

**LAS SALVACIONES
LÍRICAS DE ÁNGEL
CRESPO**

Para nosotros, el *corpus* textual completo de Angel Crespo, con independencia de que puedan determinarse en él subfases variadas dentro de cada ciclo mayor, procede dividirlo en un período de prehistoria poética que antecede a *Una lengua emerge*, y tres aventuras o, si se quiere, *salvaciones*, vocablo que utilizo en el sentido de búsqueda, en las diferentes etapas, del estado más óptimo posible para su espíritu merced a la creación lírica. Es muy posible que, en estos momentos, esté ya el poeta en una cuarta salvación, con sus notas peculiares respecto a las anteriores. Pero no se cuenta aún con obra poética suficiente —comparada con la que integra los períodos precedentes— para delimitar los rasgos de esta nueva fase, y por supuesto falta perspectiva para el correcto enfoque de la misma. En suma, pues: las tres salvaciones de referencia serían:

Primera salvación, mediante la actividad poética, de los condicionantes de un horizonte limitado al entorno paisajístico, familiar y social. Esta etapa es la más extensa, por el momento, de su obra, pues acoge hasta doce libros de longitudes variables que se publicaron por espacio de quince años, desde *Una lengua emerge* hasta *No sé cómo decirlo* inclusive.

Segunda salvación, practicando una poética humanística con la que se plasma una amplia apertura a otros climas y ámbitos culturales. Este ciclo abarca poco más de doce años y cuatro libros: *Docena florentina*, y los otros poemas del *Libro Quinto* de *En medio del camino*; *Claro: oscuro*, *Colección de climas*, y el conjunto de aforismos *Con el tiempo, contra el tiempo*.

Tercera salvación, o salvación de la temporalidad por la palabra. Esta fase, que se ha espaciado a lo largo de más de una década, pues arranca de *Donde no corre el aire*, algunos de cuyos textos remontan a 1974, consta de diez libros, y en consecuencia constituye, en comparación con los estadios previos, el más intenso y fecundo del poeta. Las obras que comprende son las que se citan: *Donde no corre el aire*, *El aire es de los dioses*, y *Libro de odas*, inédito hasta su inclusión en *El bosque transparente* (1983); *Parnaso confidencial* (1984), y los seis que integran su tercer libro de libros, *El ave en su aire* (1985), en el que figuran hasta cuatro poemarios inéditos, *Lira secreta*, *Segundo libro de odas*, *Anteo errante* y el volumen de aforismos *Escrito en el aire*, y en el que también se reeditan otras dos colecciones aforísticas, *Con el tiempo, contra el tiempo* (1978) y *La invisible luz* (1981).

La prehistoria poética. El Postismo

No cabe duda que un hito inesquivable en la prehistoria literaria crespiana es la relación con el Postismo, hasta el punto de que su verdadera formación poética no empieza, en realidad, hasta adscribirse a esta tendencia.

Credenciales postistas con repercusión en la literatura de Angel Crespo pueden ser notas definidoras como las que señala Polo de Bernabé, es decir la imagen frecuentemente de segundo grado que, antes de remitir a realidades del orbe natural, remite a otras representaciones que, por su carácter, son estáticas; la importancia de la contemplación sensorial; la aceptación, mediante transformaciones que truecan su sentido clásico, de formas y mitos inveterados; la apertura hacia la posibilidad mística, la exploración del lenguaje, a menudo reconvirtiendo la expresión tradicional tras descomponerla, etc.¹ A estas notas cabe añadir aun el destacado papel de la música versal, de la eurytmia, en el poema postista, en el que imperan metros consagrados. Función rítmica, amén del rol lúdico, adoptan también las aliteraciones y otras fórmulas de reiteración lingüística, así como una peculiar heterodoxia sintáctica.

Mención por separado requiere el asunto de los orígenes del lenguaje surrealista en Angel Crespo, orígenes que comúnmente se han ligado al Postismo, pero que tienen raigambre anterior a su incorporación al movimiento. Al respecto, Luisa Capechi remonta el surrealismo crespiano a lecturas del 27 y a las de autores como el Neruda de *Residencia en la tierra*.² En su virtud, la expresión surreal no dependería solo de su paso por el Postismo, puesto que esta corriente le habría reafirmado, más que inducido, hacia el post-surrealismo.

Esta tesis casa con el hecho, observado por algún crítico, de que la gramática poética de Crespo sea la más representativa, por acusada, del surrealismo postista. De cualquier modo, la libertad en la creación de imágenes que ya se aprecia en los inicios poéticos del escritor no emanaría únicamente de los estímulos surrealistas, y del Postismo, sino también de los creacionistas, no en balde era Crespo ferviente admirador de Huidobro desde que, en fecha temprana, leyó al chileno, cuya literatura no iba a desmerecer pese a que la metáfora ultraísta fue reprendida por el Postismo.³

La primera salvación

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

1. Cf. José Manuel Polo de Bernabé. "La vanguardia de los años 40 y 50: el Postismo". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 374 (agosto de 1981), 397-412.

2. Cf. el artículo "Un viaje por la poesía de Angel Crespo", *Insula* (mayo de 1980), 7.

3. Su temprano interés por la obra del poeta de *Altazor* me la confirmó el propio Crespo en información verbal.

distintos énfasis puestos por las sucesivas tendencias críticas, condicionaron — y aun condicionan — una aproximación más precisa a esta literatura.

