sus versos por una fauna misteriosa y simbólica (ciervo, lobo, león, etc.), acaso al albur de sus lecturas medievales y esotéricas. Tales seres simbolizan fuerzas, a la vez externas e interiores, que acosan al poeta y le atenazan o le impulsan hacia adelante de forma precipitada e inexorable.

Si un poeta se singulariza tanto por lo que dice como por lo que no dice ¹⁹, entonces cabe destacar igualmente como muy original haberse abstenido de acudir a la plasmación del tema amoroso durante toda la década que se inicia con su *Una lengua emerge*, ya que los primeros poemas de estas características que se encuentran en su historia literaria no aparecen hasta *Puerta clavadada*. El cariz original de este silencio se acentúa con sólo reparar en que, frente a la sequía erótica del lenguaje poético de la primera generación de postguerra, la promoción del 50 se propuso rescatar esta cuerda lírica, hacia la que Crespo no fue nunca demasiado proclive:

Pues bien, yo era
el enamorado. Lo que nunca
quise ser.

Era el que arrastraba
sus zapatos por la ciudad,
sobre los pasos del negocio
y la política de guerra.
No adivinaba la hora de dormir
ni conocía cómo
desclavar la cancela.

Yo era exactamente
lo que nunca hubiera querido
ser: el enamorado ²⁰.

19 «La crítica tiende por lo general a señalar presencias y a menudo olvida que las ausencias no son menos significativas». Cf. Alberto Blecua, «El entorno poético de Fray Luis», en *I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, pág. 78.

20 *EMC*, pág. 227.

Referente a temas clásicos, su frecuente aparición en la poesía de Angel Crespo constituye, por sí misma, un rasgo que distingue al escritor entre los de su promoción, por lo común menos imbuidos en lecturas de esa procedencia. Así, en los versos de este período pueden distinguirse asuntos que, aparte su origen grecolatino, se han reiterado en las letras españolas, sobre todo durante la Edad Media y el Siglo de Oro, como el libro de la Naturaleza, el mundo al revés, la comparanza con la vela, *ut pictura, poesis*, los cuatro elementos, Dios visto como arquitecto y como pintor, el toro en la ribera ²¹... Estos motivos no suelen usarse como pretexto para una composición entera, sino que se engastan en los diversos poemas, ya como exponente culturalista, ya con vistas a enriquecer el contenido poético.

Con finalidad ilustrativa, se transcriben a continuación los versos con que comienza el texto «Carretera general», de *Suma y sigue*, libro que responde a su poética de compromiso. Merced a estas líneas se constata que Crespo no sólo impregnó de contenido humanístico su poesía de entonces, lo que ya supuso en su día una incontrastable originalidad, sino que su versión del *leit-motiv* del *adynata* o enumeración de imposibles, amén de la censura, como es de rigor en la tradición literaria, del tiempo presente, no reproduce ningún registro erudito, de guisa que sus *impossibilia* son decididamente renovados:

Estos pueblos parecen inocentes,
con sus tejados bajos, sus ventanas
inclinadas, la tierra
invadiendo las calles.

Parecen hechos
para el rebaño de golondrinas,
para la bandada de ovejas,
para la colmena de palomas,
para las abejas y sus nidos
y, naturalmente, para el hombre

Es decir, para los vecinos
y las camas de sus mujeres,
que miran a las vacas
y a las cigüeñas se las comen ²².

21 Por ejemplo, «La senda» (libro de la Naturaleza, Dios como artista), de *Todo está vivo*; el mundo al revés, en la *Oda a Nanda Papiri*, y en «Carretera general», de *Suma y sigue*, donde también se encuentran motivos como el del toro en la ribera («El indomable») y los cuatro elementos («Para la sed», «Cambios del ferrallista»); *ut pictura, poesis*, en *La pintura* y «A Joan Miró», de *Cartas desde un pozo*, con el tema clásico de la vela en el «Homenaje a João Cabral de Melo Neto», etc.

22 EMC, pág. 183. La frecuentación por este poeta del tema del mundo al revés permite ser relacionada con sus lecturas de clásicos latinos, pero todavía más probablemente con las medievales, y en particular con Arnaut Daniel, cuyos versos he podido comprobar que recuerda Crespo de memoria, entre otras razones por tratarse del maestro de Dante.