El término realismo aplicado a la poesía creada por Crespo en este período resulta a todas luces inadecuado, ya que la poética del escritor en esta hora nunca pretendió emular la estética del realismo socialista, ni ofrecer ejemplos para el realismo histórico programático de Castellet,⁴ 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.⁵ En consecuencia, realismo mágico es la denominación más pertinente para referirse a la práctica del autor en aquellos años.⁶

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.

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

4. 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 poesia sp. dopo la Guerra Civile*, a curadi Dario Puccini. Milano: Feltrinelli, 1962. Castellet intentaba — y excúsese me la obviada — 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 societats", aparecida en el diario catalán *AVUI* (16-II-1986), p. 3. En cualquier caso, el calificativo de realista aplicado a Crespo tomó carta de naturaleza, convirtiéndose en tópico: "C. appartiene al gruppo dei cosiddetti realisti che, dopo la guerra civile, si opposero al neoclassicismo evasivo dei garcilasisti". Cf. Isabella Gropplai, *Dizionario della Letteratura Mondiale del 900*. Edizioni Paoline, Roma, 1980, I, 698.

5. La "Introducción a la poesía de Angel Crespo", que va al frente de la *Antología Poética*. Valencia: Ediciones de la revista "Verbo", 1960, 9-20, constituye un hito, aun 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 stricto*, deben mencionarse también, aunque su interés sea incomparablemente menor, referencias como las de Federico Muelas, quien en un artículo que aparecería póstumamente, pero que fue redactado hacia 1960-1961, discurre sobre el magicismo de Crespo (Cf. "Angel Crespo: un poeta y una obra", en *Prosa* (I). Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1981, 187-9; 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.

6. Con todo, Manuel Mantero ha cuestionado esta calificación: "Crespo ha dicho en alguna parte que sus poemas pueden considerarse de realismo mágico. No me acaba de gustar lo de realismo mágico, por sus asociaciones con otros géneros, por la erosión y abuso del cliché". Cf. "La poesía de Angel Crespo". *Angel Crespo. El tiempo en la palabra, Anthopos*, nº 97 (1989): 35.

diferencia de otros autores coetáneos, en quienes predomina el motivo urbano, tipifica su literatura la atención preferente al entorno rural y paisajístico.

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 paradivina en la cara oculta de lo visible.

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.

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.

La temática comprometida. Otros motivos

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 esta 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 Capechi,⁷ para quien la participación del escritor en la literatura comprometida no alcanza completamente a ningún título, 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.

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, solo

7. Cf. J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Parte Segunda: de 1939 a 1974. Universitaire Pers Leiden, 1975, 68-9. Asimismo, L. Capechi, art. cit., 7.

quedó el libro *Júpiter* como testimonio de todo un sistema planetario que se quiso ver poéticamente.⁸ 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, 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 *Una lengua emerge*, ya que los primeros poemas de estas características que se encuentran en su historia literaria no aparecen hasta *Puerta clavada*. El cariz original de este silencio se acentúa con solo 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.

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... 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.

La expresión poética

Al frente de los elementos expresivos del lenguaje poético de esta primera singladura 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 irá 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. Esta precoz apertura al símbolo, apertura que irá ensanchándose 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 experiencia.

8. Acerca de este singularísimo poema, cf. Carlos de la Rica. "Claves para una lectura del poema *Júpiter*", en *Angel Crespo, Antología poética y crítica literaria*, Suplementos Anthropos, Barcelona, 1989, 153-6.

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 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, e incluso en los años sucesivos.

De la poesía de Crespo durante estos años 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 esos años. El poeta, en efecto, no compuso textos con formas dialogadas, sino que solo 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 peculiaridades del habla.

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 Griega.

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 excepciones, 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 este metro—, heptasílabo, y después en torno a versos polimétricos y versículos.

En las líneas versales acostumbra a constatarse un subyugante ritmo interior, 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. Es un hecho también la consecución de una estructura lírica de contornos y de 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.

La segunda salvación

Si el primer período de la poesía de Angel Crespo se espacia durante tres lustros (1950-1965), el segundo duró parecidamente (1965-1978), pero cuenta, si se lo compara con la fase anterior, con menos de la mitad de títulos: *Docena florentina* y otros poemas del *Libro Quinto* de *En medio del camino* (1965-1970), *Claro:oscuro* (1971-1975), *Colección de climas* (1975-1978) y el libro de aforismos *Con el tiempo, contra el tiempo* (1975-1978).

Esta etapa puede calificarse como "humanística", significando que, si bien el humanismo cultural del poeta se deja sentir ya en versos de la singladura precedente, será desde *Docena florentina*, poemario con el que se retoma el mundo del arte, cuando esta estética va a potenciarse, singularmente a partir de la determinante experiencia italiana, propiciada por el dilatado viaje de 1963 por aquella península. Con este conjunto, así pues, y con las demás composiciones del mencionado *Libro Quinto*, se pone fin a la época de aislamiento cultural dentro de España, con una muy discreta apertura a otros países, y se afirma la del humanismo culturalista.