LA EXPRESION POETICA

Al frente de los elementos expresivos del lenguaje poético de este primer período hay que colocar, sin disputa, el de la simbología, si bien es cierto que Angel Crespo no fue, en esos momentos, un escritor con un grado de conciencia simbolista tan notable como la que iría adquiriendo con los años. Durante la fase inicial, en corolario, la simbolización parece provenir, esencialmente, de sus lecturas medievales, e incluso puede que de su decantado postista, y por supuesto de su relación personal con la realidad de las cosas y de la naturaleza.

En esta singladura de partida, explicaba Crespo en Parma, trató de descubrir su auténtico ser en el mundo mediante una lectura directa del mismo, pero resultó en vano, pues fue regido por fuerzas extrañas y exteriores que simbolizó en un *daimon* animalístico. Al no hallar solución por vía de la lectura inmediata de la realidad, ensaya a partir de *Todo está vivo* una visión simbolista que contempla el universo como alfabeto, lo que le lleva a la creación de mitos, de mitos que nada tienen que ver con los clásicos, al ser fruto de una exploración propia. Es una mitología integrada mayormente por seres y animales no reductibles al *daimon*, sino que operan como símbolos míticos y esotéricos que, a la vez que representan a la realidad, colaboran en su desciframiento.

Una de las notas que tipifican estos símbolos crespianos es la carencia de significación unívoca, sea positiva o negativa, ya que en ocasiones se comportan como simbolizaciones *in bono*, mientras en otras se mueven *in malo*. Hay que advertir, asimismo, que a veces estamos ante imágenes visionarias más que ante símbolos, para ser más exactos. En cualquier supuesto, ni que decir tiene que esta precoz apertura al símbolo, apertura que irá ensanchándose en cada etapa, es una de las manifestaciones distintivas de Angel Crespo entre quienes comenzaron a publicar en los cincuenta. Sin embargo, acaso lo más privativo del poeta sea aún la constante simbolización que en sus versos sufre lo cotidiano, ámbito que funciona como contrafaz misteriosa de cuanto se alberga más allá de la apariencia.

Entre los textos *ad hoc* con que se deja ilustrar el simbolismo crespiano más representativo de esta fase, o sea la simbología animalística, se procede a la copia de algunos momentos del poema «Todos los hombres vamos», de *Todo está vivo*, versos en los que el animal simbólico no aparece definido y especificado. Con todo, este animal sin determinar es portador del sentido significativo de la pujanza del instinto profundo, susceptible de ser sujeta, no obstante, por el logos y el arte:

Todos los hombres vamos,
 en un animal vamos subidos,
 de especie diferente y diferente andar,
 pero animal que mata si se tercia.

.....

Luchamos a caballo
de animales intransigentes
que se devoran entre sí,
guiados sólo por los signos
que descifrar no nos atañe.

Entre garras y dientes
y horrorosos aullidos de placer,
entre enseñanzas inútiles
y descompasadas caricias,
entre lujurias y frases hechas,
una estampida sin desenlace
nos lleva en vilo, nos derriba,
nos pone en pie. Nuestro animal exige
su pedazo de pan entre las patas,
su vaso y cubo de agua, sus pasteles,
para seguir huyendo ²³.

Otro rasgo de la poesía crespiana del primer período es el recurrente manifestarse de la subjetividad a través del perimundo: paisajes, animales, cosas ²⁴, todo parece arrancar del poeta e ir nuevamente hacia sí, perfilando un lirismo muy personal que a menudo suscitan los pequeños elementos de la vida diaria. En bastantes textos se conjugan lírica y narrativa, y en unos cuantos muy significativos esa conjunción ocurre de manera originalísima, ya que el poeta transforma en lírico un lenguaje narrativo que, en sus versos, hunde raíces en la literatura medieval.

Compatibilizar lírica y narrativa es una práctica que, ciertamente, no distingue por sí sola la poesía de Crespo de la de otros componentes del grupo poético de los años 50, un grupo en el que el influjo de la Edad Media —Berceo, Arcipreste de Hita, Romancero— es innegable. En realidad, lo más singularizador de Crespo es, como ha mostrado Gómez Bedate, que en su reviviscencia del discurso medieval caminó en «dirección opuesta a la que hasta entonces se había seguido: ir hacia la poesía culta de tono didáctico y narrativo y no descartar de ella lo definidor del género sino, por el contrario, eliminar lo lírico y, conservando lo narrativo, intensificarlo e imprimirle un giro que provoque un lirismo nuevo» ²⁵.