Los rasgos caracterizadores del humanismo del escritor en esta encrucijada se muestran ejemplarmente en *Docena florentina*, libro que rompe de manera frontal con las poéticas coetáneas, y en cuyos poemas el pasado cultural histórico-artístico se recrea y revive merced a una penetrante identificación presentizadora que conjuga dos hitos de la poesía de entonces: el de abanderar la tendencia culturalista constituyéndose en auténtico punto inicial para la misma en los sesenta, y el de conformar un culturalismo en estado puro que en realidad es un humanismo, si se toma el vocablo en su acepción más plena. Por ende, ambos hitos son índice de una paradoja: de un lado, se gesta una anticipación del culturalismo, pero de otro esta veta crespiana apenas tiene que ver con la clase de culturalismo que, *grosso modo*, vino después, tan diferenciado del suyo a causa de la epidérmica inspiración posterior en motivos de historia de la cultura que no ahonda en la entraña profunda, en el sentido más complejo, y por complejo fidedigno, del pasado cultural.

En comparación con el incipiente humanismo que ya había practicado Crespo en algunos momentos literarios de su primera etapa, un humanismo en el que acostumbraba a enfatizarse su empatía con el arte contemporáneo, y en particular con el pictórico, ahora se da una decantación por el arquitectónico, con lo cual el monumento antiguo y los estilos renacentista y barroco resultan recurrencias temáticas nucleares de la poesía representativa del segundo rumbo, poética que cabría designar sintéticamente como de la *urbs* y el *muro* frente a la más tipificadora de los años cincuenta, o poética del prado.

Una Mancha dominada por el campo, eje del verso terruñero de ayer, cede baza, en consecuencia, a una Italia con torres, bóvedas y cúpulas, en la que el yo lírico se cruza imaginativamente con sombras humanas fantasmales, con ánimas en pena de la historia, con Dante, Savonarola y Galileo. Nacido biológicamente en la atmósfera manchega, el escritor encuentra en el orbe italiano el espacio que más va a influir en el alumbramiento de su nueva estética, y declara su opción por la cultura que ejemplifican esos lares. "Una patria se

elige", título del poema que encabeza el *Libro Quinto*, es terminante al respecto: no se elige una época, ni se elige un país, ni una geografía. Tampoco se eligen los ascendientes ni la lengua materna. Y sin embargo el poeta, cuando su soledad lo ha merecido, es libre para elegir una patria, pero en el sentido de una cultura, de una cultura determinada, dentro de una civilización. "Una patria se elige":⁹

Mi otra patria es Italia
—la del verbo
y el amor— y en sus calles
jamás cayó de mí
una hoja muerta.

Nunca
puse la mano en una piedra
que no se calentase
ni dije una palabra
que no me iluminase por la noche.

Una patria se elige
—y una mujer. O llegan,
inevitablemente,
cuando tu soledad las ha ganado.¹⁰

Docena florentina, doce textos en los que, en virtud del nuevo modo de decir, en la palabra de Angel Crespo empiezan a resonar mayor multiplicidad de connotaciones culturales, es memorable también porque supone un progreso en su creación de *frisos* poéticos. *Cartas desde un pozo*, inspirado en una galería de artistas, fue el primer eslabón homogéneo en esta línea. *Docena florentina* incide en este mismo proceder, pero reorientándolo monográficamente en torno a Florencia, de guisa que la ausencia de lo urbano, como tal, en la obra de las calendas anteriores, ahora se contrapuntea con este sorprendente y asombroso culto a la ciudad del Arno, piedras que el poeta sentirá vivas al igual que los paisajes naturales, y símbolo de un universo de cultura.

Para una cabal aproximación al *quid* del humanismo culturalista desplegado con posterioridad a *Docena florentina*, poemarios en cuyo decurso se reflejan contrastes diversos de climas y de culturas, procede llamar la atención sobre el hecho de que el escritor deja España en 1967, iniciando un largo período puertorriqueño. La permanencia antillana ha influido, en efecto, pero por contraste, sobre su humanismo europeo, al contribuir a mitificar, desde suelo americano, la cultura espiritual de Occidente.

9. El poeta vanguardista catalán J. V. Foix se expresaba de esta guisa en una entrevista: "He nacido en un planeta que no he elegido, en un país que no he elegido, en una época que no he elegido; estoy inscrito en una religión que no he elegido y hablo una lengua que tampoco he elegido". Cf. *El Correo Catalán* (28-I-1938): 32.

10. Cf. *En medio del camino*, Poesía, 1949-1970. Barcelona: Biblioteca Breve, 335, Seix Barral, 1971, 10 (En adelante esta obra se citará EMC).

La segunda salvación está recorrida por contrastes diferenciales entre continentes, países, culturas, horizontes: contraste entre el paisaje castellano y Florencia, Venecia, Roma, y contraste entre estas ciudades y las Antillas (*Libro Quinto*); entre el mundo subpolar y la Europa de Suiza, la Provenza, de Italia de nuevo, así como de estas áreas con la del Trópico de Cáncer (*Claro: oscuro*). A continuación, otro contraste entre la Europa nórdica y la mediterránea, en la que se encuentra España, objeto de las tres remembranzas desde el Caribe (*Colección de climas*).

He aquí, en fin, cómo el enmarque americano de Angel Crespo ha favorecido, por contrapartida, la acrisolada y sincrética europeidad de su galaxia literaria, siguiéndose que América le ha conducido a la reafirmación de Europa. *Claro: oscuro* y *Colección de climas* devienen, en corolario, un reconocimiento cultural de Europa a través de un conocer América traducible en términos poéticos de des-conocimiento. Ambos libros se inscriben, así pues, en una misma secuencia de sentido, de forma que *Claro: oscuro* se prolonga en *Colección de climas* o, si se prefiere, *Colección de climas* continúa *Claro: oscuro*.