Un lugar común de la crítica, a vueltas del lenguaje poético crespiano de este período, ha sido señalar la impronta surrealista, un tipo de expresión que

23 EMC, págs. 53-54.

24 Se ha observado que los elementos de la naturaleza como árboles, ríos, pájaros, etc., captados con paleta descriptiva hasta *Claro: oscuro*, y como reflejo simbólico desde este poemario, son característicos de la poesía del autor. Cf. María Teresa Bertelloni, *El mundo poético de Angel Crespo*, Carboneras de Guadazaón. El toro de barro, 1983, pág. 109. Con todo, también es cierto que el pájaro se va imponiendo como símbolo ya en el transcurso de esta primera etapa.

25 Cf. P. GÓMEZ BEDATE, «La contestación de la realidad en la poesía de Angel Crespo», *Revista de Letras* (UPR en Mayagüez), 4 (diciembre, 1969), pág. 620.

suele hacerse depender del Postismo, pero que probablemente remite a condicionantes poéticos precedentes. Lo que no puede ser puesto en tela de juicio es la singularidad que reviste el que mantuviera esta praxis en plena época del realismo crítico ²⁶, e incluso en los años sucesivos. Ahora bien: aunque el recurso sea un rasgo evidente de esta práctica primera, hay que advertir que no se reparte en todos los poemarios por igual, pues escasea en conjuntos como *Junio feliz* ²⁷. La dicción surrealista seguirá viva a principios de la fase segunda, pero desde *Docena florentina* se constata una progresiva disolución que se precipita a partir de *Claro:oscuro*. Con todo, el surrealismo va a imprimir, en su lengua literaria, la huella indeleble que se percibe en la extraordinaria libertad crespiana en la creación de imágenes.

Si el empleo de la técnica surreal precede al Postismo, lo que no obsta para que este movimiento la potenciase, también en la gramática crespiana de entonces se reconoce una vertiente lúdica que describe una curva de frecuencias semejante a la de su lenguaje surrealista. Sin embargo, debe reconocerse que el procedimiento del surrealismo resulta más sistemático, sostenido e intenso que la expresión de marcado carácter lúdico, expresión que en algunos poemas comporta una carga de sorpresa y aun de comicidad que tampoco es ajena al sentido del absurdo de los postistas. Una de las técnicas más socorridas, a este fin, es el uso de la paronomasia, como prueba este ejemplo paradigmático de la «Oda a Nanda Papiri»:

veo también los halos y los falos
que andan por todas partes sin mostrarse ²⁸

De la poesía de Crespo durante este período se predicó en tiempos un carácter «coloquial» que ha de matizarse en sentido restrictivo, pues ni el vocablo es el más preciso para calificar algunos fenómenos de lenguaje que se registran en estos versos, ni esa nota constituye un rasgo persistente en los libros de tales años. El poeta, en efecto, no compuso textos con formas dialogadas, sino que sólo introducía de vez en vez formas conversacionales con la mira puesta en aproximarse a los lectores. Tampoco hay que conceder crédito al intento de asimilar este procedimiento al empleado por otros poetas de la misma promoción, pues la fórmula crespiana tiene una idiosincrasia muy literaria, y cabe remontarla al realismo lingüístico de la poesía romance medieval, y a lecturas contemporáneas, por ejemplo a César Vallejo, tan atento a esas particularidades del habla ²⁹.

26 Cf. M. P. PALOMO, en Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española, Época contemporánea*, VI (9.^a ed. ampliada y puesta al día por ...), Barcelona, Gustavo Gili, 1983, págs. 648-649.

27 La preferencia por la expresión directa en este libro, en el que apenas caben los recursos surrealistas, fue señalada por R. SOTO VERGES en el artículo «Realismo y estilo (notas a propósito de *Junio feliz*)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127 (julio de 1960), págs. 88-90.

28 EMC, pág. 154.

29 La pesquisa sobre la presencia de César Vallejo en Crespo daría mucho de sí, toda vez

En la labor creadora de esta etapa, y desde los textos más madrugadores, conviene que no se pase por alto la expresión aforística y sentenciosa crespiana, que en ocasiones muy contadas pudiera incluso recordar la greguería, aunque se diferencia de ella porque se trata de imágenes dinámicas, no de construcciones marcadamente estáticas. No resulta fácil establecer el estímulo determinante de este uso en Angel Crespo, pero estimo que el *quid* acaso se halle en sus lecturas greco-latinas, puede que en su atracción hacia las imágenes, concisas y veloces, de la Antología Griega³⁰.

Igualmente típica, si bien no exclusiva, de este período es la riqueza sensorial atesorada por la poesía crespiana, en la que priman las cualidades visuales, denotadoras tanto de la agudeza óptica que el escritor fue adquiriendo día a día durante sus largas permanencias en el campo, como de su inclinación fervorosa al arte plástico. En sus versos, el sentido del tacto se deja percibir secundariamente, y sólo de manera esporádica se captan resonancias auditivas. Más significativas que estas últimas son las referencias al gusto y al olfato³¹.

Comentando la temática crespiana de entonces, se señaló más arriba el incipiente culturalismo del poeta, fenómeno que ahora vamos a comprobar en el plano del estilo. Uno de los puntos más relevantes de este culturalismo estilístico es la práctica de una sintaxis rítmica de inspiración clásica, fruto de las lecturas de poetas latinos. Con este procedimiento, el autor se ejercita en una alternativa acentual condigna con el camino de renovación emprendido por su poesía. Es nada menos que de *Suma y sigue*, máximo exponente de su poética social, de donde proceden ejemplos como los insertos en «Una mujer llamada Rosa», con el hipérbato clásico:

del marido la calma expectativa

o en «El indomable», donde se encuentra otra clase de hipérbato, así

sangre de color espesa

En «Piedras», también del mismo libro, el distribucionalismo sintáctico semeja un remedo de un discurso organizado de acuerdo con los casos latinos:

De noche, cuando duerme entre redes la lana
y el viento sorbe el vaho de las pieles,
cuando atraviesa

que su influjo es obvio, como apunta José Olivio Jiménez en *Diez años de poesía española* (1960-1970), Madrid, Insula, 1972, pág. 119.

30 Es de recibo que en la expresión sentenciosa de este poeta cabe la ascendencia de algún escritor contemporáneo, primordialmente Juan Ramón, cuyos aforismos incluyó el propio Crespo en la *Antología Jeneral en Prosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, 1270 págs.

31 Podría aducirse, entre otros, los versos de «El pan moreno», de *Quedan señales*.

los matorrales de la zorra y sigue
sobre la menta, el surco seco.
la piedra
puesta de cara en medio de la noche.
y levanta las plumas de la perdiz ³².

Que pueda señalarse, sobre *Suma y sigue*, cuanto se está señalando, certifica la tesis de la crítica según la cual evitó Crespo a toda costa la más mínima degradación de su lengua literaria. Así, Soto Vergés, a vueltas de *Cartas desde un pozo*, advertía que el escritor, en los años en que era más acepta la ideologización de la poesía, conservó un admirable rigor artístico que le puso a salvo del prosaísmo del ambiente, cuya superación indicó asimismo Max Aub. López Anglada también convenía en que fue, en aquellas fechas, uno de los poetas que alcanzó mejores logros cualitativos ³³.

Tales logros están en consonancia con una poética que, si afirmaba el convencimiento de que el escritor ha de impregnarse de lo humano, añadía que no ha de valerse del lenguaje del grito, sino del de la insinuación, a través de símbolos ³⁴ y de connotaciones semánticas, a menudo sutiles, y sin caer en el antiesteticismo auspiciado por los máximos promotores del género. O sea: sin ir a parar al discursivismo, la obviedad explicativa, la moralina directa o indirecta, a la didáctica, sino empleando los recursos de la lírica o recursos poéticos. He aquí momentos ilustrativos de «Poemas necesarios» ³⁵:

Y en el pecho del hombre, el pecho
de todos los hombres pintar.

.....
Subir las calles y andarlas
con las canciones bajo el brazo,
mas sin gritar, para que puedan
escucharlas quienes las cruzan.