Más arriba se hizo hincapié en la lejanía física de España del escritor, imponderable al que él mismo se ha referido, asegurando que esa situación "no me ha hecho perder en ningún momento conciencia de que mis verdaderas raíces poéticas no son otras que las de la lengua en que escribo, aunque, como es natural, haya influido de manera que considero decisiva en mi visión del mundo... Y ello empezando por el hecho de que la poesía, si fue decisiva para mí durante los años españoles, se ha convertido después de ellos en objeto casi exclusivo de mis inquietudes intelectuales, tal vez por haber sido, tanto en las circunstancias propicias como en las adversas, mi más decisiva señal de identidad".¹¹

Leyendo atentamente, y entre líneas, esta valiosa declaración, se puede concluir que en el reverso del discurso late un sentimiento asimilable al del exilio, pues así se deduce del énfasis en la lengua propia, y en la poesía en ella escrita, como inequívoca señal identificadora. Y repárese en que esa sensación peculiar de exilio la transmite el poeta desde su a-isla-miento antillano en un país donde el español, no poco deturpado, es idioma oficial juntamente con el inglés. A la luz de estas consideraciones, cabría interpretar la escritura de Crespo desde el pálpito de un exilio muy profundo que apenas si guarda relación con el evento de vivir en dicho contexto lingüístico.

Este exilio, expreso, implícito o con silueta simbólica, viene corroborado por la escasa vibración que reviste América en esta etapa frente a la apelación instantánea a paisajes, climas y signos culturales —del pretérito y del hoy— de Occidente. Merece destacarse, en este sentido, que el mundo de la naturaleza, consustantivo en su poesía, si en el *Libro Quinto* aparecía tan exuberante como diferenciadísimo del de la primera etapa, en *Claro: oscuro* y *Colección de climas* trueca la flora tropical por la europea, a veces empleada como símbolo.

Quizás a vueltas de su incomunicación consternada ante una vegetación indiana irreconocible, el poeta intensifica en esta hora su religamiento con la

11. En el "Apunte" publicado como epílogo a la edición *El bosque transparente* (París, 1971-1981). Barcelona: Seix Barral, 1983, 205 (en adelante, EBT).

naturaleza mediante la geografía europea, reconocible y reconocida, y con la que en puridad no aspira a fundirse, a compenetrarse, porque el escritor *no tiende a*, sino que *se descubre confundido con*, como ya religado entrañablemente a ella. Y aquí no sería impropio invocar pensamientos presocráticos, platónicos y orientales, como remotas gravitaciones de esta metafísica, solo a destellos insinuada en la primera etapa.

De atenemos a la óptica del poeta, la diferencia entre el sistema de dilucidar las cosas con el que arriba a los Trópicos respecto de las nuevas claves interpretativas que ahora se exigen, va a resultar tan insólita como abismal para él, que no podrá en este enclave, como hiciera antaño en su país, apelar a la naturaleza apelando a su pasado como solución al irremediable aislamiento. Y no podrá apelar a la naturaleza porque la caribeña, al mantenerse siempre fiel a sí misma, es una naturaleza en principio cerrada a su conocimiento, ya que carece todavía del modo de descifrarla.

Dada la inexpressividad con que se le muestra, en esta encrucijada inicial era esperable que la poesía crespiana se orientara a la especulación espiritual y a la ética, a la vez que, por mor de una naturaleza que, a copia de permanecer idéntica, deviene nada, también era de recibo que iba a plasmar el sentimiento de la nada. En esta zona la soledad le sobreviene por añadidura, pero será una soledad provocada por el Trópico y por ende muy diferenciada de la vivida, acto seguido, en el horizonte escandinavo.

El esoterismo iniciado años atrás, un esoterismo que no remite a fuentes concretas, sino que se inscribe en los parámetros de la tradición hermética, continúa asomando en esta segunda etapa, pero no alcanza todavía la relevante significación que adquirirá desde *Donde no corre el aire*. Con todo, hay que enfatizar que la inmersión del poeta en el esoterismo espiritual es más intensa y profunda desde su salida de España, que es como decir desde *Claro: oscuro y Colección de climas*, poemarios en los que la voz lírica intensifica su elevación mientras se va excluyendo, paulatina pero radicalmente, del poema, la referencia a un contorno exterior, "che è ambiguo, ingannatore, nemico dell'uomo e in disaccordo anche con se stesso".¹²

La forma expresiva de esta segunda etapa, aunque obviamente conserva rasgos de la que la antecede, aporta nuevas peculiaridades técnicas y estéticas que se preanunciaban ya en el título de *No sé cómo decirlo*, alusivo a la inquietud del escritor ante la crisis producida por el reto de efectuar un cambio de rumbo que enriqueciera su poética.

Concentración temática y máxima condensación formal podrían ser notas pertinentes para presentar esta nueva estilística desde *Docena florentina*, una estilística que adquirirá mayor precisión, si cabe, cuando haya de formular poéticamente, desde "Manuscrito de Upsala", el mundo del frío, cuyas aristas geométricas pudieran ser todo un símbolo de este lenguaje.