.....
Los necesarios, los vivientes
poemas, los abiertos
como ventanas (no es delito escalarlas de noche).

Al buen entendedor, palabra y media ³⁶.

32 EMC, pág. 185.

33 Cf. R. SOTO VERGES, «Angel Crespo, *Cartas desde un pozo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 190 (octubre de 1965), pág. 174; Max Aub, *Poesía Española Contemporánea*, México, Era, 1969, pág. 208; L. LOPEZ ANGLADA, *Caminos de la poesía española*, Madrid, Mundo del Trabajo, 1967, pág. 111.

34 Piénsese en el «corral», símbolo de España, en el poema «Una mujer llamada Rosa», de *Suma y sigue*. Sobre este simbolismo, ver A. CRESPO, «El verdadero Campoamor», *La Voz del Tajo, La mujer barbuda*, II (8-VI-1985).

35 «Necesarios» no alude a ninguna necesidad de contenido, sino de estética, de una estética que no contravenga la dignidad artística.

36 EMC, pág. 205-206.

Con respecto al perfil formal de sus poemas desde *Una lengua emerge*, Angel Crespo no incurre generalmente en combinaciones versales usaderas ni en regulaciones estróficas preconcebidas, de suerte que, salvo algunas excepciones³⁷, cada composición avanza según el pulso de su propio fluir. Sin embargo, las cifras silábicas más reiteradas suelen situarse en torno al alejandrino, endecasílabo, octosílabo —varios poemas isosilábicos se compusieron en ese metro³⁸—, heptasílabo, y después en torno a versos polimétricos y versículos.

En las líneas versales acostumbra a constatarse un subyugante ritmo interior³⁹, ritmo que más de una vez resalta mediante el inesperado proceder de destruir el ritmo de unos versos para que se peralte el de otros, conjurándose así el peligro de la monotonía. Otra peculiaridad rítmica es el empleo de determinados signos de puntuación con ese fin, como acaece en los poemas «El humo de la jara» y «Para la sed», ambos de *Suma* y *sigue*, en los cuales el uso del guión acentúa el ritmo, amén del significado léxico:

De mi conversación con aquel hombre
que arrancaba las matas
—salía un polvo oscuro
de la madeja de raíces—
aprendí cómo se aman la semilla y la tierra

.....
Este humo —este blanco
y blando y muelle zumo—
húmedo y suave en su amargor agreste⁴⁰...
«El humo de la jara»

.....
paseo por debajo
de vuestros pámpanos, maduro
yo también —con el sol,
como vosotras— mis racimos
de palabras, mi alcohol

.....
Porque, parras, ¿qué cosa
inanimada y sin origen
seríamos nosotros

37 Por ejemplo, la cuarteta con que finaliza «El Pájaro Pobre (Grabado de Farreras)», de *Suma* y *sigue*.

38 Cf. «Cruz o saco», de *La cesta y el río*, o «A Vicente Aleixandre» y «Lumbre del pintor Ribera Berenguer», de *Cartas desde un pozo*.

39 Como prueba Manrique de Lara, pocos poetas han logrado extraer tanto partido al ritmo interno del verso, sobre todo del verso libre, como Angel Crespo. Ver *Poesía española de testimonio*, Madrid, Epesa, 1973, págs. 207-208.

40 EMC, pág. 179.

sin la tierra y el aire
y las manos que nos empujan
—y el mar, que aunque está lejos
aguarda desde siempre—,
qué seres sin sustancia,
sin conocer el fruto? ⁴¹
«Para la sed»

Es un hecho también la consecución de una estructura lírica de contornos y perspectivas increíblemente límpidas, a la par que dominada por un equilibrio y un redondeamiento compositivos que, en no pocos supuestos, se vale de catáforas, recursos paralelísticos, enumeraciones, el proceder recolectivo, etc. ⁴².

41 Idem, pág. 187.

42 Tales rasgos convienen, como explica Gómez Bedate, a «esa especie de calidad parnasiana cerrada y cincelada que tienen sus poemas y que resulta tan extraña (tan rara) en el conjunto de una lírica actual que es proclive, por el contrario, a la apertura total de la forma». *Apud* art. cit., pág. 615.