Son muchos los aspectos formales que exigirían comentario en un condigno análisis de la poesía en esta etapa, pero también aquí se impone la

12. Cf. "Dois livros de Angel Crespo". *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília, nº 6 (dezembro, 1979): 56.

explicación escueta, con lo que es excusado decir que, de cuantos pormenores son susceptibles de tratarse en este apartado, se reducirá el punto de mira a aquellos que comportan un carácter innovador más ostensible.

Gómez Bedate ha hecho notar con pertinencia que, desde el *Libro Quinto*, una técnica preferente es la del *collage*, y del *montaje*, procedimiento que se asienta, ya en un texto previo, ya en otras realidades histórico-culturales, mientras en ocasiones es de creación libre, sobresaliendo en este supuesto la mezcla, la transposición de tiempos, de lugares, de planos, a menudo efectuada a modo de *palimpsesto*,¹³ toda vez que, como sucede en el poema "Galileo Galilei (Museo Egipcio, Florencia)", el motivo de la condena del florentino se poetiza a través de la contemplación de una pintura egipcia:

Le volvieron la espalda,
murmuraron, y el día
de su muerte no hubo
quien librarle quisiera de los dioses
que moran en la Sala
de la doble Maati.

Así es que las entrañas se pudrieron
debajo de su piel
—y le hurtaron,
mucho antes de aquel día,
la escudilla de ámbar
al egipcio Nebseni
por negar
su adoración al cocodrilo.¹⁴

Por lo que hace al verso, hay que señalar que, a diferencia de la etapa que acaba en *No sé cómo decirlo*, no faltan en ésta recreaciones de fórmulas de la lírica tradicional (cuartetos, rimas arromanzadas, estribillos, pies quebrados, etc.), cuando no de la trovadoresca y de cancionero. Las canciones se congregan mayoritariamente en *Claro: oscuro*, encabezado por la sección, de ilustrativo título, "Manuscrito de Upsala". Mediante este tipo de poemas, Angel Crespo recupera desde lejos de España las más hondas raíces populares que transmite la forma. Del acierto con que el escritor ha pulsado este ramal de su lírica, ramal imantado de aires españoles, los que necesitaba su voz, puede dar fe un texto como el que se transcribe:

13. P. Gómez Bedate. "La contestación de la realidad en la poesía de Angel Crespo". *Revista de Letras* (Universidad de Puerto Rico en Mayagüez), nº 4 (diciembre, 1969), 633 y ss.

14. EMC, 245.

Uplandia

Los lobos andan huidos
pues muerden mi corazón
unos dientes afilados
que no conocía yo.

Junto a la hoguera nevada
que se disfraza de sol,
el invierno se hace infierno
y mi soledad canción.

Y un lobo que, temeroso,
merodea alrededor
mira envidioso al que muerde
con furia mi corazón.¹⁵

En esta segunda etapa se asiste al cultivo de poemas en prosa, creaciones que años más tarde serán técnicamente más ambiciosas, y asumirán una significación más compleja y profunda en su mundo literario. Sin embargo, tanto en ésta como en la tercera etapa parece adoptar el poema en prosa crespiano tres cometidos básicos. Primero: actúa como fértil campo experimental con vistas a obtener una fluidez rítmica que luego cristalizará en ulteriores textos en verso y, contrariamente, actúa también como discurso al que revertirán los logros estéticos versales. Segundo: hace de contrapeso creador de la línea métrica, ya que ésta se ciñe al máximo, de manera que al poema en prosa le corresponde dilatar la pupila del autor ante las cosas. Tercero: coadyuva a un calado más hondo, y a la vez y antitéticamente más visionario y discursivo, en la realidad contemplada y en el trasmundo que anida en su cara oculta.

Otra innovación de este período es la práctica aforística, reunida en *Con el tiempo, contra el tiempo*, libro tal vez explicable en virtud de que su obra lírica, que desde sus primeros poemas ya mostraba alguna instancia aforística y sentenciosa, fue reduciendo paulatinamente este sesgo en las composiciones poéticas, pero no para que desapareciese, sino para que cobrara un auge incluso superior, a través de aforismos "exentos", aforismos que con frecuencia no son más que otro modo de creación poética. En otras palabras: en la poesía de Angel Crespo fue desapareciendo el aforismo "trabado" al compás de la intensificación del lirismo, pero en correlato fue incrementándose el aforismo "exento", que después se va a ir convirtiendo en sustancia poética suficiente por sí misma, hasta el punto que muchos aforismos suelen ser, en realidad, verdaderas imágenes.

15. EBT, 21-2.

La tercera salvación

La tercera salvación, o salvación de la temporalidad por la palabra, empieza en *Colección de climas*, y por tanto incluye *Donde no corre el aire*, *El aire es de los dioses*, y *Libro de odas*, los tres insertos en *El bosque transparente* (1983); *Parnaso confidencial* (1984), y los poemarios *Lira secreta*, *Segundo libro de odas* y *Anteo errante*, todos ellos pertenecientes a *El ave en su aire* (1985). A esta etapa corresponden, también, dos conjuntos de aforismos, *La invisible luz* (1981) y *Escrito en el aire* (1985).

Si la segunda salvación fue precedida por la crisis que se trasluce en *No sé cómo decirlo*, se adelanta a la tercera un poemario, *Donde no corre el aire*, que responde a otra fase crítica, de ahí que haya podido decirse de estos versos que eran como "una finiestra vuota, cioè una finiestra senza nessuno affacciato ad essa, o una finiestra alla quale uno si affaccia senza riuscire a vedere nulla, né a vedere nessuno".¹⁶ Sin embargo, la crisis ha resultado extraordinariamente fecunda, a juzgar por los tan apreciables valores de la obra de Angel Crespo en este período, período que, desde *El aire es de los dioses*, revela una constante superación en el camino de un progresivo acercarse a su ideal de poesía.

Ideal que, por cierto, el escritor ya vislumbraba en 1949, cuando aspiró a una creación poética tendente a reducir a unidad lo diverso, logro que a su juicio empieza a evidenciarse en *El ave en su aire*, libro de intenso lirismo en el que "naturaleza y espíritu, historia personal e historia general, tienden a fundirse, juntamente con los temas artísticos y literarios, en una unidad superior", que es exponente del canto del poeta a la quintaesencia unitaria e integral del cosmos.¹⁷

Pero esta tesis podría ser formulada también como asunción de todos sus *tempos* literarios en el actual, o ser interpretada conforme a nuestra óptica: con *Donde no corre el aire* concluye definitivamente una poesía que, pese a la permanente aspiración de verticalidad, a veces anduvo lastrada por la fuerza de lo horizontal. Frente a este imponderable, la querencia de lo vertical empieza a rozar sus lares esenciales desde *El aire es de los dioses*, lares aéreos, y por aéreos divinos, en los que, al tender a desatarse el poeta del mundo y del tiempo, puede por fin reducir a síntesis sus diversas expectativas y horizontes poéticos precedentes. Todo lo cual no obsta, sin embargo, para que puedan seguir deslindándose, con fin explicativo, las peculiaridades que en esta tercera etapa adoptan las vertientes del realismo mágico y del humanismo. Comencemos por este último.

En el humanismo culturalista de esta etapa hay dos fases: la de *Donde no corre el aire*, *Libro de odas*, *El aire es de los dioses*, y la de *El ave en su aire*. En la primera prosiguen elementos *ad hoc* de la singladura anterior, como los temas de la mitología clásica, pero a la vez se incorporan otros de raigambre

16. Son palabras de Gaetano Chiappini recogidas en "Autolettura a Parma". *L'Albero*, XXV, 68 (1982). 45.

17. Así se expresaba Angel Crespo en una entrevista concedida a Carlos de la Rica, y publicada en *La hora de Castilla-La Mancha* (1-IX-1985): 22.

pagana muy acusada, así los del cuerpo femenino, la musa y las diosas. En la segunda, la experiencia italiana es tan determinante como en el período antecedente, pero Florencia transmite su papel inspirador a Venecia.

Venecia es, en efecto, el principal pretexto que inspira el conjunto *Anteo errante*, aunque el humanismo de esta agrupación poética toma también la Provenza como *leit-motiv*, uniendo en un mismo lazo asuntos que, en la segunda salvación, se repartían en libros distintos. No se olvide, a este respecto, que Florencia es centro en *Docena florentina*, y Venecia ya comparece en el *Libro Quinto* de *En medio del camino*, mientras los motivos provenzales se concentraban en el grupo “La sombra de la rosa”, de *Colección de climas*.

Entre los temas italianos de la segunda mitad de los sesenta, y los de principios de los ochenta, no puede negarse que se advierte una continuidad, pero tampoco que saltan a la vista sensibles diferencias al haberse potenciado la belleza plástica y el contorno estético de los textos, a la par que su lirismo. En el tratamiento temático se opera, por lo demás, desde otro prisma, pues entonces primaba la connivencia con “almas en pena” evocadas, y aquí es la ciudad de Venecia, como tal ciudad, la fantasmagórica, fantasmagoría que se revela tanto a través de la confraternización del poeta con seres históricos (Faliero, Casanova), como con su *entente* espiritual con espectros innominados que acaso pueblan los ámbitos-palacios, plazas, canales, etc.— de Venecia.

Otra de las vertientes humanísticas del tercer *tempo* se puede ilustrar con sus *frisos* artísticos. *Cartas desde un pozo*, con poemas dedicados a artistas de la palabra y de la pintura, es el antecedente más lejano de esa práctica, práctica que, en el estadio subsiguiente, proseguiría en *Docena florentina*, y en determinadas composiciones del *Libro Quinto*, de *En medio del camino*, así como en la sección “Estelas y homenajes”, de *Claro: oscuro*. Ahora, en la tercera salvación, estas galerías reaparecen en la gavilla “Ejemplos con nombre”, originaria de *El aire es de los dioses*, y en los nuevos textos de *Parnaso confidencial*, obra que sutiliza la sintonización crespiana de las artes entre sí. Por tanto, a la poesía que se hermana con la pintura en el primer período sucederá en el segundo una poesía que asume perfiles arquitectónicos y que, en la tercera fase, armonizará poesía y música.

Aún más: la identificación presentizadora que, desde un principio, caracteriza el humanismo crespiano, se torna de mayor calado en este tercer momento, como lo puede probar la confrontación de composiciones cuyo *leit-motiv* coincida, como es el caso de los poemas “Dante Alighieri”, de *Docena florentina*, y “A Dante Alighieri”, de *Parnaso confidencial*. El contraste entre ambos pone de relieve, en verdad, que no hay coincidencia ni en el punto de vista psicológico ni en el tratamiento literario. En el “Dante” más temprano, el autor cala y se compenetra bastante menos con el florentino, mientras con el “Dante” más reciente se asiste a una empatía profunda con su mundo y su palabra poéticas, e incluso se le homenajea mediante las estructuras del terceto encadenado. De cuanto acaba de decirse se desprende que la clave de *Parnaso confidencial* radica en el intento de concordar ontológica, plástica y rítmicamente, con creadores eximios-antiguos, modernos y contemporáneos— de la historia de la cultura occidental.

En el realismo mágico de esta singladura cabe distinguir tres aspectos descolantes: el motivo de los “dioses”, el esoterismo y la captación esencial de la naturaleza.

La poética de los dioses se basa en una polisemia del vocablo que le hace significar, entre otras denotaciones y connotaciones, los dioses mitológicos, las figuras clásicas de la Europa mítica, los poetas mismos, los versos que son epifanías, y sobre todo las teofanías que se ofrecen misteriosas en la naturaleza, y las que son iluminaciones espirituales de y en el ser íntimo de Angel Crespo. Desde esta pluralidad de sentidos, ciertamente *El aire*, la actividad creadora que se participa, *es de los dioses*, es decir de la literatura que fue también naturaleza y, en su virtud, dios. Las variaciones sobre los dioses, en suma, únicamente en uno de sus múltiples significados apuntan a las deidades de la cultura clásica, ya que lo más tipificador de esta temática se refiere a los seres del trasmundo que el poeta contempla desde el universo pagano, y por pagano religioso, de la tradición hermética.

María Teresa Bertelloni, en su sugerente libro *El mundo poético de Angel Crespo*, se ha referido a la vertiente esotérica —de tanteos para descifrar los secretos del cosmos— de esta etapa, y en algunos de sus comentarios ha puesto de relieve cómo, en distintos poemas, el escritor “intenta traspasar el umbral de lo particular para entregarse, en comunión, a lo universal, al Todo, pero sin perder su yoidad”.¹⁸ Pero además y en conexión con este rasgo cabe señalar asimismo el del “descubrimiento de lo otro a través de lo más vulgar y cotidiano”.¹⁹

El eje más peculiar de esta salvación radica en haber inflexionado definitivamente sus cartografías exteriores hacia el mapa interior del poeta, con lo que el mundo del sentido deviene, de forma cada vez más acusada, desnudo ámbito transfenoménico.

Ya hay señales de este rumbo hacia los adentros en poemas como “Luz del atardecer”, de *Donde no corre el aire*, o bien la “teofanía” décima de *El aire es de los dioses*, textos en los que se emplea la imagen mística de la luz atravesando la vidriera. Si se recuerda que cifrábamos el humanismo en la poética del muro, pero del muro impregnado de historia, la metáfora del rayo luminoso que traspasa los ventanales significa el triunfo del espíritu sobre la cultura, y del mundo interior sobre los epifenómenos de la cultura histórica. Esta veta interiorizada es la que eclosiona definitivamente en *El ave en su aire*, libro de libros que se sustenta en una suerte de retórica del silencio dirigida a expresar el progreso íntimo, a través de la oscuridad de la ruta, hacia una luz de belleza que sólo se entrevé yendo hacia ella, en pos de un encuentro que consiste justamente en ese viaje de exploración introspectiva en cuyo transcurso el “encuentro” se da.

18. Cf. *El mundo poético de Angel Crespo*. Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1983, 86.

19. Encarta a José Corredor Matheos (Mayagüez, 16 de setiembre de 1979), leemos: “Hace unos días escribí un poema totalmente esotérico, titulado ‘Asedio a una diosa’... No me atrevo a corregirlo. Es el descubrimiento de lo otro a través de lo más vulgar y cotidiano”.

La introspección lírica es solo uno de los modos de esa poética, un modo de raigambre cultural que excuso ponderar por conocido. Pero hay otro modo aún, un modo más raro, el poetosófico que aspira a captar realidades del trasmundo a través del verso, un verso merced al cual se desocultarían las redes secretas de los seres y de las cosas. Superados, así pues, los caminos del mundo sensible y cultural, y recorridos los propios laberintos interiores, quedan por explorar, vía intuitiva, las misteriosas correspondencias que establecen los entes más allá de nuestro dominio.

Mitografía simbólica

Recurso cardinal en la retórica de la tercera salvación es el símbolo, quizá porque constituye el medio clásico para reconducir de nuevo a esferas ocultas cuanto se ha revelado al conocimiento intuitivo del poeta. La simbolización, proceder al que el escritor ya había acudido en los periodos primero y segundo, se intensifica en este tercero, en parte al compás del contacto cotidiano con la visión simbólica de la poesía de Dante, pero sobre todo por mor del esoterismo. *El ave en su aire* se inscribe plenamente en la tradición simbolista, cuya mitografía ha contribuido a renovar. No faltan en el poemario, en consecuencia, recurrencias inveteradas en la historia de la simbología literaria, como el mar, la noche, la fuente, la piedra, etc. Pero hay en esta etapa otros símbolos más inequívocamente representativos.

Dos de estos símbolos característicos aparecen inclusive en el título *El ave en su aire*. El auge de la concurrencia del “aire” en el discurso no se produce hasta la etapa tercera, de guisa que en las dos anteriores dominaba el “pájaro” al “aire” hasta que en la presente, en virtud de la crecida del elemento aéreo, se da una tan densa como equivalente participación de ambos símbolos.

Los símbolos hasta aquí referidos no agotan la serie de los que merecerían comentario, entre los cuales se hallan el fuego, la luz, la oscuridad, la diosa y la rosa. Pero a fin de no agrandar en exceso el epígrafe, destacaremos el que nos parece más esencial: la rosa. En efecto: si la poética del primer ciclo podía rotularse como poética del *prado*, y la segunda como poética del *muro*, la tercera es susceptible de registrarse como poética del *aire*, la *alondra* y la *rosa*, un tríptico que indica cómo el ave, que en las dos salvaciones precedentes se alzaba en vuelo para entonar su canto en un entorno vegetal localizado en geografías concretas de España y del mundo, en la tercera salvación ya canta en los espacios misteriosos donde se esconden las claves unitarias del universo, en el ámbito inmaterial, y a salvo de contingencias, que encarna la rosa.

Consonancias del misterio

Entre los caracteres más sobresalientes en el verso de esta fase, cabe citar la praxis de *Parnaso confidencial*, uno de cuyos resultados es el de haber brindado un mosaico de registros métricos tipificados que es insólito en el

itinerario poético de Angel Crespo, en cuyos textos no suele escucharse otra música, por lo general, que la dimanante de su más recóndito hontanar. De esta suerte, en la obra resuenan consonancias múltiples de combinaciones versales inusitadas en cerca de cuarenta años de creación literaria. De estas últimas, acaso las más significativas sean el terceto encadenado, del poema a Dante; el soneto, de los textos a Petrarca y Garcilaso, y el versículo, que se reserva para "Walt Whitman", y que cuenta con precedentes como el poema dedicado a Pessoa, de *Cartas desde un pozo*.

Tocante a los exponentes rítmicos más singulares, hay que mencionar un tipo de acentuación alternante que, salvando las distancias del correlato imposible entre largas y breves y tónicas y átonas, concuerda con distintas clases de pies cuantitativos del verso de los clásicos grecolatinos, así en los siguientes versos del poema "Ego mersa cavernis", de *El aire es de los dioses*:

sigue la Aurora espaciando sus luces primeras,
siguen las aves variadas volando
a través de los bosques profundos,
recorren el aire ligero,
sus ámbitos llenan con límpidas voces...²⁰

La renovación sintáctica, un proceder que remite al grupo del 50, se deja sentir ahora en forma de "violentación serena", de un decir entrecortado y sinuoso que ha podido calificarse como "sintaxis del misterio", porque crea una atmósfera favorable para la epifanía de los dioses.²¹

Poemas en prosa y aforismos

En este tercer período, el poema en prosa se concentra mayormente en *El aire es de los dioses*, confirmándose así que se emplea con preferencia para poder profundizar mucho más en las realidades extralógicas, invisibles y surreales a través del decantado ascético de la intuición poética. En *El ave en su aire*, esta forma de creación artística se reduce a dos textos en la primera parte, aunque de algún modo cabría asimilar, al poema en prosa, la aforística que conforma la segunda parte de este libro de libros. En ese supuesto, sin embargo, la facultad intuitiva de aquella inflexiona a favor del discurso reflexivo de esta.

Con el tiempo, contra el tiempo, La invisible luz y Escrito en el aire son los tres libros de aforismos insertos en *El ave en su aire*. Pero solo dos corresponden a los poemarios de esta etapa, ya que *Con el tiempo, contra el tiempo* se gestó simultáneamente a *Colección de climas*, aún en la salvación

20. EBT, 166.

21. Cf. Isabel Guerrero. "Angel Crespo", en la solapa de la edición de *El aire es de los dioses*. Zaragoza: Olifante, 1982. El concepto "sintaxis del misterio" es asimilable, en el dominio de la poética de lo imaginario, a la sintaxis imaginaria que con tanto rigor y tan renovadoramente ha estudiado A. García Berrio en su libro *La construcción imaginaria de 'Cántico'*, de Jorge Guillén. Universidad de Limoges, 1985, 509.

segunda. En el conjunto de esas páginas, en buen número dedicadas a dilucidaciones de poética, sorprende admirablemente la agudeza ingeniosa y el concepto paradójico, rasgos que no son vehículo para traducir certezas nocionales sobre poesía y praxis del verso, sino que ponen de relieve incitaciones todavía no esclarecidas, horizontes literarios que van autogestándose. De lo que no cabe duda es que algunas creaciones aforísticas constituyen auténticas maravillas imaginísticas y lúdicas, como puede apreciarse en "Microcaricaturas francesas", de *La invisible luz*:

Marie de France escribía con los cabellos.
Ronsard, con un junco verde.
Víctor Hugo, con un tridente.
Baudelaire, con una daga.
Verlaine, con un soplo.
Rimbaud, con un clavo.
Mallarmé, con un alfiler de corbata.
Valéry, con un tiralíneas.
André Breton, con una esponja.²²

22. Cf. *El ave en su aire* (1975-1984). Barcelona: Selecciones de Poesía Española, Plaza & Janés, 1985, 202.